

Portrait de la jeune fille en feu

Le cartel Cinéma-psychanalyse d'Orsay a organisé une soirée préparatoire aux Journées « Femmes en psychanalyse [1] » autour du dernier film de la réalisatrice Céline Sciamma Portrait de la jeune fille en feu [2]. Après la projection, en duo avec Camilo Ramirez, plus-un du cartel, vous êtes intervenue devant un public « tout venant ». Qu'auriez-vous envie de nous transmettre de cette expérience ?

Le film de Céline Sciamma fait événement, il a reçu le prix du scénario au festival de Cannes et au débat où j'étais présente à Saint-Ouen, la réalisatrice a pu dire l'importance de ce film pour elle : il est celui auquel elle a pensé le plus longtemps, pour lequel l'écriture a été la plus difficile et qui s'est « le plus refusé ».

J'ai été frappée par l'attention du public à Orsay. L'émotion était sensible, le débat que nous avons animé avec C. Ramirez en portait la marque. Un spectateur qui n'avait osé prendre la parole m'a dit sur le seuil qu'il était lui-même peintre et qu'il trouvait le traitement de la peinture dans le film d'une grande justesse, c'est un film tout en « caresses du pinceau et de l'image » a-t-il dit.

Cela m'a évoqué ce que dit Lacan de la peinture qui « invite celui auquel le tableau est présenté à déposer la son regard, comme on dépose les armes. C'est la l'effet pacifiant, apollinien, de la peinture, Quelque chose est donné non point tant au regard qu'a`l'œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt, du regard [3] ».

Le film est un regard sur la naissance de l'amour et du désir, des troubles de l'âme et du corps. Pour en parler, vous êtes partie d'un signifiant : « retournement ».

« Prenez le temps de regarder » dit au tout début du film Marianne, la jeune peintre qui pose devant ses élèves, juste avant que son propre regard soit troublé par le surgissement d'un tableau qu'une de ses élèves a remonté d'une remise. Le tableau de *La jeune fille en feu*, à partir duquel le long flash-back qui constitue le film va se déployer, est le pivot du premier retournement.

Comment re-venir sur un amour qui s'est interrompu ?

Tout à la fin de ce flash-back, Marianne se découvre triste dans les esquisses de son élève et s'en étonne tout en notant qu'elle ne l'est plus – « abandon, dépôt du regard » – la tristesse est traversée. La gravité, le deuil, sont les traces sur lesquelles la réalisatrice prend appui sans qu'elles pèsent, la toile et le cadre dans lesquels vont se peindre et se dire ce qu'une rencontre porte et emporte, longtemps après. Le film s'ouvre sur le tableau de la jeune femme en feu, et se termine avec celui d'Orphée et Eurydice, *leur retournement*, peint par Marianne et exposé sous le nom de son père. Si une femme ne peut encore signer au XVIII^e siècle, il s'agit aussi de transmission : le père de Marianne lui a transmis son lien à l'art – et d'autres traits prélevés par la jeune femme lui donnent son accent de liberté (elle peut reprendre son « commerce » et ne pas être obligée au mariage, elle voyage, fume, sait nager. Elle lit et joue du clavecin).

De la condition de cet art Marianne a fait son objet le plus précieux. Cet objet précieux est celui du film lui-même, annoncé dans l'une des toutes premières scènes : pendant que les hommes rament, la jeune femme se jette à l'eau sans hésiter pour sauver les toiles.

Le mythe d'Orphée surgit au milieu du film au cours d'une scène de lecture très vivante : une discussion entre les trois jeunes femmes, Marianne, Héloïse et Sophie. La fin du mythe les tient en haleine, elles se querellent sur cette fin de façon très contemporaine, prennent les protagonistes à parti, un peu comme si elles débattaient d'une série d'aujourd'hui. « Là où le mythe nous aide à vivre dit C.

Sciamma, c'est dans la tension de son interrogation – qu'est-ce que je ferais moi ? – qui ouvre à en débattre ensemble ». Après avoir salué l'insistance d'Orphée pour arracher Eurydice au royaume des ombres, l'instant du *retournement* soulève questions et interprétations. La jeune suivante est scandalisée « pourtant il savait qu'en faisant cela il allait la perdre », pour Marianne, Orphée a fait « le choix du poète plutôt que de l'amoureux », et Héloïse interroge « peut-être que c'est elle qui lui dit de se retourner ? »

L'acte et sa conséquence, pris dans la passion des jeunes femmes à le déchiffrer, résiste. Y tremblent le mystère du corps parlant, l'inconscient en réserve dans le mythe il s'agit bien de se retourner sur ce *retournement*.

Et lorsqu'à la fin du film Héloïse, devenue Eurydice dans sa robe de mariée, lance à Marianne « retourne toi ! », la jeune peintre joue à la fois sa partition et celle de la réalisatrice : elle se retourne, et cet instant de voir fait coupe, il clôt le temps pour comprendre que le flash-back avait ouvert, il sépare, et le moment de conclure coïncide avec la porte qu'elle ouvre sur le dehors et le monde où la création va pouvoir s'écrire.

Céline Sciamma a fait du mythe d'Orphée le mythe d'Eurydice. Le *retournement* c'est ce que l'art permet, telle est sa proposition.

