

L A N O R M E

M Â L E

COULEURS MÂLE

ECF.

ÉCOLE DE LA CAUSE FÉMINISTE

Chers lecteurs,

Nous avons rassemblé dans ce livret les vingt-deux *Couleurs mâle* qui ont fait l'objet de récits racontés et joués lors des 51^{es} Journées de l'École de la Cause freudienne qui se sont déroulées les 20 et 21 novembre 2021 en visioconférence. Le nom de cette séquence fait écho au nuancier de la sexuation (« femme couleur d'homme, ou homme couleur de femme ») évoqué par Lacan dans le Séminaire XXIII.

Afin d'ouvrir chaque séquence de travaux cliniques en simultanées, des psychanalystes de l'ECF ont été conviés à choisir une figure, personne réelle ou personnage de fiction, un nom propre qui permettrait d'éclairer un aspect de ce qu'est la « norme mâle » pour la psychanalyse d'orientation lacanienne – notion qui ne concerne pas seulement la problématique de la sexuation, mais ouvre également à une réflexion sur les normes. Aussi s'agissait-il, par l'intermédiaire d'un portrait, d'une incarnation, de mener une réflexion de fond sur la « norme mâle » dans ses différentes facettes.

Pénélope Fay a ensuite su transformer, avec grand soin, ces récits hauts en couleur en brochure numérique.

Nous vous souhaitons une agréable découverte de cette galerie de portraits ainsi qu'une bonne lecture !

- *Damien Guyonnet et Aurélie Pfauwadel, directeurs des 51^{es} Journées de l'École de la Cause freudienne*

Ce recueil de textes est aussi un panel bigarré de couleurs d'écritures. C'est pourquoi nous avons choisi de garder l'écriture oralisée lorsqu'elle fut choisie ainsi.

Afin d'apprécier le style de chacun et se laisser saisir par la lecture de ces textes, l'appareillage bibliographique fut parfois réduit à son strict nécessaire. Les références livrées peuvent ainsi faire office de petit bagage bien utile pour ceux qui auront le souhait d'approfondir leur lecture.

Les textes de ce livret ont été relus et édités par Geneviève Cloutour-Monribot, Noémie Jan, Morgane Léger, Patricia Loubet, Lise Rouillet, Vanessa Sudreau et Laure Vessayre.

Son habillage fut réalisé par Laurence Martin.

Je les remercie chaleureusement pour le travail accompli.

- *Pénélope Fay*

Sommaire

 	Clotilde Leguil DON JUAN, FIGURE DE L'HOMME PULSIONNEL	5
 	Sonia Chiriaco GATSBY LE MAGNIFIQUE	9
 	Catherine Lazarus-Matet LE SURMÂLE D'ALFRED JARRY	13
 	Lilia Mahjoub LE PRINCE DE SALINA	17
 	Carole Dewambrechies-La Sagna BEAU BRUMMELL ET LES NORMES	21
 	Hervé Castanet MÉDÉE-LA-VRAIE-FEMME FRAPPE DANS SA BÉANCE JASON...	25
 	Bernard Lecœur PIERRE GUYOTAT. NE PAS LANGAGIER LE PHALLUS	31
 	Miquel Bassols MARGARET THATCHER. THE IRONIC LADY, LADY ENCORE ?	35
 	Francesca Biagi-Chai BENITO MUSSOLINI. UNE NORME PUISSANCE MÂLE	38
 	Philippe Lacadée ARRIVÉE SUR TERRE D'UN HOMME NOUVEAU	43
 	Laura Sokolowsky DANTE ALIGHIERI OU L'EXQUISE BLESSURE	47



Guy Briole
AINSI SONT LES HOMMES !

51



Nathalie Georges-Lambrichs
DE LA NEZ-DOMINATION À LA DÉ-NOMINATION

55



Virginie Leblanc
VIRGINIE DESPENTES, VIRILE

60



Sophie Marret-Maleval
WERTHER. LE DRAME DU DÉSIR

64



Pierre Sidon
DONALD TRUMP ET LES HOMMES DÉCONSTRUITS

69



Patricia Bosquin-Caroz
O, ENTRE FANTASME DE VIRILITÉ ET LETTRE D'AMOUR

72



Daniel Roy
TCHEKHOV OU LA VIE PRISE À LA LETTRE

76



Yves Depelsenaire
LA MAROTTE D'ÉDUIQUER LES FEMMES...

80



Dominique Holvoet
NIJINSKI, CLOWN DE DIEU

84



Antonio Di Ciaccia
ARISTOTE, LE COMTE D'AQUIN ET LE DOCTEUR...

88



Nathalie Charraud
KURT GÖDEL. UN GÉNIE EXTRAORDINAIRE DANS UN HOMME...

91

Don Juan, figure de l'homme pulsionnel

CLOTILDE LEGUIL

Don Juan serait-il une figure de l'homme pulsionnel ? Cette formule « d'homme pulsionnel » désigne en d'autres termes ce que l'on appelle aussi aujourd'hui la virilité toxique, soit une version de la virilité qui consisterait à se prévaloir de cette identification et de cette qualité pour s'approprier des corps sans leur consentement, ou depuis un consentement trahi qui est aussi un forçage.

L'homme pulsionnel peut être défini comme celui qui ne tient pas compte qu'il y a de l'Autre, que cela soit sous les espèces de l'Autre sexe, ou d'un autre corps. Cet homme pulsionnel se rencontre déjà dans la littérature antique par exemple chez Tite-Live dans son *Histoire romaine* en la figure de Tarquin qui viole Lucrèce, trahissant ses compagnons d'armes. Elle se rencontre dans les *Métamorphoses* d'Ovide en la figure du thrace Térée, qui viole sa belle-sœur Philomèle dans une étable cachée à l'ombre d'antiques forêts. À Tarquin comme à Térée, rien ne leur est interdit et nulle parole ne peut arrêter leur exigence pulsionnelle. Ils ne connaissent ni la honte ni l'honneur.

Reprenant à Dostoïevski sa formule, Jacques-Alain Miller énonçait dans son dernier cours que la pulsion était ainsi le lieu où « tout était permis¹ ». En effet, la pulsion ne connaît ni le oui ni le non. Par nature, elle force le passage. Elle se fraye une voie vers la satisfaction sans se laisser dévier de son trajet par le champ de la parole, par la rencontre du désir. Avec l'homme pulsionnel, nous sommes loin de l'amour qui, selon Lacan, est le seul qui permette à la jouissance de condescendre au désir². La jouissance qui condescend au désir, c'est aussi celle qui se laisse arrêtée, transformée, déviée, par le désir de l'Autre. La jouissance qui ne condescend pas au désir est celle qui ignore le consentement de l'autre et qui s'impose par un forçage.

Alors, qu'en est-il de Don Juan ? Doit-on l'inscrire dans la même lignée que le thrace Térée et que le romain Tarquin ? Si l'on en croit Éric Marty dans *Le sexe des Modernes*, Don Juan incarne cette figure de l'homme pulsionnel qui serait aussi une des modalités de la Domination masculine. Celle-ci ne serait pas à confondre avec la structure patriarcale, ou plus précisément avec ce que Lacan a nommé la fonction paternelle. À cet égard, Éric Marty souligne que la pulsion de Don Juan rencontre un point d'arrêt en la figure du commandeur qui est une version de la fonction paternelle. Là où le père réel ne peut l'arrêter, c'est le père symbolique, le père mort qui revient pour imposer une castration à la pulsion, et arrêter Don Juan en le confrontant à la mort. « Le patriarcat, incarné par le commandeur, c'est l'instance qui exige de l'homme qu'il renonce à la possession immédiate et brutale de la femme (le viol) et qu'il respecte les règles de l'échange (le mariage et la fidélité). Sa première cible c'est l'insoumission du désir masculin, ses seules bénéficiaires – même si c'est à leur corps défendant – ce sont les femmes, vengées du prédateur, la seule valeur c'est celle de l'échange, au sens marxiste de la valeur d'échange³ ».

Qu'en est-il pour Lacan relisant Don Juan ? L'interprétation lacanienne vise à démontrer en quel sens la figure de Don Juan fascine les femmes. Don Juan serait selon Lacan un homme qui fait semblant de s'affirmer comme homme,

1. Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. L'Un-tout-seul », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris 8, cours du 25 mai 2011, inédit.

2. Lacan J., *Le Séminaire*, livre x, *L'angoisse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2004, p. 209.

3. Marty É., *Le sexe des Modernes. Pensée du Neutre et théorie du genre*, Paris, Seuil, 2021, p. 267.

alors qu'il n'y est pas. Mais de ne pas y être lui permet d'assumer une imposture radicale relativement au désir, imposture qui produit un certain effet sur les sujets féminins. Lacan va ainsi jusqu'à affirmer que « Don Juan est un rêve féminin⁴ », car il répondrait à un vœu de la femme « qu'il y en ait un, d'homme, [...] qui l'ait toujours, qu'il ne puisse pas le perdre⁵ ».

Je vais tenter d'en rendre compte et de faire une hypothèse. N'est-ce pas justement parce que Don Juan touche quelque chose du fantasme féminin qu'il déclenche aussi la fureur des femmes ? De même que Philomèle saura, à l'aide de sa sœur, se venger de Térée pour sauver son honneur perdu, de même que Lucrèce énoncera que « nulle femme survivant à la honte n'ose invoquer l'exemple de Lucrèce ! », se poignardant devant son mari et son père, les femmes qui ont été séduites par Don Juan, ont aussi rencontré une forme de violation qui déclenche leur fureur. Dans la version de Da Ponte et Mozart, Don Giovanni est poursuivi par toutes celles qu'il a trompées, comme en un immense cortège des *Mille et tre* qu'il voulait inscrire sur sa liste.

L'homme auquel il ne manquerait rien

Revenons sur le mythe de Don Juan. Depuis Tirso de Molina et sa pièce *Le trompeur de Séville* et *l'Invité de Pierre* (1630), jusqu'à Molière (1665), Don Juan incarne une figure de la virilité que rien ne peut limiter : ni la famille, ni la religion, ni la morale. Cynique et dégagé des entraves de la bienséance, Don Juan est ce libertin qui n'éprouve ni culpabilité ni remords. Sans jamais être en proie au doute ou au questionnement, il suit, assuré, ce que son appétit lui dicte. Plus cruel dans l'opéra de Mozart et le livret de Lorenzo Da Ponte, Don Giovanni avance dans le monde, sans crainte ni pitié, n'ayant foi ni en la parole, ni en l'Autre. La parole pour lui ne vaut que par les effets de jouissance qu'il peut en retirer. Sa course infernale et sans fin a pour seul but la satisfaction de son désir de conquête.

Si la pièce de Molière met l'accent sur un Don Juan promettant le mariage à toutes celles qu'il rencontre et forçant les autres à se dédire de leurs croyances, minant en son cœur le pacte de parole, l'opéra de Mozart met en relief la voracité de Don Giovanni envers les femmes. En choisissant d'ouvrir l'opéra sur un viol, Ivo Van Hove, dans sa récente adaptation de Don Giovanni, en fait bien un homme pulsionnel. Don Giovanni est un être inassouvi. Les mille et trois femmes qui sont sur sa liste ne suffisent encore pas à le satisfaire. Il est l'homme qui ne peut résister à *l'odor di femmina* et celui qui jouit de comptabiliser ses conquêtes, encore et encore. Meurtrier du père de Donna Anna, il symbolise l'homme de plaisir qui suit ce que veut la nature. Proche en cela du Marquis de Sade, Don Giovanni prône une éthique du plaisir et de la cruauté qui conduit à une jouissance de la transgression. Anéantir le père pour s'affirmer comme l'homme d'exception qui ne connaît ni le manque ni la castration, tel est le but de Don Giovanni.

Le mythe de Don Juan, l'homme que rien n'arrête dans sa soif de conquêtes, incarne donc depuis le XVII^e siècle la figure de l'homme de plaisir dont le désir ne connaît pas l'angoisse. Il incarne pour Lacan « un homme auquel il ne manquerait rien⁶ ». Pourquoi alors Don Juan, qui fait semblant de s'affirmer comme homme alors que son désir n'a pas d'objet, serait-il un fantasme féminin ? Les femmes dans ce mythe ne sont pas tant des femmes objets que des femmes trahies en un point qui touche leur rapport à la féminité. En cela, l'épouse trompée, la paysanne abusée ou la femme flouée nous enseignent quelque chose de la féminité. Ce sont des femmes à qui un homme a dit « Tu es celle qui me suivras » et qui ont cru à la parole de cet homme qui les choisissait entre toutes les femmes. Mais en quoi ont-elles cru exactement ?

4. Lacan J., *Le Séminaire*, livre x, *L'angoisse*, op. cit., p. 224.

5. *Ibid.*, p. 233.

6. *Ibid.*, p. 224.

Exigence féminine

Qui est Don Giovanni pour une femme ? Qu'incarne la rencontre avec cet homme aux conquêtes infinies pour une Donna Elvira, une Donna Anna ou une Zerlina ? Don Giovanni n'est pas seulement celui qui les a séduites pour les tromper, c'est aussi celui qui a usé de la parole pour les rendre folles – folles de lui, folles de désir, folles d'amour, puis folles de rage. Les femmes, dans l'opéra de Mozart, ne sont pas tant victimes du séducteur ou dominées que des femmes dont la fureur a été déclenchée. Cette fureur, Don Giovanni ne redoute pas de la réveiller. La colère féminine, l'*ire* de la femme trahie au point le plus profond de son désir, le laisse de marbre. De sorte qu'elles sont prêtes à y retourner une seconde fois, ne parvenant pas à saisir l'énigme qu'incarne Don Giovanni pour elle. Étrangeté de celles dont la blessure est immense et qui sont pourtant prêtes à y croire encore. Telle la douce Elvire dont Baudelaire nous montre que même aux enfers avec lui, elle réclamerait encore « à l'époux perfide et qui fut son amant », « un suprême sourire / Où brillât la douceur de son premier serment⁷ ».

Quel est ce charme que Don Giovanni exerce sur elles ? Quel est ce poison qu'il leur inocule et qui les laisse toutes se tordant de douleur, abandonnées à leur blessure et bientôt emplies d'une rage inextinguible ? Le point sur lequel porte la douleur éprouvée par les femmes de Don Giovanni concerne non seulement ce qu'il leur a arraché, mais aussi ce qu'il leur a fait connaître. C'est une hypothèse que je propose.

Lui, qui ne fait que les compter, les trompe sur ce qui compte peut-être le plus pour elles, à savoir le désir qu'elles peuvent susciter et leur désir de compter en tant qu'une. Car ce qui les rend folles de lui, avant de devenir folles de rage, c'est cette extase qu'elles éprouvent à se sentir soudainement choisies comme celles qui lui inspireraient un désir jamais éprouvé auparavant. C'est sur ce point que Lacan retourne le sens même de la liste. Cette liste ne ferait pas tant signe vers un « toutes les femmes » mais vers un « une par une ». « Des femmes à partir du moment où il y a les noms, on peut en faire une liste, et les compter. S'il y en a mille et tre c'est bien qu'on peut les prendre une par une, ce qui est l'essentiel⁸ ».

Si une femme cède au rêve que Don Juan existerait bien depuis un désir non embarrassé par le risque de la perte, c'est aussi qu'elle veut être une, une seule, et non pas toutes. Elle veut compter en tant qu'elle ne fait pas partie du tout, de toutes les autres. L'image de Don Juan serait « capitale », selon Lacan, de part ce « une par une » qui fait exister non pas « toutes les femmes », mais pas-toutes. C'est l'être sexué au féminin dans la dimension du pas-tout qui serait alors convoqué par la rencontre avec Don Juan. C'est cette exigence féminine qui se réaliserait à travers lui.

Don Giovanni les trompe ainsi sur le miracle de la rencontre. Il les floue sur le serment qu'il leur fait. Elles croient être l'objet d'un désir irrépressible au nom duquel on pourrait transgresser tous les interdits, alors qu'elles ne sont que la proie d'un homme qui veut assouvir sa pulsion. Comme le chante Donna Elvira, « sa bouche ment ».

Don Giovanni suscite alors la fureur des femmes en les trompant sur la parole d'amour, en les confrontant au serment perdu. Il leur a fait connaître l'extase produite par l'élection, la dévolution, l'extase produite par le mystère d'un désir qui les a faites « femme ». Puis il disparaît de leur existence comme si rien n'était jamais arrivé. L'élection à laquelle elles ont cru est perdue. La feinte et l'escroquerie leur sautent alors au visage. Lui, insubmersible, poursuit son chemin, sans se retourner.

Fureur

Que leur est-il donc arrivé, à toutes ces femmes, pour qu'elles soient alors en proie à une telle fureur ? Comment cet homme est-il parvenu à les escroquer sur l'amour ? Il n'est pas seulement question de l'exercice d'une puissance ou d'une domination masculines, mais de l'exercice d'un charme particulier. Don Giovanni parvient à incarner pour

7. Baudelaire C., « Don Juan aux enfers », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Presses Pocket, 1989, p. 43.

8. Lacan J., *Le Séminaire*, livre xx, *Encore*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 15.

une femme l'homme d'exception qui leur a fait vivre une épreuve particulière. Ce qui fait de la figure de Don Giovanni une épreuve pour une femme, c'est qu'il incarne l'homme qui ne serait pas embarrassé par le désir et sa complexité, celui qui aurait un accès direct à son désir et qui se fierait si bien à ce désir qu'il ne manquerait jamais l'occasion de le dire.

Don Giovanni les a envoûtées car, avec lui, elles ont rencontré un homme ne redoutant pas ce qu'il ressent, un homme qui n'a pas peur d'y aller. Lacan montre ainsi que « le prestige de Don Juan est lié à l'acceptation de cette imposture⁹ », l'imposture de celui qui se présente comme libre dans son rapport au désir. L'imposture de celui qui n'aurait pas peur de désirer absolument.

Quel est alors le retournement inattendu auxquelles elles sont exposées ? Elles, qui se sont crues choisies par lui par-delà toutes les autres, se retrouvent en manque d'un objet qu'elles ont perdu. Elles, qui s'étaient laissé prendre au jeu de celle qui comblerait enfin l'homme à l'appétit insatiable, se retrouvent confrontées à l'imposture de ce serment. Là où elles ont cru à ce rêve d'« un homme auquel il ne manquerait rien¹⁰ », d'un homme qui serait maître du désir et de la jouissance et qui, pourtant, les choisiraient comme femme unique, elles se retrouvent en manque de ce rêve. C'est ce qui fait dire à Lacan que Don Juan est « l'objet absolu¹¹ ». Il est l'objet qu'elles ont perdu, chacune, les unes après les autres, invariablement et fatalement. Elles n'en reviennent pas d'avoir cru dans ce qui n'était qu'un rêve. La fureur féminine est alors proportionnelle à ce rêve qui a été le leur, le rêve d'avoir rencontré un homme qui serait maître du désir.

Si Don Juan incarne à certains égards l'homme pulsionnel, il incarne donc aussi, à en croire Lacan, ce rêve féminin d'un homme qui ne serait pas embarrassé par le désir et pourrait totalement l'assumer. Mais n'est-ce pas finalement aussi une façon d'assurer à la pulsion sa satisfaction que de faire croire au désir et à l'amour lorsqu'en réalité il n'en est rien ? Dans le contexte qui est le nôtre, Don Juan nous apprendrait aussi quelque chose sur l'homme pulsionnel de #metoo en tant qu'il sait lui que sa jouissance ne condescend à aucun désir mais qu'il n'aurait même plus besoin de le faire croire. C'est alors sous une figure plus grimaçante qu'il apparaît, à l'heure où plus aucun commandeur n'est là pour l'arrêter. C'est alors la fureur des femmes qui répond au déchaînement pulsionnel. ●

9. Lacan J., *Le Séminaire*, livre x, *L'angoisse*, op. cit., p. 224.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

Gatsby le magnifique

SONIA CHIRIACO

Splendeur

Son mystère participe de cette légende qu'il est devenu. Plus encore que sa somptueuse demeure et les fêtes grandioses qu'il y a données, plus que sa voiture rutilante d'une longueur monstrueuse, c'est son mystère qui a fait enfler sa magnificence et l'a rendu irrésistible. Gatsby a à peine besoin d'apparaître à ses invités, le discours que ceux-ci tiennent sur lui suffit à le faire homme, homme du monde qui fascine les autres hommes et que les femmes désirent. « Regardez-le bien quand il croit que personne ne l'observe. Je suis prête à parier qu'il a tué un homme¹ », dit l'une avec enthousiasme, et celle qui l'écoute de frissonner. Ses livres sont « absolument vrais. Avec des pages [...] Magnifique réussite ! Quelle perfection ! Quel réalisme !² » On se raconte ses faits d'arme, ses actes de bravoure qui lui ont valu quelques décorations. C'est un homme assurément, un vrai ! Rumeurs et spéculations romanesques, répandues par des centaines de personnes les chuchotant, sont ainsi devenues, en un été, des preuves de la notoriété de Gatsby.

« Il courait [même] une rumeur tenace selon laquelle il n'habitait pas dans une maison, mais dans un bateau maquillé en maison qui cabotait secrètement sur la côte de long Island.³ » Et quel charme !

Son sourire avait « le don de vous rassurer à jamais – nous dit le narrateur –... Il se portait – ou semblait se porter – un instant sur le monde extérieur tout entier, puis se concentrait sur vous, sur vous seul, avec un irrésistible préjugé en votre faveur. Il vous comprenait dans la mesure exacte où vous vouliez être compris, croyait en vous comme vous auriez aimé croire en vous même, et vous assurait qu'il avait exactement de vous le sentiment que vous souhaitez, au meilleur de vous-même, donner à autrui.⁴ » Comment ne pas succomber à la séduction de Gatsby, qui choisit ses mots avec soin, s'habille d'une manière toujours recherchée, costume de flanelle blanc, parfois rose, chemise argent et cravate d'or et pavoise ainsi au milieu de ses invités qu'il ne connaît d'ailleurs pas vraiment, ceux-ci venant à ses réceptions par l'intermédiaire d'autres personnes et souvent par pure curiosité.

Viril ?

Mais en le dépeignant ainsi, avec ce trop d'élégance et de manières, Fitzgerald ne veut-il pas déjà nous indiquer le ridicule qui pourrait le démasquer ? Car tout chez Gatsby n'est qu'excès. Son fantasme de virilité qui transparaît dans sa parade masculine est orné de cette splendeur outrancière. En voulant faire l'homme, Gatsby se dévirilise. Il ne cesse de faire « comme si » ; comme s'il appartenait à cette bonne société qu'il a longtemps enviée, comme s'il était un homme tel qu'il imagine que sont les hommes.

Appliquons un instant à Gatsby la démonstration de Lacan sur le temps logique :

Au premier temps, celui du regard, « Un homme sait ce qui n'est pas un homme⁵ ». Au temps deux, « les hommes se reconnaissent entre eux pour être des hommes », c'est le temps pour comprendre. Au troisième temps, « Je m'affirme être un homme de peur d'être convaincu par les hommes de n'être pas un homme. »

Eh bien Gatsby se méprend dans sa façon d'affirmer sa conclusion ; il se méprend en en faisant trop, il se méprend en voulant, par sa prodigalité, épater ceux qui se pressent chez lui. Sa superbe n'est que mascarade qui le féminise.

1. Scott Fitzgerald F., *Gatsby le magnifique*, Paris, Folio, 2012, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 58.

3. *Ibid.*, p. 113.

4. *Ibid.*, p. 60.

5. Lacan J., « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 213.

Finalement, il échoue à se fondre dans cette société des hommes comme il faut, car il est plus brillant qu'eux, plus clinquant et il dépareille. Ce n'est pas seulement qu'il n'a pas les codes ou qu'il serait un transfuge de classe, comme on dit aujourd'hui, c'est plutôt qu'il ne peut voiler la jouissance qui le déborde.

Certes, la norme sociale dans laquelle il a cherché à se ranger est elle-même faite de ces semblants scintillants. Mais en éblouissant ses hôtes au-delà de toute mesure, en surpassant ce qu'il convoitait, Gatsby laisse apparaître son exception et s'exclut. Il cherche à cacher son être de jouissance derrière cet écran lumineux qui, en retour, ne fait que le révéler. Son outrance met surtout en lumière ceci, que la norme mâle n'est elle-même que semblant. « Tous les hommes » est un leurre et c'est pourquoi il est si difficile de s'y ranger complètement. Ici, l'impossible normativité crève l'écran. À travers le personnage de Gatsby, Fitzgerald fait valoir combien la splendeur phallique est un mirage, autrement dit un mensonge.

« S'il faut dire la vérité, Jay Gatsby, de West Egg, Long Island, naquit de la conception platonicienne qu'il avait de lui-même, écrit-il. – Il était fils de Dieu [...] et il lui incombait de s'occuper des affaires de son père, de servir une beauté immense, vulgaire, clinquante. Aussi inventa-t-il la seule sorte de Jay Gatsby qu'un garçon de dix-sept ans était susceptible d'inventer, et il demeura fidèle à cette conception jusqu'à la fin.⁶ »

« Pour le garçon, dit encore Lacan, il s'agit à l'âge adulte de faire-homme [...] De ce faire homme, l'un des corrélats essentiels est de faire signe à la fille qu'on l'est. Pour tout dire, nous nous trouvons d'emblée dans la dimension du semblant.⁷ »

L'amour

La vérité c'est que Gatsby n'a acheté cette maison somptueuse que pour se trouver en face de la femme qu'il aime. Pendant les cinq années passées loin d'elle il n'a cessé de penser à la reconquérir. Il ne manquait plus qu'une occasion, d'ailleurs faussement fortuite, pour la rencontrer, et c'est dans ce seul dessein qu'il a approché Nick, cousin de Daisy, notre narrateur : « Ainsi, ce n'était pas seulement aux étoiles qu'il aspirait en cette nuit de juin. L'homme avait surgi devant moi, vivant, soudain expulsé de la matrice de sa splendeur sans objet⁸ », s'étonne ce dernier.

Gatsby lui racontera plus tard, dans ce moment de sincérité qui surviendra une fois son rêve en miettes, que Daisy était la première jeune fille « comme il faut » qu'il rencontrait et qu'il fut ébloui autant par sa beauté que par sa richesse. L'idée même qu'elle avait connu beaucoup d'hommes lui donnait une attraction supplémentaire, augmentait la valeur qu'elle avait ; une condition d'amour parfaitement conforme à ce que Freud développe dans sa première contribution à la psychologie de la vie amoureuse. En laissant croire à la jeune femme qu'il appartenait à ce milieu admiré et convoité, il finit presque par y croire lui-même. Il se glissa dans le costume du prétendant parfait jusqu'à avoir, une fois qu'il l'avait séduite, le sentiment qu'ils étaient mariés.

Gatsby fut surpris en découvrant qu'il était amoureux. Désormais, plus rien d'autre que son amour ne comptait. Il partit à la guerre où il fut un soldat exceptionnel, il fut promu commandant, eut des médailles mais, en dépit de ses exploits, il resta sans fortune. Quand il rentra enfin d'Europe, Daisy était mariée à Tom, un homme riche mais, pensait Gatsby, qu'elle n'aimait pas. Il entreprit alors de tout faire pour l'éblouir afin de la reconquérir.

Il n'existe nul code, nulle règle pour aller vers l'autre sexe. Parce qu'il n'y a pas de rapport sexuel qui puisse s'écrire, il s'agit, dans la relation amoureuse, d'inventer et certainement pas d'imiter. Or, pour cacher ce qu'il n'a pas, pas seulement la fortune qui lui fait défaut ou ses origines modestes, mais surtout sa castration, Gatsby construit son personnage. Il ne trouve pas d'autre mode d'emploi pour aller vers sa bien-aimée que ces normes sociales de la haute

6. Scott Fitzgerald F., *Gatsby le magnifique*, op. cit., p. 114.

7. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2007, p. 32.

8. Scott Fitzgerald F., *Gatsby le magnifique*, op. cit., p. 91.

société new-yorkaise, qu'il va copier en les exagérant. Non seulement il trompe ainsi son monde, mais il se trompe lui-même aussi bien. Certes, il parvient ainsi à séduire Daisy, sensible à son charme et à son prestige. Pourtant, plus il brille, plus son costume révèle sa facticité. Dans l'amour il s'agit de donner ce qu'on n'a pas, de montrer son désir, donc son manque. C'est une position féminine. Or, assumer son manque, c'est ce que Gatsby ne parvient pas à faire. Il s'é gare en faisant le beau, montre ses richesses, couvre ses hôtes de cadeaux, les recouvre de sa splendeur pour cacher ce qu'il n'a pas. Cependant, dès que Daisy se retrouve tout près de lui, il perd ses moyens, se comporte comme un enfant. Puis, tentant de s'accrocher tant bien que mal à ses semblants qui ne tiennent plus que par un fil, il exulte devant elle.

Les semblants vacillent

Ainsi, lorsqu'il sort d'un placard sa pile de chemises et les jette sur la table pour les lui faire admirer, chemises de batiste, de soie épaisse, de flanelle fine, chemises à rayures, à volutes à carreaux, de toutes les couleurs possibles et ornées de son monogramme indigo, sa vanité apparaît au grand jour. Certes, Daisy contemple d'abord les étoffes, puis elle y enfouit sa tête en éclatant en sanglots⁹. N'a-t-elle jamais vu de si belles chemises, comme elle le dira ou bien vient-elle d'entr'apercevoir l'envers du décor ?

Car au fond qu'y a-t-il dans ces parures ? Y a-t-il vraiment quelqu'un dans l'habit ? Et si oui, qui est-il ? Daisy ne découvre-t-elle pas déjà, à cet instant, que tout cela n'est qu'esbroufe faite pour lui en mettre plein la vue ? Trop montrer lève le voile sur ce qu'il n'y a pas. En somme, plus Gatsby cache moins phi, plus il prend le risque d'être démasqué.

Ce jour-là, lorsque Nick, le narrateur va leur dire au revoir, il voit « la stupéfaction se peindre une nouvelle fois sur le visage de Gatsby, comme s'il avait été saisi d'une sorte de doute sur la qualité de son bonheur présent. Presque cinq ans ! Il avait dû y avoir des moments, même cet après-midi-là, où Daisy ne s'était pas montrée tout à fait à la hauteur de ses rêves, non par sa faute à elle, mais en raison de la colossale vitalité de son illusion à lui, qui l'avait dépassé, avait tout dépassé. Il s'y était abandonné avec la passion d'un créateur, ne cessant de l'augmenter, lui ajoutant toutes les plumes brillantes que le hasard mettait à sa portée. Nul feu, nulle glace ne rivalisera jamais avec la foule des chimères qui se pressent dans un cœur d'homme¹⁰ », ponctue Scott Fitzgerald.

La chute

Bientôt, Gatsby sera confondu par son rival qui a fait son enquête et découvert qu'il n'est pas des leurs, qu'il n'est pas de cette bonne société à laquelle il a feint d'appartenir. Tout n'est que mensonge, et s'il défend d'abord son honneur contre des accusations qui n'ont même pas été portées, Gatsby va bientôt renoncer. « Seul son rêve détruit continuait à se débattre. [...] La peur dans ses yeux disait que quelles qu'eussent été ses intentions et son courage, tout cela avait bel et bien sombré.¹¹ »

Une fois le rêve brisé, Daisy s'enfuit pourtant avec Gatsby dans ce que les journaux appelleront « la voiture de la mort », qui ne s'arrêtera pas après avoir accidentellement tué Myrtle Wilson, la maîtresse de Tom.

L'honneur

Tout accuse Gatsby de cet accident et de sa lâche fuite mais c'est pourtant Daisy qui était au volant. « Je dirai que c'était moi, évidemment », confie Gatsby à Nick. Pour le narrateur, qui n'était pas dupe des fanfaronnades de Gatsby, la situation entière apparaît soudainement différemment, c'est même un véritable renversement. C'est paradoxalement quand le personnage de Gatsby s'est brisé que se découvre sa noblesse et, disons même, sa virilité vraie. En

9. *Ibid.*, p. 107.

10. *Ibid.*, p. 110.

11. *Ibid.*, p. 152.

endossant la responsabilité de l'accident à la place de Daisy il a montré son courage, il a souscrit au code de l'honneur et cela même au moment où il est banni de tous. Une fois Gatsby mort, le narrateur sera finalement seul à l'honorer : « Je me suis retrouvé du côté de Gatsby, et seul... tandis qu'il reposait chez lui, sans bouger ni parler, l'idée s'imposa à moi, les heures passant, que j'étais responsable, parce que personne d'autre ne manifestait le moindre intérêt – je veux parler de ce profond intérêt auquel chacun, à la fin, a plus ou moins droit.¹² »

« Quand l'honneur est une valeur qui tient le coup, la vie comme telle ne l'emporte pas sur l'honneur. Quand il y a de l'honneur, la vie pure et simple est dévaluée¹³ », remarque Jacques-Alain Miller dans sa « Note sur la honte ».

Une fois la fête finie et la somptueuse maison recouverte de poussière, ce long chemin que Gatsby a parcouru jusqu'à Daisy, depuis leur première rencontre jusqu'à la pelouse bleue où il est parvenu à la rejoindre cinq ans plus tard, en passant par les années de guerre et par cet été flamboyant, ce chemin se révèle, au bout du compte, tout entier traversé par la pulsion de mort. ●

12. *Ibid.*, p. 184.