Loin des revendications égalitaires du « female gaze », que le discours des médias exploite pour alimenter un certain féminisme à partir du travail de C. Sciamma, vous avez mis en valeur ce que le film transmet de ce qu'il en est l'amour et de la création à partir du manque, ce que l'on peut peut-être désigner comme une jouissance féminine

Le film pose la question de l'invisibilité des femmes, chère à C. Sciamma, et s'élargit à la construction d'une langue : « Quand j'écris et que je fabrique des films, j'essaie d'être un peu primitive et je considère qu'il s'agit d'inventer avant tout la langue du film. Il faut se débarrasser, même si c'est

difficile parfois, des envies d'être, qui s'incarnent beaucoup dans les clins d'œil qu'on peut faire aux cinéastes et aux films qui nous ont précédés. Il faut se départir des autres et de l'autorité des choses qui sont achevées, et se dire que les films inventent leur langue et que l'on va essayer de la parler, en étant la plus joueuse possible, et en fabriquant un espace mental dans lequel les spectatrices et les spectateurs se mettent à parler cette langue. » dit-elle dans un entretien à Marie Richeux à *France Culture* [\[4\]](#).

Pour cela prendre le temps de la création. Celui de regarder, d'entendre, ce qui procède d'une grande attention au regard et à la voix, à l'image désencombrée, au silence et à l'énonciation que le son ne vient pas saturer, « Je voulais enlever tous les autres éléments pour filmer la façon dont cet amour devient possible et lui donner toute sa puissance » – resserrée sur ce huis-clos. « C'est plus grand, plus vivant, le cœur brisé est ouvert, l'absence de l'autre laisse un vide, un espace pour autre chose. Les amours finies sont des conditions de curiosité pour la suite ».

Conditions de création frayant un savoir nouveau.

L'attention que la réalisatrice porte aux « images manquantes » des femmes dans l'histoire du cinéma ou de la peinture ne s'attache-t-elle pas justement aux lieux où comme le dit Lacan « on la *dit-femme*, on la *diffâme* [\[5\]](#) », c'est-à-dire où « ce qui de plus fameux dans l'histoire est resté des femmes, c'est à proprement parler ce qu'on peut en dire d'infamant » ? La délicatesse rare avec laquelle C. Sciamma cherche à rendre visibles ces images manquantes s'apparente à l'attention au « bien-dire », ici l'amour entre femmes mais aussi la scène inédite de l'avortement – elle rappelait à cette occasion dans le débat qu'Annie Ernaux avait souligné qu'on ne trouve pas dans les musées de représentation des « faiseuse d'anges », dont le recours était si fréquent à l'époque. Autre point, évoqué par Chantal Thomas dans *La Cause du désir* [\[6\]](#), celui de la *sororité* que le personnage de Sophie rend vibrant. La forme singulière d'amitié qui lie les trois femmes est allégée de leur différence de condition sociale et

les rend solidaires. Cette jeune suivante, précise C. Sciamma, n'est pas traitée comme un élément du décor, elle est passeur dans deux scènes majeures : celle de l'avortement et celle du rassemblement des paysannes pour chanter. Le tableau en clair-obscur de ces femmes aux voix fortes dont le chant polyphonique en latin s'élève au bord du feu, fait trembler en arrière-fond les récits moyenâgeux sur les dites sorcières qui, du fait d'incarner l'autre jouissance, d'échapper à la logique phallique, furent brûlées par milliers.

« Plus on est intime plus on est politique », dit volontiers C. Sciamma, ce qui est bien autre chose qu'un programme préétabli. Cette déclaration est une boussole que cette œuvre parvient à faire vibrer. S'y joue « une expérience singulière, éprouvée et indicible [71] », à la façon des premières mesures des *Quatre saisons* de Vivaldi que Marianne interprète au clavecin, les mains glissées sous la jupe de toile qui recouvre le clavier.

De ces premières notes, elle dit à Héloïse qui lui demande « c'est joyeux ? » : « ce n'est pas joyeux, c'est vivant ».

[1] « Femmes en psychanalyse », 49^e journées de l'École de la Cause freudienne, Paris, Palais des Congrès, 16-17 novembre 2019.

[2] Sciamma C., *Portrait de la jeune fille en feu*, film sorti en salles en 2019.

[3] Lacan J., *Le Séminaire*, Livre XI, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 93.

[4] Sciamma C., Richeux M., « Par les temps qui courent. Céline Sciamma : "Plus on est intime, plus on est politique" », *France Culture*, 11 septembre 2019, disponible en ligne www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/celine-sciamma

[5] Lacan J., *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, texte établi par

J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 79.

[6] « Une autre écriture », entretien avec Chantal Thomas, *La Cause du désir*, n° 103, novembre 2019, p. 114.

[7] Caroz G., « Des hommes aussi bien que les femmes », *La Cause du désir*, n° 103, *op. cit.*, p. 63.

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 [\[21\]](#). 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.

D'un désir non anonyme

Veillez vous connecter pour accéder à cet article.

[Se connecter](#)

La Dame de chez Maxim de Georges Feydeau

La Dame de chez Maxim de Georges Feydeau ou *Le désir*
« démasqué [1] »

Bernadette Colombel

La Dame de chez Maxim [2] de Georges Feydeau est étonnamment contemporaine malgré les cent-vingt années qui séparent la présente représentation de la première en 1899 [3]. Entièrement basée sur le *quiproquo*, elle est un prototype du désir qui ne cesse de circuler, dans un jeu de cache-cache de l'objet leurre du désir par rapport auquel chacun se positionne.

La pièce commence ainsi : on cherche le maître de maison, le docteur Petypon. En fait, il est en train de dormir sous le canapé. Quand il se réveille, complètement amnésique sur ce qu'il a fait la veille au soir, son ami Mongicourt doit lui rappeler que, le soir précédent, il est passé par chez Maxim. La présence d'une femme dans son lit, La Môme Crevette, est l'indice d'une incartade dont il ne se souvient pas. Voulant cacher à son épouse ce à quoi il a pu se livrer, il demande à

la Môme de partir ; elle s'y oppose tant que ses conditions ne seront pas satisfaites. Aussi La Môme est présente tout au long de la pièce, tirant toutes les ficelles, tantôt se cachant afin de n'être pas découverte par l'épouse de Monsieur Petypon, tantôt se glissant sans vergogne dans la tromperie selon laquelle elle est Madame Petypon. Quant à Monsieur Petypon, même s'il subit les mystifications de la Dame de chez Maxim, il ne la dément pas tant il souhaite dissimuler son méfait à son épouse. La pièce de Feydeau est basée sur un ensemble de malentendus selon lesquels La Môme est considérée comme l'épouse du docteur Petypon, alors que l'officielle madame Petypon n'est pas identifiée comme telle. Tout dans la pièce concourt à cacher, à Madame Petypon et à la bonne société, l'écart à la morale de Monsieur Petypon.

La Môme personnifie l'objet qui attrape le désir : elle est toujours là, mais toujours cachée tantôt sous des étoffes, tantôt sous de fausses identités. Si elle a révélé à Monsieur Petypon quelque chose de son désir, cet homme n'en a aucun souvenir et cherche à effacer ce qui a pu surgir à son insu. Aussi, s'ingénie-t-il à faire disparaître la preuve de l'émergence de ce désir, en la personne de La Môme, mais la présence constante de cette dernière symbolise son impossible effacement. Si le désir a surpris Monsieur Petypon qui semble ne rien vouloir savoir de ce qui a pu se révéler à lui, Madame Petypon, la « vieille toupie » comme l'appelle Le Général, oncle de Monsieur Petypon, est dans un *modus vivendi*, éloigné d'elle-même, où le désir refoulé ne semble pas faire effraction. La metteure en scène, Zabou Breitman, a représenté ce trait par un habillement gris, strict, et une coiffure surélevée, d'un autre temps, qui viennent présentifier une barrière infranchissable face au désir. Madame Petypon est toujours placée dans une situation où elle pourrait démasquer l'objet de perturbation que son mari veut lui cacher, mais elle trouve toujours une explication pour ne pas y être confrontée. Ainsi, s'étonnant de découvrir dans le bureau de son mari une robe qui est celle déposée par La Môme, elle

imagine qu'il s'agit de celle que devait lui livrer sa couturière. Que la couleur de la robe soit trop claire, qu'à cela ne tienne : cela répond au choix de l'artisane qui décide pour elle [4] ! À un autre moment, elle reçoit sans interrogation un message émis par La Môme, cachée sous les draps du lit nuptial, comme venant de l'Ange Gabriel, selon lequel elle doit se rendre Place de la Concorde pour être fécondée par une parole. Non seulement, cette voix qui sort de sa chambre à coucher ne lui fait pas énigme, mais elle se l'approprie comme voix céleste, désincarnée. Quant au Général et à un jeune Duc apparaissant plus tard dans la pièce, ils sont réceptifs à ce que La Môme peut susciter sur le plan du désir. Le Général annonce ouvertement son attrait pour celle-ci, laissant entendre que si elle n'était pas sa nièce, il pourrait lui faire quelques avances. À la fin de la pièce quand la vraie identité de La Môme est découverte, il sera content de l'emmener avec lui en Afrique, lieu imaginarisé du hors-norme. Quant au jeune Duc, il se laisse séduire par La Môme Crevette qu'il croit être Madame Petypon et est fier d'être l'amant d'une femme du monde, rappelant que la crainte de sa mère fut qu'il ne tombât dans les bras d'une femme de mauvaise vie ! Sa méprise sur l'identité de La Môme suscite un ensemble de situations délicieuses où il ne trouve jamais celle qu'il cherche, puisqu'il se rend chez la vraie dame Petypon : l'objet après lequel il court lui échappe constamment.

Quant à la bonne société, représentée par un certain nombre de femmes qui participent à une fête organisée par le Général en l'honneur du futur mariage d'une nièce adoptée, elle est éblouie par celle qui vient de Paris, la soi-disante épouse du docteur Petypon. La Môme représente une femme libérée, objet de leur envie. Même si le désir de ces femmes est interpellé, c'est dans une position d'aliénation à se conformer à ce qui est valorisé qu'elles y répondent : elles adoptent les extravagances de La Môme. S'en suivent des scènes hilarantes : voulant se conformer au « bon ton » parisien, les Dames se

ridiculisent en s'exclamant « C'est pas mon père ! », et en levant la jambe en l'air tout comme le fait La Môme [5]. Z. Breitman a souligné la dissonance de cette « bonne société » féminine en la personnifiant non seulement par des acteurs féminins mais aussi masculins déguisés en femmes, reprenant ainsi la confusion des identités qui préside dans la pièce.