13. Miller J.-A., « Note sur la honte », *La Cause freudienne*, n° 54, juin 2003, p. 12.

Le surmâle d'Alfred Jarry

CATHERINE LAZARUS-MATET

« L'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment ». Ainsi s'ouvre le roman d'Alfred Jarry, *Le surmâle*, sous-titré *Roman moderne*, paru en 1902 dans la Revue Blanche. S'annonce d'emblée de l'excès, prélude aussi bien par la science que par le fantasme au rêve d'un homme augmenté. Le roman, hors norme, traite d'un défi à la norme, plus virile que mâle. Sa forme mêle à la poésie l'érudition, un imaginaire foisonnant, l'air du temps où se développent les machines, le style si singulier de l'auteur, et se veut en rupture avec toute forme convenue de littérature. Le récit est plutôt déroutant. Il dérange, déjoue la logique scientifique, joue de l'in vraisemblable, et s'y nouent le banal et l'extraordinaire, le possible et l'impossible, pour être congruent avec un propos sur la virilité, une sexualité débridée, le corps, l'amour, la pulsion de mort, la limite ou l'illimité des forces humaines. Le fil même du récit bouscule.

Ce livre, comme toute l'œuvre de Jarry, lui qui fut l'as des paradoxes, des outrances, des « solutions imaginaires », a fait couler beaucoup d'encre, comme par exemple sa Messaline, autre figure peu normée. Certains, pour son rapport à la lettre et au sens, au comique, au grotesque de l'amour, le disent lacanien, ou considèrent que Lacan, qui y fit allusion par trois fois, fut jarryque. Ainsi Michel Arrivé, spécialiste de Jarry à qui l'on doit l'édition de ses œuvres complètes dans la Pléiade¹, et Paul Audi, qui a lu le Séminaire *Encore* selon Jarry².

Les trois occurrences d'Alfred Jarry chez Jacques Lacan se trouvent dans le Séminaire v, avec le fameux « Vive la Pologne, parce que sans la Pologne, il n'y aurait pas de Polonais », repris d'*Ubu roi*³; dans « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », sur le fameux *merdre*, toujours d'*Ubu roi*, où Lacan vante la trouvaille de Jarry de l'ajout d'un simple phonème dans ce merdre qui ouvre la pièce : trouvaille « du Mot d'avant le commencement », écrit Lacan⁴; et dans « La direction de la cure », à propos d'un exemple propre à dire quelque chose du transfert, exemple d'humour involontaire qui, écrit-il, « eût comblé Jarry⁵ ».

Donc, « L'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment ». L'aphorisme, comme il est qualifié, va surprendre et créer « un trou dans l'assistance », écrit Jarry. Trou, et rupture avec le sens commun et avec toute norme, tout en ne s'écartant pas finalement de la norme mâle.

C'est dans un contexte d'opérette, – selon Annie Lebrun, qui a écrit un beau texte sur *Le surmâle* dans un livre intitulé *De l'éperdu*⁶ –, qu'André Marcueil a convié dans son château de Lurance des notables qui conversent sur l'amour. Jarry présente les invités : « On remarquait le célèbre chimiste américain William Elson, accompagné de sa fille Ellen, le richissime ingénieur, électricien et constructeur d'automobiles et d'avions Arthur Gough, et sa femme, le général Pusice-Euprèpie de Saint-Jurieu, le cardinal Romuald, l'actrice Henriette Cyne, le docteur Bathybius, et d'autres ». Soit l'armée, l'église, la science, les femmes.

L'aphorisme, écrit Jarry, aurait pu « rajeunir le lieu commun » mais le savoir-vivre rabattit la chose « à l'insignifiance polie d'une conversation mondaine ». Et cela fit trou, comme l'apparence même de Marcueil, qui « réalisait si

1. Jarry A., « Le surmâle », *Œuvres complètes*, tome 2, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1987.

2. Audi P., *Le théorème du Surmâle*, Verdier, 2011.

3. Lacan J., *Le Séminaire*, livre v, *Les formations de l'inconscient*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1998, p. 75-76.

4. Lacan J., « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 660.

5. Lacan J., « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », *Écrits*, *op. cit.*, p. 609-610.

6. Le Brun A., *De l'éperdu*, Paris, Stock, 2000, p. 27-28.

absolument le type de l'homme ordinaire que cela, en vérité, devenait extraordinaire », et à qui l'on ne connaissait pas de maîtresse et dont « il était supposable que l'état de sa santé lui interdisait l'amour ». Pas très viril donc.

Ce n'était pas le moindre paradoxe.

Il y eut un froid. Marcueil insista : les forces humaines n'ont pas de limites, dira-t-il. Et ce thème va être central, un vide s'y creusant quant à un autre point essentiel du roman : l'amour. Comme l'écrit Annie Le Brun, « ce à quoi on prête tant d'importance et qui compte en réalité pour à peine plus qu'une sensation et un peu moins qu'un sentiment, le Surmâle déclare ne lui accorder aucune importance mais pour faire de cette insignifiance le moteur de sa réflexion. Ce qui simplement change tout puisque le seul fait de retirer ainsi à l'amour ses habituels échafaudages sentimentaux, mondains ou même techniques, met en péril règles et potiches du petit monde de l'opérette mais aussi l'idée même de représentation théâtrale et sociale ».

Surgira alors une réponse de la science au propos de Marcueil, avec l'arrivée dans la conversation d'une machine, invention du chimiste, la *Perpetual-Motion-Food*, l'Aliment-du-mouvement-perpétuel, propre à régénérer indéfiniment les tissus et l'énergie musculaire. Un défi est proposé par l'inventeur : « La course des dix mille milles », soit la course d'une quintuplette, où cinq cyclistes alimentés par cette machine devront vaincre un train à grande vitesse.

Puis l'échange reprend sur la puissance sexuelle. Une femme lance : « il serait intéressant de savoir à quel point de [...] la série indéfinie des nombres le sexe masculin place l'infini ». Là débute une surenchère de chiffres sur les exploits sexuels masculins contés dans *Les travaux d'Hercule*, *Les Mille et une nuits*, le *Coran*, etc. « Vilaines technicités », dit une dame. « Vous parlez affaire ? », questionne ingénument une jeune fille, devant tous ces chiffres émis par cette société qui croit à la science. Jarry se moque, car on a beau calculer, inventer, l'énigme humaine demeure. Comme le dit le docteur Bathybius, à propos du « domaine de l'impossible, [...] les savants ne [l'] admettent point, vu que là ils n'ont point de chaire ». Alors que Jarry développe la science du particulier.

Marcueil, suivant son fil, propose ensuite, avec la figure du Surmâle, un autre défi. À lire peut-être comme l'indice du poids du fantasme dans la sexualité côté homme. Il se réfère au *Tiers Livre* de Rabelais, qui évoque ce personnage, l'Indien « tant célébré par Théophraste, Plin et Athénée » qui, « avec l'aide de certaine herbe le faisait en un jour soixante-dix fois et plus ». Les convives ironisent mais Bathybius donne foi à cette référence par quelques citations latines. Marcueil cite ses sources : le chapitre xx du livre ix de Théophraste d'Erèse, son *Histoire des plantes*⁷. Si l'on va lire Théophraste, dans le texte traduit et établi par Suzanna Amigues, on y lit que « le plus extraordinaire, c'est le pouvoir de la drogue qu'avait l'Indien. On a raconté qu'après en avoir non pas absorbé, mais frotté leur membre, les hommes se mettaient en érection et que l'effet était si puissant qu'ils pouvaient avoir des rapports avec autant de femmes qu'ils voulaient – jusqu'à douze, selon ceux qui avaient fait l'expérience ; en tout cas, le droguiste lui-même, un homme grand et fort, racontait qu'une fois il avait eu soixante-dix rapports ; son éjaculation se faisait goutte à goutte et il avait fini par émettre du sang. L'excitation sexuelle est, paraît-il, encore plus vive chez les femmes, quand elles usent de cette drogue. Celle-ci a donc une efficacité exceptionnelle, à la supposer authentique. » Théophraste formule ainsi clairement un doute quant à l'authenticité de cette prouesse d'un super Viagra avant l'heure.

Mais l'Indien vient ici comme support d'un fantasme, pas tant de virilité, si ce n'est pour la parade que son masque et ses ornements suggéreront, mais de recherche d'absolu, d'éternité, pour finir par saisir que la mécanique de l'acte rate l'amour. « Passion d'absolu qui emporte le Surmâle qui dénude les corps de toute esthétique, pour trouver l'ombre de l'amour sous les gestes dérisoires », écrit Annie Le Brun.

7. Théophraste, *Recherches sur les plantes*, livre ix, texte établi et traduit par S. Amigues, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 54.

Marcueil, l'homme si ordinaire, fut obsédé, enfant, par l'idée d'« être fait comme tout le monde, quand il serait grand », car il souffrait d'être doté d'un organe d'une taille impressionnante. Il fit d'ailleurs tout pour le réduire, pour être un mâle dans la norme, sans succès, puis se dit qu'il avait lutté contre « une force qui ne se serait point révélée si elle n'avait eu un destin à accomplir ». Pour lui l'anatomie, c'est le destin ! Chez Marcueil, pas de mascarade virile, pas de vide à recouvrir. Au contraire, s'effacer pour recouvrir ce qu'il a, et faire semblant de rien. Voiler sa puissance virile puis l'exhiber. Jarry écrit alors : « Mais pourquoi Marcueil éprouvait-il le besoin de se cacher et de se trahir à la fois ? De nier sa force et de la prouver ? Pour vérifier si son masque tenait bien sans doute ». Car le masque pour Jarry recouvre toujours la mort et la dérision. L'homme terne, l'exception voilée, fondue dans le tous, devient une exception exhibée.

L'expérience de la quintuplette fut un succès, mais grâce à un mystérieux cycliste surgissant de nulle part, ombre du Surmâle, qui fera gagner la machine et sera donc plus fort qu'elle.

C'est ensuite que miss Ellen Elson, la fille du chimiste, qui demandait plus tôt si l'on parlait affaires, se décille et déclare à Marcueil croire à l'Indien. Car, dit-elle, « l'Amant absolu doit exister puisque la femme le conçoit, de même qu'il n'y a qu'une preuve de l'immortalité de l'âme, c'est que l'être humain, par peur du néant, y aspire ! ». Elle y croit comme elle croit en Dieu, « parce que c'est absurde », et parce que personne n'y croit et qu'elle peut ainsi l'avoir pour elle seule. Y croire lui permet aussi de rester vierge, précise-t-elle, « de la seule manière qui ne soit pas incompatible avec la volupté, et que reconnaisse le monde ; on est vierge quand on réunit deux conditions : n'être pas mariée et que l'amant soit inconnu... ou impossible ! ». Jarry approche là Lacan faisant de Don Juan un fantasme, un rêve féminin. Même si Marcueil, qui se transformera en l'Indien, se satisfait d'une seule femme qui les représente toutes, et cherche surtout l'exploit sexuel. Lacan dira aussi ce qui de l'acte de Don Juan nourrit le rêve féminin : faire exister La femme. Mais ici l'acte réduit à l'organique sert à faire exister l'Homme, avec un grand H.

Marcueil proposera de tenter une expérience, proposition au-delà de l'indécence, afin de battre le record de l'Indien, sous le regard du médecin. Transfiguré en un magnifique Indien, il s'enfermera vingt-quatre heures avec Ellen, plus que consentante puisqu'elle s'offre, et ils le feront quatre-vingt-deux fois. Record battu ! À l'issue de cette expérience aux accents sadiens où la mort se noue à l'intensité érotique, Ellen dira : « Enfin, on est quitte de ce pari, pour être agréable... à M. Théophraste ! Si nous pensions à nous maintenant ? *Nous ne nous sommes pas encore aimés...* pour le plaisir ! »

Elle cherche à instaurer un rapport, via l'amour. Elle caresse Marcueil « avec emportement ». « Sa bouche, qui mordait, en voulait à l'homme de n'être pas encore épuisé. Il n'aimait donc pas sa maîtresse, puisqu'il ne s'était pas encore tout donné, donné jusqu'à ne plus donner ! »

C'est alors que « L'indien se pâma à diverses reprises, passif tantôt comme un homme, tantôt comme une femme ». Ce moment vient dire, selon Michel Arrivé⁸, l'importance du neutre chez Marcueil, cet être insignifiant dont Jarry dit que « Décidément Marcueil [...] pratiquait le neutre ». Mais ne s'agit-il pas plutôt d'une féminisation par étapes, où Marcueil invente un dispositif optique qui le place sous le regard de Bathybius, premier temps, puis deuxième temps, quand il devient objet du désir amoureux d'Ellen ?

Jarry, juste après cette phrase sur l'Indien se pâmant comme une femme, se montre lacanien quand il écrit : « À coup sûr c'était là la réalisation de ce qu'entendait Théophraste par : "Et plus." » Et plus, quand il évoque les soixante-douze actes de l'indien, et plus. Ce « Et plus » dont Marcueil se demande ce que cela peut bien être, si « cela recule plus loin que l'infini ». Marcueil, le Surmâle, passe-t-il au-delà de la jouissance phallique, quand il est objet d'amour et découvre ce qu'est la Femme, écrit Jarry. La jouissance des deux corps entre dans une autre dimension que celle de la performance.

8. Arrivé M., « Notice », in Jarry A., *Œuvres complètes*, t. 2, op. cit., p. 771-772.

Ellen meurt, et Marcueil, soudain, la voit. Il voit son corps, dans un réveil fétichiste où chaque partie du corps d'Ellen lui apparaît. « Le Surmâle s'aperçut qu'il était en train de découvrir la Femme, exploration dont il n'avait pas encore eu le loisir ». La Femme, ici avec un F majuscule. « Faire l'amour assidûment ôte le temps d'éprouver l'amour », ajoute Jarry. Il embrassa ce corps comme s'il l'avait inventé, « s'imaginant que c'était prouver une impuissance momentanée de caresses plus viriles ». Il devenait sentimental, châtré, mais seulement momentanément.

Finalement, Ellen vivra. Son père, pour que la décence recouvre ses droits, voudra la marier à Marcueil mais il faudra que ce dernier aimât sa fille, et ne se contentât pas simplement d'être la cause de son désir. Là, Jarry fait intervenir un nouveau recours à la science, et pas des moindres : on allait le soumettre à une invention d'Arthur Gough, la machine la plus insolite de tous les temps, destinée « à influencer des forces considérées jusqu'à ce jour comme insaisissables : la Machine-à-inspirer-l'amour ».

« Si André Marcueil était une machine ou un organisme de fer se jouant des machines, eh bien, la coalition de l'ingénieur, du chimiste et du docteur opposerait machine à machine pour la plus grande sauvegarde de la science, de la médecine et de l'humanité bourgeoises. Si cet homme devenait une mécanique, il fallait bien, par un retour nécessaire à l'équilibre du monde, qu'une autre mécanique fabriquât... de l'âme ». On ligota Marcueil, on l'installa dans la machine. Il proféra un « Je l'adore » propre à rassurer sur la validité de l'expérience mais, par un dysfonctionnement où les courants s'inversèrent, c'est la machine qui tomba amoureuse de Marcueil ! Jusqu'à son explosion finale qui mit fin à la vie du Surmâle. Du verre produit par cette explosion coula comme des larmes sur son visage.

Ellen se mariera, à condition que l'époux maintienne son amour dans les limites des forces humaines. Mais notons qu'elle fera sertir une larme de verre du Surmâle pour une bague et l'on suppose qu'elle gardera précieusement ce bijou.

Jarry, l'homme, qu'on a dit misogyne, qui fait dire à Ubu : « Mère Ubu, tu es bien laide aujourd'hui. Est-ce parce que nous avons du monde ? », rêvait d'une femme au-delà de l'identité sexuelle convenue, au-delà des limites bourgeoises, une égale de l'homme, au sens où rien ne serait fixe ni limité, mais absolu, hors genre, mais aussi bien phallique.

Or l'absolu-ment, comme il l'écrit dans *L'amour absolu*. Son amie Rachilde, dans *Alfred Jarry, Le surmâle des lettres*, rapporte qu'il posait « l'honneur des femmes [comme] une chose essentiellement négligeable puisqu'elles n'ont point d'âme⁹ ». Et chez lui la recherche d'absolu est christique, une forme d'appel au père qui, dans le roman, ferait du terne héros l'Homme, qui, cependant, à travers son défi hyper-phallique, atteint une zone au-delà du phallus. Comme l'a écrit Karl Pollin, dans *L'expérimentation du singulier*, Jarry le poète tente par son écriture d'animer le pantin Marcueil, l'homme sans affect¹⁰. Et il voile par des incises poétiques florissantes l'horreur de la pulsion brute.

Le Surmâle n'est finalement pas créé pour rivaliser avec les machines mais pour répondre à la question de Marcueil : « Qui es-tu être humain ? », au-delà du paraître et de l'avoir. Cela dans un parcours qui le fait imaginairement exception virile, l'organe venant encombrer la norme phallique, pourtant là en tant que logique, puis homme rencontrant peut-être une jouissance autre, supplémentaire, ici éphémère. D'exception, vivant sa puissance sans souci de l'autre, il devient un homme manquant, puis s'aventure au-delà.

Seule issue à la pulsion mortifère, la mort de Marcueil, comme celle de la machine, mettra fin à la mécanique sexuelle, pour poser une question sur la vérité de l'être, au-delà d'une quelconque norme. ●

9. Rachilde, *Alfred Jarry, le surmâle des lettres*, Paris, Arléa, 2007, p. 39.

10. Cf. Pollin K., *L'expérimentation du singulier*, Amsterdam-New York, Ed. Rodopi, 2013, p. 172.

Le Prince de Salina

LILIA MAHJOUR

Le « sourire guépardesque » du Prince Fabrizio de Salina, dans le roman *Le Guépard*¹, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, va comme un gant à l'acteur Burt Lancaster mais il ne saurait être réduit à sa seule séduction. Il est évoqué au moins deux fois et s'adresse à deux hommes : à Ciccio Tumeo, compagnon de chasse et ami fidèle du Prince, et à un Piémontais, le chevalier Aimone Chevalley de Monterzuelo, émissaire du gouvernement de Turin de 1860.

Dans le premier cas, ce sourire est amical et se manifeste après une discussion, lors d'une partie de chasse, où le Prince de Salina interroge Don Ciccio sur Calegero Sedarà et sa fille Angelica, après qu'il a reçu une lettre de son neveu et pupille Tancredi le priant de demander, en son nom, la main d'Angelica.

La réponse de Don Ciccio agace au plus haut point le Prince, notamment quand, à la fin de sa description d'Angelica, il ponctue que « ses draps doivent avoir le parfum du paradis ». Le Prince, offensé dans son orgueil de classe par de tels propos sur sa future nièce, même si celle-ci n'appartient pas à son monde, sourit avant de préciser à Don Ciccio, qui l'ignorait, pourquoi il l'avait interrogé, et de lui enjoindre : « dorénavant vous en parlerez avec votre respect habituel ».

Loin de se taire, Don Ciccio s'offusque d'une telle alliance, dit que c'est une vilénie, la fin des Falconeri ainsi que des Salina. Le Prince s'empourpre jusqu'aux oreilles, serre les poings et fait un pas vers Don Ciccio. Mais, ainsi que l'écrit Lampedusa, c'est « un homme de science habitué après tout à voir le pour et le contre des choses », ce qui lui fait retrouver son calme.

L'autre sourire guépardesque se produit après le dîner avec le dénommé Chevalley, lorsque le Prince remet au lendemain l'entretien sollicité par celui-ci. L'après-midi suivante, Chevalley lui expose sa mission : Turin a retenu son nom dans une liste pour le nommer Sénateur, parce c'est un nom « illustre par son ancienneté, par le prestige personnel de celui qui le porte, par ses mérites scientifiques, par l'attitude pleine de dignité et libérale, aussi, assumée au cours des événements récents ».

Le Guépard l'écoute sans donner aucun signe de vie, ses lourdes paupières baissées, « sa grande patte immobile aux poils blond pâle [recouvrant] entièrement une coupole de Saint-Pierre en albâtre qui se trouvait sur la table ». Chevalley redouble alors de flatteries qui glissent loin du Prince. « Il va s'imaginer qu'il est en train de me faire un grand honneur », pense ce dernier, « à moi, qui suis ce que je suis, entre autres aussi Pair du Royaume de Sicile, ce qui doit correspondre à peu près à être sénateur ». Toutes ses idées de Sénat, depuis le Sénat romain jusqu'à celui de l'Empire de Paris, défilent dans son esprit et il demande à Chevalley de lui préciser ce que c'est qu'être sénateur : « un simple titre honorifique, une sorte de décoration ? ou faut-il remplir des fonctions législatives, délibératives ? »

Le Chevalier se cabre et s'empresse de lui dire que c'est « la fine fleur des hommes politiques du pays [...] qui examine, discute approuve ou repousse les lois que le gouvernement ou eux-mêmes proposent », et que, lorsqu'il aura accepté d'y prendre place, il y représentera la Sicile à égalité avec les députés élus. Et il continue ainsi sur le même ton.

Don Fabrizio lui signifie alors son refus et se lance dans un long discours, en commençant par un « Nous, Siciliens ». Il lui dit que trop de choses avaient été faites sans les « consulter pour que l'on puisse demander à un membre de la

1. Di Lampedusa G. T., *Le Guépard*, Paris, Seuil, coll. Points, 2007. Les citations du texte sont extraites de cet ouvrage.

vieille classe dirigeante de les développer et de les mener à bonne fin ». « En Sicile, peu importe faire bien ou mal, ajoute-t-il, le péché que nous, Siciliens, nous ne pardonnerons jamais est simplement celui de "faire". »

Il déroule ainsi l'histoire de la Sicile, le poids des civilisations hétérogènes qu'elle porte sur ses épaules sans qu'aucune n'ait germé en elle. « Le sommeil, cher Chevalley, lui dit-il, le sommeil est ce que veulent les Siciliens et ils haïront toujours celui qui veut les réveiller. » Il ajoute que ceux qui sont à demi-éveillés ont un pouvoir arrogant et qu'ils retomberont le temps passant dans leurs rêvasseries voluptueuses ; que quelques Siciliens pourraient peut-être réussir à se désensorceler en quittant l'île mais qu'ils resteraient convaincus que la normalité est dans leur pays, la bizarrerie ailleurs. Il lui raconte enfin une anecdote lors de la visite d'officiers de la marine anglaise venus observer les événements et qui lui demandèrent ce que venaient faire ces volontaires italiens en Sicile. « Ils viennent nous apprendre les bonnes manières mais ils ne le pourront pas le faire, parce que nous sommes des dieux », leur avait-il répondu.

Le Prince conclut alors : « Que ferait donc le Sénat de moi, d'un législateur inexpérimenté à qui manque la faculté de se leurrer lui-même, cette qualité essentielle requise pour ceux qui veulent guider les autres. » Et coup de théâtre, il propose le nom de Calogero Sedàra – le père d'Angelica – qui, s'il était sans doute comme lui sans illusions, saurait s'en créer quand cela sera nécessaire.

Don Fabrizio est en effet un homme sans illusions en politique comme en amour.

Il assume de regarder en face les événements que connaît la Sicile et partant le choix garibaldien de son neveu. Le 21 octobre 1860, il appela son village de Donnafugata, dont don Calogero est le Maire, à voter « oui » au Plébiscite de l'unification de l'Italie ; il sait que cette révolution signe la fin d'un monde et que ce n'est au fond qu'une lente substitution de classes. Il fait sienne la phrase que Tancredi lui lança quand il partit rejoindre ses camarades de lutte dans les montagnes de Corleone : « Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change. »

Cette phrase devenue emblématique n'est pas sans faire écho à ce que dit Lacan aux étudiants de Vincennes le 3 décembre 1969 : « l'aspiration révolutionnaire, ça n'a qu'une chance, d'aboutir, toujours, au discours du maître. C'est ce dont l'expérience a fait preuve. Ce à quoi vous aspirez comme révolutionnaires, c'est à un maître. Vous l'aurez² ».

Contemplant la ruine de sa classe et de son patrimoine sans y remédier, le Prince vit dans une sorte de mécontentement perpétuel, il est souvent agacé, irrité, en colère ainsi que dégoûté dans certaines situations. Mais la plupart du temps il surmonte ce qui l'affecte.

Don Fabrizio est dans la force de l'âge et, sous la plume de Lampedusa, il apparaît dans toute sa splendeur virile, notamment lors de la scène où le Père Pirrone, venu s'entretenir avec lui au sujet de sa fille aînée Concetta, se retrouve face à l'Hercule Farnèse sortant du bain.

Bien qu'il n'ait que quarante-cinq ans, le Prince s'est senti vieillir brusquement en apprenant, tout d'abord par son neveu Tancredi qui le lui a écrit et là, par le Père Pirrone à propos de Concetta, que ses enfants étaient en âge d'aimer.

Don Fabrizio est un Pater familias qui, chaque soir à sa place, devant une pile d'assiette et une énorme soupière surmontée d'un guépard dansant, se réserve le privilège de verser la soupe aux quatorze convives attablés, attentifs au tintement plus ou moins menaçant de la louche sur la porcelaine selon l'humeur du Prince.

Il a déjà pris la mesure de ce qu'il peut attendre de ses enfants ; de Concetta, il sait qu'avec ses vertus passives et sa part d'héritage, elle serait incapable « d'aider un mari ambitieux et brillant à gravir les marches glissantes de la nouvelle société », tel que Tancredi. Il aime beaucoup sa fille, mais il préfère Tancredi.

2. Lacan J., *Le Séminaire*, livre xviii, *L'Envers de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1991, p. 239.

Tancredi, qui n'a que son nom et son épée à offrir à Angelica, ne lui a-t-il pas parlé dans sa lettre de l'opportunité et de la nécessité d'unir leurs deux familles pour l'apport de sang neuf à de vieilles lignées et pour l'action de nivellement des classes qui était l'un des buts du mouvement politique en cours en Italie ?

De Paolo, son fils aîné, il n'attend pas non plus grand-chose. Venu lui demander comment se comporter avec Tancredi, vu les bêtises que celui-ci faisait et son encaissement avec les Garibaldiens, le Prince lui rétorqua qu'il vaut mieux faire des bêtises qui d'ailleurs n'en sont pas, plutôt que de « rester toute la journée à regarder le crottin des chevaux », et il ajouta : « Si tu vas pouvoir faire graver tes cartes de visite avec "Duc de Querceta dessus", et si, quand je m'en irai, tu hérites de quelques sous, c'est à Tancredi que tu le devras et aux autres comme lui. Va-t'en, je ne te permets plus de m'en parler ! Ici, c'est moi seul qui commande. » Le Prince se calma et remplaça la colère par l'ironie : « Va, mon fils, je veux dormir. Va parler de politique avec Guiscardo, vous vous entendrez bien. »

Comparé à son fils Paolo qui passe son temps à observer son cheval, Guiscardo, il n'y a pas de doute pour le Prince de Salina que c'est Tancredi, « son fils, le vrai ». On peut dire qu'il n'est pas un père au sens normal du terme, car bien qu'il aime ses enfants, il ne croit pas en leur avenir et ne les choisit donc pas pour prolonger le prestige de sa famille.

En tant qu'homme, Don Fabrizio se sait doublement pécheur, devant la loi divine et devant l'attachement de sa femme, la Princesse Stella qu'il aime mais, comme il le confie au Père Pirrone, « Feu et flammes pendant un an, cendres pendant trente » ou, comme il le crie dans la rue un soir à Palerme où il est allé rendre visite à Marianinna : « Je suis encore un homme vigoureux ; et comment faire pour me contenter d'une femme qui, au lit, avant chaque étreinte se signe et qui, après, dans les moments de plus grande émotion, ne sait que dire : "Jésus-Marie !" Quand nous nous sommes mariés tout cela m'exaltait ; mais à présent... j'ai eu sept enfants avec elle, sept ; et je n'ai jamais vu son nombril. Est-ce que cela est juste ? » Et, s'adressant au portique de l'église de la Catena : « La vraie pécheresse, c'est elle ! »

Au-delà de l'homme qui ne recule pas devant le péché de chair à l'éveil de sa sensualité, il y a celui qui la réfrène, la transcende, notamment en présence d'Angelica. La scène du bal dans le roman mais aussi dans la réalisation de Visconti est portée au sublime, notamment quand, sous le regard jaloux de Tancredi, sa future nièce vient l'inviter à une danse.

Ce qui importe à Don Fabrizio, ce soir-là, ce ne sont ni ses envies, ni la beauté des lieux sur laquelle vient à s'extasier devant lui le père d'Angelica : « C'est beau, Prince, c'est beau ! Des choses comme ça on n'en fait plus désormais, au prix actuel de l'or pur ! » et auquel il répond : « C'est beau, don Calegero, c'est beau. Mais ce qui dépasse tout ce sont nos deux enfants. »

Le Prince ne cède pas à la haine que lui inspire ce petit homme riche, avare, influent et intelligent, « l'homme nouveau » ainsi que le qualifie son ami Tumeo et auquel il s'est peu à peu accoutumé jusqu'à en faire son conseiller pour ses propres affaires. À ces dernières, il n'avait accordé jusque-là qu'une indifférence méprisante, réglant les difficultés qui se présentaient par la vente de quelques vingtaines d'hectares de ses terres parmi les milliers qu'il possédait.

Pourquoi le personnage du Prince de Salina m'a-t-il intéressée ?

Dans les scènes où j'ai relevé son sourire, ce qui est en jeu pour cet aristocrate, c'est son honneur. Le Prince ne va pas contre le mouvement du changement, il l'accompagne mais refuse de collaborer. Il se garde de toute nostalgie du passé. Dès qu'il sent qu'il pourrait glisser sur cette pente, il en éprouve de la honte et « un dégoût encore plus aigu à l'égard de la conjoncture sociale dans laquelle il est tombé ».

Je dirais qu'il ne cède en effet pas sur ce qu'il est, sur sa singularité. Et je renvoie ici à la « Note sur la honte »³, où Jacques-Alain Miller mentionne que Lacan avait eu devant les étudiants de Vincennes une « réaction aristocratique », du fait de la disparition de la honte pour eux.

Le Prince tient à sa singularité, à son blason, le Guépard, et, nous l'avons vu, il n'est pas prêt de céder là-dessus, au point d'éprouver de la honte quand il sent que son prestige est entamé. Ce S_1 , c'est ce qu'il a de plus essentiel, de plus intime et son honneur y est lié.

J.-A. Miller soulignait que, pour Lacan, le sens de la pratique analytique ne va pas sans l'honneur, c'est-à-dire sans l'envers de la psychanalyse, le discours du maître et son signifiant-maître en bonne place. Ce n'est pas pour rien en effet que Lacan le désigne aussi comme discours de l'inconscient. Pour que le sujet en analyse produise et se sépare de son signifiant-maître, « cela suppose qu'il sache en avoir un et qu'il le respecte⁴ ». C'est dire que cet honneur peut prendre sa place pour tout analysant, qu'il soit homme ou femme. Aujourd'hui, l'honneur des femmes n'est plus l'affaire des hommes. Ce sont elles qui le prennent en charge, quand elles le font en leur nom propre, et l'on constate que bien souvent la psychanalyse y est pour quelque chose.

Le Prince n'est en aucun cas un homme normal, il est plutôt hors norme et affirme sa supériorité sur les autres, justement avec son blason. Il n'a nul besoin qu'on vienne le flatter, lui proposer des fonctions honorifiques, il laisse tout ça à l'homme nouveau qui saura s'y intéresser. Il veut bien perdre des hectares, des biens mais pas son honneur.

La seule chose à laquelle il consent à être dupe, ce sont les mathématiques qu'il applique à la science astronomique. Les astres sont pour lui les seuls êtres dociles qui lui donnent l'illusion d'obéir à ses calculs. Les retrouver à la même place, tel un réel, le reconforte, notamment Vénus, toujours fidèle lors de ses sorties matinales, et dont il se demande : « quand se déciderait-elle à lui donner un rendez-vous moins éphémère [...] dans sa propre région de certitude éternelle ? » ●

3. Miller J.-A. « Note sur la honte », *La Cause freudienne*, n° 54, juin 2003, p. 7-19.

4. *Ibid.*, p. 15.

Beau Brummell et les normes

CAROLE DEWAMBRECHIES-LA SAGNA

« Le principe en vertu duquel l'habillement est conforme aux règles de l'art est qu'il doit être traité [...] comme une œuvre d'architecture. »
Hegel¹

« Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien. »
Théophile Gautier²

« Pour moi la question du temps présent se ramène à la question pratique de la conduite de la vie. Comment dois-je vivre ? »
Ralph Waldo Emerson³

Qu'est-ce qu'un dandy ? La définition échappe, l'origine du mot aussi, même si les hypothèses ne manquent pas. Ce sont plutôt des noms qui viennent en exemple quand on cherche dans cette direction. « Il y a le dandysme de Brummell ou du Comte d'Orsay comme il y a celui de Boni de Castellane ou de Paul Morand », dit Henriette Levillain⁴. On pourrait dire aussi, bien sûr, celui de David Bowie ou d'Yves Saint Laurent. Mais tout le monde s'accorde à dire que le premier fut Beau Brummell, le prince des dandys⁵. Dire qu'il est le premier veut donc dire qu'il a inventé quelque chose qui n'existait pas avant lui, mais quoi ? Beau a régné en Angleterre, pendant la Régence, une période qui va de 1811 à 1820 quand le prince de Galles n'était pas encore George IV. Beau a fait la pluie et le beau temps, par son goût, très jeune, sur la société élégante de Londres avant de devoir s'exiler en France pour échapper à ses créanciers et à ses dettes de jeu. Son règne est contemporain de celui de Byron et de Napoléon.

Beau Brummell passe pour avoir été l'inventeur du costume moderne, fait d'une veste sombre, d'un pantalon long et d'un gilet. Il a donc défini la norme mâle vestimentaire et, sans doute pour plusieurs siècles, au moins dans certains milieux. Ce n'est qu'en 2019 que Goldman et Sachs à New York ont levé l'obligation faite à leurs employés de venir travailler en costume !