Le ballet parfaitement orchestré des arrivées et des départs des personnages concourt à un jeu de cache-cache, notamment entre La Môme et Madame Petypon. Il faut cacher la première quand survient la seconde, alors que, celle-ci disparaissant de la scène, La Môme surgit du lit ou de derrière les rideaux. Quand les deux femmes se retrouvent ensemble, c'est un jeu langagier de non-dits qui permet que perdure la confusion des identités ; le *quiproquo* sert à voiler la véritable nature de l'objet. Ainsi le valet assimile La Môme à l'épouse du Général, alors que ce dernier considère que La Môme est Madame Petypon [6]. Quand se présente la vraie Madame Petypon, Le Général la prend pour « une folle », ignorant qu'elle est l'épouse de son neveu. Dans la scène 16 de l'acte III, Madame Petypon prend La Môme pour sa tante, la femme du Général, alors que ce dernier considère la même comme l'épouse de son neveu. Cette confusion est possible grâce au fait que ne sont pas dits les mots qui distingueraient les protagonistes. Sur un mode erroné, chacun pallie l'absence de signifiants identificatoires, en s'appuyant sur les coïncidences.

Le spectateur est interpellé dans ce jeu où la mystification est toujours à un point limite de bascule selon laquelle la cachotterie pourrait être dévoilée alors qu'elle perdure. Il jubile, comme l'affirmait Clotilde Leguil [7]. Il est personnellement intéressé par ce désir qui ne cesse de circuler [8]. Comme le faisait remarquer Philippe Benichou, ce désir est « indestructible [9] » malgré les vains efforts répétés de Monsieur Petypon qui voudrait qu'il n'eût pas émergé, et le refoulement de Madame Petypon. En en faisant un enjeu de la pièce, Feydeau « démasque » le désir, et traite

avec ironie les circonvolutions inventées par l'humain pour tenter de négocier avec celui-ci.

[1] Lacan J., *Le Séminaire*, livre VI, *Le Désir et son interprétation*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, La Martinière, 2013, p. 488.

[2] *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, au Théâtre de la Porte Saint-Martin, Paris, mis en scène par Zabou Breitman, du 10 septembre au 31 décembre 2019. Dans le cadre de l'Envers de Paris, débat entre Zabou Breitman, Clotilde Leguil, psychanalyste, membre de l'ECF et Philippe Benichou, psychanalyste, membre de l'ECF sur le thème de *Feydeau et la psychanalyse* le 27 octobre 2019.

[3] Cette pièce a été jouée pour la première fois le [17 janvier 1899](#) au [Théâtre des Nouveautés](#).

[4] Georges Feydeau, *La Dame de chez Maxim*, acte I, scène 5.

[5] *Ibid.*, acte II, scène 8.

[6] *Ibid.*, acte III, scène 7.

[7] Leguil C., au cours du débat *Feydeau et la psychanalyse*, *op. cit.*

[8] Lacan J., *Le Séminaire*, livre VI, *Le Désir et son interprétation*, *op. cit.*

[9] Benichou P., au cours du débat *Feydeau et la psychanalyse*, *op. cit.*

« Envoyez les clowns ! »

« Envoyez les clowns ! »[\[1\]](#)

Lorenzo Speroni

Le 9 octobre 2019 sortait dans les salles de cinéma françaises *Joker* [\[2\]](#).

Avec un extraordinaire Joaquin Phoenix dans le rôle du protagoniste, on y voit racontée l'histoire de la transformation d'Arthur Fleck dans le célèbre anti-héros de la DC Comics, le Joker, un des criminels les plus redoutés de la ville fictive de Gotham City et ennemi juré du super-héros Batman. Un film de genre, donc ? Loin de là.

Diagnostiqué comme malade mental, fauché et solitaire, Arthur Fleck vit dans un petit appartement avec sa mère, une femme malade et psychotique dont il prend soin. En ouverte contradiction avec sa souffrance, ses journées sont scandées par un travail pour une agence de clowns dont la devise est : « *don't forget to smile* » (« n'oublie pas de sourire »). De surcroît, sa mère le désigne dans l'intimité du nom de « *happy* », « joyeux », un nom strictement en lien avec un symptôme corporel de Arthur : un rire sardonique qui éclate d'une façon incontrôlable et qui lui vaut une petite carte en plastique qu'il porte toujours dans sa poche, à présenter, si nécessaire, aux gens qu'il rencontre, attestant qu'il est affecté d'une pathologie qui entraîne des rires déplacés, immaitrisables et hors-sens. L'existence d'Arthur est caractérisée par une extrême détresse dont il témoigne dans son journal intime : « *I hope my death will make more sense than my life* » (« j'espère que ma mort aura plus de sens que ma vie »). Il confie la lecture de ce journal à une thérapeute qui le suit, mais qui, cependant, « ne l'écoute pas » et, en même temps, il essaye de donner consistance à un idéal : le jeune Arthur rêve de devenir comédien, plus précisément

un *stand-up comedian* (« monologuiste ou comédien de stand-up »). Il souhaite, comme sa mère le lui a annoncé pendant sa jeunesse et lui rappelle chaque jour : « apporter du bonheur et de la joie dans le monde ». Pourtant, le bonheur et la joie dont il serait le porteur sont contredits par la dureté de la réalité à laquelle il est confronté dans son quotidien : volé, frappé, dénigré par son patron, il souffre également d'un malaise existentiel profond qui s'exprime notamment par le biais d'un événement de corps immaîtrisable, un rire sardonique, et un embarras évident vis-à-vis des relations avec les autres. Par conséquent, tout au long du film, Arthur essaye de construire une image de soi qui lui permette de circuler dans l'existence et apaiser ses angoisses par le biais de son rêve de devenir comédien. Cependant, comme le titre même du film laisse présager, il échouera et deviendra le Joker, criminel redouté pour sa folie et pour ses actes.

L'histoire du personnage d'Arthur/Joker nous permet d'illustrer un certain nombre de traits qui caractérisent un des aspects centraux du lien social qui opère à notre époque. On peut en effet rapprocher la façon dont Arthur a affaire aux injonctions de bonheur et de joie qui lui viennent des autres (en contradiction donc avec son extrême souffrance) aux impératifs de bien-être physique et psychique si insistants à notre époque par le biais de la promotion des images et du discours de la science. Les impératifs véhiculés par la société du « narcissisme de masse »[\[3\]](#) donnent en effet consistance à l'illusion de complétude véhiculée par les images, à partir des réseaux sociaux jusqu'aux promesses de bonheur des nouvelles technologies. Ce faisant, comme Clotilde Leguil le remarque, la dimension du sujet se dissout dans « un mirage : celui du rapport en miroir avec son semblable qui l'enferme dans des relations de comparaison, des demandes d'amour, de reconnaissance, des quêtes de preuves de son existence, des angoisses de sa non-existence, que l'exigence (...) de la pulsion, vient sans cesse alimenter »[\[4\]](#). L'angoisse d'Arthur se situe précisément à partir de l'impression de ne

pas exister, ce qu'il dira par ailleurs explicitement lui-même : « je n'ai jamais su si j'ai jamais existé ». De surcroît, son rire fait irruption dans le corps, signe d'une impossible réduction de celui-ci à son unité imaginaire : en effet, le rire sardonique d'Arthur s'émancipe des fonctions de l'organisme et se déporte hors-corps. Pur *hétéros*, il n'implique aucun Autre, et ne sert aucune fonction biologique. Autrement dit, ce n'est pas Arthur qui rit, mais *il est ri*, « ça rit » malgré lui.

Or, demandons-nous, quelle est la réponse d'Arthur à sa détresse ? On le sait dès le début, il devient le Joker. Mais qu'est-ce à dire ? Si on y prête attention, on s'aperçoit que par cette nouvelle nomination Arthur ira jusqu'à incarner dans le réel la figure de l'humoriste telle que Freud la décrit dans son article sur l'humour de 1927. Contrairement au mot d'esprit et au comique, Freud explique que « l'humour n'a pas seulement quelque chose de libérateur (...), mais également quelque chose de grandiose et exaltant »[\[5\]](#). Quoi exactement ? Il le précise : « le caractère grandiose est manifestement lié au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité victorieusement affirmée du moi. Le moi se refuse à se laisser offenser, contraindre à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la réalité ; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent pas l'atteindre ; davantage : il montre qu'ils ne sont pour lui que matière à gain de plaisir. Ce dernier trait est pour l'humour tout à fait essentiel »[\[6\]](#). N'est-il pas exactement le sens de l'affirmation d'Arthur prononcée juste avant de devenir le Joker ? À l'instar du fantasme schréberien, à savoir « qu'il serait beau d'être une femme en train de subir l'accouplement », Arthur énonce : « *I used to think my life was a tragedy, but now i know it's a comedy* » (« Je pensais que ma vie était une tragédie, mais maintenant je sais que c'est une comédie »). Voici Arthur en train d'accomplir une opération métaphorique en substituant la tragédie constituée par une existence qui n'a pour lui aucun sens vivable, à la

comédie vécue par le biais de l'humour. *Happy ending* ? Pas du tout.

Comme Freud le rappelle, si le mot d'esprit est « la contribution au comique que fournit l'inconscient »[\[7\]](#), « l'humour serait la contribution au comique par la médiation du surmoi »[\[8\]](#). Le sourire sur le visage de Joker à la fin du film face aux citoyens en révolte qui l'acclament suite à son homicide en direct à la télé, est un sourire sanglant, tracé sur ses joues avec son propre sang, ce qui est crucial : si Freud a pu parler du caractère économique du mot d'esprit et de son lien avec l'inconscient, ici il n'y a pas de parole, pas de comique, mais une *incarnation du surmoi* : à la place du rire comique, on contemple un sourire sanglant et silencieux. À la différence du mot d'esprit où un nouvel usage du signifiant induit un rire au service du principe de plaisir, dans la perspective de l'humour, on pourrait dire que tout est comédie, autrement dit, tout est semblant. N'assiste-t-on pas à la mise en place de cette même logique sur les réseaux sociaux et dans l'usage du signifiant dans notre réalité quotidienne ? Le semblant constitue en effet le trait spécifique au lien social contemporain (tout *peut* être dit, vu, montré) et soudainement cela vire au pire : tout *doit* être dit, vu, montré, le surmoi révélant ainsi son visage et laissant le sujet désemparé face à ces impératifs sans que ce soit jamais assez.