Mais avant de fixer de nouvelles normes vestimentaires, Brummell s'est signalé par un rapport à la norme particulier.

Jacques-Alain Miller avait attiré notre attention déjà sur Brummell en citant Kojève, dans son formidable article publié sous le titre « Bonjour sagesse⁶ ». Kojève salue le vrai monde nouveau, le savoir absolu et la fin de l'histoire qui commence, selon lui, avec Napoléon, « l'esprit du monde à cheval », suivi de trois hommes : Hegel, Sade et Brummell. Kojève dit dans un entretien réalisé en 1968 : « Trois hommes ont compris [la] fin de l'histoire : Hegel, Sade et Brummell [...] Brummell a su qu'après Napoléon, on ne pouvait plus être soldat. »

Déjà dans le fameux article de 1952 de la revue Critique, Kojève présentait Brummell ainsi, sans citer son nom : « En Angleterre pourtant, un contemporain (de Hegel et de Sade) semble avoir tout aussi bien vu les choses. En tout cas il s'est très certainement rendu compte qu'à cause des exploits même de son concurrent (Napoléon), l'honneur

1. Hegel, G. W. F., *Esthétique*, Paris, Le Livre de poche, 2001.

2. Gautier T., *Mademoiselle de Maupin*, préface, cité par Natta M.-C., dans *La grandeur sans convictions : Essai sur le dandysme*, Paris, Félin poche, 2011, p. 60.

3. Emerson R. W., *La conduite de la vie*, Archives Karéline, 2009

4. Levillain H., *L'esprit dandy, de Brummell à Baudelaire*, Paris, José Corti, 1991.

5. Langlade de J., *Brummell ou le prince des dandys*, Paris, Presses de la Renaissance, 1985.

6. Miller J.-A., « Bonjour sagesse », *La Cause du désir*, n°95, avril 2017.

[...] de l'héroïsme viril (ne serait-ce que vestimentaire) ne peut désormais s'acquérir qu'en civil (couleur de deuil évidemment). »

Si la réputation de G. Brummel – George est son prénom, Beau son surnom – a franchi la Manche, c'est aussi grâce à trois auteurs français, et non des moindres, qui lui ont consacré une étude : Baudelaire⁷, Barbey d'Aurevilly⁸ et Balzac⁹. L'esprit dandy était lancé. La bibliographie sur le thème est devenue infinie.

Revenons sur le dandysme historique et sur Brummell. Michelet commençait ses cours sur l'histoire de l'Angleterre par ces mots : L'Angleterre est une île. Il n'est pas indifférent que Beau fut né sur une île : d'une certaine façon lui-même fut une île, c'est ce que souligne Barbey d'Aurevilly. « Plus insulaire qu'un Anglais », le dandy veut « faire de soi une île, tout en restant lié aux hommes qui consacrent son œuvre de beauté¹⁰ ». C'est un des nombreux paradoxes de la position du dandy. Musset dira : « un dandy est un jeune homme qui a appris à se passer du monde entier¹¹ ».

Beau est né dans une famille qui n'était pas aristocratique. Cependant, son père fut le secrétaire particulier de lord North, homme politique d'envergure, qui fit sa fortune. Il recevait ces hommes politiques du moment dans sa propriété du Berkshire, *The Grove*, et le jeune George put entendre parler des questions politiques de l'époque et s'étonner, dit-on, des manières brusques de Charles Fox, du négligé de la toilette de Burke. Les protections dont jouissait son père lui ont permis d'envoyer George à Eton et à Oxford, des établissements réservés à l'aristocratie. Ses condisciples signalent déjà sa singularité : « personne au collège n'était aussi animé, aussi amusant, aussi spirituel que lui. Il était le favori de tous [...] très intelligent, désinvolte et franc. La nature [l'avait] gratifié d'un extraordinaire talent de répartie. Aucun jeune « etonien » ne fut aussi populaire que George Brummell¹².

D'autres soulignent davantage le soin de sa mise et sa langueur froide, mais tous, son esprit en société et son caractère irrésistible. Son aisance, sa mise parfaite, l'harmonie de ses vêtements et de ses manières, firent qu'il domina ses compagnons bruyants et mal élevés et leur imposa « son style, fait d'une rare distinction d'allure, d'un charme irrésistible et d'un sang-froid à toute épreuve¹³ ».

Toujours est-il qu'en sortant d'Oxford, en 1794, trois mois après la mort de son père qui laisse à ses fils une rente confortable, il a seize ans et entre comme cornette dans le 10^e régiment de hussards commandé par le prince de Galles qui l'avait déjà remarqué et dont il ne tarda pas à devenir le favori. Quand le prince de Galles, plus tard, voulut envoyer le régiment à Manchester, Beau Brummell refusa avec ces mots : « Mais vous n'y serez pas, Monsieur. » Ainsi, le prince accepta sa démission. Inouï ! Ce faisant, Brummell abandonne l'idée d'une carrière et ne cherchera pas à faire de la politique. C'est dans ce contexte que Brummell devient Beau Brummell, après avoir abandonné l'uniforme militaire pour créer un uniforme civil : un habit fait d'un pantalon long, son invention, d'un pardessus bleu et d'un gilet noisette, toujours semblable, qui le caractérisent. Son seul luxe vestimentaire est la cravate de mousseline blanche amidonnée – la recette de l'amidon lui est personnelle – qu'il passe des heures à nouer le matin pour atteindre à la perfection, souvent devant un public. La cravate est donc le détail qui le singularise : elle noue le détail vestimentaire et le mode de vie : sa journée commençait par les deux heures passées à sa toilette. L'accessoire devient l'essentiel. Cela suppose l'oisiveté méthodiquement disciplinée, qui est devenue depuis Brummell, un métier, un métier aussi prenant et honorable que l'armée¹⁴. « La mousseline n'est pas démocratique au début du XIX^e siècle :

7. Baudelaire C., « Le peintre de la vie moderne (IX, le dandy) », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. la Pléiade, 1976, p. 709-712.

8. Barbey d'Aurevilly J., « Du dandysme et de George Brummel », *Œuvres romanesques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1966, p. 667-733.

9. Balzac H., *Traité de la vie élégante*, Paris, Éditions de L'Amateur, 2012.

10. Natta M.-C., *La grandeur sans convictions*, op. cit., p. 117.

11. *Ibid.*, p. 16.

12. Langlade de J., *Brummell ou le prince des dandys*, op. cit., p. 32-33.

13. *Ibid.*

14. Levillain H., *L'esprit dandy, de Brummell à Baudelaire*, op. cit., p. 9.

les bateaux anglais l'apportaient de Mossoul et l'aristocratie s'en était emparée à la fin du XVIII^e quand on eut le moyen de rendre au blanc son éclat. L'éclat du blanc est donc encore rare à l'époque et capte le regard.

En quoi consistait l'élégance de Brummell ? En rien : d'abord à enlever tout ce qui faisait la mise de l'aristocratie ou de la richesse, les couleurs, les diamants que la noblesse portait y compris sur les boucles de chaussures, – le prince de Galles en avait une armoire entière – les velours chamarrés, les culottes courtes et les bas de soie mais aussi la mise négligée des chasseurs de sanglier et de renard. Tout cela disparaît au profit de la nouvelle norme que Beau impose. L'élégance portée au carré est d'être passe-partout, de ne pas être remarqué : traverser son quartier sans que l'on vous remarque c'est la quintessence de l'élégance. « Quel manteau ? », répond Brummell à un mal élevé qui lui fait un compliment. L'élégance est d'être invisible à l'opposé de tout tapage. C'est de n'avoir rien, ni naissance, ni fortune et d'imposer son autorité¹⁵. S'il y a une virilité de Brummell elle est là : dans l'affirmation du mérite – ici esthétique – contre l'ordre établi. C'est Achille contre Agamemnon. Comment Brummell y est parvenu est difficile à saisir.

Il faut sans doute revenir à Hegel, « toute pensée est fille de son temps » pour dire avec Baudelaire que « le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires, où la démocratie n'est pas encore toute puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques, quelques hommes désœuvrés [...] peuvent concevoir le projet de fonder une nouvelle espèce d'aristocratie [...] Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences¹⁶ ».

Dans une société où seule la naissance ou la richesse vous font une place, Brummell démontre que tout cela n'est rien, ou plutôt que tout est semblant, éphémère, se faisant chaque jour pour se défaire le soir et recommencer le lendemain, comme un nœud de cravate. Mettre en cause ainsi les semblants dans une société aussi structurée est une entreprise risquée. Brummell séduit, mais Brummell choque. Il ose aller trop loin, tout près du point de bascule où son insolence ne sera plus supportée. « Qui est ce gros homme qui passe là-bas ? » peut-il demander à propos du prince de Galles.

Le dandy est un oseur, qui étonne sans jamais s'étonner lui-même. Il est craint. Mais « sa force subversive est limitée par sa volonté de ne pas renverser les lois dont il a besoin¹⁷ ». Le dandy, résume Baudelaire, « se joue de la règle et pourtant la respecte encore [...] ; il s'en réclame quand il y échappe ; il la domine et en est dominé tout à tour¹⁸ ». C'est l'interprétation par Baudelaire du dandysme qui est l'interprétation derrière laquelle se rangent les commentateurs. Brummell fait vaciller la norme de la naissance, c'est-à-dire du Nom-du-Père, et affirme la valeur du beau, par-delà le vrai et le bien en absolutisant le style du *Making of me*. Un homme est une fiction : il est sa propre création, à recommencer tous les jours, dans son cabinet de toilette, dans Hyde Park où il montre ses chevaux, dans le salon où il paraîtra le soir. S'il paraît la soirée est une réussite. Sa présence est annoncée dans les journaux avant celle des plus grands noms de l'aristocratie. S'il ne vient pas ce sera pour la duchesse qui donne le bal une catastrophe qui ne s'effacera jamais.

Brummell fait donc valoir l'image en lieu et place de Nom-du-Père. C'est sa modernité : il fige et fascine son public. J.-A. Miller formalise la position de Brummell en $a \rightarrow \S$. Brummell est celui qui transforme $i(a)$, son image, en $I(A)$, en idéal du moi, c'est-à-dire aussi bien en surmoi. Mais le fond de sa position c'est l'invisible, c'est a , rétif à toute identification. La société saura lui rappeler que a ne demande qu'à être éjecté.

Beau Brummell est une image, un mode de vie, une manière d'être c'est-à-dire aussi de parler. L'univers dandy est celui « où le costume et la phrase procèdent du même souci¹⁹ ».

15. Cf. Mansfield H. C., *Virilité*, Paris, Le Cerf, 2018..

16. Baudelaire C., « Le peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 711-712.

17. Natta M. C., *La grandeur sans convictions*, *op. cit.*, p. 27.

18. Baudelaire C., « Salon de 1859 », cité par Natta M.-C., *La grandeur sans convictions*, *op. cit.*

19. Kempf R., *Dandies : Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil poche, p. 13.

Le rapport de Brummell à la parole est similaire à celui qu'il a au vêtement : peu c'est mieux. *Less is more*, disent les Anglais. Brummell parle peu : « formules brèves, litotes, sarcasmes, mots assassins, silences ». Sa parole a valeur de verdict, son silence aussi ou son froncement de sourcils. Quand sa réputation sera assise le plus souvent il ne dira rien, et se contentera d'un regard. Il est celui qui peut condamner, il est celui qui dit non²⁰. C'est ce qui fait son héroïsme. Pour Baudelaire, le dandysme est un système de défense tragique contre « la marée montante de la démocratie qui envahit tout²¹ ».

Le paradoxe est que Brummell donne à l'aristocratie les clés pour passer le siècle : être moins tapageur, moins visible, prendre des manières plus courtoises. Mais il constitue aussi un modèle pour la bourgeoisie montante avide d'intégrer les milieux aristocratiques en faisant penser que cela peut être atteint par l'élégance. De nombreux romans anglais de l'époque ont pour objet de décrire les bonnes et les mauvaises manières²². Ce sont des *Best-sellers*. La maîtrise du code des bonnes manières devenait vitale et un visa d'entrée dans le monde²³. Politiquement, Brummell défendait donc les intérêts de l'aristocratie qu'il vilipendait, restituant « à l'aristocratie le rôle civilisateur qu'elle eut au début de son histoire » mais aussi ceux du milieu qui était le sien.

Brummell un soir alla trop loin. Il existe plusieurs versions de la soirée à la suite de laquelle le prince de Galles lui retira son appui. Les deux hommes ne s'adressèrent plus la parole. Brummell joua de plus en plus gros dans les clubs de Londres où des hôtels particuliers changeaient de main dans la soirée. Il accumula des dettes colossales. Un soir, après avoir dîné et assisté à une soirée à l'Opéra, il quitta la Grande-Bretagne pour la France. Nous sommes en 1816. L'autodestruction physique et psychique de Brummell a commencé. Elle s'achèvera par la mort de Brummell en 1840. Sans que la légende fût entamée.

Si Beau Brummell est devenu un mythe, c'est, dit Oscar Wilde dans *Le portrait de Dorian Gray*, qu'il a fait de sa vie une œuvre d'art.

De sa vie seulement, à la différence de Baudelaire, Balzac, ou Barbey d'Aurevilly, qui seront des dandys littéraires qui jamais ne perdront de vue leur œuvre et la postérité. Brummell, lui, vit sans filet, sans œuvre autre que sa personne et sa vie. Il n'est le fils de personne au sens où il n'est pas un héritier. Il rejette aussi bien toute descendance. C'est l'éclair de cette vie qui se risque au jour le jour pour « rien » qui fera le mythe du dandy. Il incarne « un instant collectif » pour reprendre le mot d'André Malraux²⁴. Vanité des vanités. Mais cette fabrique de lui-même est son escabeau, c'est son symptôme, le symptôme de celui qui se débat dans les contradictions de son époque.

Brummell a détourné à son profit la stratégie féminine qui fait de la mode le domaine que « le manque de liberté des femmes les pousse à investir pour affirmer à la fois leur appartenance à un groupe et leur individualité ». Il a ouvert la voie aux stars du xx^e siècle qui auront aussi la capacité de créer un mythe mais il a ouvert la voie aussi à des artistes comme Marcel Duchamp au début du xx^e siècle, que l'on trouve « au terme de tout le processus historique de développement du dandysme », selon André Breton.

Récemment, le vendredi 5 octobre 2018, à une vente aux enchères à Londres, s'est partiellement autodétruite l'œuvre de Banksy, *La petite fille au ballon*, qui venait d'être vendue – fort cher. C'est encore le dandysme qui est au cœur de l'événement, logé cette fois dans l'œuvre d'art elle-même qui s'autodétruit en interrogeant la norme capitaliste. ●

20. L'expression est de Miller J.-A., « Bonjour sagesse », *op. cit.*

21. Cité par Levillain H., *L'esprit dandy, de Brummell à Baudelaire, op. cit.*, p. 9.

22. Gore C., « Les protocoles de la vie élégante », in *ibid.*

23. *Ibid.*

24. Malraux A., cité par Coblence F., « Le poncif et le génie », *Masculins féminins*, n° 3-2, disponible sur internet.

Médée-la-vraie-femme frappe dans sa béance Jason-le-discours... Drame garanti

HERVÉ CASTANET

Dans le couple qui unit Médée et Jason, l'épouse et l'époux, les commentaires portent prioritairement sur Médée. La thèse, dans notre champ analytique, est connue, souvent répétée. Lacan, à la page 761 des *Écrits*, tirée de son article de 1958 « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir », qualifie l'acte de Madeleine, l'épouse de Gide, d'être celui d'une « femme, d'une vraie femme, dans son entièreté de femme¹ ». L'acte de Madeleine – femme « secrète² », faite du « noir des ténèbres³ » – étant la destruction, en 1918, des lettres d'amour qu'André lui écrivit et qui, pour elle, sont ce qu'elle « a de plus précieux⁴ » – André ne toucha jamais sexuellement Madeleine et alla voir, dans ces années-là, du côté d'un homme, Marc Allégret. Pour nous faire entendre la radicalité de cet acte, Lacan fait surgir Médée, l'héroïne antique. Madeleine, comme Médée, ouvre chez l'époux une « béance⁵ » – Lacan dit aussi un « vide⁶ » – que rien ne peut remplir ou compenser. Laissons Madeleine, cette petite Médée, pour venir à la grande Médée qui, depuis ces temps dont on se demande encore comment ils ont pu exister, fascine écrivains et poètes, musiciens et cinéastes. La liste des œuvres inspirées du drame de Médée est longue. Jason, lui, disparaît ou presque. C'est un personnage secondaire, comme l'on dit au théâtre. Lacan, toujours à la page 761, apporte cette précision : « Pauvre Jason parti pour la conquête de la toison dorée du bonheur, il ne reconnaît pas Médée !⁷ » – il ne reconnaît pas *sa* Médée dans celle qui accomplit l'acte de tuer – c'est le crime tragique – leurs deux garçons tant aimés, Merméros et Phérès.

Je fais une halte sur cet adjectif choisi par Lacan : *pauvre* – pauvre Jason. Le Littré, dans sa sixième acception du mot, fait de cet usage une forme d'attendrissement ou de commisération. Chez Molière, dans *Tartuffe*, c'est l'expression que le bourgeois Orgon emploie plusieurs fois lorsque on lui parle du dévot qui envahit sa maison et tente de séduire sa femme et sa fille : « le pauvre homme⁸ », clame-t-il énamouré. Jason, comme Orgon, est celui qui ne voit pas, ne sait pas, ne comprend pas : l'acte qui réalise le pire lui est inintelligible et le laisse démuné, fissuré – pauvre Jason !

Reprenons l'histoire en n'oubliant pas que les héros antiques sont dépourvus de toute intériorité psychologique – ils n'ont pas de moi. La *Médée* d'Euripide fut jouée au printemps de 431 avant Jésus-Christ. Elle sera notre boussole. Nous citerons aussi la *Médée* de Sénèque, elle, datée de 61-62 après J-C. Par amour pour Jason, le héros grec qui a mené les Argonautes jusqu'en Colchide pour conquérir la Toison d'Or, Médée trahit son père, son royaume, et tue son frère Absyrtos qu'elle démembre. Finalement tous deux exilés à Corinthe auprès du roi Créon, la pièce commence quand Médée apprend l'annonce du nouveau mariage de Jason avec Créüse, la fille de Créon qui exige cette union pour des raisons de politique.

Donnons chair à Jason, écoutons sa voix. Chez Euripide, il apparaît trois fois, toujours en dialogue avec Médée : dans les deuxième et quatrième épisodes et enfin dans l'exodos. Écoutons-le avec cette boussole de Jacques-Alain Miller dans son article « Médée à mi-dire », extrait de son cours « De la nature des semblants » (1991-1992). Médée « frappe l'homme dans

1. Lacan J., « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 761.

2. *Ibid.*, p. 760.

3. *Ibid.*, p. 759.

4. *Ibid.*, p. 761.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 762.

7. *Ibid.*, p. 761.

8. Cf. Molière, *Tartuffe*, Acte I, scène IV.

sa béance. Son acte, en effet, n'est pas le soin ; son acte n'est pas de nourrir l'homme, ni de le protéger, c'est de le frapper ; sa menace, de pouvoir toujours le faire. [...] l'homme, obnubilé, empêtré par ce que lui a à perdre, ne s'avance pas, détourne le regard, passe à autre chose⁹ ». Jason, en tant qu'homme, est celui qui a, qui agit avec du plus en répartissant, sous la domination de la raison, les avoirs, les biens, les avantages et la transmission qui en découle pour sa descendance.

Médée s'est opposée au roi Créon qui décide de l'exiler (c'est le premier épisode) sur le champ. Par ruse, elle obtient un jour supplémentaire. Jason lui explique son calcul d'épouser Créüse – je cite dans la traduction de Marie Delcourt-Curvers :

« je viens vers toi, poussé par le souci que m'inspire ton sort.
Je ne veux pas te voir partir dans le besoin, et qu'avec les enfants
vous soyez sans ressources. [...] je ne saurais jamais te vouloir aucun mal.¹⁰ »

Il poursuit :

« Venant ici en émigré, en quittant Iolcos
Et traînant avec moi mille embarras inextricables,
Pouvais-je trouver plus heureuse aubaine ?¹¹ »

Se faisant « bon orateur¹² », Jason oppose la mesure, le calme, et prône la soumission que Médée devrait réserver aux maîtres et aux puissants :

« Tu pouvais demeurer dans ce pays et sous ce toit
Si tu te prêtas sans humeur aux décrets des plus forts
Et maintenant t'en voilà exilée pour des discours de folle. [...]
Mais après tes propos contre nos souverains ;
Estime-toi heureuse d'en être quitte pour l'exil.¹³ »

Jason insiste sur la position de mère de Médée : il la valorise, articule ses arguments pour faire passer son choix des nouvelles noces :

« je puis t'aider de mes ressources,
Tu n'as qu'un mot à dire, je te donnerai sans lésiner [...]
Il faudrait être folle, femme, pour repousser ces offres.
Mets fin à ta colère, ce sera tout profit pour toi. [...]
Tout mon désir est de vous aider, toi et les enfants.
Mais les bienfaits te déplaisent.¹⁴ »

Jason ne comprend pas que son épouse puisse rivaliser, comme femme, avec la position d'être la mère de ses enfants. Seule la position maternelle est, pour lui, raisonnable. Il le dit explicitement :

9. Miller J.-A., « Médée à mi-dire », *La Cause du désir*, n° 89, 2015, p. 114.

10. Euripide, *Médée, Tragédies complètes 1*, édition de Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2001, p. 153.

11. *Ibid.*, p. 156.

12. *Ibid.*, p. 155.

13. *Ibid.*, p. 153.

14. *Ibid.*, p. 158-159.

« N'est-ce pas bien raisonné ?
 Tu le reconnaîtrais, si le souci du lit ne t'irritait.
 Vous autres femmes, vous finissez par estimer
 que tout va bien si seulement vos nuits sont assurées.¹⁵ »

Jason reproche à Médée d'aimer le lit, d'être femme désirante et d'en perdre la raison. Ça le dépasse qu'une femme ne se réduise pas à n'être qu'une mère. Ne dit-il pas à Médée ?

« Ah ! si les mortels
 pouvaient procréer autrement, sans qu'il y eût de femmes !
 Ainsi tous les ennuis nous seraient épargnés¹⁶ ».

J.-A. Miller, dans son article, pose cette question : « Aussi faut-il s'interroger quand un homme s'empresse d'engrosser celle qu'il aime. Ne serait-ce pas pour qu'elle soit un peu plus mère, ce qui le mettrait, lui, à l'abri ?¹⁷ » Effacer la femme en la réduisant à la mère, espère Jason.

Le quatrième épisode insiste sur la ruse de Médée. Elle s'excuse auprès de son époux, accepte toutes ses décisions et même fait offrir par ses propres enfants la parure fatale qui brûlera le corps de la princesse ainsi que Créon qui, la touchant, essaye de la sauver. L'exodos clôt la tragédie. Le drame est accompli, Médée a tué ses deux fils chéris. Jason apparaît sur scène abasourdi : « Tes deux enfants sont morts, frappés par la main de leur mère / [...] Tes enfants, ton souci, sache-le, ne sont plus¹⁸ », dit le Coryphée. Il est précieux de repérer les mots que l'époux va utiliser pour nommer ce que Médée a accompli :

« Ô maudite ! Ô la plus haïssable des femmes,
 En horreur aux dieux, à moi, au genre humain,
 Toi qui as osé lever un couteau
 Contre ceux que tu as mis au monde, et qui me tues en me les enlevant.
 Quoi ? tu oses encore regarder le soleil en face,
 Et la terre, ayant commis l'acte le plus abominable !
 Que les dieux te détruisent !¹⁹ »

Les propos rapportés sont convenus. Jason est incapable d'interpréter l'acte de Médée. Il ne peut en faire un récit. Il est béance : aucun mot ne vient et ceux d'Euripide s'apparentent plutôt à des cris de douleur. De Gide, affronté à la perte de ses lettres, Lacan dit : « il brame l'arrachement de ce redoublement de lui-même ». La formule convient à Jason, lui, qui ne cesse d'insister sur ses fils comme doubles de lui-même : « Mes enfants, votre père a sagement pensé à vous. / [...] Je voudrais déjà vous voir élevés, des jeunes hommes / capables avec moi de dominer nos ennemis²⁰ ». Sénèque, que je cite dans la traduction de Florence Dupont, lui fait dire à la scène V :

« Et l'amour paternel est sacré [...] »

15. *Ibid.*, p. 156.

16. *Ibid.*, p. 157.

17. Miller J.-A., « Médée à mi-dire », *op. cit.*, p. 114.

18. Euripide, *Médée*, *op. cit.*, p. 192.

19. *Ibid.*, p. 193.

20. *Ibid.*, p. 174.

Ils sont ma raison de vivre
 Le réconfort de mon cœur usé par les soucis
 Plutôt perdre la vue, l'usage de mes membres
 Plutôt perdre la vie²¹ ».

Mais les vers 1330 et suivants d'Euripide nous réservent une belle surprise : Jason ne geint plus et livre le plus intime de sa position où se dénote la norme mâle à laquelle il est soumis. Cette norme mâle est grecque et la dire grecque, au cœur de cette Athènes qui, en 431, n'avait jamais été conquise – enfin c'est le mythe qu'Euripide promeut car en 480 Xerxès l'avait ravagée – prend un poids tout particulier. La langue grecque n'est pas seulement une grammaire et un lexique. C'est la langue du *Logos* (λόγος), soit la langue de la raison du monde. Elle est le *Logos* incarné. Tout ce qui n'est pas la langue grecque, tout ce qui n'est pas le *Logos* qu'elle cristallise, n'est que bla-bla-bla ou borborygmes – la langue des Barbares. Or, que dit Jason à Médée ?

« Le jour de ma folie fut celui où je t'enlevai de chez toi, de ton pays barbare
 pour t'amener dans une maison grecque qui devait en périr,
 toi qui avais trahi ton père et la terre qui t'avais nourrie.
 [...] Tu fus épousée par moi, [...] Jamais il ne se fut trouvé de Grecque pour oser ce que tu osas²² ».

Oublions les personnages pour isoler une logique de l'*Atè* (ἀτή) : Médée est une Barbare, certes de haute lignée, fille de roi, mais elle est une Barbare car elle n'est pas grecque de naissance. Son mariage avec Jason n'est pas un mariage régulier et ses fils demeurent des bâtards. La loi grecque sur ce point est stricte. Mais la logique qui demeure est celle-ci : en l'épousant, Jason a extrait Médée de la barbarie. Il l'a *hellénisée*, c'est-à-dire l'a intégrée sous l'égide du *Logos*. L'acte qu'elle commet la met hors du *Logos* (de l'humanité langagière). C'est pourquoi Euripide écrit qu'aucune Grecque n'a osé ce que Médée osa. Un tel crime objecte au *Logos* qui ne peut ni l'expliquer ni même envisager sa possibilité. Médée est forclosée du *Logos* tel que Jason-le-discours le conçoit. En la rejetant, en la vouant à la mort, en la traitant de « lionne », de « sauvage », de nouvelle « Scylla du détroit tyrrhénien²³ », il l'exclut de la Grèce et du *Logos* qui est l'air qui s'y respire. La « vraie femme » objecte au *Logos*, soit au règne du signifiant-maître, à l'Un tout seul dont procède la norme mâle du grand Φ . J.-A. Miller écrit : « une vraie femme, telle que Lacan en fait miroiter l'existence éventuelle, c'est celle qui n'a pas – et qui, de ce "n'avoir pas", fait quelque chose. D'où les toutes spéciales affinités qu'elle entretient avec le semblant. [...] Une vraie femme, c'est le sujet quand il n'a rien – rien à perdre. Une vraie femme, à la mode de Lacan, ne recule devant rien, devant aucun sacrifice, quand le plus précieux est en jeu – devant rien²⁴ ». Sénèque fait résonner la voix de Médée qui n'admet pas la trahison de son époux – elle est prise de *furor* (fureur) débouchant sur le *nefas* (crime) :

« Le remords ne change rien
 Je l'ai fait
 Une jouissance s'empare de moi
 Une vague de plaisir me submerge malgré moi [...]
 Elle grandit

21. Sénèque, *Médée, Théâtre complet*, Arles, Actes Sud, coll. Thesaurus, 2012, p. 452.

22. Euripide, *Médée, op. cit.*, p. 192.

23. *Ibid.*, p. 193.

24. Miller J.-A., « Médée à mi-dire », *op. cit.*, p. 114.

Je suis comblée [...]

Douleur

Jouis lentement du crime

Ne te presse pas

Ce jour est le mien

J'utilise le temps accordé²⁵ ».

Dans *Encore*, Lacan précise cette « exclusion » de la femme sur laquelle bute Jason : « Il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses qui est la nature des mots²⁶ ». Florence Dupont a raison de préciser que « Médée ne sombre pas dans une animalité instinctive ou une brutalité primitive, ce qui est impensable à Rome car les Romains ne pensent pas le genre humain comme une espèce animale aux mœurs civilisées. Chez l'homme la culture ne polit pas une nature, elle le constitue dans son humanité²⁷ ». Euripide ne montre pas autre chose. Médée ne retourne pas à un avant le *Logos* mais, au contraire, ouvre à un au-delà, un illimité que l'Antiquité nomme le *monstre* : « La femme a rapport au signifiant de cet Autre, en tant que, comme Autre, il ne peut rester que toujours Autre²⁸ », écrit Lacan. Jason, lui, borné par la logique phallique des biens et des avantages, ne peut qu'achopper sur la limite du *Logos* et de l'universel qui le conditionne alors que Médée *ex-siste* là où, en grand A barré, « rien ne peut se dire ». La « vraie femme » est toujours une Barbare. Frappé dans sa béance, Jason-le-Logos, si brillamment chanté par Pindare³⁰, devient ce « pauvre Jason » dont parle Lacan.

Jason aurait voulu oublier, passer l'éponge et créer une nouvelle histoire inaugurale avec Créüse – un nouveau lit, de nouveaux enfants, une place au Palais, etc. Autrement dit, Jason rêve de ne plus être un héros antique et que le temps se déroule avec son cortège d'oublis. Médée, non, car elle sait que le héros et l'héroïne ne le sont qu'au titre d'un refus absolu : que la douleur ne glisse pas dans le passé – ni ce qui a été accompli. Médée refuse l'oubli et sa vengeance en est le moteur. « La mémoire tragique est toujours monstrueuse, car elle est éternelle³¹ », rappelle Florence Dupont. Le temps du héros est celui du ici et maintenant ouvrant à l'acte. L'histoire, elle, endort. Le temps tragique n'est pas le temps historique. L'éternité commence...

Et la fin de la pièce et du mythe ? Que l'on n'attende pas une sanction, une punition. L'acte tragique est inexpiable – il est tel qu'il n'y a pas d'après. L'histoire s'arrête. Chez Euripide, Médée fuit pour retrouver le roi d'Athènes, Égée, en lui offrant son corps fécond – « Je mettrai fin à ta stérilité / Je te ferai engendrer des enfants. Tels sont les philtres que je connais.³² » Chez Sénèque, Jason, un instant, découvre l'inconsistance du *Logos* et clame – derniers vers de la pièce – à l'endroit de l'épouse qui part sur son char ailé : « Parcours le ciel et les espaces légers de l'éther / Va témoigner partout où tu iras / Que les dieux n'existent pas³³ ». Je ne résiste pas au plaisir de vous le dire en Latin : « *Per alta vade spatia sublimi aetheris : / Testare nullos esse, qua veheris, Deos.* » Évitions le contre-sens qui y verrait une étonnante preuve d'athéisme. Jason n'a plus de ressources, même les dieux ne peuvent rien à cette béance ouverte par son épouse. Phrase de désespoir où le trou est définitif, où le savoir rend les armes devant la castration.

Pauvre Jason, pauvre norme mâle, pauvre *Logos*...

25. Sénèque, *Médée*, *op. cit.*, p. 483 et 485.

26. Lacan J., *Le Séminaire*, livre xx, *Encore*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 68.

27. Dupont F., *Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*, Paris, Belin, 2000, p. 7.

28. Lacan J., *Le Séminaire*, livre xx, *Encore*, *op. cit.*, p. 75.

29. *Ibid.*

30. Dans la IV^e *Pythique*.

31. Dupont F., *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995, p. 283.

32. Euripide, *Médée*, *op. cit.*, p. 166.

33. Sénèque, *Médée*, *op. cit.*, p. 486.

Post-scriptum

Le lecteur curieux aura remarqué qu'en exergue de son article sur Gide, Lacan, p. 739, cite Euripide, les vers 298-301. Médée s'adresse à Créon et lui dit (voici la traduction) :

« Apporte au vulgaire ignorant des pensées neuves et savantes,
Ils ne diront pas que tu es un sage, mais que tu es un inutile.
Ceux d'autre part qui sont convaincus d'en connaître long,
si le peuple estime que tu les dépasses,
en prendront offense.³⁴ »

Dans cette description, Médée parle d'elle-même. Elle le confirme : « Tel est le sort qui m'est échu.³⁵ » Créon se laissera attendrir en différant d'une journée l'exil de Médée. Il périra – sa maison royale avec. Ainsi va Médée, le monstre qui, sortant de l'histoire et basculant dans la mythologie, accomplit le crime tragique offensant à jamais les peuples mortels – elle sort de l'humanité langagière. ●

34. Euripide, *Médée*, *op. cit.*, p. 145-146.

35. *Ibid.*, p. 146.

Pierre Guyotat

Ne pas langagier le phallus

BERNARD LECŒUR

Il y a cinquante ans, Lacan prenait position face à un événement marquant de la vie intellectuelle française, une position remarquée. Il crut bon devoir s'en expliquer lors d'une séance de son Séminaire *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, le 17 février 1971. Sur ce point, dit-il, il se savait attendu par son auditoire. Il m'a paru important de revenir sur cette attente et sur l'explication donnée pour y répondre, dans la mesure où elles intéressent un aspect important de la norme mâle. De quoi s'agit-il ?