Est-ce que nous sommes alors condamnés au même destin d'Arthur ? Celui d'incarner la jouissance véhiculée par les mots et les impératifs de l'Autre pour éviter le risque de se perdre dans l'existence ? Comment passer de la tragédie à la comédie sans transformer notre réalité en un pur semblant ?

Si le monde d'Arthur est une réalité crue et ses actes extrêmement violents, on ne peut pas négliger le fait que malgré ses efforts pour s'approcher des autres, il ne sera jamais vraiment écouté : ni par sa mère, ni par ses collègues, ni par sa thérapeute. Ses symptômes et ses bizarreries le

garderont toujours à distance de ses semblables. Misons sur ça alors, entendre la fonction qu'un symptôme a pour un sujet pourrait changer la donne : « *Send in the clowns !* ».

[1] Sondheim S., *Send in the clowns*, Decca Records, 1973. Chantée par Frank Sinatra dans le film.

[2] Philips T., *Joker*, USA, 2019.

[3] Leguil C., « Je » *Une traversée des identités*, Paris, PUF, 2018.

[4] *Ibid.*, p. 105.

[5] Freud S., « L'humour », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 323.

[6] *Ibid.*

[7] Freud S., « L'humour », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 327.

[8] *Ibid.*, p. 328.

De l'adresse à l'entrée en analyse

Veillez vous connecter pour accéder à cet article.

[Se connecter](#)

ORNICAR ? 53 L'inconscient encore, sa vérité, son réel

ORNICAR ? 53

L'inconscient encore, sa vérité, son réel

*sous dir. Jacques-Alain Miller, Sophie Marret-Maleval,
Clotilde Leguil*


avec un inédit de Philippe Lançon

À l'heure de la *post-vérité*, du complotisme, des *fake news*, que reste-t-il de la vérité ? Bien avant qu'elle soit ainsi pulvérisée, Lacan a questionné la vérité. Parce qu'elle est variable, il parle de *varité*. Il pointe aussi que « La dire toute, c'est impossible ». Cet impossible à dire, cet inassimilable qui fait trauma, tient au réel.

Le réel, chacun s'y cogne de façon singulière. Aussi, plus encore que la vérité du désir, la psychanalyse lacanienne vise le serrage du réel.

« La psychanalyse doit son endurance étrange à l'accès qu'elle donne au réel de l'existence »

Jacques-Alain Miller

 <p>ORNICAR ?</p> <p>L'inconscient encore, sa vérité, son réel</p> <p>REVUE DU CHAMP FREUDIEN 2019</p>	<p>Notre époque tend à remettre en question la vérité et à se perdre dans les affres de la post-vérité. La psychanalyse, quant à elle, continue de faire référence à la vérité – vérité refoulée, vérité inconsciente, vérité d'un désir méconnu.</p> <p>Pourtant, la psychanalyse ouvre aussi sur une remise en question de la vérité. L'inconscient avec Lacan n'est pas seulement le lieu d'un message sur une vérité méconnue de l'histoire du sujet, il est aussi le lieu de la commémoration de la rencontre avec le trauma. Les traces traumatiques relèvent du réel et non plus de la vérité. Elles relèvent du réel au sens où la psychanalyse l'entend, le réel pulsionnel.</p> <p><i>Ornicar ?</i> 53 se déploie autour de l'événement traumatique et de ses effets pour le sujet, entre vérité et réel. Il explore ce que Jacques-Alain Miller a désigné comme le « décrochage du vrai et du réel » en psychanalyse.</p> <p>Laissons-nous enseigner par la littérature quand elle est réponse au trauma. Avec Philippe Lançon et son roman <i>Le Lambeau</i>, l'écriture devient réponse à ce réel inassimilable.</p> <p><i>Clotilde Leguil</i></p>
---	---

Clotilde Leguil, rédactrice en chef ; **Sophie Marret-Maleval**, directrice de la publication. Comité de rédaction : l'équipe du Département de psychanalyse de l'université Paris 8.

Philippe Lançon, journaliste et écrivain (*Le Lambeau*, Gallimard, 2018)

En librairie depuis le 14 novembre 2019 (diffusion Pollen CED)

ORNICAR ? 53

L'inconscient encore, sa vérité, son réel

Sommaire

ÉDITORIAL

Clotilde Leguil, L'inconscient à nouveau

QUESTIONS D'IDENTITÉS

*Marie-Hélène Brousse, Politique des identités, politique du
symptôme*

François Ansermet, Le hors-norme pour tous

Guy Briole, L'autre en moi, une insistance du réel

VÉRITÉ ET RÉEL, UN DÉCROCHAGE

Clotilde Leguil, Vérité, post-vérité, réel avec Lacan

Philippe Lançon, Les monstres de Bomarzo

Philippe De Georges, Ce qui vaut la peine d'être dit

Carolina Koretzky, Vérité du cas, récit du symptôme

Fabian Fajnwaks, Le dialogue Heidegger-Lacan

L'ORIENTATION LACANIENNE

Jacques-Alain Miller, Rêve ou réel ?