En ce début des années 70, alors qu'un lourd silence pèse toujours sur le passé algérien de la France, tandis que Mai 68 a fait sauter quelques verrous, paraît un ouvrage qui se trouve très tôt placé au cœur d'une controverse. *Éden, Éden, Éden* : tel est son titre, livre frappé, sitôt sa parution, par un arrêté d'interdiction, alléguant une mesure de protection de la jeunesse. Interdiction de diffuser l'ouvrage, ce qui revient à l'exclure de la vente. L'arrêté sera levé en 1981. Son auteur, Pierre Guyotat, entre en lutte pour faire reconnaître son œuvre. Philippe Sollers, Michel Leiris et Roland Barthes prennent sa défense en publiant chacun une préface. Une pétition de protestation circule. S'y retrouvent nombre d'intellectuels de renom, la liste est longue... mais il manque un nom. Du moins certains le pensent-ils, le nom de Lacan. Celui-ci refuse en effet de se joindre à la protestation, il ne signera pas mais promet de s'en expliquer. C'est chose faite lors de la leçon du Séminaire *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, intitulée par Jacques-Alain Miller « L'écrit et la vérité », leçon où il est d'ailleurs largement question de l'écriture chinoise. Cette explication prend donc un caractère public. Voici comment Lacan la présente :

« Je sais qu'il y a des gens qui m'attendent à ce que je leur ai promis, de faire allusion à *Éden, Éden, Éden*, et de dire pourquoi je ne signe pas les – comment qu'on appelle ça ? – les machins, les pétitions, à ce propos. Ce n'est certes pas que mon estime soit médiocre pour cette tentative. À sa façon, elle est comparable à celle de mes *Écrits*. À ceci près qu'elle est beaucoup plus désespérée. Il est tout à fait désespéré de langagier l'instrument phallique. Et c'est parce que je le considère comme en ce point sans espoir que je pense aussi que ne peuvent se développer autour d'une telle tentative, que des malentendus.

Vous voyez que c'est à un point hautement théorique que se place, dans l'occasion, mon refus.¹ »

Ce refus de Lacan mérite que l'on s'y arrête pour examiner sa conception « hautement théorique ».

Remarquons en premier lieu que ce refus s'inscrit dans une leçon placée explicitement sous le chapitre de la *fonction* de l'écriture. C'est sans doute là que se nourrit l'estime, voire la considération de Lacan, pour le travail de Guyotat. Celui-ci porte, en effet, très haut l'écriture – tant dans son acte que dans ses diverses dimensions : poétiques, politiques, sexuelles... –, déplorant qu'aujourd'hui elle peine à se distinguer des « bruits » divers qui l'entourent. C'est contre cette omniprésence de l'écriture, dans tout ce qui s'affiche autour de nous, qu'il écrit. Mais existe une divergence que Lacan laisse entendre comme étant une impasse chez Guyotat. Certes, il précise partager avec lui un même effort, une même tentative. D'ailleurs, dans

1. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2006, p. 71.

cette leçon du Séminaire, il revient à plusieurs reprises sur ses *Écrits*, mentionnant qu'ils constituent une *tentative d'écrit*². Mais entre les deux ouvrages – les *Écrits* et *Éden, Éden, Éden* – l'épreuve, la tentative n'emporte pas les mêmes conséquences. Il est parfaitement désespéré, selon Lacan, de tenter de faire passer le phallus non pas au langage, mais au « langagier », c'est-à-dire de l'engager, par l'écriture, dans la parole. De donner à ce semblant une place-pivot au sein de *ce en quoi on peut compter sur l'Autre*³, d'en faire un signifié mettant la parole à l'abri du malentendu.

La fonction du phallus

Il s'agit donc de revenir sur la fonction du phallus. Celle-ci rend *intenable la bipolarité sexuelle*, remarque Lacan. Les deux sexes, en tant que signifiants, ne sont les pôles d'aucune sphère sexuelle. En revanche, l'absence de pôles introduit un dédoublement, celui de sa fonction. En effet, si le phallus désigne un avoir de jouissance il incarne aussi autre chose, non plus en tant que signifiant mais comme organe, il incarne une jouissance que Lacan ne recule pas à nommer « féminine ». C'est un peu surprenant. Et afin de prévenir l'équivoque il prend la précaution d'épeler : cette jouissance féminine le phallus l'est, l'e.s.t. En d'autres termes, le phallus tout à la fois désigne une jouissance, mais aussi bien incarne un *au-delà* de ce qu'il désigne, sans pour autant construire une bipolarité. D'où la difficulté sémantique qui pèse, et continue de peser, sur le terme d'au-delà, d'au-delà du phallus. J'y reviendrai. Cette distinction entre désignation et incarnation, loin d'être évidente, le deviendra davantage avec *l'Autre jouissance* qui sera proposée dans le Séminaire, deux ans plus tard.

Venons-en à la lecture de ce qui a pu décider le refus de Lacan. Trois points m'ont paru essentiels.

La polarité

Le premier point porte sur la polarité, je reprends là ce terme de cette « intenable bipolarité » mentionnée précédemment.

L'entreprise de Pierre Guyotat dépasse largement le cadre du genre, littéraire, poétique, théâtral... pour impliquer une expérimentation de la langue sur soi, en faire une *expérience des limites*⁴. L'écriture est un engagement du corps pouvant aller jusqu'à menacer son existence même, par exemple dans la traversée d'un long coma. L'un des enjeux de cette entreprise est de montrer en quoi consiste le caractère propre de ce que l'on appelle le lien humain. Cela passe par un univers, un monde, un espace régi par la violence de la domination et le sexe. Celui-ci ne met pas en présence des êtres sexués, la sexuation n'y a pas de place. Ce monde, hors la norme sexuelle, est celui où s'exerce une force d'attraction des corps, humains, animaux voire du corps des choses, une attraction étrangère à toute forme de séduction comme à tout impératif de reproduction. C'est un immonde, celui d'une guerre privée de règles. Pour mémoire, *Éden, Éden, Éden* fait suite à un premier roman – *Tombeau pour cinq cent mille soldats* – inspiré par l'expérience militaire en Algérie de l'auteur.

L'espace où s'applique cette force chaotique est préférentiellement celui du bordel. Non pas le lieu d'une représentation grinçante de la norme sociale, comme chez Jean Genet, mais l'espace confiné où opère un certain déploiement de la langue. Ceux qui le peuplent, mâles et femelles, sont le plus souvent confondus en une figure unique, le putain, un non-être, enjeu d'une prostitution par laquelle se dévoile la cruauté du lien social. La prostitution est le règne du rapport sexuel par excellence, les signifiants homme et femme ayant disparu.

2. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, op. cit., p. 62.

3. Lacan J., *Le Séminaire*, livre VI, *Le désir et son interprétation*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, La Martinière/Le Champ freudien, 2013, p. 441.

4. Cf. Sollers Ph., *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

Par cette généralisation de la prostitution se trouve affirmée une substitution parfaite, non seulement des signifiants homme et femme puisqu'ils n'existent pratiquement plus, mais aussi des corps. Un corps peut venir à la place d'un autre corps sans qu'il y ait symptôme. C'est l'économie d'une jouissance une par indifférenciation. Idéale, elle totalise, hors d'atteinte de toute castration. Or – et c'est là que se formule l'opposition de Lacan –, le phallus objecte à quelque principe de substitutionnalité parfaite, c'est-à-dire intégrale. Pas de substitution d'un corps à l'autre, même lorsque la chirurgie met la main à la pâte. Même dans la tragédie des camps où les corps étaient réduits à n'être que matériau, on traitait encore le corps des femmes de celui des hommes.

Le corps

J'en viens à mon deuxième point, le corps.

Lors d'un colloque consacré à Antonin Artaud et Georges Bataille à Cerisy-la-Salle, Guyotat expose le lien qui enchevêtre, pour lui, la contrainte masturbatoire avec son processus d'écriture. C'est une source vive, un cérémonial ancien, par lequel la jouissance de l'idiot se dévoile être en très bonne intelligence avec le corps qui écrit. À l'opposé de la parole biblique, c'est la chair qui se fait verbe, et une chair qui jouit. Dieu n'est plus ce « formidable stimulateur de verbe », c'est à la jouissance que revient cette tâche de véritable « machine à verbe ». L'écriture donne un rythme à cette machine à verber. « Sortir le verbe du corps » suppose la poésie comme mise en branle du rythme. Elle le fait entendre comme une chair vocale, qu'il s'agisse de l'épopée ou du verset. Dans la cosmogonie de Guyotat le corps le mieux préparé à cette extraction du verbe est celui du putain. Le verbe est d'autant plus libre qu'il sort d'un « corps qui n'a plus rien à perdre. Le verbe est un paradis perdu⁵ », nous dit-il.

Je reviens au titre de son intervention présentée à Cerisy, « Langage du corps », qu'il qualifie d'ailleurs de « texte foutre ».

Pour Lacan, il n'y a pas de langage du corps par lequel le phallus deviendrait un signifié, même majeur. Sans doute est-ce ce que Lacan dénonce par sa formule qu'on ne saurait prétendre langagier l'instrument phallique, c'est-à-dire en faire un signifié pris comme un élément courant de la langue. Ce qui caractérise le phallus, ajoute-t-il, « c'est d'être assurément ce dont ne sort aucune parole⁶ ». Cette remarque est décisive. Elle établit une articulation entre le phallus et le Nom-du-Père, jusque-là restée inaperçue. Si le phallus est gagné par une sorte de silence structural – c'est le grand taiseux –, le Nom-du-Père est au contraire un appel à parler. Il est une invitation à ce que « quelqu'un se lève pour répondre⁷ ».

La jouissance

Pour évoquer la place de la jouissance dans l'univers de Guyotat, un élément biographique permet de l'approcher, un élément qui relie la personne du père à un événement traumatique pour le fils. Je cite le passage : « j'ai été à l'âge de sept ans violé véritablement violé, bouche, anus et tout le reste, par des garçons semi-esclaves [...]. Peut-être me faisaient-ils par là payer le prix d'avoir été [eux] mis au monde par mon père⁸. Et me suis-je senti alors l'otage, l'esclave, donc, de ce père. C'est mon père qui a découvert les traces de ce viol⁹ ». On devine là l'insistance de la présence du regard paternel qui se retrouvera en maintes occasions.

5. Guyotat P., *Explications*, Paris, Léo Scheer, 2000, p. 10.

6. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, op. cit., p. 170.

7. *Ibid.*, p. 172.

8. Le père de P. Guyotat, médecin généraliste dans une zone isolée de montagne assure, entre autres tâches, celle d'accoucheur. (Note de l'auteur)

9. Guyotat P., « Casette 33 longue durée » [1977], *Vivre*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003, p. 194..

Cet élément du viol est à la racine de cette force d'attraction des corps, de leur mutuelle gravitation. Il ne s'agit pas tant d'une sexualité humaine que totémique. La jouissance du père ne cesse de s'exercer sur l'esclave-putain, elle se fixe sur une progéniture pour laquelle la fonction du nom a été mise hors-circuit. En retour, la jouissance de l'esclave se fixe dans une tentative de mise à mort du père jamais atteinte, un parricide toujours avorté.

Le procédé d'écriture, dans *Éden, Éden, Éden*, s'obtient à partir de la répétition, souvent fastidieuse, du sacrifice des corps. Ce procédé célèbre la tenaille de la jouissance d'un père increvable, increvable dans son impuissance à passer au mythe et fonder une histoire. C'est un père pétrifié dans le totem et qui exerce son tourment sur un corps sacrifié qui n'est autre que celui de l'écrivain.

Cette écriture ne renvoie pas au fantasme si ce n'est celui d'un engendrement toujours recommencé. Pas une représentation du trauma mais une régression infinie, un asservissement toujours reconduit.

Pour conclure

Le refus de Lacan de se laisser embarquer dans la croyance en une parole possible du phallus est enseignant à plus d'un titre. En aucun cas le phallus ne peut dire la différence sexuelle, il contribue à l'écrire. Faut-il pour autant réduire sa fonction à une vacuité, à un simple effet-baudruche ou à la caricature d'une rodomontade ? La logique de la sexuation va contre, elle problématise la différence sexuelle. Dans la leçon du 13 mars 1975 du Séminaire *Encore*, Lacan invite à ne pas réduire cette logique à une opposition et un détail mérite d'être relevé. À aucun moment Lacan ne parle de *tableau* de la sexuation. Il invite en revanche à lire les formules qu'il a écrites *au* tableau. Pas de lignes et de colonnes qui invitent à une lecture de partage entre un « en-deçà » et un « au-delà » d'une quelconque frontière.

Nous tenons le terme d'*au-delà* du texte de Freud – *Au-delà du principe de plaisir, Jenseits des Lustprinzip*. *Jenseits* peut en effet renvoyer l'*au-delà* à l'horizon d'un outre-monde. Ce peut être autre chose. Par exemple, le *Jenseits von Gut und Böse* de Nietzsche, c'est *par-delà le bien et le mal*. Ce peut être aussi « l'autre côté ». Par exemple l'autre versant d'une montagne, un autre aspect des choses. Topologiquement, une arête, une ligne de crête, ou un pli, définissent autrement l'*au-delà* que ne le fait le franchissement d'un seuil. Un seuil construit les sexes dans un rapport d'opposition et contribue à l'effacement de leur différence. Or, la logique de la sexuation ne renvoie pas à une opposition mais à une discorde, ou mieux un discord, que ne saurait enclore aucun tableau. Si Lacan écrit ses mathèmes *au* tableau, mettant ainsi en pratique la fonction d'écriture, n'est-ce pas afin d'éviter qu'à leur tour, les analystes ne « langagient » le phallus, omettant ainsi que sa dimension de semblant reste avant tout à lire. ●

Margaret Thatcher

The Ironic Lady, lady encore ?

MIQUEL BASSOLS

Le 12 février 1984, Madame Margaret Thatcher fut invitée à la Maison Blanche par le président George Bush pour un dîner organisé en son honneur. Ne suivant pas le protocole mais plutôt l'ambiance détendue du repas, le président des États-Unis donna d'abord la parole à Monsieur Denis Thatcher pour qu'il prononce un toast. On sait comment Denis se maintenait toujours dans la plus grande discrétion. C'était à elle, Margaret, de faire les discours, et à lui de rester dans l'ombre. Même si c'était sur l'invitation du président des États-Unis, il ne voulait pas faire exception à cette règle, c'était à elle d'être l'exception à la règle, à elle, Margaret Thatcher, *The Iron Lady*, à personne d'autre. Denis le discret, donc, se leva de son siège pour répondre courtoisement à cette invitation à faire le premier toast. Et voici ses mots, colorés des traits de l'humour britannique : « Comme Marco Antonio le disait au moment d'entrer dans la chambre de Cléopâtre, je ne suis pas venu ici pour parler. » Point. Et il s'assit. Un moment de silence et, soudain, des éclats de rires, des applaudissements venant de tous les invités. Tous ? Non, pas tous. Madame Margaret Thatcher resta assise, le visage sans aucune expression – peut-être en serrant fermement sa main sur le couteau ou la fourchette, on ne sait pas –, avec une expression sérieuse et hiératique, dans le style de Buster Keaton mais sans aucune intention de produire l'effet de perplexité humoristique du comique américain.

Elle, Margaret Thatcher, toujours l'exception à la norme, selon sa propre norme. Il n'était pas question de jouer sur l'équivoque de celui qui devait avoir le signifiant-maître en main pour déterminer les significations du discours. Et quand il s'agissait des rapports entre les sexes, il n'était surtout pas question de rester dans la revendication d'une égalité, qu'elle jugeait impossible, mais de savoir qui est celui qui a ce signifiant-maître en main pour marquer la différence, soit au-dessous, soit au-dessus de la nappe. Comme elle l'avait affirmé une fois : « Dès qu'on accorde aux femmes l'égalité avec les hommes, elles deviennent supérieures à eux.¹ » Donc, la question est de savoir qui marque la différence, et non pas quelle est la différence même. Aucune concession au trait d'humour de Denis qui, sans doute, avait parlé un peu trop cette fois-ci en usant de l'équivoque signifiante.

Quelques collègues de Margaret Thatcher dans le parti conservateur, ainsi que ses biographes, témoignaient souvent de ce trait de la Dame de fer : elle était incapable de comprendre un mot d'esprit. À la différence de Denis et de ses compatriotes britanniques, elle semblait manquer de tout sens de l'humour. On dit même qu'après avoir vu un épisode des célèbres Monty Python, il avait fallu lui expliquer de quoi il s'agissait, en lui décrivant le *Witz* du scénario, l'esprit en question. On sait aussi comment elle pouvait faire preuve d'une subtile ironie dans ses remarques et dans ses interventions dans le milieu familial et politique. Voyez, par exemple, lors d'un autre moment solennel, en 2007, quand elle est entrée de nouveau dans l'histoire en devenant le premier ancien premier ministre vivant à être honoré d'une statue de bronze au parlement. On trouve cette statue ni plus ni moins qu'en face de celle de Winston Churchill, l'homme politique qui avait été son héros de jeunesse. En tenant compte du fait qu'une statue précédente de Margaret Thatcher, située à la Guildhall Art Gallery de Londres, avait été décapitée par ses ennemis les plus durs, lors de la présentation publique de cette nouvelle statue, elle a déclaré sans un sourire : « J'aurais peut-être préféré le fer, mais le bronze fera l'affaire. Il ne

1. On peut trouver les citations de cet article dans les biographies diverses de Margaret Thatcher, également sur plusieurs sites Internet qui lui sont dédiés.

rouillera pas. Et, cette fois, j'espère, la tête restera en place. » Et, en effet, la tête restera en place, immunisée contre toute décapitation opérée par la force castratrice de la norme mâle.

D'ailleurs, se faire une exception à cette norme, c'était la meilleure façon de la confirmer. Si la presse militaire soviétique l'avait baptisée un jour *The Iron Lady* – à l'instar du héros américain de l'Univers Marvel, *The Iron Man* –, elle n'avait pas hésité à adopter volontiers cette nomination pour se promener et se faire représenter dans le monde et les médias. En fait, à force de répéter l'expression « Dame de fer » pour la nommer de façon critique, on ne s'est pas rendu compte qu'on l'affirmait, encore plus, comme Dame. Dame de fer, oui, mais Dame enfin. Et elle le savait plus que personne. Il fallait prendre cette nomination de façon littérale. Accepter le bronze de Churchill qu'elle avait face à elle, ce n'était qu'une petite concession au temps de l'histoire qui rouille les images, car au-dessous du bronze c'était le fer qui animait le désir décidé de The Iron Lady. Ce n'était pas à prendre de façon comique, mais plutôt comme une ironie qui ne cédait rien au combat pour le maniement du signifiant phallique. L'humour n'était pour la Dame qu'un refuge de *looser*, un recours pour celui qui accepte de perdre et qui peut être, donc, toujours suspecté de lâcheté.

Quand il s'agit de Margaret Thatcher, ce n'est pas de l'humour, c'est de l'ironie, deux phénomènes voisins mais bien différents dans leur structure. On connaît la lecture que Jacques Lacan a faite, dans son texte « Kant avec Sade », de cette précieuse remarque de Freud sur « L'humour ». Lacan y reprend la différence freudienne entre le mot d'esprit, toujours équivoque, et l'humour, pour le définir comme « le transfuge dans le comique de la fonction même du surmoi² », comme une façon d'apaiser son sadisme sur le moi du sujet. D'ailleurs, un surmoi qui n'accepte pas de se faire transfuge dans l'humour, c'est un surmoi de fer qui peut imposer une chose et son contraire, A et non A à la fois, sans bouger d'un poil. Voici la loi de fer de la Dame qui savait très bien que la vérité change de visage au cours du temps, mais qu'il faut rester toujours avec le même visage si l'on veut manier les effets de signification de la place de la vérité dans le discours.

C'est aussi avec cette ironie sans humour qu'elle savait affirmer son rapport au pouvoir dans la politique : « Être puissant », aimait-elle dire, « c'est comme être une dame. Si vous devez dire aux gens que vous l'êtes, vous ne l'êtes pas ». Ou bien encore : « En politique, si vous voulez dire quelque chose, demandez à un homme ; si vous voulez que quelque chose soit fait, demandez à une femme. » En tout cas – peut-on ajouter –, vous devez toujours demander, et demander à celle qui sait manier le signifiant en passant du dire au fait.

Bien sûr, la frontière entre l'ironie et le cynisme reste toujours floue, difficile à localiser quand il s'agit des effets de vérité dans « la politique des choses » – pour reprendre l'expression de Jean-Claude Milner³ –, une politique de l'objectivation de l'être parlant qui ne tient pas compte de sa singularité, une politique qui évalue les êtres parlants « en masse, en corps et âme » aux fins de contrôle social. Quand il s'agit de « la politique des êtres parlants », il ne suffit pas de savoir manier le signifiant-maître et de gouverner ses effets de signification, il faut tenir compte des effets de jouissance que ce maniement a sur les corps parlants, et plus précisément dans ce qui échappe au signifiant phallique, à la norme mâle.

Dans cette perspective, les rapports de la Dame de fer avec la question sexuelle et la norme mâle n'ont pas été aussi clairs et définitifs comme on pourrait le supposer. On connaît son antiféminisme déclaré : « Les féministes me détestent, n'est-ce pas ? Et je ne les blâme pas. Car je déteste le féminisme. C'est du poison. » Pas d'ambiguïté ici, c'est le refus radical de toute revendication féminine pour s'opposer à la norme mâle. Sa position face à l'homosexualité a varié, quand même, selon le contexte. En plus des effets dévastateurs des politiques néolibérales poussées à la

2. Lacan J., « Kant avec Sade », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 769.

3. Cf. Milner J.-C., *La politique des choses*, Paris, Verdier, 2012.

limite par Thatcher – rappelons la fameuse répression et la victoire de Thatcher sur la grève des mineurs en 1984 –, l’homophobie de la Dame a été l’un des leitmotifs des révoltes sociales de la fin des années 70 et des années 80. Mais, au cours des années 60, Thatcher avait été l’un des parlementaires qui a voté en faveur de la dépénalisation de l’homosexualité, un geste sans aucun doute louable. Cependant, c’est un gouvernement de la Dame de fer qui, en 1988, a eu l’honneur douteux d’introduire la première loi homophobe du Royaume-Uni depuis plus d’un siècle, le fameux article 28, qui interdisait aux autorités locales de « promouvoir l’homosexualité » dans l’enseignement ou dans les publications, comme de répandre « une idée quelconque de l’acceptabilité de l’homosexualité comme une supposée [*pretended*] relation familiale. » La position homophobe de Thatcher lui a valu, bien sûr, toutes les critiques et l’opposition des mouvements LGBT dont une partie des activités se sont vues supprimées, parfois par autocensure dans la crainte d’infraction à la loi, même s’il n’y a pas eu de persécutions civiles à leur égard. Ce n’est qu’en 2003 que la loi de la Dame a été abolie et, en 2009, David Cameron a demandé publiquement pardon pour cette loi, avec des raisons un peu floues, il faut le dire, des raisons que la Dame certainement n’aurait jamais acceptées : « Nous avons eu tort », a déclaré Cameron, « c’était un problème émotionnel. J’espère que vous pourrez nous pardonner. » Demander pardon de cette façon, ce n’était pas le style de la Dame de fer, comme elle le soutenait : *You turn if you want ; the lady’s not for turning*. Vous changez de direction si vous voulez ; la Dame n’est pas là pour changer de direction, et surtout pas pour une question d’émotions. Elle ne se laissait pas guider par les *feelings*.

Sans doute, comme l’a souligné Jacques-Alain Miller, la raison de la fascination qu’a exercé le sujet Margaret Thatcher, même sur ses adversaires, était ce « désir décidé ». Je le cite : « Qu’est-ce qui fascinait, sinon son désir ? Désir décidé, résolu – oui, qui a trouvé sa solution, et qui est dès lors impérieux, impératif. On pourrait dans le cas présent poser l’équation désir = déduction. Le sujet déduit les conséquences de ses prémisses sans se laisser arrêter ni par les affects, ni par le sens commun, la décence, l’humanité, this kind of things, par aucun dommage collatéral. Ce qu’on appelle le jusqu’aboutisme, c’est l’identification au CQFD.⁴ » C’est le maniement du signifiant-maître d’une façon tout à fait logique, mais sans aucun signe de division subjective, tout en cachant la division du sujet qui reste refoulée sous de la barre du discours du maître, sans aucune sorte de honte ou de culpabilité. Et cela pouvait aller aussi loin que cet invraisemblable épisode de la guerre des Malouines avec l’Argentine en 1982 – « envoyer par le fond l’inoffensive épave flottante, le bateau Belgrano, avec à son bord 321 jeunes martyrs⁵ », d’une façon aussi cruelle que parfaitement gratuite. Ironie sans honte, logique sans division, voici la norme mâle de *The Iron Lady* qui a signé dans l’histoire de l’Occident l’impuissance de l’humanisme à traiter la jouissance Autre.

Les paradoxes de la fascination exercée par cette position ne sont pas à mépriser. Cela a été spécialement manifeste dans le mouvement punk, qui a s’est notablement développé au Royaume-Uni sous les gouvernements successifs de Thatcher. À la féroce ironie de la Dame, ce mouvement répondait par une autre ironie. C’est le cas du grand succès du groupe punk les *Notsensibles*, en 1979, juste après la première victoire de Thatcher lors des élections générales, avec une des multiples chansons dédiées à la Dame de fer. Ironie contre ironie, le plus féroce est peut-être qu’on considère aujourd’hui que cette chanson contribua au prestige de la Dame de fer. Cette chanson a été reprise, après sa mort en 2013, comme un hymne de campagne des conservateurs au Royaume-Uni. Dans sa version *live* la plus reproduite et reprise dans le film *The Iron Lady* – avec une Meryl Streep qui a brodé sur le personnage –, les paroles de la chanson sont aussi brèves que son titre, et son titre plus bref encore que la phrase de Denis le discret à la Maison Blanche. Ce titre, bien inquiétant, est la phrase répétée au rythme extatique de la batterie : *I’m In Love With Margaret Thatcher*. Point. ●

4. Miller J.-A., « Il n’y a pas de Maître du Maître », *La Règle du Jeu*, 20 avril 2013, disponible en ligne.

5. Miller J.-A., « Le masochisme français », *Le Point*, jeudi 26 novembre 2009.

Benito Mussolini

Une norme *puissance mâle*

FRANCESCA BIAGI-CHAI

Parler de Mussolini, c'est identifier avant tout qu'il a été le véritable créateur de cette doctrine totalitaire de gouvernement qu'était le *fascisme italien*, dont la matrice s'est étendue en Europe et dont les traces persistent encore aujourd'hui. Doctrine élaborée, elle structure à différents niveaux les États autoritaires et d'autres liens de groupe. Elle promeut une théorie où se dénote une psychopathologie des foules propre aux dictatures. Elle opère cette diplopie qui fait d'une norme une loi qui fascine et aveugle, une norme *puissance mâle*, indiquant que Mussolini a pris non pas au sérieux, mais plutôt au pied de la lettre *ladite* norme. En effet qu'est ce qui est plus normé que ce *tous en un* du fascisme, où rien ne dépasse ? La norme mâle¹, comme dit Lacan avec cette pointe d'ironie, est celle qui relève de la parade virile ; il ne dit pas, en effet, la norme phallique. Il y a dans le normal, le *mal norme*, quelque chose qui va et vient de l'imaginaire au réel en abrasant le symbolique. Qui mieux que Mussolini, avec ses poses, ses postures outrancières, ses comportements qui ont fabriqué sa propre caricature, peut mieux incarner la *virile attitude*. Il est le paradigme de la norme mâle, et la norme fasciste et /est mâle. L'homme habillé de virilité, virilité qu'il affirme, revendique, prône, fait image, propagande et non transmission. Comment comprendre l'homme Mussolini et sa création, sa production, le fascisme ?

Un Enfant « agité² »

Mussolini est né en Émilie Romagne, berceau italien du socialisme, en juillet 1883, d'un père forgeron, militant socialiste et responsable syndical – il a appelé son premier fils Benito en hommage à Benito Suarez – et d'une mère, institutrice, pieuse et dévouée à l'église³. Il a grandi entre le portrait de Garibaldi et l'image du Christ dont le crucifix orne le salon. Il est né de deux figures parentales si opposées qui l'ont aimé, qu'il a sûrement admirées comme des héros, mais en tant image. Jamais, y compris dans sa première biographie écrite en 1912, un lien entre ces deux êtres, un lien de couple, un lien qui fasse pour lui symptôme, n'apparaît. Rien que de très normal, trop normal ? Est-il déjà là promis à l'image comme cause de son existence ? Élève indiscipliné, ne respectant aucune règle et travaillant peu, il doit l'obtention de son diplôme d'instituteur à la ténacité de sa mère et de sa grand-mère qui l'idolâtraient. « Agité et prompt à la bagarre » il savait comme il l'écrivait « se venger⁴ ». « J'entraînais les autres, avec moi, j'étais le chef d'une petite bande de voyous⁵ ». Mais ceci n'était pas sans une certaine faiblesse, une sorte d'affaissement comme une béance qui s'ouvre : souvent inquiet, impressionnable, saisi par les rituels, les incantations et les odeurs d'encens, il s'évanouit à la messe. Il croit, corps et âme, aux récits que les moines racontent sur le diable, à la tentation et aux punitions divines et en est frappé d'épouvante⁶. Sa première communion frise l'épiphanie. Cela pour autant que pour lui, les mots sont des faits. Dans le droit fil, se logent les moments de dépression, tel celui qui suivit en 1924 l'assassinat du député Matteotti hostile au fascisme, où son secrétaire le trouva « se tapant la tête contre le dossier de son fauteuil,

1. Cf. Lacan J., « L'étourdit », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

2. Mussolini B., *La mia vita*, Independently published Italia, novembre 2020, traduit par l'auteur, format Kindle empl. 877.

3. Cf. Milza P., *Mussolini*, Paris, Fayard, 1999, p. 7-36.

4. Mussolini B., *La mia vita, op. cit.*, empl. 40.

5. *Ibid.*, empl. 45.

6. *Ibid.*, empl. 50.

soufflant et haletant ». « Je vis un Mussolini que je ne devais jamais plus oublier⁷ ». Il restera replié sur lui-même les deux mois d'été. Cet assassinat, que Mussolini n'avait pas explicitement commandité et que les chefs fascistes avaient interprété à sa place et exécuté, l'avait mis face à un acte qui le faisait responsable au premier chef. Lui si « aboulique comme le caractérisera plus tard son médecin⁸ ». Lui si impassible comme son modèle Napoléon, et souffrant toute sa vie de rhinites et problèmes digestifs constants.

Miroir et Paranoïa

Nommé, très tôt, directeur de *l'Avanti*, journal du parti socialiste, du fait de son talent oratoire, découvert au collège, il allait s'en éloigner, fonder son propre journal *Il popolo d'Italia*, devenir interventionniste et partir à la guerre. À son retour, les anciens combattants, des tueurs au corps à corps – lesdits Arditi (*Ardis*) – révoltés contre *la victoire mutilée* du traité de Versailles, avaient formé des groupes de miliciens (*squadre*), et semaient la terreur. Mussolini les a unifiés et a fondé les « Faisceaux de combat » d'où dérive le nom fascisme. Il a suffi alors de peu pour que l'ère des violences *squadristes* s'organise en *expéditions punitives*. Ces faisceaux prêts à l'insurrection pour donner le pouvoir à Mussolini, convergèrent vers la capitale lors de la fameuse « Marche sur Rome ». Le Roi Victor-Emmanuel recula à signer « l'état de siège », il fit appeler Mussolini resté à Milan et le nomma président du Conseil.

L'historien Emilio Gentile dira de lui : « Mussolini n'a pas été un Duce qui précède, mais plutôt un Duce qui suit⁹ » ; en effet, il progressait ainsi, de moments de repli en moments d'élation, trouvant sa force dans les idées et les appuis pris chez les autres, parfois même poussé par eux toujours avec cette apathie que certains qualifiaient de timidité. C'est ainsi qu'il sort de cette dépression liée à Matteotti, il récupère tout ce qui a été fait, s'en fait le responsable. Le Duce, alors, va plus loin, il proclame des lois plus sévères encore : les lois dictatoriales, dites lois « fascistissimes » ; le totalitarisme est né. La presse est sous contrôle, le droit de grève interdit, et la loi électorale modifiée : une liste unique est choisie dans le Grand Conseil du fascisme qui est le parti unique. Les opposants sont traqués et assignés à résidence, ou emprisonnés comme ce sera le cas de Gramsci. Un tribunal spécial est créé, ainsi qu'une police secrète l'OVRA. L'art et la culture, l'enseignement, la morale, le mode de vie, seront profondément remaniés, revisités afin de leur donner la coloration fasciste, telle la bande dessinée : *Pinocchio fasciste*.

Construction d'une conscience de soi

Qui est cet « homme qui cherche¹⁰ », comme il se définit lui-même ? L'adolescent bagarreur est devenu socialiste dans le sillage de la figure paternelle. Les rivaux, les moines du collège, ceux dont il percevait le regard scrutateur se sont concentrés dans un ennemi unique, la Bourgeoisie. Il incarne pleinement la lutte du bien contre le mal divisant en deux le monde, sans nuances, un monde que l'on peut qualifier de paranoïaque. Entre ces deux instances moïques, il n'y a pas de critique, de nœud, pas d'articulation, il y a le vide subjectif et la projection comme seule modalité de lien. Il n'y a que l'image en miroir *a-a'*, l'autre incarnant l'Autre méchant, ou l'Autre donneur d'idées. L'Autre étant imaginarisé, le désir de l'Autre est absent. C'est la norme donnée par l'image, moi-idéal qui, ici, supplée le Nom-du-Père qui le fait « un aventurier de toutes les destinations¹¹ », « vrai hérétique¹² », « homme qui cherche¹³ ».

7. Navarra Q., *Memorie del cameriere di Mussolini*, scritte da Indro Montanelli e Leo Longanesi, Adler Edizioni Firenze, trad. par l'auteur, p. 15.

8. Serra M., *Le mystère Mussolini*, Paris, Perrin, 2021, format Kindle, empl. 66.

9. Gentile E., *Chi è fascista*.

10. Mussolini B., *La mia vita*, op. cit.

11. Gentile E., *Quando Mussolini non era Il Duce*, Milan, Garzanti, 2020, trad. par l'auteur, p. 11.

12. *Ibid*, p. 22.

13. *Ibid*, p. 29.

Son exclusion *in fine* du parti socialiste démontre ce vide lorsqu'il dénonce avec la même véhémence deux positions contradictoires, la neutralité et l'interventionnisme. Ce qui est frappant, c'est qu'il opère un retournement, qu'il ne justifie pas, s'alignant sur les socialistes d'autres pays, la France notamment, « je le sens en ce moment¹⁴ » ; il va *irrésistiblement* vers la force. Parallèlement, il continue à tenir des propos antimilitaristes : « La guerre ne supprime pas seulement les partis elle anéantit les individus¹⁵ ». Sans plus d'élaboration, il glisse vers une autre face tout autant impérative : la guerre. Démasqué dans sa contradiction, cela le décide et il menace ses anciens amis « Sans ressentiment, ni rancœur pour le prolétariat [...] Je vous dis que je n'aurai aucune pitié ni indulgence pour tous les réticents, les hypocrites, pour tous les lâches¹⁶ ». Celui qui n'est pas avec lui est contre lui et devient un ennemi. Il l'associe, stimulé par la haine, à son effort, sa volonté, sa nécessité de se structurer : « Je rejette au fond de mon âme, tristesse et regret, moi j'affile les armes, toutes mes armes.¹⁷ » Cette matrice persistera à l'identique sans se démentir.

Parmi les armes dont il dispose pour s'imposer en Maître, il y a la construction de l'image, du physique, de la posture et du comportement. « De sa calvitie même il réussit à faire un atout, rasant ce qui lui restait de cheveux [...] créant la mode des « têtes à la romaine¹⁸ ». Menton en avant, il se fait photographe et filmer en permanence, fauchant les blés, construisant des murs la truelle à la main, dévalant torse nu les pentes neigeuses, en avion, à cheval, etc. Il est la virilité incarnée, il est immortel. Fêter son anniversaire est interdit. Il construit une image riche de signes et d'insignes destinée à fasciner les foules, image bien plus élaborée et fournie que la petite moustache d'Hitler¹⁹. Il a très tôt compris que l'uniforme impressionne les foules ; s'habiller, se mouvoir c'est capter les regards. La propagande commence avec lui. Il crée à cet effet, un institut national du cinéma LUCE.

La voix est sa seconde arme, scandée, martelée, autant que saccadée et suspendue dans de longs silences qui créent l'attente. Elle accompagne l'éloquence, le lyrisme et l'emphase sans pareilles de ses discours qui fédèrent les émotions en un chœur unique « Italiens, au-delà des mers et des montagnes, écoutez cette voix ! » D'où viennent-ils ces mots, si le vide est au cœur de sa personnalité ? Une étrange dissociation dans l'écriture en répond. Son journal est factuel, descriptif, sans relief. Comment a-t-il pu devenir chef de parti, directeur de journal ? Jeune instituteur, il lui fut demandé de faire un rapport pour le parti. Il le fit, non sans avoir tout lu sur la question, jusqu'au dernier entrefilet. Les idées d'emprunt et sa rhétorique l'ont immédiatement sorti du lot et propulsé au-devant de la scène qu'il ne quittera plus, offrant une mascarade où il s'illusionne d'être l'exception qui manque au peuple italien, dans une affirmation de virilité qui le féminise²⁰. Sur l'axe symbolique qui va du père à la femme, le voisinage du trou oscille avec la mégalomanie supplétive. Son père, c'est ce moi idéal duquel il prélève le signifiant socialisme qui sera son signifiant-maître, jusqu'au bout, bien qu'il en vide le sens. Quant aux femmes, elles dessinent une constellation sur mesure. Son épouse est la fille de la nouvelle femme de son père, ses maîtresses sont ses mentors, ses soutiens, et puis il y les innombrables femmes qui le satisfont en cinq minutes dans la pièce attenante à son bureau ; tout comme la première jeune fille qu'il a courtisée et qu'il se vante d'avoir forcée, en homme viril « La forteresse n'était pas imprenable, je la saisis dans l'escalier, poussais dans un angle derrière la porte et la fit mienne²¹ ».

14. *Ibid*, p. 73.

15. *Ibid*, p. 59.

16. *Ibid*, p. 82.

17. *Ibid*.

18. Milza P., *Mussolini, op. cit.*

19. Cf. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2006.

20. Cf. Lacan J., « La signification du phallus », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 695.

21. Mussolini B., *La mia vita, op. cit.*, empl. 443.

Créer le fascisme

Qu'il s'agisse d'une pathologie du moi ne fait aucun doute, comment dès lors en rendre compte ? Un moi fort à l'évidence, mais dont la puissance n'est que l'envers de la fragilité, un narcissisme aux pieds d'argile qu'il forge à la mesure de son ambition. Ambition mégalomane qui supplée le sujet en défaut, l'image *i(a)* venant donner au moi un éclat, une brillance d'autant plus aveuglante qu'elle n'est que lumière, insignes clinquants, surface sans opacité, forme dans le miroir sans reste²². Ici, la tâche est un abîme qui capture et qui ravit toutes les subjectivités. Il faut à ce moi mussolinien, né de ce rapport foncier à la connaissance paranoïaque, fondé dans une ambiance hostile où il se sentait depuis toujours observé, il lui faut créer l'Autre qui le loge. Du fait qu'il est créé, cet Autre ne peut qu'équivaloir à l'objet *a*, l'État, le peuple, le fascisme, autant de S_1 absolus qui ont valeur et fonction de cet objet, soutien de son être et nom de sa mission : « Je suis l'Italie, je suis le fascisme, je suis le drame grandiose de l'histoire²³ ».

Dans un ouvrage écrit, en 1932, avec le philosophe Giovanni Gentile, Mussolini rédige sa « Doctrine du fascisme », ce fascisme qu'il n'a pas, dit-il, « créé, mais extrait de l'inconscient du peuple italien²⁴ », « Le fascisme est praxis, pensée et action, à quoi la doctrine est immanente²⁵ ». Le fascisme « veut refonder l'homme, le caractère, la foi²⁶ ». Il se déroule en dépliant une construction logique ou se ramasse en vision, il est une conception organique du monde. « Rien d'humain, ni de spirituel n'existe, rien n'a de valeur en dehors de l'État²⁷ ».

Le fascisme s'instaure dans le devoir, contre les plaisirs. L'allusion à la bourgeoisie tant haïe, à remplacer par l'ordre de fer, est ici patente. En réalité, ce sont des hommes désincarnés, réduits à n'être qu'un bras armé qui forment sa foule « océanique²⁸ » ; dans le fascisme les hommes forment une masse compacte et déshumanisée. Chaque homme est l'État, et « l'État n'est pas nombre c'est pourquoi le fascisme est contre la démocratie qui rassemble²⁹ ». Mussolini fond les sujets en un seul, et, c'est ce qui répond de la fonction dont nous avons fait l'hypothèse, celle de l'objet *a*, « il [le fascisme] est forme et norme intérieure³⁰ ». Il prend pour insigne le faisceau du licteur, symbole de l'unité, de la force et de la justice. Il introduit le salut romain bras tendu accompagné de l'exclamation *Presente !* Il impose la chemise noire et le défilé au pas de l'oie qu'il requalifie de romain. Il adosse le fascisme au mythe de la Rome antique.

Conforté dans son pouvoir, il l'exerce de manière absolue, et cependant n'a pas touché au régime de monarchie constitutionnelle. En tant que président du Conseil, il rencontrait le roi chaque semaine.

Chronique d'une mort annoncée

Hitler qui peinait alors à accéder au pouvoir a été subjugué par cette prise de possession d'une nation par une milice et un parti. Mais Hitler était pour Mussolini quantité négligeable, jusqu'à l'année charnière de 1935. Après avoir signé, à Stresa, avec la France et l'Angleterre un pacte d'alliance, face au réarmement hitlérien, et négocié des territoires africains, Mussolini s'est senti les mains libres pour conquérir son empire et attaquer l'Éthiopie et ce fut un terrible carnage. Or, il fut condamné par la Société des Nations. Selon son principe de bipartition absolue, il se tourna vers Hitler, et ce d'autant plus que celui-ci, que rien n'arrêtait appliquait son plan de manière inflexible. Un moi idéal surgissait cette fois qui détrônait par sa puissance l'image du père, premier appui imaginaire pour Mussolini. Moi idéal

22. Cf. Lacan J., *Le Séminaire*, livre x, *L'angoisse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2004, p. 292.

23. Cf. Scurati A., *M., l'homme de la providence*, Paris, Les Arènes, 2021.

24. De Sardes G., *Ninjinjsky, Sa vie, son geste, sa pensée*, op. cit., p. 57.

25. Cf. Mussolini B., *Dottrina del Fascismo*.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. Navarra Q., *Memorie del cameriere di Mussolini*, op. cit., p. 22

29. Mussolini B., *Dottrina del Fascismo*, op. cit.

30. *Ibid.*

qui allait le féminiser plus encore mais aussi le détruire. Mussolini deviendra le pantin d'Hitler et le suivra comme une ombre. Il quitte après lui la Société des Nations, se lance dans la guerre contre l'Albanie, la Grèce, Hitler ayant soumis l'Autriche, la Pologne... Mais surtout, Mussolini va assimiler désormais le *réel* d'Hitler, sa folie destructrice et l'antisémitisme haineux et délirant qui est le nom de son *Kakon*. En 1938, Mussolini institue « les lois raciales » discriminatives contre les Juifs et proclame à Trieste³¹ que « le judaïsme mondial est depuis longtemps un ennemi irréconciliable ». « Maintenant l'antisémitisme est inoculé dans le sang des Italiens, il continuera de lui-même à circuler et à se développer.³² »

En 1943, du fait de ces victoires à la Pyrrhus, et des bombardements alliés, Mussolini est destitué par le Grand Conseil fasciste et le roi le renvoie. Fait prisonnier, il est enlevé par Hitler qui lui impose de fonder une République sociale italienne, elle sera à Saló petite ville du nord de l'Italie. Là il laissera fusiller les « traîtres », dont son genre, qui l'avaient destitué. En avril 45, pris entre les alliés et les partisans, il tente de s'enfuir vers l'Allemagne. Un casque de la Wehrmacht sur la tête, et son uniforme recouvert d'un manteau allemand, il fera semblant d'être un soldat en état d'ébriété, ce sera son ultime mascarade. Trahi par une manche de son uniforme qui dépasse, il est reconnu et fusillé.

Il meurt avec cette double identité, habillage d'un vide radical en place d'intériorité. Son corps ainsi que celui de sa maîtresse morte avec lui, sera transporté à Milan. Lynché par la foule, méconnaissable, il sera pendu par les pieds, l'*agalma* du fascisme, son objet *a*, révélant son versant de déchet. ●

31. Mussolini B., *Il discorso di Trieste*, Archivio storico Istituto Luce Cinecittà, 1938.

32. Cf. Ciano G., *Diario 1937-1943*, A cura di Renzo De Felice, Milan, 1980.

Arrivée sur terre d'Un homme nouveau

PHILIPPE LACADÉE

Orphelin de son père, Pierre, décédé à Rochester, un mois avant sa naissance, il reste à François Augiéras¹ une mère, ravagée par la perte de l'homme qu'elle aime, et qui se détourne de son fils, car il ne ressemble pas « à l'homme adoré ! » « J'ai les yeux bleus ! Mon père les avait noirs.² » L'ayant souvent entendu, cela constituera un point d'impact précis sur son corps, qui le laissera en plan. Il est *laissé tomber*³ par le désir de l'Autre, d'où le retour dans le réel de cet objet regard sous le mode de la clarté du bleu du ciel. Il haïra tout ce qui de la civilisation, l'empêche d'avoir accès à La clarté de la lumière primordiale, à ce bleu du ciel, véritable boussole de sa vie, de ses écrits et de sa peinture. « Ma mère n'est qu'une folle que je hais, qui me hait. Je ne ressemble pas à mon père, je ne serai jamais un autre Pierre ; de mon côté, je lui en veux de cette mort. Moi, je n'en peux plus de terreur. Si vivre, c'est ça, j'ai envie de mourir ! J'ai crié. »

Si elle vient pour le calmer, en le prenant dans ses bras, c'est pour lui dire qu'il est « son Pierre, malgré mes yeux bleus. » « Elle me parle de sa réincarnation. Suis-je Pierre, le mort, dont nous avons ramené le cadavre embaumé dans les cales ! Je hurle. » « Suis-je Pierre !⁴ », on entend l'équivoque de cette Pierre silencieuse du désert, de ce silence de la Pierre, dont il écrira plus tard être né, grâce à l'écriture sur cette pierre du désert comme point d'appui.

Ma plus belle œuvre d'art, serait-ce ma vie ?

Sa peinture, rigoureusement élaborée, est sans précédent dans l'art actuel, venue d'ailleurs, de pouvoirs inconnus « entre autres la faculté de passer sans difficulté du côté de l'énergie à l'état pur, c'est-à-dire une immédiate destruction de l'espace et du temps qui est la fin de toute religion : la faculté de *voir* l'océan primordial... » Il avoue ne rien comprendre aux affaires humaines, ce qui le plonge dans une grande perplexité. Il écrit sans cesse en plein désert, au plus près de la pierre, des versions différentes du *Vieillard et l'enfant*⁵. Il peint 50 m² de sublimes étoffes, sur les parois de sa grotte à Domme⁶. « Je passe du côté de l'Énergie Primordiale, et invente une musique inconnue ! Je suis nul dans la plupart des activités humaines... étrangement efficace dès qu'il s'agit de trahir l'Homme actuel, sans âme et résiduel. »

« *Ma plus belle œuvre d'art, serait-ce ma vie ?* Ce que j'ai vécu, voilà surtout ce qui m'importe. C'est aussi la meilleure manière de s'élever contre les hommes.⁷ » Il va élever le drame de son existence à la dignité d'un style de vie : « Mon drame – ou ma chance au vingtième siècle – était de n'être pas un artiste, de devoir *trouver dans le réel*, à mes risques et périls, *un style de vie* qui tienne face à la splendeur des astres.⁸ »

1. Lacadée P., *François Augiéras. L'Homme solitaire et la voie du réel*, Paris, Éditions Michèle, 2016. François Augiéras est un écrivain et peintre, 1925-1971.

2. *Ibid.*, p. 45. Il a aussi la certitude qu'à la maternité il était né comme fille et on aurait mis un bracelet avec son prénom sur le corps d'un garçon.

On pourrait dire ainsi qu'il est né hors de la norme mâle.

3. *Liegen lassen* : expression du président D. W. Schreber, cf. Lacan J., ce que vit le sujet psychotique, un laisser tomber du rapport au corps propre éprouvé par Joyce.

4. Augiéras F., « Aux États-Unis d'Amérique en 1925 », *Augiéras, une trajectoire rimbaldienne*, dossier établi par Paul Placet et Pascal Signola, Clermont-Ferrand, Au signe de la licorne, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1996, p. 21-23.

5. Augiéras F., (Abdallah Chaamba) *Le Vieillard et l'enfant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

6. Domme, village de Dordogne où Augiéras a vécu à l'hospice et dans une grotte La Chambre royale. Il y est enterré comme un indigent directement dans la terre, sans aucun cercueil.

7. Augiéras F., *Une adolescence au temps du Maréchal et de multiples aventures*, Paris, La Différence, coll. Littérature, 2021, p. 217.

8. Augiéras F., *Le Voyage des morts*, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 2000, p. 84.

Il s'orientera de la Pierre et de la Roche⁹, allant jusqu'à s'y loger, pour suivant la voie du cosmos se mettre à l'écoute de l'Univers Divin¹⁰. Ne faisant qu'un avec lui, là où il était laissé en plan, il inventera Le plan divin.

Échec de la norme mâle : La Pierre voie du pur éveil

Il passe ses après-midis dans sa Chambre royale, grotte au cœur de la falaise de Domme dont le plafond est si bas qu'il peut le toucher. Il s'y sent ressourcé dans les profondeurs de la Roche, et écrit qu'il aurait mieux valu qu'il ne la quittât pas pour se mêler du siècle, car il échoua à parvenir à la norme mâle. « Je suis heureux dans la pierre. Dans une parfaite obscurité je m'éveille du triste cauchemar d'avoir tenté d'être un homme. » Dans un moment de panique, il dit avoir « fait semblant d'être humain ; je me suis donné une identité de comédie, un masque de surface, que je me suis empressé de jeter aux friches avant de m'enfoncer dans la pierre millénaire où palpite, depuis le commencement des temps, le lent écoulement des eaux souterraines et froides. » Il se retire dans la Chambre royale, car « Entrer dans la pierre et se mettre à l'écoute des grands rythmes de l'Univers-Divin, c'est une joie, un appel, et presque une drogue et une fatalité ». L'attrait essentiel de sa vie est dans le seul Lieu où son « âme trop vaste, trop ancienne, trop lourde d'images et de souvenirs », se projette comme un film sur la paroi rocheuse. C'est un état de conscience, dans une ombre de tombe qui mène au pur *éveil*. Il se repose des Hommes et surtout de leurs mots sonores trop chargés de sens. Il n'entend plus que l'écoulement frais des eaux ruisselant dans les immenses couloirs à cristallisations. Il perçoit alors « Le murmure primordial du Dieu de l'univers », venant tamponner le réel trop intrusif des mots des humains. Dans son refus de l'ordre symbolique, celui venant de l'ordre de fer de l'Autre maternel, de l'Autre de la culture incarné pour lui par l'Occident, il va s'orienter du réel qu'il rencontre au cœur de la nature, et du désert.

Le son primordial pour se produire en Homme nouveau

Il gardait de son premier rapport à la langue de l'Autre une solitude. Il avait fait le choix forcé de demeurer plutôt dans l'entendu, que dans un sens reçu du désir de l'Autre maternel. « Je parlais au son, d'après oui-dire, à la musique, sans orthographe et sans grammaire.¹¹ »

« Nous allons modifier certains êtres, créer une Race nouvelle... ce qui pose le problème des zones de résonances. On n'occupe pas un pays avec des divisions blindées... On tient solidement, secrètement, tel point d'intersection des grands courants telluriques, tel champ de forces privilégié. Domme par exemple ! Domme... qui est un son primordial ! Telle zone de résonance d'où il est facile de peser efficacement sur le mental humain. Domme... cette immense Acropole rocheuse creusée d'infinis couloirs à Cristallisations ! Il y a dans mon caractère un sens très sûr des points qu'il faut "tenir" à l'heure de la revanche. » Entrer en résonance avec le son primordial pour produire l'homme nouveau.

« L'Homme ne peut continuer à être un "produit de série" ». Une humanité véritable est en cours d'apparition, douée des organes psychiques qu'il faut pour revenir à l'Univers des Astres ; « Il en est une autre qui n'est plus qu'une apparence, une humanité résiduelle, sordide, basement terrestre, humaniste, irrémédiablement condamnée, coupée de l'Univers-Vivant, en partie par la faute du Christianisme qui n'a jamais été que la copie maladroite et frauduleuse des grandes Initiations. »

9. *Pierre et Roche* sont écrits avec une majuscule comme l'écrivait Augiéras, car pour lui s'y entend la résonance du prénom de son père et celui du lieu de son décès, ainsi que du lieu de sa propre naissance (Rochester). Ils auront pour lui la valeur d'une lettre sur laquelle il prendra appui, valeur de jouissance comme source origininaire de sa voie du réel.

10. Augiéras F., *Domme ou L'Essai d'Occupation*, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 2006, p. 119-130.

11. Augiéras F., *L'Apprenti sorcier*, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 2006, p. 103.

Dieu et la jouissance féminine

Il décrit sa rencontre avec le fameux sentiment océanique, l'état de jouissance infinie, qu'il fait équivaloir à un océan rêvé au sein duquel il se repose et qu'il tutoie. « Je reviens à Toi, eau ronde sur l'horizon marin ! » Ébloui d'eau vive quand, lassé d'avoir longtemps nagé au milieu des petits hommes naturels, il a quitté le cœur du monde, il écrit « Je suis seul, perdu dans la pierre... » Le fil de la jouissance en dehors de toute norme phallique, le pousse à s'établir dans une fixation / fiction de l'au-delà d'une jouissance sans limite.

Sa recherche de la formule de l'âme humaine et d'une grande initiation, le conduit au Mont Athos¹², étrange Paradis où le Temps du fait de la proximité du Divin, semble à « chaque instant disjoint, rompu ». Il y éprouve un pousse-à-la-femme le métamorphosant en jolie fille, éprouvé d'une jouissance réelle dans son corps. C'est tout contre la Pierre de ce Mont qu'il trouve son point d'appui pour sa métamorphose. « Dans l'obscurité, la féminité l'emportait en moi sur la virilité, en raison de mon désir du côté des sources et des charmes et de trahir les humains dans le temps de la nuit ». Il écrira comment sa rencontre avec la féminité, dans ce lieu interdit aux femmes, le pousse à trahir les humains pour passer dans une dimension plus cosmique. Son Voyage s'achève sur ce retour à l'Énergie, à l'État Pur qu'il appelle Dieu.

Se réaliser en l'Homme nouveau à D'Homme

Il veut revenir à « cet Homme ancien que Nous avons connu et qui fut Notre ami¹³ ». Ce qu'il cherchait c'était, au-delà des religions, surtout chrétienne et islamique, qu'il rejetait avec violence, quelque chose de l'ordre d'une jouissance hors sens. Il lui fallait consentir à se laisser envahir, voire posséder, par ce qu'il nomme le réel, le réel de la nature ou celui, plus intime, de son corps vivant. Cette voie du réel il va la vivre, comme expérience de jouissance hors-sens, dans une extrême solitude, en rencontrant la voie du pire. Il fera l'expérience du silence intérieur qui naît au repos du parasitage de la langue... creusant en lui l'espace infini de la grotte dans laquelle il passait ses journées... Sensible au cœur de cette grotte, à sa résonance tellurique, sans doute entendait-il dans Domme l'équivoque *D'homme*, d'où avec certitude il se réalisait en cet Homme Nouveau.

« Ma vie à Domme est une agression délibérée, dirigée contre les opinions et le comportement de l'Homme actuel. » C'est de fait plutôt une décision de vivre autrement, car le temps est venu de tenir tête aux Hommes. Il sait avec certitude qu'à partir de ce lieu de « cristallisation » qu'est Domme, va advenir l'Homme Vrai que l'église catholique a fait disparaître. L'Ère du Christ est finie, voilà ce qu'il a à faire savoir pour l'avoir entendu. Le point de rupture est atteint.

Urgence subjective ou l'Homme vrai du plan divin

Il dénonce lui-même l'excès de sensibilité et de sensation de son entreprise, une jouissance hors-sens le projetant hors-discours, en rupture de lien social. Cependant, son écriture outrancière, il semble chercher à la réfréner, à la civiliser pour la rendre lisible à de futurs lecteurs. « Nous sommes à une charnière des Temps... Il réapparaît l'HOMME VRAI que le Christianisme avait réduit au silence : l'Homme Vrai du Plan Divin ! » L'homme vrai, celui qui ne s'est pas encore laissé subvertir par les semblants du monde symbolique, qui l'ont dénaturé. Il oppose à la voie en impasse du Christianisme, soit la voix du Dieu des chrétiens, la voie du salut de la *Christallisation*¹⁴, soit la voix de la sonorité de la Roche du Dieu de l'univers. Une cristallisation de jouissance se réalise en un homme vrai débarrassé de l'imposture du Christ.

12. Augiéras F., *Un voyage au Mont Athos*, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 1996.

13. Augiéras F., *Domme ou l'Essai d'Occupation*, op. cit.

14. Néologisme pour rendre compte de ce qui se joue dans la langue pour Augiéras.

« Je reprends l'écoute, le front contre la Roche... J'écoute : il y a des êtres venus du ciel ; une Occupation est en cours sur cette planète. Je frappe encore : j'appelle l'Homme. C'est le silence... » Il a la certitude que la revanche de l'Homme Ancien est imminente. « Le Vieil Homme venu des Astres, l'HOMME VRAI DU PLAN DIVIN !¹⁵ Certains êtres sur cette planète sont au seuil déjà d'une prodigieuse mutation. » En écoutant la Roche, pris dans une urgence subjective, il a des choses importantes à faire savoir aux êtres humains : « Il est temps de faire savoir que le Judéo-Christianisme et l'Islam ont été une catastrophe dans l'Histoire de l'Humanité : ils ont réussi à réduire au silence le Vieil Homme adorateur de l'Univers ; l'Homme Ancien que les Hommes de l'avenir doivent retrouver dans une mémoire profonde, s'ils veulent aller de l'avant à travers une métamorphose et une mutation. » Il annonce « Ce qui se passe, c'est plus que l'avènement d'une religion, c'est la réapparition de l'Homme Vrai, la renaissance de l'Homme Fils de la Terre et des Astres ». Il écrit « Paupières closes, mon âme donne libre cours au plaisir de se laisser féconder, de s'offrir aux astres sans réserve en fille. » Puis il ouvre les yeux. Alors il est l'Homme nouveau et vrai « face au ciel, je reconnais l'univers pour mon Dieu ». Il l'aime d'égal à égal. « Lui et moi sommes UN dans la joie d'être de toute Éternité. » Il est donc l'Homme Vrai du Plan Divin.

Être un Dieu comme une perfection sans miroir

Dieu est pour lui une expérience de jouissance illimitée, engendrant la naissance d'un Homme Nouveau, de sa grotte il lance alors son Appel : « venez à moi vous tous qui êtes fatigués de l'existence... Nous n'avons que faire des opinions du Charpentier de Nazareth ». À force d'attirer pour la Lumière Primordiale, il vient à se confondre avec elle. Il lui « semble être un Dieu aux premiers jours du Monde, un Dieu avant la création de l'Homme... »

Le choix de la voie du réel noué à un imaginaire mais hors symbolique est la clé de sa solitude absolue. Il dit être « un Sage, un Dieu, sans la présence d'un être à son image ». Il écrit avoir atteint un état de « perfection sans miroir ». Faute d'avoir trouvé un sens à son existence dans l'Autre et de l'inscrire dans le soutien phallique nécessaire, il a trouvé sa solution sans aucun miroir de l'Autre, afin d'être lui-même cet Autre sous la forme du Dieu d'avant la création, soit l'Homme-Vrai du plan divin.

Dans ce lieu il trouvera à la fois sa langue et son écriture, jusqu'à incarner la figure de l'Homme Nouveau. En ce sens il est *essence-ciel*, autant fils de ce Ciel qu'il aima tant que fils du Verbe qu'il ne cessa d'éprouver dans la chair de son corps. Il voulait accéder au réel, au monde d'avant nous, les êtres humains dits civilisés venus pervertir cet accès au réel de ce monde. Ainsi ce réel prit-il la figure de l'Autre de l'Autre, comme l'Univers Divin. À cet autre-là, il dédia au-delà de son amour, la jouissance de son corps, jusqu'au sacrifice de son être, de son existence sur terre, en se transcendant comme le sacré-fils. ●

15. Augiéras F., *Domme ou l'Essai d'Occupation*, op. cit.

Dante Alighieri ou l'exquise blessure

LAURA SOKOLOWSKY

Chez Dante, l'amour pour un objet unique est au principe de la création d'une poétique nouvelle. La production du sujet qui s'effectue à travers l'acte d'écrire constitue le fil d'une œuvre nouée par l'amour, la langue et cet objet unique. Cet amour est celui de la rencontre précoce avec ce que Lacan désigne, pages 526 et 527 des *Autres écrits*, comme « un trois fois rien, un battement de paupières et le déchet exquis qui en résulte ».

Lacan considère que Dante est celui qui a « vendu la mèche » sur l'objet cause du désir impliqué dans la sexuation mâle. Ce n'est pas rien ! Par ailleurs, ce désir causé par un objet *a* porta l'auteur de la *Divine Comédie* à concevoir l'idée d'une jouissance Autre dont lui-même se trouvait exilé. Dante désigna cette jouissance par le terme théologique de « béatitude », laquelle est la contemplation béatifique du divin. Évoquons succinctement cette trajectoire qui lui fut inspirée par l'amour absolu pour une femme.

Première rencontre

Dante Alighieri naquit à Florence au printemps 1265 au sein d'une famille de la petite noblesse. L'événement majeur de sa vie se produisit au mois de mai 1274, il avait alors neuf ans. À l'époque, à Florence, de grandes fêtes étaient organisées dans la ville pour fêter le retour du printemps. Le père de Dante se rendit avec son fils à l'une de ces fêtes dans la demeure du riche et noble marchand Folco Portinari. Là se trouvaient d'autres enfants, dont la fille du maître de maison, la petite Béatrice Portinari, âgée elle aussi de neuf ans.

L'effet produit par la première rencontre avec Béatrice fut rapporté par Dante, vingt ans plus tard, dans un ouvrage intitulé la *Vie nouvelle, Vita nuova*, de la façon suivante : « Elle apparut revêtue de très noble couleur, d'un humble et chaste rouge, ceinte et ornée ainsi qu'il convenait à son très jeune âge. [. . .] Dès lors, je dis qu'Amour domina mon âme » (VN, II).

Les deux enfants ne jouèrent pas ensemble et n'échangèrent aucune parole. Ce que Dante ressentit fut un événement de corps tel que l'esprit de la vie, qui le fit trembler, se manifestait dans la moindre de ses veines. Il rapporta qu'Amour lui « commandait souvent de chercher à voir cette angelette » ; qu'enfant, il l'allait chercher. Il voyait en Béatrice de si nobles et louables manières « que d'elle, on eût pu dire cette parole du poète Homère : Elle ne paraissait pas fille d'un mortel, mais d'un Dieu ».

La deuxième rencontre

Elle eut lieu neuf ans plus tard. Elle fut très furtive et se produisit dans la rue où la vertueuse Béatrice adressa un salut au jeune homme effrayé de dix-huit ans. Voici comment Dante évoqua cette seconde scène : « Cette admirable dame m'apparut vêtue de couleur très blanche, au milieu de deux nobles dames plus âgées, et, passant par une rue, elle tourna les yeux du côté où je me tenais tout craintif ; et avec cette ineffable courtoisie qui est aujourd'hui récompensée dans le siècle sans fin, elle m'adressa un salut à si grands effets que je crus voir les dernières bornes de la béatitude. » (VN, III).

Ce salut enivra Dante à tel point qu'il lui fallut se réfugier dans sa chambre. Là, il s'endormit et vit en rêve Amour qui avait pris l'apparence d'un grand seigneur. Amour lui dit alors : « Je suis ton maître. » Dans ses bras, Amour tenait

aussi Béatrice enveloppée d'une légère étoffe de couleur rouge sang. En lui donnant à manger le cœur de Dante, il énonça : « *Vide cor tuum* », « Vois ton cœur ». Puis, Seigneur Amour se mit à pleurer en emportant la dame aimée vers le ciel. L'angoisse réveilla Dante. Représentée par le cœur ingéré par la dame de ses pensées, cette livre de chair symbolise sa castration de mâle offerte à l'Autre et l'angoisse qui lui est corrélative.

À partir de ce rêve, Amour prit le pouvoir sur le jeune homme ; Dante n'était plus le maître de sa vie ni de ses pensées. En outre, conformément à la tradition de l'amour courtois dont notre poète était l'un des derniers représentants, l'identité de la Dame ne devait pas être révélée. L'amour pour Béatrice devait rester secret. Afin de dissimuler son amour, il eut recours à une autre femme comme paravent. Il écrivit des poésies sur cette dame-écran pour induire en erreur son entourage. Il s'agissait de « faire de cette gentille dame un bouclier contre la vérité ». Lorsque la dame-écran quitta Florence, Dante comprit que sa défense était mise à mal. Mais Amour lui désigna une autre dame-bouclier.

Vint le temps de la catastrophe lorsque Béatrice, apprenant que Dante adressait ses poésies à une autre femme, ne voulut plus le saluer. Parce qu'elle lui refusait désormais sa béatitude, il s'isola pour pleurer « comme un petit enfant battu » (VN, XII). Dans son sommeil, Amour lui apprit la raison du refus de Béatrice d'accorder son salut : la dame qui avait servi de bouclier avait eu beaucoup d'ennuis à cause de lui, et l'ayant appris, Béatrice avait pris peur pour elle-même.

Amour demanda dès lors à Dante de transcrire poétiquement les paroles qu'il lui dicta en songe, lesquelles portaient sur le combat entre diverses pensées. L'une de ces pensées était qu'Amour était bon car l'emprise d'Amour anoblit celui qui la subit. Une autre pensée était qu'Amour n'était pas bon car il imposait des épreuves douloureuses. Une autre pensée encore était que le nom d'Amour est si doux à entendre que son effet sur toutes choses ne peut être que bon car, précisait-il, les noms suivent les choses nommées (VN, XIII).