DE L'INCONSCIENT POST-ANALYTIQUE

Laurent Dupont, L'analyste-analysant

Caroline Doucet, La vie obsédée par la vie

CONCEPTS ET CLINIQUE

Christiane Alberti, La langue concrète que parle l'inconscient

*Anaëlle Lebovits-Quenehen, Sujet et pulsions : le couple
infernale*

*Damien Guyonnet, Le sentiment de la vie et son désordre dans
la psychose*

Vicente Palomera, Néo-angoisse psychotique

Jean-Claude Maleval, De l'aliénation retenue chez l'autiste

Herbert Wachsberger, Le « scientisme de Freud » : année 1938

LIVRE DE L'ÈRE

Gérard Wajcman, Sur Louise Bourgeois de Marie-Laure Bernadac

NAVARIN ÉDITEUR À PARIS 6^E

Jean-Claude Maleval – REPÈRES POUR LA PSYCHOSE ORDINAIRE

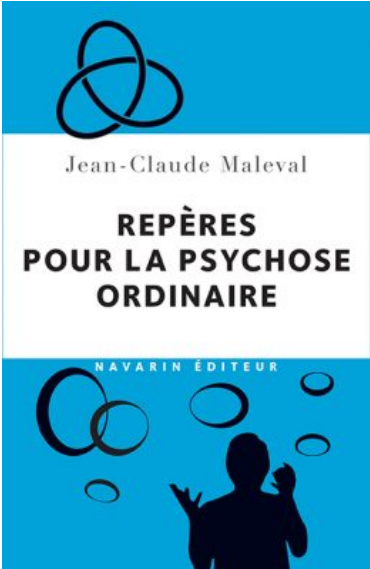
Jean-Claude Maleval

**REPÈRES POUR LA PSYCHOSE
ORDINAIRE**

« C'est une création, que je conçois comme extraite
[du] "dernier enseignement de Lacan" [...]

J'ai fait le pari que ce signifiant pouvait provoquer un
écho ».

Jacques-Alain Miller, *Effet retour sur la psychose ordinaire*

	<p>La psychose interroge. Elle inquiète : on préconise des protocoles sans même écouter les patients... L'enseignement de Lacan sur la structure psychotique et la notion de <i>psychose ordinaire</i> donnent une boussole. L'auteur relève les nouages originaux qui caractérisent la psychose ordinaire, un mode qui trouve ainsi à se stabiliser.</p> <p>Quand manque un serre-joint au nœud du réel, du symbolique et de l'imaginaire, des <i>phénomènes élémentaires</i> perturbent le sujet. Il s'agit de repérer des <i>signes discrets</i> révélateurs d'un nouage restauré, bien que non borroméen, permettant l'arrimage dans un lien social. Nous découvrons ici nombre d'inventions des sujets pour suppléer à la fonction paternelle : création d'un <i>sinthome</i>, étayage sur une identification, raboutage de l'ego, orientation sur un fantasme, etc. – suppléances que favorise et soutient l'analyste.</p> <p>La clinique de la psychose ordinaire débouche sur l'égaré de la jouissance contemporaine.</p>
--	---

Jean-Claude Maleval

Psychanalyste, membre de l'École de la Cause freudienne (ecf) et de l'Association mondiale de psychanalyse (amp), professeur émérite de psychologie clinique. Il est notamment l'auteur de : *Étonnantes mystifications de la psychothérapie autoritaire* (Navarin/Le Champ freudien, 2012), *Écoutez les autistes !* (Navarin, 2012), *La Forclusion du Nom-du-Père* (Seuil, 2000) et *Logique du délire* (Masson, 1996).

*En librairie depuis le 10 septembre 2019 (diffusion Pollen
CED)*

Et notamment sur ecf-echoppe.com

REPÈRES POUR LA PSYCHOSE ORDINAIRE

Sommaire

INTRODUCTION

I- APPRÉHENSION DE LA PSYCHOSE ORDINAIRE

1. *Discerner la psychose ordinaire*

Phénomènes élémentaires

Une structure précocement identifiable

2. *Modes de stabilisation*

Le raboutage de l'ego

Le concept de suppléance

II – RATAGES DU NOUAGE BORROMÉEN

1. *Présence envahissante de l'objet a*

Émergence d'une jouissance hors limite

Ébauches de pousse-à-la-femme

Les entasseurs pathologiques

Deuils pathologiques

Un être rejeté

Sacrifices salvateurs

Confrontation à la volonté de jouissance de l'Autre

2. *Inconsistance du sujet et fuite du sens*

Ruptures de la chaîne signifiante

Jouissance de la lettre

3. *Glissements imaginaires et troubles de l'identité*

Laisser-tomber du corps et émoussement affectif

Le signe du miroir

Le transitivity.

Le fonctionnement « comme si »