Désir et vérité

Dans la séance du 8 mars 1977 du Séminaire xxiv « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », Lacan se réfère explicitement à cette proposition de la *Vita nuova* : *nomina sunt consequentia rerum*, les noms sont la conséquence des choses. Et Lacan n'est pas d'accord avec cet adage car, selon lui, il n'y a guère de conséquence réelle entre les noms et les choses. Les noms ne découlent pas des choses. Pour autant, ajoute Lacan, la pratique psychanalytique se soutient de la possibilité que « non seulement les noms, mais simplement les mots » aient une portée. Ce qui permet aux noms de tenir aux choses, c'est ce que Lacan désigne comme le « semblant ».

Dans le discours analytique, c'est l'objet *a* cause du désir qui se trouve à la place du semblant. Chez Dante, la cause du désir, le regard de Béatrice, est manifestement à la place de la vérité, ce qui rapproche son art du discours de l'hystérique, où l'objet *a* se situe en-dessous de la barre du sujet divisé.

La conséquence en est qu'une autre fois, Dante fut conduit par un ami en un lieu où plusieurs dames étalaient leurs beautés. Par un tremblement terrible de son corps, il comprit subitement que Béatrice se tenait parmi ces dames. Le choc fut si violent qu'il dût s'adosser au mur et les dames se moquèrent de son état. Dante expliqua à son ami stupéfait : « J'ai posé les pieds en ce lieu de la vie au-delà duquel on ne peut aller plus loin si l'on entend revenir ». Il fut atteint mortellement par la moquerie de la Dame aimée.

La question était de comprendre pourquoi, alors qu'il perdait tous ses moyens en sa présence, le désir de voir Béatrice était si puissant qu'il détruisait les images de sa mémoire : « C'est pourquoi le souvenir de ce que j'ai déjà enduré ne peut me retenir de rechercher sa vue » (VT, XV).

Puis, la mort de Béatrice survint alors qu'elle n'avait que vingt-quatre ans. Certains estiment que ce fut en donnant naissance à un enfant, Béatrice s'étant unie à un riche chevalier florentin. Et voilà tout ?

Non, la disparition de Béatrice n'est pas la fin de l'histoire. Sa vérité allait se révéler plus tard, dans la *Divine Comédie* que Dante rédigea à partir de l'année 1303, quand il fut exilé de Florence en raison de conflits politiques majeurs qui l'obligèrent à se tenir éloigné de sa ville natale jusqu'à la fin de sa vie.

La vérité que l'on pressent depuis la première rencontre de 1265, c'est que l'existence de Béatrice est un miracle. Message christique, elle sera son guide vers la divinité et la Grâce. Mais à l'époque de la rédaction de la *Vita nuova*, quelques années plus tôt, le poète ne savait pas encore quel était le statut réel de sa Dame et son histoire d'amour restait encore largement tributaire des codes de l'amour courtois médiéval.

À l'origine, en effet, Dante avait trouvé son inspiration dans l'art des troubadours. Pour autant, au fil du temps, l'amour courtois et l'idéal chevaleresque de la Dame inaccessible représentèrent une grande menace pour l'église catholique. Les troubadours furent soupçonnés d'être des hérétiques qui détournaient les esprits de l'amour de Dieu. À la fin du XII^e siècle, les autorités ecclésiastiques craignaient, d'une part, l'engouement de plus en plus important pour la doctrine d'Aristote, et, d'autre part, les thèmes de l'amour courtois diffusés dans le livre *De amore*, d'André le Chapelain, de 1186.

En 1277, l'évêque de Paris Étienne Tempier condamna simultanément la doctrine de l'aristotélisme radical et l'amour courtois : les deux furent associés à de la sorcellerie. Pour la chrétienté, l'amour courtois magnifiait l'amour terrestre aux dépens de l'amour unique que les créatures doivent éprouver pour Dieu. À l'époque où Dante écrivit la *Vita nuova*, cette condamnation de l'amour courtois était largement connue, cet art poétique étant désormais assimilé à une hérésie. Dante devait inventer une langue poétique nouvelle qui dirait son amour.

En outre, un autre risque se trouvait associé à l'amour courtois : le danger d'adorer un être qui n'avait pas d'existence. La Dame était mortelle, elle pouvait disparaître. Que faire de l'amour quand l'objet aimé n'est plus là ? À l'autre extrême, le poème pouvait laisser la Dame insensible. Son indifférence pouvait ainsi creuser un vide jusqu'à la mort du troubadour. C'est l'exemple de Jaufré Rudel, un troubadour qui fut amoureux de la comtesse de Tripoli qu'il n'avait jamais rencontrée et qui mourut sur le chemin du voyage au cours de la deuxième croisade. De sorte que l'amour courtois comportait le danger d'être un amour sans objet : un amour du néant, sans corps. En plaçant sa propre volonté dans la servitude de la Dame sur le modèle médiéval de la relation du serf à son seigneur, le risque était d'aimer uniquement dans l'imaginaire. C'est ce que Dante avait expérimenté quand Béatrice lui avait refusé son salut. Ce fut une expérience de néantisation.

Pour ces raisons, la forme courtoise de l'amour devait être dépassée. Emportée dans le ciel en songe, puis disparue à jamais, Béatrice fit entrevoir à Dante une autre voie : le chemin vers le monde divin. De sorte que la *Vita nuova* ne se termine pas sur un « elle est morte et je la pleurerai toujours », mais par une mise en suspens.

Dante eut une vision qui lui intima de garder le silence sur Béatrice jusqu'à ce qu'il ait les moyens de parler plus dignement d'elle. Il écrivit : « J'espère dire ce qui ne jamais ne fut dit d'aucune ». Et ajouta qu'il plaise à l'Amour d'aller voir Béatrice contemplant la face de celui qui est béni pour les siècles des siècles, c'est-à-dire le Christ. Dans la *Divine Comédie*, Béatrice ne sera plus seulement femme, elle mènera Dante vers la Grâce.

Ce n'est plus l'amour courtois, c'est un amour mystique. Béatrice ne sera plus seulement la femme aimée, elle jouira d'une jouissance à elle, d'une jouissance Autre dont Dante, en tant que mâle, sera l'exilé. Mais c'est par elle qu'il en aura l'idée, comme Lacan y insiste.

Je vous relis à présent le magnifique passage sur Dante qui se trouve aux pages 526 et 527 des *Autres écrits*. Juste avant ce passage, Lacan souligne que le sujet est heureux en jouant de l'équivoque entre « heureux » et « heur ». Le « bon heur » est celui de la rencontre du sujet avec l'objet de la pulsion, c'est-à-dire avec l'objet qui cause son

désir, l'objet *a*. Et donc, Lacan poursuit en précisant que l'étonnant n'est pas que le sujet soit heureux au niveau de la pulsion sans connaître sa dépendance à la structure. Non, ce qui est étonnant, c'est qu'à partir d'une telle dépendance, ce sujet ait l'idée de la béatitude « qui va assez loin pour qu'il s'en sente exilé ».

Le passage qui nous intéresse vient immédiatement après :

« Heureusement que là nous avons le poète pour vendre la mèche : Dante que je viens de citer, et d'autres [...] Un regard, celui de Béatrice, soit trois fois rien, un battement de paupières et le déchet exquis qui en résulte : et voilà surgit l'Autre que nous ne devons identifier qu'à sa jouissance à elle, celle que lui, Dante, ne peut satisfaire, puisque d'elle il ne peut avoir que ce regard, que cet objet, mais dont il nous énonce que Dieu la comble ; c'est même de sa bouche à elle qu'il nous provoque à en recevoir l'assurance. »

Cela n'implique pas qu'il y ait rapport entre les sexes. Dante rencontra Béatrice à neuf ans, puis neuf ans plus tard. « Elle est neuf » : son existence est un miracle dont la racine n'est autre que la Trinité. Dans la *Divine Comédie*, à la fin du Purgatoire, Dante retrouve Béatrice qui lui apprend que c'est elle qui avait envoyé Virgile pour l'aider à trouver son chemin à travers les cercles de l'Enfer. Elle lui prend la main pour le conduire jusqu'au Paradis où son dernier guide, le moine cistercien saint Bernard de Clairvaux, prendra le relais.

Cette substitution métaphorique de saint Bernard à Dame Béatrice annonce la dernière étape du voyage de la *Divine Comédie*.

Dans le dernier chant, le chant XXXIII, Dante distingue le mystère du Dieu trinitaire d'une façon qui n'est pas sans résonance pour les lacaniens que nous sommes : « Dans la claire et profonde subsistance de la haute lumière, il me sembla que je distinguai trois cercles de trois couleurs qui n'en formaient qu'un seul ».

La *Divine Comédie* se conclut par ces mots : « Ma pensée et mon désir, dirigés avec un même accord, furent portés ailleurs par l'amour sacré qui met en mouvement le soleil et les autres étoiles ».

Parti de trois fois rien, c'est au-delà d'une jouissance norme-mâle que la voie de l'existence s'est révélée au poète. ●

Ainsi sont les hommes !

GUY BRIOLE

« C'est toi le *pédé* ? » Voilà une interpellation qui fait que ceux qui s'expriment ainsi se sentent mieux assurés de leur virilité. Probablement pensent-ils aussi dire la norme mâle, l'incarner, à partir de ce qu'ils supposent être un défaut, une anomalie de l'autre. C'est comme un handicap, à la nuance près que cela ne se respecte pas du côté d'un choix mais, au contraire, cela justifie que l'on frappe ce corps déviant ; comme une réponse à une provocation. Ce qui leur échappe, entre autres, c'est qu'ils se cognent sur ce qu'ils cognent.

Édouard Louis ne s'y trompe pas. C'est son allure chétive qui leur donne de l'assurance, l'orientation sexuelle supposée n'étant que le prétexte – au moins en apparence. Les coups répétés que son corps a reçus rythmaient les innombrables manières de décliner ce mot, *pédé*. Mais, souligne-t-il, ce qui marque ce ne sont pas tant les coups que l'injure qui s'inscrit dans le corps, « comme des stigmates ». On ne peut mieux dire, pour signifier ce qui résulte de cette stigmatisation de l'autre. Les coups, c'est difficile à déterminer, mais ils ne laissent le plus souvent que des souvenirs troubles, cela reste dans une zone d'indistinction. C'est l'injure qui ne s'oublie pas, « on ne s'y habitue, jamais¹ ». Un regard croisé, un mot lâché, un sourire narquois, rien au fond qui permette même de vraiment répliquer. Il reste l'accumulation de la haine en silence.

Homo en miroir

Tout a été fait pour qu'Eddy soit formaté selon les normes mâles de son milieu, d'autant plus que son père « renforçait son identité masculine par ses fils² ». C'est ainsi qu'il avait voulu qu'il se prénomme Eddy comme ces bagarreurs, ces cogneurs des séries américaines. Et, de plus, comment trouver une aussi belle harmonie avec le nom de famille : Bellegueule, Eddy Bellegueule ! Voilà qui n'en manquait pas – de gueule – pour un nom de dur.

Mais rien ne pouvait corriger ce qui était là de toujours et qui faisait dire qu'il était né ainsi : des mouvements involontaires qui prenaient le corps et qui le faisait apparaître aux autres comme maniéré, très vite dévié vers efféminé. À cela s'ajoutait cette voix qui le lâchait pouvant, à tout moment, monter subitement dans les aigus. Cette gestuelle et ces intonations de la voix lui échappaient et produisaient en lui l'interrogation lancinante de savoir s'il était un garçon et, ajoute-t-il, « cette ignorance me blessait³ ».

On a beau être né dans un milieu simple, on ne laisse pas les choses ainsi ; on n'accepte pas le *de fait*. Mais l'ébauche d'un questionnement sur soi – « qu'a-t-on fait pour qu'il soit ainsi ? » – à peine prononcé, se voit supplanté par le « qu'est-ce qu'il a », « on n'a pas de ça dans la famille », « c'est pour nous faire honte au village ». Une rééducation virile s'impose. Alors tout l'éventail des violences verbales et physiques se déploie pour le bien de l'efféminé et, par ricochet, de ceux qui sentent leur virilité écornée. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le mâle exalté se trouve interpellé dans le face-à-face avec ce semblable qui se présente sur un mode supposé féminin. Ce qui lui est renvoyé est là en miroir, inquiétant, étrange. Mais de cogner sur ce *miroir* ne le brise pas, il persiste ; on pourrait s'y trouver piégé. Il n'est donc pas possible que chacun suive son chemin, il faut avoir cet être singulièrement rare à l'œil. La vigilance inclut la violence.

1. Louis É., *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 25.

3. *Ibid.*, p. 83.

Brutalité

Le village où fut élevé Eddy n'a la singularité que de l'universel qu'il signifie pour tous ces milieux construits, figés, dans une pauvreté qui enferme. Une tenaille implacable qui se ferme sur des destins d'hommes, de femmes et leurs enfants à leur tour : un peu d'école, l'usine, l'alcool, la télévision, les bagarres, la haine de l'étranger, du différent de soi, du voisin, avoir des enfants tôt, mourir jeune... Mais, tout de même, on ne veut pas s'en laisser compter, se rendre sans lutter – pour la fierté ! Les discours sont ceux d'une surenchère de propos dégradants, obscènes, menaçants, qui épinglent les autres sur la sexualité, la veulerie et, sans qu'ils n'en aient conscience, cela leur revient comme un retour à l'envoyeur. C'est que la petite différence peut se loger dans la famille même, ou dans celui qui parle quand il ne s'entend pas se définir lui-même. Qu'importe, quand il y a si peu à prendre pour jouir de la vie, il reste à mordre sur son propre corps, sur celui des autres : ceux du village d'à côté, le sien, les proches de l'usine ou d'ailleurs, le cousinage, la famille, sa femme, son mari, ses enfants, le chien, les bêtes, etc. La brutalité dans les manières, les mots, les gestes sont la marque de la force. Ce qui est le plus à portée c'est la jouissance du corps et, singulièrement, la sexualité. À tel point que cette réduction avive ce qui, dans sa réalité, ne comble pas le vide du sujet. Pas de sublimation possible, rien pour pondérer la brutalité naturelle et l'on trouve à jouir de ce dans quoi l'on se vautre : l'alcool, l'insulte, les coups donnés comme ceux reçus. Voilà ce dans quoi il faut arriver à s'inclure pour être dans ces canons-là de la norme mâle. Il faudrait nuancer et, sans trop caricaturer, dire que cette norme mâle les hommes s'échinent à vouloir l'incarner quand les femmes seraient plutôt du côté de la dire. La violence, c'est autre chose, cela inclut une interprétation, une intention. Ainsi, l'auteur en vient à dire que ce mot ne fait pas partie du vocabulaire ! Ce que sa mère ponctue de l'une de ses phrases fétiches : « Les hommes sont comme ça⁴ ».

Humiliation

Le désespérant de ces milieux c'est que « rien ne change, jamais⁵ ». É. Louis insiste à dire que les conséquences sont plus graves au bas de l'échelle, particulièrement pour ce qu'il en est de l'orientation sexuelle supposée. C'est toujours à mots couverts, ou sans parole par des mimiques échangées. Parler du bout des lèvres c'est partager l'humiliation sans les mots. Parfois, ça vous déborde.

Ainsi lui était-il arrivé, devant d'autres collégiens effarés par tant d'audace, de traiter un camarade, dans lequel il se voyait en miroir, de *pédé*. Une interpellation impensée comme pour mettre ces mots à distance de lui : « Les dire aux autres pour qu'ils cessent d'envahir tout l'espace de mon corps.⁶ »

Un jour, devant ces mêmes autres, s'étant senti humilié par une « réponse de classe sociale », il avait alors, lui aussi, frappé. Les bagarres c'est le naturel entre garçons. Sauf que, dans son cas, il avait frappé une fille, son amie Amélie⁷. C'était honteux car les hommes, les vrais, ne battent pas les femmes. Enfin, sauf dans les cas qui le justifieraient ! C'est ainsi que cela se parle dans son milieu, dans bien d'autres aussi. Dans son entourage, les femmes, sa mère la première, ne sont pas sans donner en partie raison aux hommes car, tout de même, il y a aussi des femmes pour lesquelles l'on pourrait se demander si elles ne le chercheraient pas ! L'exemple était là, sous leurs yeux : leur père, lui, ne frappait pas sa famille, ni sa femme ni ses enfants – par principe. Ce n'est pas qu'il n'en aurait pas eu envie, mais il se maîtrisait, lui ! Alors, s'il se levait de table le poing levé, excédé, il se contenait en se dirigeant vers le mur le plus proche sur lequel il déchargeait toute cette violence rentrée. Ensuite, la mère faisait tout ce qu'elle pouvait pour masquer ces impacts

4. *Ibid.*, p. 47.

5. *Ibid.*, p. 103.

6. *Ibid.*, p. 149.

7. *Ibid.*, p. 106.

– par exemple en collant des dessins que les enfants avaient réalisés en classe. Ainsi, en quelque sorte et en dernier lieu, cette violence trouvait-elle son destinataire.

Virilité

Au village, la manière la plus forte d'afficher sa virilité c'était le mépris des arabes, des noirs. Ils étaient devenus des menaces vivantes hantant les villes. Le prétexte était qu'ils prenaient tout l'argent des allocations, tant ils faisaient d'enfants. Mais, au fond, s'ils en faisaient autant c'était bien peut-être qu'il y avait chez eux quelque chose d'une virilité, d'un en plus de mâle, qui gênait les hommes. Il y avait même des sous-entendus autour de quelques avantages anatomiques et, pire, il se disait que certaines femmes, bien de chez nous, les apprécieraient. Quoiqu'il en soit, l'insulte était, ici aussi, justifiée.

Il n'est pas jusqu'aux femmes des autres, ou celles qui les tiennent à distance, qui ne soient l'objet de leurs propos obscènes. Ils se sentent tellement puissants des tréfonds de leurs sentiments déniés d'impuissance qu'ils en viennent à s'exhiber, à les menacer de leur montrer ce que c'est de « baiser » et, le comble, les jours de grande exaltation masculine, décuplée par l'alcool, de soutenir que, même les hommes, craindraient de se faire *prendre* par eux !

Pour Eddy, le rêve restait le passage *trans* dans sa version romantique. Être une fille c'est aimer les garçons. Alors comme il aime les garçons il ne pouvait être qu'une fille. Mais il y avait cet organe ! Il rêvait de voir son corps changer, de constater un jour, par surprise, la disparition de son sexe : « Je l'imaginai se faner dans la nuit pour laisser place à un sexe de fille.⁸ »

Mais, à l'inverse, on peut tout faire pour se viriliser afin de mettre à distance les insultes. Entrer dans un costume d'homme, se faire de nouveaux habits de la norme mâle comme jouer au football, s'intéresser à la boxe. Mais, ce qui donne le sceau du changement c'est d'en passer par une conquête féminine, de s'afficher avec une fille. Pas n'importe laquelle, pas de celles qui, romantiques en diable, se plaisent aux conversations avec les homos. Non, une fille bien délurée, facile, mais qui vous aurait élu à vous. Voilà la marque d'un *plus de mâle* par rapport aux autres⁹.

Après des autres femmes, sa mère accentuait le côté Don Juan de son fils, faisant valoir que, pour sûr, on ne le verrait qu'avec « des filles, jamais avec des garçons¹⁰ » !

À l'usine, son père tentait de compenser ce que la rumeur parlait à mi-voix et ne manquait pas de le blesser dans sa dignité de mâle, en exaltant un autre versant de l'avenir de son fils – sans l'usine, les beuveries, les bagarres, les femmes – que pourtant il exérait : l'intelligence, les hautes études, l'enrichissement. Son fils allait devenir un bourgeois ce qui suscitait des sentiments contraires, à la fois un profond dégoût et une envie tenue secrète.

Changer

Alors, à quoi croit-on échapper quand on s'applique minutieusement à vouloir fuir le milieu dans lequel on a été *trempe* ? Mais, peut-on s'arracher à ce par quoi la trempé dont on résulte s'est faite indélébile. C'est comme une peau qui ne peut se détacher, telle une mue toujours espérée, constamment différée et jamais aboutie.

Alors, quand tout au bout de tous ces chemins si arduement parcourus depuis le village, – le lycée et le théâtre, une école nationale prestigieuse, l'élite de l'Université, des milieux intellectuels raffinés, des personnes fortunées, etc. – on se retrouve à se prostituer pour soigner des dents, négligées dans l'enfance, la pauvreté vous rattrape. Et, plus tard, quand, devenu si riche et que l'on a pu s'acheter un appartement tellement coûteux, il n'est toujours pas

8. *Ibid.*, p. 155.

9. *Ibid.*, p. 168.

10. *Ibid.*, p. 67.

possible d'en jouir car, ce qui revient immédiatement, c'est que sa valeur mettrait pour toujours à l'abri du besoin : la pauvreté encore¹¹ ! Comment penser, qu'après avoir tant et si bien observé les autres pour la part qu'ils ont prise à vous faire la vie si douloureuse et honteuse, et comment il a fallu les écarter pour se faire une place, les fantômes de cette enfance honnie soient encore là à sortir inopinément d'un buisson pour vous faire une grimace ? Changer de nom n'eut pas non plus l'effet espéré.

Il y aurait assurément à s'interroger sur une possible jouissance qui resterait attachée à ce destin. En effet, *changer de méthode* serait une voie à envisager, par exemple en cessant de placer les autres au centre pour en venir à pouvoir s'interroger sur soi-même, sur une modalité de jouissance que ce piétinement met en évidence. Sortir de cette répétition. Ne plus être, ne serait-ce qu'un bref instant, à penser que toute cette « lutte a été vaine » et être tenté de « revenir dans le temps¹² ».

Une autre voie, pourquoi pas celle de la psychanalyse, pourrait permettre que ce qui de ces souvenirs reste activé puisse être mis au travail de vouloir en savoir quelque chose, dans le transfert.

Car, ce n'est pas de tenter une sortie en faisant valoir le passage d'écrire pour s'en sortir à, maintenant, écrire pour aider les autres, qui sera plus éclairante. Au contraire, c'est poursuivre avec une certaine cécité à ne pas saisir que, en fait, c'est la même chose !

L'aveuglement se marque d'un cran supplémentaire quand, se renforçant de quelques pareils, il n'est pas possible d'éviter l'écueil de dire une norme recevable tout en prenant soin de souligner que c'est surtout cela qu'on ne veut pas faire. En quelque sorte, à ne pas traiter ce qui persiste dans l'inconscient de l'ornière profonde où se marquèrent les normes de l'enfance, il reste à fuir encore, mais en dessinant de meilleurs contours pour d'autres ! ●

11. Louis É., *Changer : méthode*, Paris, Seuil, 2021, p. 317.

12. *Ibid.*, p. 326.

De la nez-domination à la dé-nomination

NATHALIE GEORGES-LAMBRICHS

Prologue. Nous avons à l'esprit les élucubrations de Fliess sur le nez, pendant de l'élaboration de Freud sur la sexualité. Le nez permet de dire tout haut au sujet du bas, si j'ose dire, ce bas qui fit se heurter les tenants d'un sexe à l'autre, en dépit de ce que l'inconscient freudien faisait entendre de la phase phallique et de la libido toujours mâle, jusqu'à aujourd'hui où la reconstruction fait rage et où le binarisme est devenu un péché.

Cyrano, donc.

Le premier du nom a vécu – au XVII^e siècle. Nous savons qu'il était doté d'un nez hors norme et aussi qu'il aime les hommes, en ami ou en protégé d'un puissant. Le second, dont vous êtes familier, a donné lieu à la création d'un personnage à la fin du XIX^e. Surgeon de l'amour courtois en ce sens, il s'est chargé de romantisme et de patriotisme jusqu'à incarner l'amour sacrificiel pour une femme inaccessible, le renoncement à couvert d'héroïsme, la fatalité au lieu du désir.

Il a donné lieu à une multitude de lectures et d'incarnations, jusqu'à celle de Dominique Pitoiseau avec Philippe Torreton en 2010, que j'ai choisie pour conclure aujourd'hui, vous verrez pourquoi.

D'un monde l'Autre

« Je vagabonde dans ce que vous tenez pour être le moins vrai par essence : dans le rêve, dans le défi au sens de la pointe la plus gongorique [...], dans le hasard, et non pas dans sa loi, mais dans sa contingence, et je ne procède jamais plus sûrement à changer la face du monde qu'à lui donner le profil du nez de Cléopâtre ». Lacan fit ainsi parler l'inconscient¹ et résonner dans ce mi-dire le fragment 42 des Pensées de Pascal : « Qui voudra connaître à plein la vanité de l'homme n'a qu'à considérer les causes et les effets de l'amour. La cause en est un je ne sais quoi. [...]. Et les effets en sont effroyables. Ce je ne sais quoi, si peu de chose qu'on ne peut le reconnaître, remue toute la terre [...]. Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé ».

Du monde clos normé par les lois harmoniques de la physique d'Aristote au silence des espaces infinis la conséquence est-elle bonne ? Pathétique, le nez de Cyrano est à jamais défait du destin du monde. « Également incapable de voir le néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti, que fera-t-il donc [l'homme], sinon d'apercevoir quelque apparence du milieu des choses dans un désespoir éternel de connaître ni leur principe ni leur fin ?² »

Vous dites « Cyrano » et vous revient l'incise dans laquelle Lacan, dans sa « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache » à la page 681 des *Écrits*, fait de son nom une borne – l'autre étant celle de l'ami porté aux nues, Tristan Lhermitte –, enserrant le champ du maniérisme préclassique³. Hercule Savinien Cyrano, dit Cyrano de Bergerac, eut

1. Lacan J., « La chose freudienne », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 410.

2. Pascal B., *Pensées*, fragment 185.

3. Cf. Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. Illuminations profanes », cours du 22 mars 2006. « C'est ainsi que s'ordonne à ce clivage cette notation de Lacan dans les *Écrits*, page 681, c'est un extrait de sa "Remarque sur le rapport de Daniel Lagache", qu'il s'épargne de citer dans le Séminaire XVI en disant : ma remarque sur le rapport de M. je ne sais qui, et cette remarque vous vous en souvenez met en place des jeux de miroirs pour rendre compte de l'identification et, page 681, Lacan transporte ce qu'il construit de la différence de l'imaginaire et du symbolique, le transporte dans l'histoire, y impliquant la littérature française comme l'émergence du sujet cartésien. Donc, nous avons les jeux d'images virtuelles, qui surgissent, qui troublent, les anamorphoses : "Jeux de la rive avec l'onde, notons-le, dont s'est >>>

de rares amis distingués, des protecteurs inconstants et un ami très fidèle, Le Bret, grâce auquel, moyennant quelque censure, ses textes ne furent pas anéantis après sa mort. Il est resté fort discret sur ses amours. On sait qu'elles furent, avant la lettre, homosexuelles, et rien ne donne à penser qu'il ait brûlé d'amour pour la cousine qu'en effet il avait, ni ne se soit sacrifié à quelque rival doté d'une plus belle figure. Néanmoins, *l'hénaurmité* de son nez est attestée, de même que sa posture héroïque⁴.

Théophile Gautier en fait cas dans le chapitre qu'il lui consacre dans ses *Grotesques*⁵. Après quelques réflexions générales : « Certains physiologistes prétendent que la longueur du nez est le diagnostic de l'esprit, de la valeur et de toutes les belles qualités, et qu'on ne peut être un grand homme si l'on n'a un grand nez. – Beaucoup de physiologistes femelles tirent aussi de la dimension de cette honnête partie du visage un augure on ne peut pas plus avantageux. – Quoi qu'il en soit, Socrate était camus : aussi Socrate avouait-il qu'il était né avec les dispositions les plus vicieuses, et qu'il ne tenait peut-être qu'à un peu de paresse qu'il ne fût un grand scélérat ; César, Napoléon ont un bec d'aigle au milieu de la figure ; le vieux Pierre Corneille a le promontoire nasal très développé [...]. Les éléphants, qui ont de l'intelligence à faire rougir bien des poètes, ne doivent cet esprit qu'on leur voit qu'à la prodigieuse extension de leur nez ; – car leur trompe est un véritable nez de cinq ou six pieds de long – Excusez du peu ! », il concède que « [c]ette nasologie pourra fort bien ne pas paraître très à sa place au commencement d'un article de critique littéraire » mais il la justifie ainsi : « en ouvrant le premier volume de Bergerac, où se voit son portrait en taille douce, la dimension gigantesque et la forme singulière de son nez m'ont tellement sauté aux yeux que je m'y suis arrêté plus longtemps que la chose ne valait, et que je me suis laissé aller à ces profondes réflexions que l'on vient de lire et à beaucoup d'autres dont je fais grâce au lecteur. Ce nez invraisemblable se prélassait dans une figure de trois quarts dont il couvre entièrement le petit côté ; il forme, sur le milieu, une montagne qui me paraît devoir être, après l'Himalaya (*sic*), la plus haute montagne du monde ; puis il se précipite vers la bouche, qu'il obombre largement, comme une trompe de tapir ou un rostre d'oiseau de proie ; tout à fait à l'extrémité, il est séparé en deux portions par un filet assez semblable, quoique plus prononcé, un sillon que coupe la lèvre de cerise d'Anne d'Autriche [...] ; cela fait comme deux nez distincts dans une même face, ce qui est trop pour la coutume. [...] Les portraits de Saint Vincent de Paule (*sic*) ou du diacre Pâris vous montreront les types les mieux caractérisés de cette espèce de structure ; seulement le nez de Cyrano est moins pâteux, moins charnu dans le contour ; il a plus d'os et de cartilages, plus de méplats et de luisants, il est plus héroïque. Quant au reste de la figure, autant que ce nez triomphal permet de l'apercevoir, il m'a semblé gracieux et régulier : les yeux sont coupés en amande et fort noirs ce qui leur donne un feu et une douceur surprenante ; les sourcils sont minces, quoique très apparents ; la moustache, un peu fine et maigre, se perd avec l'ombre des commissures des lèvres ; les cheveux à la mode des raffinés, tombent avec grâce de chaque côté de la face. » Cette analyse lui permet de conclure que « N'était le nez, ce serait réellement un joli garçon. » et de préciser que « Ce nez malencontreux fut, du reste, pour Cyrano de Bergerac une occasion de déployer sa valeur dans des duels qui se renouvelaient presque tous les jours. – Si quelqu'un avait le malheur de le regarder et montrait quelque étonnement de voir un nez pareil, vite il lui fallait aller sur le pré. » Vient la conclusion : « Jusqu'ici il n'y a rien à dire, tout homme doit faire respecter son nez, rien de mieux ; mais Cyrano, non content de tuer ou de blesser

>>> enchanté, de Tristan l'Hermitte à Cyrano – donc ça c'est ce que nous n'apprenons pas en classe et ce qui est en effet préclassique – dont s'est enchanté de Tristan l'Hermitte à Cyrano, le maniérisme préclassique, non sans motivation inconsciente, puisque la poésie ne faisait là que devancer la révolution du sujet qui se connote en philosophie d'y porter l'existence à la fonction de l'attribut, l'attribut premier, non sans prendre ses effets d'une science, d'une politique et d'une société nouvelles." Donc Lacan voit, dans la dissolution des images que lui-même peut démontrer avec son appareil, il voit dans cette dissolution l'amorce, l'anticipation, d'un discours qui sera dépris de la servitude envers les images. Et c'est ainsi qu'on voit là un cadre où se dispose l'histoire selon Lacan. C'est ça la grande césure que commente Lacan. Nous sommes là dans le cadre historique, des cadres mentaux, si j'ose dire, de Lacan, les cadres historiques dans lequel il se déplace. »

4. On liera donc plutôt ce versant mélancolique à la neurasthénie sévère attestée qui affecta périodiquement son auteur, le dramaturge et poète Edmond Rostand, en même temps qu'un soupçon de manie.

5. Gautier Th., *Les Grotesques* (1844), p. 184, disponible sur le site de la BNF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107893t/f199.item>

grièvement ceux qui ne paraissaient pas satisfaits de son appareil olfactif, voulut établir comme principe que tout le monde devait avoir un grand nez [...] c'est dans le *Voyage à la lune* qu'il avance ce singulier paradoxe : au états de la lune, s'il naît un enfant camard, de peur qu'étant devenu grand il ne perpétue cette abominable difformité, on a soin de lui assurer une voix de soprano pour toute sa vie, et on le met en état d'entrer sans danger au sérail du grand seigneur. Le mérite se mesure à la longueur du nez ; – l'on est ou plus haut ou plus bas placé selon que l'on en a plus ou moins. Sans nez, selon Cyrano, point de valeur, point d'esprit, point de finesse, point de passion, rien de ce qui fait l'homme ; le nez est le siège de l'âme, c'est ce qui distingue l'homme de la brute, car aucun animal n'a le nez fait comme l'homme », et Gautier de marquer son indignation devant la cruauté de cette « castration » infligée à tous les détenteurs de nez « camus ou camards », c'est-à-dire de taille normale ou moyenne.

C'est donc à cette source qu'Edmond Rostand, à l'âge de vingt-neuf ans, puisa l'inspiration pour donner naissance à son personnage, à la conception duquel le désir de Sarah Bernhardt et la demande de l'acteur Constant Coquelin l'aîné avaient conspiré. On raconte que Rosamonde Gérard son aînée de deux ans qu'il épousa à dix-neuf ans, poète et fille naturelle d'un poète, sauva de la poubelle maintes pages, pour ranimer la flamme de son dépressif époux, porté à ne pas croire à son œuvre.