Les imposteurs pathologiques

La suridentification

Le branchement sur un proche

III- SIGNES DISCRETS DE NOUAGES NON BORROMÉENS

1. *Fantasmes pris à une image indélébile*

Sept images indélébiles

Images et solutions

« Tu me fais mal » – l'image insupportable

Le bain comme rapport sexuel innocent

On étrangle une femme : un scénario masturbatoire envahissant

Une femme est maltraitée

« La pendaison de Cattle Kate » et la jouissance du meurtre

Fonctions des images indélébiles

2. *Sinthomes dans la psychose ordinaire*

Une jouissance au-delà de l'éjaculation précoce

Une mère incastrable

3. *Du fantasme de changement de sexe au sinthome transsexuel*

Un tableau hétérogène

Asymétrie du syndrome transsexuel

Le rejet de l'inconscient

Le devenir des transsexuels

Retour sur la structure suppléante et la psychose ordinaire

CONCLUSION

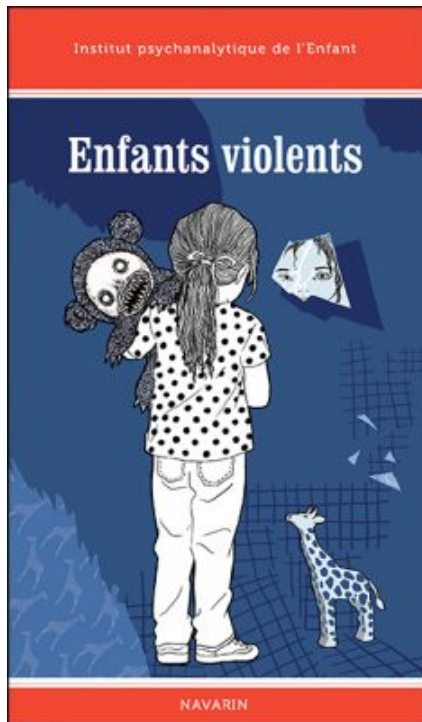
NAVARIN ÉDITEUR À PARIS 6^E

**ENFANTS VIOLENTS – Travaux de
l'Institut psychanalytique de
l'Enfant (5)**

ENFANTS VIOLENTS

**Travaux de l'Institut
psychanalytique de l'Enfant (5)**

*sous la direction de Caroline Leduc et
Daniel Roy*



« Enfants violents ! », dit-on de ces « fauteurs de troubles » qui font de l'obstruction, mutilent leur corps, harcèlent leurs pairs, se révoltent contre les maîtres ! Mais qui sont-ils, ces « petits monstres » qui refusent de se laisser gouverner, éduquer, soigner ? Comment expliquer cette violence dès l'enfance, et comment parvenir à l'aborder ?

Cet ouvrage examine cette « chose violente » comme un fait premier, étrangement intime à chaque être parlant. Les auteurs, des praticiens, en suivent les percussions et les répercussions chez les enfants, filles et garçons, qui y sont confrontés.

La violence pousse à la rupture des liens, mettant à l'épreuve les proches et aussi la position du praticien. Ces jeunes ne demandent rien, semblent ne rien pouvoir dire de ce qui leur arrive.

Il s'agit d'entendre les dires des enfants, tout petits ou déjà adolescents, auprès des professionnels qui les accueillent, en privé ou en institutions, orientés par les enseignements de Freud et de Lacan.

Quand cette violence trouve un lieu où s'adresser, elle peut se révéler une force féconde pour l'enfant.

Ouvrir les chemins du dire requiert de l'invention !

La collection La petite Girafe publie les travaux de l'Institut psychanalytique de l'Enfant, créé en 2009 par Jacques-Alain Miller au sein de l'Université Populaire Jacques-Lacan.

www.institut-enfant.fr

En librairie depuis le 14 novembre 2019 (diffusion Pollen CED)

Et notamment sur ecf-echoppe.com

ENFANTS VIOLENTS – Sommaire

Ouverture

Vers les enfants violents, *Caroline Leduc*

Une journée particulière, *Daniel Roy*

Orientation

Enfants violents, *Jacques-Alain Miller*

GRAINES DE VIOLENCE, BRINS DE JOUISSANCE

Mon enfant est-il violent ?, *Daniel Roy*

Échos de la crèche et de la « petite école »

Quatre tout-petits violents

Bing ! Bang !, *Thomas Daigueperce*

Petit monstre, *Morgane Léger*

Le chien, *Beatriz Gonzalez-Renou*

Trou noir, *Guillaume Libert*

ÇA HARCÈLE

Deux violences, un noyau, *Daniel Roy*

Scarifications, entre impératif cruel et self-help, *Daniel Roy*

Ressentir rien, *Nadia Marhoum-Gervais*

Coupée, *Silvana Belmudes Nidegger*

Le harcèlement ou le rejet de la différence, *Daniel Roy*

Moqueries, *Claire Brisson*

Fuir sa vie, *Eleni Kanellopoulou*

Les chocs de la « petite intello », *Sophie Vincent*

LA CHOSE VIOLENTE

Ce que les enfants disent de la violence, *Caroline Leduc*

OVNI – Objets violents non identifiés, *Caroline Leduc*

Les invisibles, Céline Aulit

L'écran géant, Véronique Outrebon

Le crocodile méchant, Françoise Dessalles

Les bestioles monstrueuses, Valeria Sommer-Dupont

« **Casse-toi !** », *Caroline Leduc*

La honte, Katty Langelez-Stevens

Angoisse, Valérie Lorette

Ta gueule !, Florence Douay

L'amour débordant, Zoubida Hammoudi

RÉVOLTES, ACTES ET PAROLES

Mineurs terroristes : sacrifices hors sujet, Debora Fajnwaks

L'insulte, Philippe Lacadée

Le flow de ta violence, Christine Maugin

Frappe et révolte, Anaëlle Lebovits-Quenehen

AU CÔTÉ DE L'ENFANT VIOLENT

Un cadre ou un bord ?, Alexandre Stevens

Une entame à la violence, *Jean-Robert Rabanel*

« Sauve la planète ! », *Hélène Deltombe*

Ai-je été un enfant violent ? Fixion violente, *Daniel
Pasqualin*

NAVARIN ÉDITEUR À PARIS 6^e