On sait la suite : le 28 décembre 1897, le public se presse au théâtre de la porte Saint-Martin pour la première. Cent-cinquante minutes plus tard ce sont quarante rappels, une salle en délire et le lendemain, des gazettes chauffées à blanc font le tour du monde. Depuis, sans purgatoire ni éclipse, la fortune a hissé Cyrano parmi les mythes. On sait aussi que collégien, Edmond Rostand avait rencontré en la personne d'un pion surnommé Pif-luisant, un malheureux qui de surcroît était poète, et l'avait adoubé, lui le jeune homme, en poésie. Il a dédié un poème à sa mémoire, « Le vieux pion » :

« On t'avait surnommé Pif-luisant. Les élèves
Charbonnaient ton profil grotesque sur le mur.
Mais tu marchais toujours égaré dans tes rêves.
Tu ne souffrais de rien. Tu vivais dans l'azur.
Car tu faisais des vers...⁶ »

Notre héros, infirme comme Richard III qui s'autorisa de la bosse dont la nature avait doté son dos pour faire le choix de séduire par le verbe⁷ et se livrer sans mesure à toutes sortes d'exactions, ne prit pas ce parti, ni celui, contraire, que Jacques-Alain Miller a fait valoir lorsqu'il a opposé au héros shakespearien la jolie double-bosse dépeinte par Casanova⁸, qui avait su faire de sa difformité un charme supplémentaire.

La stature de l'original, avait l'honneur chatouilleux jusqu'au bout de son nez nous l'avons vu, baignait dans l'air de ce temps-là où la norme mâle et le code de l'honneur se superposaient sans que rien ne dépasse. Elle en débordait néanmoins les contours, et il voyait beaucoup plus loin que le bout de son appendice olfactif puisqu'il est l'auteur de *Voyages, dans la lune puis dans les états et empires du soleil*, regroupés sous le titre *L'Autre monde*. Ce genre littéraire qui renouvelle l'alliance entre la fiction et la théorie, est nourri de l'aperception aiguë des conséquences de la science galiléenne que Savinien propulse dans le monde. Les dialogues

6. Voici la suite : *Tu rimais un poème ! / À nul autre que moi tu ne l'as avoué. [...] / Pif-luisant, je t'aimais. Quelquefois je suis triste / En repensant à toi. Qu'es-tu donc devenu ? / C'est toi qui m'as prédit que je serais artiste, / Et c'est toi le premier rimeur que j'ai connu.* (Edmond ne comptait donc pas son père ni son oncle parmi les « rimeurs »).

7. Wilhelm F., « Nez postiche et imposture », in Heyraud V., Vouilloud B. (dir.), *Relire Cyrano* de Bergerac, Paris, Les classiques Garnier, 2021, p. 85.

8. Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. Le réel dans l'expérience analytique », cours du 25 novembre 1998, inédit. Marc Fumaroli semble visé, s'il n'est pas nommé, ni son *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, qui venait alors de paraître.

ironiques⁹ témoignent de l'érudition de l'auteur, au fait des avancées les plus récentes de la philosophie et de la physique notamment, faisant douter qu'il faille prendre au pied de la lettre le désir de répartir l'humanité en fonction de la taille de leur nez.

Si ce premier Cyrano avait « du nez », ce fut pour les nouveautés de son temps, le goût de la liberté de penser et d'écrire et porté à coup sûr par le désir de « rejoindre à son horizon la subjectivité de son époque », même si le départ entre « la spire où son époque [pouvait l'entraîner] et les ténèbres du *mundus* autour de quoi s'enroule la tour immense [de Babel] » ne lui apparut pas de manière aussi claire qu'à Lacan¹⁰. Libre de se faire le fils de ses œuvres, ne cachant pas son goût sexuel pour les hommes, sur les ténèbres qu'il pressentit du *mundus*, il a tramé son *Autre Monde*, étincelant de hardiesse domptée par la prudence d'un style qui manie l'ironie et le sarcasme avec une fausse naïveté confondante, la plume et l'épée avec un égal brio, sur la ligne qui se fait faille¹¹ et dont les bords vont s'écarter toujours plus, tandis que se répartiront entre eux « l'urgence pour le noble loisir du contemplatif et pour celui du guerrier de se préserver l'un de l'abattement halluciné, l'autre des frénésies mélancoliques et colériques, pente pathologique inhérente au luxe dangereux de toutes les formes de vie libre et exempte de travail servile.¹² »

De l'Autre Monde à la scène théâtrale

Le premier Cyrano, ami de Chapelle, lui-même ami de Molière¹³ est contemporain de l'émergence du théâtre classique, et lui-même auteur d'une tragédie et d'une comédie rimées. Là, Molière, dont nous espérons que l'actualité immédiate ne reléguera pas au second plan le quatrième centenaire de sa naissance en 2022, éprouve la puissance des coteries qu'il courtise pour les besoins de sa cause, et achoppe sur la force obscure du parti des dévots lorsqu'il offre son Tartuffe au miroir de la société naissante et prétend l'éduquer en lui délivrant la vision de ses ridicules. Le nez du Cyrano qui renaît en 1897 semble parfois s'émanciper au point de devenir un personnage à part entière ; non seulement il concentre ces ridicules, mais il les endosse, en soulageant d'autant le public. C'est une thérapie de choc : si quelqu'un peut se débrouiller d'un pareil ridicule, alors... Une cause aussi tangible de l'honneur et du malheur conjugués est un appareil à purger les passions, surtout lorsque la conjonction se fait magnanime, jusqu'au sacrifice. La scène théâtrale accueille avec Cyrano le drame intime de chacun, caché par l'exhibition du symbole obscène, organe priapique qui défie déjà les puissances souterraines que Freud apostrophe au début de sa *Traumdeutung*. menteur magnanime, imposteur au grand cœur, la figure du héros dont Lacan a dévoilé l'envers de lâcheté¹⁴ questionne chacun de nous au joint du désir et de la loi. Comme Alceste, le héros privilégie la loi du cœur, et se complaît dans un imaginaire dont la mort réelle est la

9. Un exemple entre cent, la version qu'il nous donne du destin du serpent biblique, partagé dans le corps de l'homme entre ses « boyaux » et « le bas de [son] ventre par où « il essaie toujours de s'échapper etc. », ou, moins triviale, la considération du démon de Socrate, que le héros-narrateur rencontre, et dont il apprend que, venu du Soleil, il n'a pas cessé d'œuvrer depuis l'antiquité, présent auprès des grands esprits du temps (Cardan, Gassendi, Campanella, le docteur Faust et Tristan L'Hermite qu'il porte aux nues...) et sur terre sous mille et une formes telles des spectres, des incubes, des nymphes ou des cauchemars, mais qu'il s'est retiré dans la lune, dégoûté de la Terre où il n'a trouvé que « beaucoup de babil et de beaucoup d'orgueil ».

10. Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits, op. cit.*, p. 321.

11. Cf. Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. Illuminations profanes », cours du 22 mars 2006, *op. cit.* : Cyrano, le premier, se situe au point crucial de « la grande césure que commente Lacan. Auparavant – je suis toujours le fil de ce cours du 22 mars 2006, « Toute la science dite antique consiste à parier que les endroits où il n'y a pas le compte se réduiront un jour, aux yeux du sage à, disons un ordre où il y a toujours le compte, un ordre où il y a toujours harmonie, un ordre de l'Autre avec un grand A, grâce à quoi le réel prend statut de monde, de cosmos, impliquant harmonie. » Vous trouvez ceci page 296. Et donc cette césure, la césure marquée par le discours de la science, elle n'est pas autre chose au moins, au moins si l'on s'en tient à l'enseignement de Lacan tel que couvert dans le volume des *Écrits*, elle n'est pas autre chose que le clivage de l'imaginaire et du symbolique et c'est à ce clivage de l'imaginaire et du symbolique à quoi s'ordonne également la différence de la connaissance et de la science.

12. *Ibid.*

13. Cf. Génin Ch., « Qui était le véritable Cyrano de Bergerac ? », sur le blog de Gallica. L'amitié de Molière coûtait cher à Cyrano, qui y perdit son célèbre « qu'allait-il faire dans cette galère ? » pour la gloire des *Fourberies de Scapin*. Rostand s'est souvenu de cette fourberie.

14. Lacan J., « Kant avec Sade », *op. cit.*, p. 782.

seule butée. Cyrano nous montre comment le courage ment quand il est le masque de la complaisance. Devenu l'instrument de l'Autre, son scribe et non son déchiffreur, il est le « poète qui se produit d'être mangé des vers¹⁵ », fabriquant à son insu la machine à imprimer dans sa chair le chiffre de son destin.

De la scène théâtrale à l'Autre scène, et retour

Il est apparu, il y a déjà un demi-siècle, une trace sur le mur ; il y est écrit que « Tout le monde est fou, c'est-à-dire délirant », c'est signé Jacques Lacan. Cette phrase, qui sonne comme une prophétie pour le temps présent, n'est pas assujettie au principe qui régit la loi du code civil ; elle est ce que, maintenant qu'elle est dite, il apparaît encore mieux qu'elle fut de tout temps : rétroactive, l'inconscient ignorant le temps. La magistrale mise en scène de Dominique Pitoiset en 2010 a osé bousculer la tradition, laisser de côté les célèbres didascalies du texte original, prenant le risque d'un Autre Cyrano. Quand le rideau se lève, Cyrano-Torretton paraît en pyjama, mal rasé, la tête bandée. Stupeur, puis brusque dessillement : nous sommes à l'hôpital psychiatrique, et Cyrano est fou, fou parmi les fous, dont nous sommes, mais quel genre de fou ? Quoi, on a touché à mon Cyrano de toujours et je ne crie pas au scandale ? Pire, je suis presque aussitôt subjuguée ? En effet : j'entends que Cyrano est mort, pour que vive Cyrano. C'est que, dans ce haut lieu de la misère humaine, il apparaît avec une force sans pareille que le parlêtre, à la fin des fins, n'a pas d'autre choix que de s'en remettre à ce reste dont le nom est devenu son insigne : le panache.

Tel est, vous le savez, le dernier mot de Cyrano expirant aux pieds de Roxane, déniaisée par la nuit et voyant, enfin, de ses yeux aveugles, ce que son cœur a toujours su sans vouloir se le dire. De ce panache qui, chez Rostand, dérive de la plume de l'oiseau qu'il rêve et qu'il tient et qui le lâche plus souvent qu'à son tour, nous, les héritiers de Freud et de Lacan, faisons une petite fumée, qui fait signe de la présence modeste et obstinée d'un feu, sur lequel souffler avec précaution pour que la flamme ni ne le consume, ni ne s'éteigne.

Ainsi, il a été donné à des générations d'héritiers témoins de la faillite du Symbolique et de la montée en puissance du Réel de la science, allié maintenant aux puissances infernales du capitalisme, d'explorer en raison analytique les restes des opérations manquées par leurs ascendants et collatéraux, y regagnant quelques parcelles du Champ freudien. L'enseignement de Lacan, dont Jacques-Alain Miller ne cesse pas d'aiguiser le tranchant, leur ont fait apercevoir que ce champ comportait un seuil pour l'analysant : la passe, soit une ligne, un bord au joint du plus intime et du plus étranger, à ne plus cesser d'écrire et à construire leur solution singulière dicible pour une part qu'il leur incombe de faire fructifier pour rejoindre, chaque un à son tour, l'horizon de leur époque. La virilité y demeure un signifiant, soit un semblant qu'il importe de ménager et de construire avec audace sans doute, et non sans la prudence que requiert une juste appréciation de l'esprit du temps.

Mais alors, de « cette lettre » récitée par cœur tandis qu'il agonisait, ne direz-vous rien ? Rien d'autre que ceci : multiple et Une, cette lettre est l'objet dans lequel le héros n'aura pas cessé de tenter de se résorber vivant. Cyrano retranché derrière sa parade ne cesse de démontrer comment il fait de la mort sa partenaire, faute de prendre la question de l'existence de La Femme à bras-le-corps. ●

15. Lacan J., « Radiophonie », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 404.

Virginie Despentes, Virile

VIRGINIE LEBLANC

Virginie, nous ne sommes pas sœurs, mais tu permets que je t'appelle quand même Virginie ? Car c'est à toi, aujourd'hui que nous nous employons à tenter d'interpréter ce syntagme lacanien de la norme-mâle pas si aisé à serrer, que j'ai envie de m'adresser.

Toi, que j'ai envie d'interpeller, et, à travers toi, aussi bien mes amies et mes amis, ces femmes mais également tous ces hommes qui t'ont érigée en modèle, et que l'on s'accorde sans doute un peu trop vite à réunir sous cet autre signifiant figé, *féministes*, porteur de tant d'espoir, de combats et d'avancées. Mais que de querelles sororicides, voire d'invectives haineuses l'ont récemment lessivé pour en brouiller le sens jusqu'à risquer de l'en vider !

C'est que d'abord, toutes et tous ont sans doute été comme moi saisis aussi bien que portés, notre regard dessillé, par la puissance de ta voix, qui s'est élevée il y a une vingtaine d'années de ces pages où la bizarrerie de chacun.e au regard des stéréotypes de genre devenait sous ta plume trait particulier à revendiquer : « J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. [...] celles qui veulent porter des fringues d'hommes et la barbe dans la rue, celles qui veulent tout montrer, celles qui sont pudiques par complexe, celles qui ne savent pas dire non, celles qu'on enferme pour les mater, celles qui font peur, celles qui font pitié, celles qui ne font pas envie, [...] celles qui ne comptent que sur elles-mêmes pour se protéger, celles qui ne savent pas être rassurantes, celles qui s'en foutent de leurs enfants [...] aussi bien et dans la foulée que pour les hommes qui n'ont pas envie d'être protecteurs, ceux qui voudraient l'être mais ne savent pas s'y prendre, ceux qui ne savent pas se battre, ceux qui chialent volontiers, ceux qui ne sont pas ambitieux, ni compétitifs, ni bien membrés, ni agressifs, ceux qui sont craintifs, timides, vulnérables, ceux qui préféreraient s'occuper de la maison plutôt que d'aller travailler, ceux qui sont délicats, chauves, trop pauvres pour plaire, [...] ceux qui ont peur tout seuls le soir.¹ »

Bien des années avant que les débats sur la domination masculine, la construction sociale du genre, le *male gaze* n'envahissent comme aujourd'hui, parfois jusqu'à la nausée, le devant de la scène, tu faisais exploser, par la violence et la crudité de tes mots pétris dans le chaudron bouillant de la culture punk, les carcans de la féminité et de la virilité, de tes premiers romans *Baise-moi*, puis *Les Jolies choses* à ton essai autobiographique *King Kong Théorie*. Tu y révélais, plus de dix ans avant la déflagration #MeToo et les milliers de prises de paroles consécutives, comment, à dix-sept ans, tu avais été violée, et comment tu refusais pour cela d'être victimisée, réduite aux rôles prédéfinis par la société : se terrer chez soi, « retourner la violence contre soi. Prendre vingt kilos, par exemple. Sortir du marché sexuel, puisqu'on a été abîmée, se soustraire de soi-même au désir² », selon tes mots.

D'emblée, ton écriture rencontrait son public, hommes et femmes confondues, et s'imposait comme geste politique, portant en germes la déconstruction de semblants que notre orientation s'attache aussi à mettre au travail, (mais sais-tu à quel point chère Virginie ?), en faisant valoir, que bien au delà du biologique, comme le proposa Lacan

1. Despentes V., *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, coll. Le livre de poche, 2006, p. 9 à 13.

2. *Ibid.*, p. 48.

dès les années 1950, « le signifiant *homme* comme le signifiant *femme* sont autre chose qu'attitude passive et attitude active, attitude agressive et attitude cédante, autre chose que des comportements.³ »

Ce refus très tôt chevillé au corps d'être spectatrice du monde, de rentrer dans le rang, d'écrire et dire de *jolies choses* comme une femme se devrait de le faire – aux dires d'un soi-disant critique littéraire lors de la sortie de ton tout premier roman –, paraît s'enraciner dans le plus intime des plis des mouvements de ta vie et des choix radicaux et hors-normes dont ton existence se soutient.

Ainsi revendiques-tu l'héritage militant anti-capitaliste de tes deux parents postiers qui te faisaient, toute petite déjà, chanter *L'Internationale* dans les manifestations à Nancy. Très vite pourtant, la lutte a percuté ton propre corps devenu pubère en une véritable déflagration. De ces mois passés à l'hôpital psychiatrique tu as très peu dit, Virginie, si ce n'est que tes parents t'y ont conduite malgré toi, et que cet épisode présida à une perte totale de confiance dans l'autre. N'est-ce pas là, dans ce moment de déchirure, que se dévoila pour toi, dans toute sa crudité, la dimension hors sens de nos destinées et la façon dont les rituels sur lesquels se fondent nos quotidiens s'efforcent de masquer cette énigme de notre présence au monde ? Ou, comme tu le confias à Laure Adler : « Je crois qu'il y a de bonnes raisons quand on a quinze ans et qu'on comprend le monde dans lequel on va vivre de se rouler par terre en hurlant de terreur, de refus ou de colère. Dans les années 80 ça me semblait justifié et ça me semble encore plus justifié aujourd'hui si on a ce moment d'intelligence où on voit ce qui va se passer et que ça va être difficile⁴ ».

Cette colère, cette lucidité qui percent les filtres et démasquent l'envers du lien social seront le ferment de ton impossibilité à adhérer à des modes de vie prédéfinis ressentis au tréfonds de ton être comme violence de normes imposées. À seize ans, tu prends donc la route, non pas la grand-route toute tracée du Père et de ses avatars, comme la nomme Lacan, mais ton petit chemin⁵, unique en son genre, dans le sillage de groupes de rock où tu découvres les corps-à-corps de la musique, l'illimité de l'alcool, la drogue, sans jamais décrocher des mots des auteurs découverts au lycée : Gide, Sartre et Anouilh, puis Artaud, Genet, Dostoïevski, et Bukowski, qui sera ton vrai compagnon de route.

Et c'est sur la route également que tu es violée. C'est là pour toi l'épisode fondateur comme tu l'écris, « fondateur, de ce que je suis en tant qu'écrivain, en tant que femme qui n'en est plus tout à fait une. C'est à la fois ce qui me défigure et me constitue⁶ ».

Défiguration d'abord en ce que tu traverses un épisode de solitude inouï : jusqu'alors, les romans t'avaient soutenue dans tous les pans de ton existence, lors de ton hospitalisation particulièrement : « Les livres étaient là, tenaient compagnie, rendaient la chose possible, dicible, partageable », comme tu l'écris. Cette fois-ci, ils ne peuvent rien pour toi. « Ce trauma-là, poursuis-tu, crucial, fondamental, n'entraîne pas en littérature. Aucune femme après être passée par le viol n'avait eu recours aux mots pour en faire un sujet de roman. Rien, ni qui guide, ni qui accompagne. Ça ne passait pas dans le symbolique⁷ ».

Tu seras donc cette auteure-là, s'échinant depuis lors à tenter de dire, à donner à voir sur la scène sociale, c'est-à-dire littéraire, ce qui de toujours a été tu, et caché.

La *constitution* que représente le viol sera double : d'abord, grâce au hasard de la rencontre avec les mots de l'essayiste américaine, la très controversée Camille Paglia qui pointe que oui, lorsqu'on est une femme cela peut arriver, et qu'il s'agit de s'en relever. Tu surgis là, Virginie, et bientôt Virginie Despentes dans le refus de te considérer comme une victime, dans

3. Lacan J., *Le Séminaire*, livre III, *Les psychoses*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1981, p. 223.

4. Entretien avec Laure Adler, « Hors champ », *France culture*, 30 avril 2012, disponible sur internet.

5. Lacan J., *Le Séminaire*, livre III, *Les psychoses*, op. cit., p. 321.

6. Despentes V., *King Kong Théorie*, op. cit., p. 53.

7. *Ibid.*, p. 40-41.

le combat que tu livreras désormais pour que chacun-e puisse en faire de même. « On avait pris le risque, on avait payé le prix, et plutôt qu'avoir honte d'être vivantes on pouvait décider de se relever et de s'en remettre le mieux possible. [...] il ne s'agissait plus de nier, ni de succomber, il s'agissait de faire avec⁸ ». Non seulement tu referas du stop, mais tu porteras haut ton style de vie, tour à tour rédactrice pour des magazines, hôtesse d'accueil, puis masseuse et finalement prostituée à Lyon, dans le quartier des Pentes de la Croix-Rousse, à qui tu dois ton pseudonyme.

Constitution, ensuite, en cela que le viol te fera entrer en écriture, par la rédaction d'une traite de ton premier récit, *Baise-moi*, ce *road trip* de deux femmes qui n'ont rien à perdre, qui s'ouvre sur une scène de viol terrible. Adapté au cinéma, le film sera censuré au bout de trois jours par l'État français. Scandale immense, où l'on t'accuse de faire l'apologie de la pornographie et de la violence. Si tu en es extrêmement touchée, la polémique te permettra de mieux fourbir tes armes.

Car il s'agit en effet de ne pas s'y tromper : si toutes les anti-héroïnes de tes romans traversent certes à toute allure les nuits interlopes, comme tu le fis dans ta jeunesse, pour se faire une place dans l'existence, cherchant l'amour, découvrant la sexualité souvent à leur corps défendant, c'est pour mieux miner de l'intérieur les attributs de la soi-disant fragilité féminine. Si chacune tente de faire à sa façon avec un envahissement, une jouissance qui les déborde, que l'Autre du social tente de limiter dans les lieux institués, de l'asile au peep-show, chacune, et toi la première, se fera un corps où s'exhibe (par exemple dans la prostitution) la marchandisation du corps féminin pour mieux la dynamiter : « Je ne vois pas quel corps n'est pas marchandé aujourd'hui sur le marché du travail, de la pharmacologie, sur l'autel de la nourriture la moins chère et la plus polluante possible, je ne vois pas quel corps n'est pas mis en danger par le système⁹ », poursuis-tu auprès de Laure Adler, non sans rejoindre là les prémisses de la réflexion de Paul B. Preciado, dont tu partageas quelques temps la vie et accompagnas la transition.

Le corps que tu te feras, un corps qui ne tient pas très bien, « plutôt King Kong que Kate Moss », « plus désirante que désirable », c'est donc un corps que tu nommeras viril, soulagé des injonctions du regard masculin par le lesbianisme que tu choisiras, selon ta formule, sur le tard, à trente-cinq ans : « Tout ce que j'aime de ma vie, tout ce qui m'a sauvée, je le dois à ma virilité. [...] C'est d'ici que j'écris, en tant que femme non séduisante, mais ambitieuse, attirée par l'argent que je gagne moi même, [...] attirée par la ville plutôt que par l'intérieur, toujours excitée par les expériences et incapable de me satisfaire du récit qu'on m'en fera¹⁰ ». « Vouloir être un homme ? Je suis mieux que ça. Je m'en fous du pénis. Je m'en fous de la barbe et de la testostérone, j'ai tout ce qu'il me faut en agressivité et en courage. Mais bien sûr que je veux tout, comme un homme, dans un monde d'hommes, je veux défier la loi. Frontalement. Pas de biais en m'excusant¹¹ ».

Et c'est précisément là que paraît éclater la plus étonnante de tes contradictions, Virginie, que tu reconnais d'ailleurs volontiers : toi qui fustiges une société qui serait construite par les hommes et pour les hommes, *a fortiori* blancs, capitalistes et hétérosexuels, n'est-ce pas justement ces attributs que tu leur empruntes, en rabattant la quête de singularité que nous avons en partage sur ces clichés qui feraient le masculin et que tu dénonces justement, *courage*, *agressivité*, *ambition*, *volonté de conquête*, récréant du même coup précisément ce que tu abhorres, soit la lutte pied à pied pour la domination, qui mine aujourd'hui le féminisme dans ses accents les plus radicaux, sur la base de nouvelles normes tout aussi féroces ?

Car au fond, ne m'en veux pas chère Virginie, mais derrière cette énergie dénonciatrice dont tu as fait ton style, reconnaissable entre mille, ne pointe-t-il pas malgré tout un certain idéalisme, comme une croyance dans le fait

8. *Ibid.*, p. 42-43.

9. Entretien avec Laure Adler, *op. cit.*

10. Despentes V., *King Kong Théorie*, *op. cit.*, p. 11.

11. *Ibid.*, p. 140.

qu'hommes et femmes, tout comme hommes et hommes ou femmes et femmes pourraient s'accorder ? Tu le laisses entendre en tout cas à demi-mots en avouant à quel point tu aimerais pouvoir te départir dans ton intimité de ces fantasmes de domination qui dans leur répercussion sociale te font précisément horreur. Au fond tu as l'espoir que l'éducation, la politique, pourront permettre de démonter le logiciel comme tu le nommes de ce qui fait le plus obscur de nos pulsions. Si tu as contribué et contribue sans aucun doute au flux contemporain que J.-A. Miller nomme « l'ordre viril reculant devant la protestation féminine », il n'en reste pas moins que tu confirmes également qu'« avoir crevé l'écran sur lequel se dessinait le semblant phallique comme il le dit [...] ne résout pas pour autant la question de la jouissance¹² ».

Finalement, il me semble chère Virginie, et je suis certaine que tu en conviendras, qu'il y a d'une part la virilité qui a sans doute constitué pour toi une solution pour naviguer dans l'existence, et d'autre part, celle que tu démasques, et dont tu montres, une fois défaite, le pouvoir de création. D'ailleurs, c'est en dessinant en une somme romanesque digne d'une *Comédie humaine* contemporaine le destin d'un homme on ne peut moins viril, Vernon Subutex, que tu as gagné en légitimité, agrégé toute une communauté de lecteurs, jusqu'à intégrer pour un temps le jury du prix Goncourt. À travers Vernon et tous ceux qui l'entourent, dans cette chronique parisienne scannant le plus contemporain de notre époque, tu es vraiment parvenue à donner corps au jeu social, et à donner à voir ou plutôt à entendre, avec une profondeur inouïe, notre siècle déboussolé. De la même manière que Balzac prophétisait la faillite d'un monde englouti sous la férocité, l'arrogance et la soif de pouvoir et d'argent des Rastignac et autres parvenus, tu es la romancière de l'ère post-capitaliste, celle de la décomposition politique, d'un modèle économique, écologique et social déliquéscent, celle de la disparition d'un monde pour lequel tu n'as d'ailleurs aucune nostalgie, et au sortir duquel s'ouvrent aussi de nouvelles formes de liens, avec ses impasses mais aussi ses fulgurances pleine d'humour et d'inventivité, à l'image de ta langue même.

Alors virile, Virginie ? Oui, mais au sens du jaillissement plein de vie de ton énonciation à travers celle de tous tes personnages, où la poétique se fait politique : de tes romans se lèvent une par une ces voix *en-corps*, forces de résistance qui renouvellent du même coup le pouvoir non des hommes ou des femmes, mais de la littérature et de sa puissance d'invention, dont il paraît si urgent de s'emparer. ●

12. Miller J.-A., « Progrès en psychanalyse assez lents », *La Cause freudienne*, n° 78, février 2011, p. 197.

Werther

Le drame du désir

SOPHIE MARRET-MALEVAL

Héros romantique par excellence, Werther, ne cédait pourtant rien aux normes de son temps. À son rival qui s'exclame « comment un homme peut être assez fou pour se brûler la cervelle », il rétorque : « Vous autres hommes [...] vous ne pouvez parler de rien sans dire tout d'abord : *cela est fou, cela est sage, cela est bon, cela est mauvais !* Qu'est-ce que tout cela veut dire ? Avez-vous approfondi les véritables motifs d'une action ? Avez-vous démêlé les raisons qui l'ont produite, qui devaient la produire ? Si vous aviez fait cela, vous ne seriez pas si prompt dans vos jugements¹ ». Bien que Goethe n'en fit pas l'apologie, le roman suscita malheureusement une épidémie de suicides, par identification avec le malaise de ce jeune homme épris d'une femme promise à un autre, et qui plutôt que de renoncer à elle, renonce à sa propre existence. Loin de le lire sous l'angle d'une pathologie de l'amour, Lacan y déchiffre « la psychologie du coup de foudre » : « Rappelez-vous Werther, voyant pour la première fois Lotte en train de pouponner un enfant. [...] cette coïncidence de l'objet avec l'image fondamentale pour le héros de Goethe est ce qui déclenche son attachement mortel. [...] C'est ça l'amour. C'est son propre moi qu'on aime dans l'amour, son propre moi réalisé au niveau imaginaire.² » Lacan énonce par ailleurs : « A quoi le drame personnel de Goethe doit-il la fascination exceptionnelle qu'il exerce sur nous ? sinon à l'affleurement comme central, du drame, chez lui, du désir. [...] La spécificité et le caractère fascinant de la personnalité de Goethe, c'est que nous y lisons dans toute sa présence l'identification de l'objet du désir à ce à quoi il faut renoncer pour que nous soit livré le monde comme monde³ ».

L'épidémie inédite, au point de donner naissance à l'« effet Werther », nous porte en effet à considérer le dévoilement que le roman opère, au tournant des Lumières, comme celui du « drame du désir » à rebours des idéaux de la raison classique, et pour la question qui nous concerne, du rapport intime des hommes à la castration, à rebours des figures dominantes de la virilité.

Le sujet cartésien avait ouvert la voie pour que l'homme se fasse responsable de sa destinée. Il venait en rupture avec l'ordre ptolémaïque encore dominant à l'époque médiévale, selon lequel chacun se trouvait assigné à une place dans l'ordre du monde tandis que le cheminement spirituel ou moral se trouvait dicté par l'Autre social ou religieux. Le sujet cartésien est un sujet qui mobilise la raison pour assurer sa propre trajectoire existentielle ; il parie sur la formation de la raison pour trouver la voie des lumières, de la vérité. Même si certains auteurs, comme Shakespeare, avaient bien auparavant investigué les obscurités de l'âme, l'époque romantique, dès la fin du XVIII^e siècle en Angleterre et en Allemagne, met alors l'accent sur ce qui échappe à la raison, sur les forces obscures qui gouvernent le sujet humain, sur l'imagination comme voie d'accès à la transcendance. Le romantisme conduira à la découverte de l'inconscient, une notion qui émerge également à cette période (bien qu'il ne s'agisse pas encore de l'inconscient freudien, inséparable du refoulement) comme en atteste le *Frankenstein* de Mary Shelley⁴.

C'est à la fin du XVIII^e siècle que Goethe écrit l'un des premiers romans de l'époque romantique : les *Souffrances du jeune Werther*, dont la forme épistolaire déplié les troubles intimes du jeune héros.

1. Goethe J. W., *Souffrances du jeune Werther*, présenté par Antoine Blondin, Paris, Le Livre de Poche, 1959, p. 69.

2. Lacan J., *Le Séminaire*, livre I, *Les écrits techniques de Freud*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 163.

3. Lacan J., *Le Séminaire*, livre IX, « L'identification », leçon du 27 juin 1962, inédit.

4. Cf. Marret-Maleval S., *L'inconscient aux sources du mythe moderne, les grands mythes de la littérature fantastique anglo-saxonne*, Rennes, PUR, 2010.

C'est aussi dans cette période d'ébranlement de la foi dans la raison, de dévoilement de l'inexistence de l'Autre que se renforce, sous l'effet du discours de la science, les idéaux de la virilité, par définition, « vertu, accomplissement », visant « le parfait », « l'excellence ». « Le *vir* n'est pas simplement *homo*, le *vir* n'est pas simplement l'homme, il est davantage : idéal de puissance et de vertu, assurance et maturité, certitude et domination », indiquent les auteurs de *l'Histoire de la virilité*⁵. « Tradition sévère surtout où la perfection serait toujours menacée de quelque insuffisance », car « l'extrême puissance ne peut ignorer l'illusion, la force ne peut ignorer la fragilité⁶ ». Le XIX^e siècle consacre l'« emprise maximale de la vertu de la virilité ». Alain Corbin énonce : « le système de représentations, de valeur et de normes qui la constitue s'impose alors avec une telle force qu'il ne saurait alors être véritablement contesté. Initialement l'accentuation du dimorphisme sexuel par les naturalistes, l'épopée des armées révolutionnaires et impériales, la référence fréquente aux hommes illustres de l'Antiquité contribuent à la diffusion d'un code, inculqué aux garçons dès leur plus jeune âge. Le courage, voire l'héroïsme, le savoir-mourir pour la patrie, la quête de gloire, la nécessité de relever tout défi s'imposent à des hommes dont la législation conforte l'autorité au sein de la famille⁷ ». « Les physiologistes contribuent par la suite, à l'affermissement de cet ensemble de valeurs », ajoute-t-il, prônant notamment la vigueur des ébats conjugaux, mais aussi le contrôle des sens. « À la fin du XVIII^e, les savants naturalistes imposent explicitement à l'homme de se sentir membre de l'espèce qui domine la Création⁸ », induisant des effets de domination, sur les femmes notamment. La science vient au secours de l'idéal et prétend refonder celui-ci. La virilité n'est toutefois pas synonyme de masculinité, dont elle reste disjointe et sur laquelle l'époque romantique allemande, qui précède son essor au XIX^e siècle s'avère enseignante.

« Werther est avant tout un oisif et un bourgeois⁹ », note A. Blondin dans sa préface. « Entendons bien que ce ne sont pas les souffrances qui engendrent en lui le cancer rayonnant du désintéressement, ce sont ses revenus qui lui permettent de souffrir. Pour la première fois apparaît un personnage en disponibilité totale à l'endroit d'une charge, d'un titre ou d'une fonction, qui met fin à une littérature chevaleresque où l'agitation se convertissait spontanément en action.¹⁰ » Mais Werther est aussi « un être entier », n'embrassant pas tout à fait les codes de sa condition, il est « en lutte contre le conformisme des mœurs et des lois, « ces pédantes au sang glacé », « Rempli par un unique objet, il ne se satisfait pas de cet objet unique ; il aspire à embrasser l'univers, à susciter des paradis, à soulever le couvercle, il éclate¹¹ ».

Werther est avant tout un jeune homme, comme le souligne Goethe lui-même pour qui le roman manifeste « les rêves pénibles d'une jeunesse malade, l'expression et l'écho d'un sentiment universel¹² ». La maladie de l'âme est mise en exergue comme notre condition d'humains, la jeunesse la reflète. Il s'agit en l'occurrence de mettre en exergue les souffrances du passage à l'âge d'homme.

Werther, avec la rencontre amoureuse et l'éveil des sens, se trouve confronté à un réel, aux limites du dire : « Ah ! Si tu pouvais exprimer ce que tu éprouves ! Si tu pouvais exhaler et fixer sur le papier cette vie qui coule en toi avec tant d'abondance et de chaleur¹³ », écrit-il à son ami. Il en apprend que « La vie humaine est un songe ; d'autres l'ont dit avant moi, mais cette idée me suit partout¹⁴ ». Il évoque ici Calderón de la Barca et Shakespeare avant de décliner une version toute romantique de cet énoncé : « Quand je considère les bornes étroites dans lesquelles sont circonscrites les

4. Cf. Marret-Maleval S., *L'inconscient aux sources du mythe moderne, les grands mythes de la littérature fantastique anglo-saxonne*, Rennes, PUR, 2010.

5. Corbin A., Courtine J.-J., Vigarello G., *Histoire de la virilité*, vol. 1 *L'invention de la virilité de l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 2011, p. 7.

6. *Ibid.*

7. Corbin A., *Histoire de la virilité*, vol. 2, *Le triomphe de la virilité, le XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. Blondin A., Préface aux *Souffrances du jeune Werther*, *op. cit.*, p. 8.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 8.

12. Cité par Antoine Blondin, *ibid.*, p. 9.

13. Goethe J. W., *Souffrances du jeune Werther*, *op. cit.*, p. 18.

14. *Ibid.*, p. 23.

facultés de l'homme, son activité, son intelligence ; quand je vois que nous épuisons toutes nos forces à satisfaire des besoins, et que ces besoins ne tendent qu'à prolonger notre misérable existence ; que notre tranquillité sur certaines questions qui nous tenaient au cœur n'est qu'une rêverie résignée, semblable à celle des prisonniers qui auraient couvert de peintures variées et de riantes perspectives les murs de leurs cachots ; tout cela, mon ami, me rend muet. Je rentre en moi-même, et j'y trouve un monde, mais plutôt en pressentiments et en sombres désirs qu'en réalité et en action ; et alors tout vacille devant moi, et je souris, et je m'enfonce plus avant dans l'univers en rêvant toujours.¹⁵ »

Se dévoilent à Werther les limites de la raison ; la face de semblant de l'idée de réalité ainsi que de l'idéal qui ne sont que rêve ; le réel des pulsions et des « sombres désirs ». La réalité est fantasme, c'est-à-dire qu'elle relève d'une construction signifiante, qui recouvre ce réel. Alors qu'il pense pouvoir encore conjurer la mauvaise humeur, un autre jeune homme lui objecte d'ailleurs que l'on n'est « pas maître de soi-même, et que rien se [commande] moins que les sentiments¹⁶ ». La jeunesse de Werther est le temps d'une levée du voile, ainsi que Lacan encore nous l'enseigne dans la « Préface à *L'Éveil du printemps*¹⁷ ». Lacan y commente la pièce de Wedekind¹⁸ : « Ainsi un dramaturge aborde en 1891 l'affaire de ce qu'est pour les garçons de faire l'amour avec les filles, marquant qu'ils n'y songeraient pas sans l'éveil de leurs rêves.¹⁹ » *L'éveil du printemps* est l'éveil des fantasmes du fait de la puberté. Les rêves, l'inconscient sont de la partie, ils affleurent, avec l'irruption de la jouissance sexuelle. Surtout, pour Werther, le rêve dévoile la nature de semblant des idéaux, du phallus, ainsi que l'inexistence d'un Autre qui répondrait de la rencontre sexuelle.

Ainsi, lorsqu'il danse avec Charlotte, peut-il éprouver : « jamais je ne me sentis si agile. Je n'étais plus un homme. Tenir dans ses bras la plus charmante des créatures ! Voler avec elle comme l'orage ! Voir tout passer, tout s'évanouir autour de soi ! Sentir ! ...²⁰ ».

À l'orée de ses aventures, Werther est encore captif des idéaux de la félicité domestique et d'une virilité accomplie mais déjà celle-ci prend un tour étrange, lorsqu'il se compare épluchant des poids gourmands, aux héros de l'antiquité revenant de la chasse :

« Lorsque le matin, dès le lever du soleil, je me rends à mon cher Walheim ; que j'y cueille moi-même mes poids gourmands dans le jardin de mon hôtesse ; que je m'assied pour en ôter les fils, en lisant Homère ; que je choisis un pot dans la petite cuisine ; que je coupe du beurre, mets mes poids sur le fourneau, les couvre et m'assieds auprès pour les remuer de temps en temps, alors je sens vivement comment les hardis prétendants de Pénélope pouvaient tuer, dépecer et faire rotir les bœufs et les pourceaux. Il n'y a rien qui me remplisse d'un sentiment doux et vrai comme ces traits de la vie patriarcale, que je puis sans affectation, grâce à Dieu, rattacher à mon genre de vie. »

L'image est cocasse, pointant le décalage entre le rêve viril et la vie domestique bourgeoise :

« Que je suis heureux, s'épanche alors Werther, d'avoir un cœur fait pour sentir la joie innocente et simple de l'homme qui met sur sa table le chou qu'il a lui-même élevé ! Il ne jouit pas seulement du chou, mais il se représente en un seul instant toutes ces bonnes journées. La belle matinée où il le planta, les délicieuses soirées où il l'arrosa, et le plaisir qu'il éprouvait chaque jour en le voyant croître. »

Le lecteur moderne se prendrait à projeter un Werther à l'âge du dérèglement climatique, et du retour à la nature post confinement, où les idéaux virils ont pris du plomb dans l'aile ou ont mué dans leur forme. L'image traduit bien

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 51.

17. Lacan J., « Préface à *L'Éveil du printemps* », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 561-563.

18. Wedekind F., *L'éveil du printemps*, Paris, Gallimard, 1974.

19. Lacan J., « Préface à *L'Éveil du printemps* », *op. cit.*, p. 561.

20. Goethe J. W., *Souffrances du jeune Werther*, *op. cit.*, p. 39.

l'esprit de l'ère romantique mais exalte un idéal agricole emprunt de termes évocateurs de la paternité, en décalage avec l'austère figure d'autorité masculine qui domine encore l'époque. Elle rencontre d'ailleurs la première image de Charlotte élevant ses frères et sœurs, qui suscite le coup de foudre de Werther. Image paternelle, maternelle du planteur de chou ? Rien n'est moins évident. Le fantasme projette le phallus du côté maternel, ou d'un objet naturel détachable qui ferait la félicité de l'homme par sa seule possession et contemplation. L'image dévoile déjà l'imposture phallique réduite au chou. Elle laisse poindre au-delà l'objet cause du désir sous l'espèce du regard, qui domine le roman. Werther est un contemplatif. « L'infortune ou le bonheur gît dans les objets que nous contemplons », peut-il dire ²¹.

Werther dénonce les semblants virils de l'époque :

« Quels hommes que ceux dont l'âme tout entière gît dans le cérémonial, qui passent toute l'année à imaginer les moyens de pouvoir se glisser à table à une place plus haute d'un siège ! Ce n'est pas qu'ils manquent d'ailleurs d'occupations ; tout au contraire, ces futiles débats leur taillent la besogne, et les empêchent de terminer les affaires importantes. [...] »

Les fous, qui ne voient pas que la place ne fait rien, à vrai dire, et que celui qui a la première joue bien rarement le premier rôle ! Combien de rois qui sont conduits par leurs ministres, et de ministres qui sont gouvernés par leurs secrétaires ! Et qui donc est le premier ? Celui, je pense, dont l'esprit domine les autres, et qui a assez de pouvoir ou de ruse pour faire servir leur puissance et leurs passions à l'exécution de ses plans. ²² »

Il dénonce les codes, les normes : « ce qui me vexe le plus, ce sont ces misérables conventions sociales ²³ ». Il s'attaque à l'imposture de l'Autre, de l'exception : « Oh si j'étais Prince ! [...] Prince ! ... ah ! oui ! si j'étais prince, que me feraient les arbres de mon pays ? ²⁴ » L'Autre est un leurre, détournant l'attention de l'objet véritable, cause du désir, mais aussi de la souffrance de Werther.

Dénonçant les semblants phalliques, Werther est un homme appelé à prendre la dimension du manque phallique, de la castration, sans parvenir à y consentir quand en lui s'éveille le désir « de voler au rivage de la mer immesurable ²⁵ », une nouvelle liberté s'ouvre, mais avec elle, le feu qui court dans les veines du héros ²⁶, énigmatique, immaîtrisable. « [...] ce qui me mine le cœur, écrit-il, c'est cette force dévorante qui est cachée dans toute la nature, qui ne produit rien qui ne détruise ce qui l'environne et ne se détruise soi-même... C'est ainsi que j'erre plein de tourments. Ciel, terre, forces actives qui m'environnent, je ne vois rien dans tout cela qu'un monstre toujours dévorant et toujours ruminant ²⁷ » ; une véritable anticipation de la pulsion de mort, en dépit de la guise religieuse et mystique que lui donne le héros. Cette nouvelle liberté le conduit à faire l'expérience du manque, de la castration : « Devant mon âme s'est levé comme un rideau, et le spectacle de la vie infinie s'est métamorphosé devant moi en l'abîme du tombeau éternellement ouvert. ²⁸ » La confiance phallique de Werther est atteinte, « je désespère de mes forces et de mes talents ! ²⁹ », confie-t-il.

Il fait l'épreuve de la vanité de l'avoir phallique, sur fond d'un manque plus fondamental « J'ai tant ! et le sentiment pour elle dévore tout ; j'ai tant ! et sans elle tout pour moi se réduit à rien. ³⁰ » L'aimée serait l'objet qui pourrait le

21. *Ibid.*, p. 90.

22. *Ibid.*, p. 95.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 119.

25. *Ibid.*, p. 77.

26. *Ibid.*, p. 58.

27. *Ibid.*, p. 78.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 89.

30. *Ibid.*, p. 122.

combler. Goethe approche les conditions de l'amour masculin au plus près de la structure, quand Charlotte semble réduite à l'objet regard : « Quand je vois seulement ses yeux noirs, je suis content », énonce Werther ³¹. La décision de son suicide sera causé par l'adieu de Charlotte ainsi formulé « vous ne me verrez plus ³² ».

Perdant le goût, l'imagination et la sensibilité, il note néanmoins : « Quand nous nous manquons à nous même, tout nous manque », n'ignorant pas que son rapport au manque ne dépend pas entièrement de l'objet aimé, qui à l'occasion incarne aussi la cause de ce déchirement premier « Pourquoi faut-il que ce qui fait la félicité de l'homme devienne aussi la source de son malheur ?³⁴ ». « Le penchant naturel de l'humanité nous porte à prendre », énonce-t-il encore³⁵. La tragédie de Werther s'avère bien celle du désir qui lui fait conclure : « La question n'est donc point de savoir si un homme est faible ou s'il est fort, mais s'il peut soutenir le poids de ses souffrances, qu'elles soient morales ou physiques³⁶ ».

Werther souffre de l'éveil du printemps qui lui fait rencontrer l'inexistence de l'Autre, le manque d'une garantie dans l'Autre pour faire avec l'inexistence du rapport sexuel. Il souffre de ces moments de déprise du sens, de perte d'assurance, de solitude face à la rencontre sexuelle. Il souffre du manque inhérent à sa condition d'homme. Il en interroge les normes, les codes et dévoile leur manque à être. Avoir le phallus, c'est être aux prises avec la castration, avec la perte de l'objet cause du désir, nous enseigne Werther, plus encore que les femmes, pas-toutes dans la fonction phallique, et de ce fait plus à même à négocier avec les semblants (notamment en investissant la maternité), à faire avec ce manque, comme semble l'indiquer une certaine tranquillité domestique rencontrée par les figures maternelles du roman. Les héroïnes du XIX^e viendront porter atteinte à leur tour ce reste d'idéal. ●

31. *Ibid.*, p. 119.

32. *Ibid.*, p. 166.

33. *Ibid.*, p. 79.

34. *Ibid.*, p. 76.

35. *Ibid.*, p. 123.

36. *Ibid.*, p. 72.

Donald Trump et les hommes déconstruits

PIERRE SIDON

Aux antipodes de l'échiquier politique, idéologique, philosophique... et de la planète, Donald Trump a choqué l'Amérique en se félicitant de pouvoir, grâce à sa célébrité, « attraper les femmes par la chatte », tandis que, de l'autre côté de l'Atlantique, la candidate Sandrine Rousseau a défrayé la chronique en se déclarant « hyper heureuse » de vivre avec un homme déconstruit.

On ne connaît pas l'heureux élu mais on pourrait la comprendre : qu'est-ce, en effet, que faire une psychanalyse, si ce n'est se déconstruire ? Peut-être aussi... se construire. Ne parlons pas de Freud et de ses « Constructions en analyse », puisqu'elles sont vouées à une certaine obsolescence programmée, mais Lacan proposera que faire une analyse, c'est « construire son fantasme ». Reste qu'une analyse produit quantité de désidentifications, désidéalisations, pertes de sens, pertes de jouissance... Dans une analyse on peut dire n'importe quoi, on le doit même. Mais, s'il y a des effets c'est parce que, justement, on n'y arrive pas ; pas complètement. On bute sur quelque chose, quelque chose qui empêche... Une fluidité parfaite, idéale, révérée par l'époque¹, et en particulier la fluidité *dudit* genre. Alors la déconstruction trouve sa limite : c'est le symptôme qui insiste, le désir sur lequel on ne cède pas, le fantasme dans lequel on se plaît, le *sinthome* que l'on consent à être...

À part cela, oui, il y a, en effet, déconstruction. Et il se trouve que ce mouvement est aussi celui de la civilisation, avec laquelle le mouvement psychanalytique a partie liée, au point que les impasses de celle-ci pourraient un jour mettre un terme à l'expérience de celle-là... Nous déconstruisons donc. Au point qu'il est facile, un peu trop tout de même, de nous accuser d'être responsables des impasses de la civilisation. Certains, qui regardent le doigt quand le sage montre la lune – comme le dit Michel Onfray à propos de certain non-candidat à l'élection présidentielle – ont tôt fait de pointer la responsabilité des « déconstructeurs » dans l'état de la civilisation. On ne prête qu'aux riches. Bien plus, sommes-nous au mieux complices de son mouvement, solidaires de son orbe, dirions-nous avec Lacan.

Sandrine peut-elle nous aider à nous décoloniser des Donald et de ses semblables, derniers représentants d'un ordre patriarcal qui résiste encore à son funeste destin ? Nuance.

Donald, c'est sa houppe fauve. *Orange is the new male* : l'animal est tout entier sa mèche, rebelle au point qu'il lui a fallu jadis inviter une participante d'un meeting à venir vérifier qu'elle n'était pas un postiche : *a toupee*. C'est que de toupet il n'en manque effectivement pas, qu'il a tout entier dans sa crinière bien à lui, tout lui, plus que lui, bannière au vent, toisant des laques impudentes. Cette liberté sauvage de sa toison mal léchée, ne condense pas même un idéal de pacotille comme d'autres attributs farouches célèbres : moustache d'Adolphe, torse de Benito, biceps de Poujade²...

1. « Le sujet postmoderne, au contraire, ne marche plus sur une ligne droite, mais zigzague d'un chemin à l'autre, revient en arrière, change de voie, flâne et envisage sans cesse d'autres possibles. Il ne se laisse plus enfermer dans les grands idéaux collectifs (les grands « récits »), mais s'engage de façon ponctuelle et réversible, en veillant toujours à préserver son autonomie. C'est un individu caractérisé par la fluidité, la légèreté, la flexibilité et la réinvention de soi permanente, qui flotte dans une ère « liquide ». Il ressemble au « sujet nomade » de la philosophe italienne Rosi Braidotti, à l'identité mobile, décentrée et ouverte, ou encore à la plasticienne Orlan, dont les performances artistiques s'accomplissent sur son propre corps, à coups d'opération chirurgicale. » Gazalé O., *Le Mythe de la virilité*, Paris, Robert Laffont, p. 341-342.

2. « avec Lacan on sait que les idéaux les plus creux doivent être incarnés dans un objet condensateur de jouissance, un plus-de-jouir réel qui précipite les identifications : la moustache d'Hitler, la crinière de Trump, la coiffure de Geert Wilders aux Pays-Bas ». Cottet S., « Blonde et populaire », *Lacan Quotidien*, n° 3, 3 mai 2017, disponible sur internet.

Elle est sans métaphore, organe sans corps, fougue insane, liberté azimutée, attentat inepte.

Car d'idéologie, le Donald n'en n'a pas long. Les fervents de la Raison, dont quelques membres de sa famille ³, ne misaient pas un kopeck sur son élection étant donnée non seulement sa débilité mentale et sa bouffonnerie, mais aussi son incompetence dans le seul domaine qu'il paraît comprendre : l'argent, affublé qu'il était de ses cinq faillites. Ce n'est pas non plus le mépris de l'élite de son parti qui l'a freiné. De fait, il a prospéré sur sa jouissance, plus même que sur son image, comme disent les communicants, image certes « déplorable » comme a dit Hilary de son électorat. Il rejoint, avec son style à lui, une tradition populiste qui fait du rejet de l'idéal, un signe de ralliement. C'est le rejet de l'intellectualisme, des dites élites sensées ne pas comprendre le peuple. S'y rajoute l'*America first*, dans la grande tradition protectionniste associée à la nostalgie d'une grandeur passée à retrouver, d'une force à exercer, force qui définit l'essence de tout rapport, aussi bien individuel que collectif. Bref, une constellation que l'on retrouve à l'identique dans tout ce qui constitue l'imaginaire de la virilité dont plastronne notre Donald.

Depuis le fameux épisode où son frère aîné, pour stopper son comportement de *bully*, l'a humilié en lui renversant publiquement un bol de purée sur la tête, l'humiliation sera désormais du côté des autres : il ne connaîtra plus ni inhibition, ni doute, ni autocritique. Et c'est avec cette intrépidité, bien au-delà d'une simple fanfaronnade virile, que toute une partie du peuple résonne, car, à l'ère post-idéaux que nous vivons, ce n'est plus la parole qui est performative, c'est la jouissance. Comme l'objet *a*, qui se précipite dans le passage à l'acte, la jouissance est libérée de ses entraves. Or, elle suscite des réactions immunitaires. Comme celles d'un hygiénisme fou ou d'un moralisme sans limite qui entendent comprimer l'objet *a*. On voudrait contrôler, par la science (et la technique d'ailleurs) ce que la science elle-même, a débridé ! C'est une réaction immunitaire qui risque de tuer le malade comme on le voit dans certaines maladies infectieuses. La jouissance décomplexée, réprimée et comprimée, a dès lors beau jeu de se récrier contre la censure : on crie à la « moraline », on demande d'arrêter « d'emmerder les français⁴ », comme jadis Mussolini luttant contre la débilisation bourgeoise dévirilisante de l'Église⁵. Bref, on « décomplexe » – et on « dédiabolise » au besoin – à qui mieux mieux. La jouissance libérée mais offusquée de toute remarque ou tentative de répression, se croit tout permis et se rebiffe en rebuffades bravaches contre l'idéal désactivé qui entend opérer encore, mais sous des formes désormais caricaturales, grotesques. L'attitude de bronco séduit.

On a cru que l'élection de Trump était un accident après celle, en 2007, d'un premier président noir, comprise comme un signe de grande maturité politique⁶ ; or, c'est peut-être le contraire qui se passe et l'on voit émerger, comme dans la récente pandémie, des figures réactionnaires qui s'élèvent pour la liberté, contre le contrôle des populations tout en étant les représentants d'un ordre nouveau – plutôt ancien –, ou de valeurs actuelles, qui n'ont rien de tel : bienvenue dans un monde d'hybrides⁷ foutraques !

Il en va ainsi de ladite virilité de Donald qui n'a rien d'un Ronald... De fait, il est étrangement maniéré, discordant : appréciez sa pose lascive, sa moue décalée, ses gestes exquis... Et que dire de ses caprices qui l'apparentent décidément à l'autre côté de la sexualité. Bref, il est queer et il serait même déconstruit... S'il avait un jour été construit !

Il ferait même pitié, le pauvre Donald – et pourquoi pas : pauvre enfant –, s'il n'ajoutait son nom à la fameuse « tyrannie des bouffons⁸ » bientôt complétée d'autres spécimens sous d'autres latitudes. C'est un symptôme social :

3. Trump M., *Trump, Too Much and Never Enough*, Londres, Simon & Schuster UK, 2020.

4. Dixit Georges Pompidou.

5. Gazalé O., *Le Mythe de la virilité*, op. cit., p. 212-213.

6. Karsenty G., in *Commentaire*, n°168, 2018/1, p. 200.

7. Miller J.-A., « Tombeau de l'homme de gauche », *Le Monde*, 3 décembre 2002.

8. Salmon C., *La tyrannie des bouffons*, Arles, Actes Sud, 2020.

le retour, dans le réel, de la mascarade virile éventée, qui revient sous forme caricaturale, grotesque. Qu'elle suscite le wokisme ou qu'elle en soit la réaction, c'est l'œuf ou la poule. Donald, Sandrine, virilisme ou wokisme, tous deux ne constituent ni une révolution culturelle⁹ ni un changement de civilisation¹⁰. Ils sont les deux faces de la même pièce et, comme l'a dit Lacan, d'une impasse de la civilisation qui a fait redouter à un Claude Lévi-Strauss, après le « crépuscule des dieux », « le crépuscule des hommes¹¹ ». Ou devrais-je dire le crépuscule des humains ?

Quant audit Donald français que certains appellent de leurs vœux, s'il est bien différent de l'américain, cultivé, plus raffiné – ce n'est pas difficile – comme lui, il dira tout ce qu'il pense. Il partagera avec lui ses convictions protectionnistes et prônera une *real politik* comme l'américain, c'est-à-dire le refus de tout discours humaniste en faveur de l'assomption, en politique, d'une virilité bousculée par la féminisation du monde. Il fera aussi miroiter « fabulations compensatoires » et « refuges imaginaires... » – tel que Lacan décrivait le mental des français pendant la guerre¹² – à propos de la grandeur de la France. Et l'on pourra noter chez l'un comme chez l'autre les marques d'une abjection première, d'un mépris qu'ils ont enduré et qui les a pétrifiés avant qu'ils ne parviennent, qu'imparfaitement, à s'en défaire, l'un en méprisant le monde entier, l'autre en voulant oublier que ses ancêtres étaient voués à l'extermination par ses compères d'aujourd'hui.

En 2006 sortait le film *Idiocracy*, plutôt confidentiel et rapidement disparu des salles. Il s'agissait d'une dystopie figurant un monde envahi par les déchets et dominé par la débilité mentale. Le président des États-Unis y était un ex-catcheur et acteur porno. Le film est devenu culte et a été considéré depuis comme prémonitoire après l'élection de Trump. Le personnage principal, naufragé d'une cryogénéisation de notre époque, finissait néanmoins par devenir président des États-Unis du fait de son QI préservé. Mystification barthienne, *happy end* pour faire passer la pilule et laisser de l'espoir, serait-on tenté de dire ; tant c'est peut-être en effet cela, au fond, le genre d'homme qui vient : le déchet au zénith. ●

9. Couturier B., *Ok Millennials ! Puritanisme, victimisation, identitarisme, censure... L'enquête d'un « baby boomer » sur les mythes de la génération woke*, Paris, Les Éditions de l'observatoire, 2021.

10. Tant redouté par certains...

11. Lévi-Strauss C., *L'homme nu, Mythologiques 4*, Paris, Plon, 1971.

12. Lacan J. « La psychiatrie anglaise et la guerre », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 101.

O entre fantasme de virilité et lettre d'amour

PATRICIA BOSQUIN-CAROZ

Il aura fallu plus de vingt ans à l'auteur du roman érotique le plus troublant et scandaleux des années 50, *Histoire d'O*¹, pour révéler sa véritable identité, Dominique Aury. Elle l'écrivit sous un pseudonyme, Pauline Réage, pour avoir voulu protéger sa famille du scandale. Quant à Jean Paulhan, qui en fit la préface « Le bonheur dans l'esclavage », il dut défendre l'anonymat de l'auteur à la Brigade mondaine alors qu'il était question d'interdire le livre. Longtemps ils furent tous deux au centre de la vie des Éditions Gallimard.

« Enfin une femme qui avoue ! [...] Ce dont les femmes se sont de tout temps défendues [...] Qu'il faudrait sans cesse les nourrir, sans cesse les laver et les farder, sans cesse les battre. Qu'elles ont simplement besoin d'un bon maître [...] Bref, qu'il faut prendre un fouet quand on va les voir. » Dans sa préface, Jean Paulhan note encore : « Il est peu d'hommes qui n'aient rêvé de posséder une Justine. Mais pas une femme, que je sache, n'avait encore rêvé d'être Justine. » Ainsi entrons-nous de plain-pied dans la norme mâle, qui prête à toutes les femmes, par la voix de l'une d'elles, un prétendu masochisme féminin que Lacan, pourtant, attribuait sans réserve au fantasme masculin.

Toutefois, ce que Dominique Aury avouera plus tard, tout en se démarquant de ce terme « avouer » trop empreint à son goût de faute et de culpabilité, ce sont ses fantasmes. Dans un entretien qu'elle accorda à Régine Deforges, elle lui confia avoir copié littéralement le début de son livre, les soixante premières pages, sur ses fantasmes d'adolescence. « Fantasmes de souterrain, habités par des filles plus ou moins prisonnières », que nourrissaient ses lectures précoces de Boccace et de Crébillon ou d'autres auteurs plus brutaux. Elle ne se défendra pas non plus de sa fascination pour le romantisme des sociétés secrètes, ses uniformes et codes « qui est une chose généralement masculine ». Et en effet, *Histoire d'O* est, à certains égards, une variante extravagante du fantasme *Un enfant est battu* tel que Freud l'a mis en lumière. Fantasme viril qui articule la division du sujet avec un objet, machine à jouir phallique, que l'on soit genré homme ou genrée femme.

Mais est-ce là tout ? Que dit l'auteur à travers cette figure de femme qui n'est ni réelle ni même un personnage de roman, mais un fantôme, *un fantôme pourtant qui dit vrai*.

O est une jeune femme que son amant, René, commence par prostituer aux membres d'une société secrète, puis par donner à son demi-frère, Sir Stephen. À la fin du roman, Sir Stephen est sur le point de la quitter et elle désire mourir. Il y consent. Entre le début et la fin du roman, O est livrée de toutes les manières, enfermée, fouettée, et cela toujours avec son consentement, qu'on ne manque pas de lui demander.

Sans aucun doute, O est un objet d'échanges, fétichisé par ses partenaires successifs, se prêtant avec une disponibilité totale à leurs exigences teintées d'extravagances rigides et matinées d'humiliation. Toutefois, un autre motif anime le récit : l'amour absolu que l'héroïne voue en secret à son partenaire amoureux et qui constitue la trame du roman et de sa suite, *Retour à Roissy. Figure d'un amour pur*, elle va engager son être dans une totale disponibilité à l'endroit du fantasme pervers masculin. L'extrait suivant est éloquent : « Et si passionnément qu'O aimait René, et lui elle, il y avait entre eux comme une égalité qui annulait en elle le sentiment de l'obéissance, la conscience de

1. Réage P, *Histoire d'O*. Société nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1954-1972. En livre de poche.

sa soumission. Ce qu'il lui demandait, elle le voulait aussitôt, uniquement parce qu'il lui demandait. Mais on eût dit qu'il lui avait communiqué, à l'égard de Sir Stephen, sa propre admiration, son propre respect. [...] Elle se disait que le mot "Seigneur" eût mieux convenu si elle avait osé le prononcer, comme lui convenait à elle, en face de lui, le mot d'esclave. Elle se disait aussi que tout était bien puisque René était heureux d'aimer en elle l'esclave de Sir Stephen² ». Ce seigneur, se présentant sous les espèces d'un prince anglais, d'allure glaciale, aux desseins s'avérant impénétrables, sorte de dieu obscur, exigeant d'elle une rémission totale de son être, O va tenter désespérément de s'en faire aimer.

Dans le texte *Une fille amoureuse*, Pauline Réage, alias Dominique Aury, témoignait déjà de cette autre part d'elle-même que représentait O : « Qui suis-je enfin, sinon la part longtemps silencieuse de quelqu'un, la part nocturne et secrète, qui ne s'est jamais publiquement trahie par un acte, par un geste, ni même par un mot [...] D'où me venaient ces rêveries... où l'amour le plus pur et le plus farouche autorisait toujours ou plutôt exigeait toujours le plus atroce abandon, où d'enfantines images de chaînes et de fouets ajoutaient à la contrainte les symboles de la contrainte ?³ »

Ne peut-on reconnaître dans cette remise absolue de ce qu'on est à un Autre, dans cette désappropriation, cette destruction consentie, l'abandon de son âme à Dieu dont les mystiques témoignent. Cet amour absolu, total, fou, l'auteur d'*Histoire d'O*, en fera l'éloge dans l'écrit *L'amour de Mariane*. Elle y rapporte que les lettres de la religieuse portugaise révèlent un secret connu de tout le monde sur lequel tout le monde se tait, celui de la folie amoureuse des femmes. Folie amoureuse d'O comparable à celle de la religieuse écrivant à son amant : « Si je vous aimais autant que je vous l'ai dit mille fois, ne serais-je pas morte il y a longtemps [...] Je vous ai trahi, je vous en demande pardon. Mais ne me l'accordez pas ! Traitez-moi sévèrement ! Ne trouvez point que mes sentiments soient assez violents ! Soyez plus difficile à contenter ! Mandez-moi que je meure d'amour pour vous ! » Jean Paulhan, lui aussi, compara *Histoire d'O* aux *Lettres de la religieuse portugaise*, lors de la déposition qu'il fit en 1955 à la Brigade mondaine : « J'ai eu le sentiment, dit-il, d'être en présence d'une œuvre très importante tant par sa forme que par le ton, relevant de l'ordre mystique beaucoup plus que de l'ordre érotique, et qui pouvait être à notre époque ce qu'ont été en d'autres temps les *Lettres de la religieuse portugaise*. »

Si O semble prête à sacrifier sa vie au nom de l'amour, à l'instar de la religieuse, comme elle, elle souffre mal d'être laissée pour une autre. Le tourment et l'angoisse dans lesquels elle vit à l'idée d'être abandonnée par son amant traversent tout le roman. S'abandonner à un autre dans un acquiescement total, *être emportée par le tumulte et la flamme à quoi vous êtes donnée*, c'est un ravissement mais être abandonnée, *retomber dans les ténèbres extérieures, c'est l'enfer*. Dans ce sens les châtiments corporels vont assurer à O la pérennité de cet amour. Ainsi, femme livrée à la prostitution, elle va consentir que son partenaire punisse sévèrement les égarements de son infidélité qu'il lui impose. Signe d'amour qu'il lui donnera encore quand il exigera qu'elle soit marquée au fer rouge des lettres de son nom à lui.

Si l'héroïne d'*Histoire d'O* et la Religieuse portugaise se rapprochent de par leur folie amoureuse, elles se distinguent pourtant quant à la nature de leur amour. Tandis que la religieuse portugaise parle et appelle et attend désespérément que l'autre réponde à ses lettres, ce qui, dans *Histoire d'O*, est mis en impasse, c'est l'Autre de l'amour en tant que cet Autre parle. Le silence radical de l'autre, son abandon et la mort de l'héroïne sur laquelle se clôt le roman l'indiquent. Alors que O s'est soumise à toutes les volontés de son maître, donnée, fouettée, marquée, voilà que celui-ci lui demande de figurer nue sous un masque de chouette au milieu d'un bal. Que vient dire ce masque ? Jusque-là, O n'a pas de nom, pas d'âge, pas d'histoire, pas d'état civil. Elle en acquiert un, celui de son maître, qui lui

2. *Ibid.*, p. 123-124.

3. *Ibid.*, p. 210.

est gravé à vif dans le corps. Ce qui indique déjà que ce nom lui est donné au mépris d'un pacte symbolique. Mépris aussi du code puisque ce nom gravé horrifie les regards. Il transcende l'admissible. Sous son masque, O est à présent sans visage, livrée au silence, soumise à un Autre tout puissant qui l'exclut du monde des hommes et des femmes, silence que le masque vient consacrer. « Était-elle donc de pierre ou de cire, ou bien créature d'un autre monde et pensait-on qu'il était inutile de lui parler ?⁴ ». O se résout à ce silence inébranlable que le masque présentifie.

Cet emploi du masque est à l'opposé de la fonction qu'il occupe pour l'Homme masqué dans la pièce de Wedekind, *L'Éveil du printemps*, que Lacan, dans sa préface au livre, élèvera à celle d'un des Noms-du-Père. L'Homme masqué vient sauver Melchior, un des protagonistes de la pièce, d'une position où le sujet se fait la proie d'un Autre tout-puissant qui l'incite à rejoindre le royaume des morts. Il lui parle et, ce faisant, se propose comme nom à la place béante du réel qu'a ouvert pour le personnage la rencontre avec l'autre sexe. En venant dire que non à la jouissance, il fait figure d'exception pour le sujet. À l'inverse, dans *Histoire d'O*, c'est l'héroïne elle-même qui cache son visage sous un masque. Le masque n'est pas ici un terme médiateur tempérant le désir, jetant un voile sur le réel, il vient au contraire annuler l'être et le réduire au silence. O finit par présentifier en elle-même cette pure béance. Dans ce cas, le masque ne propose pas un nom à la place vide où Lacan écrit *La (barré) femme*, puisqu'il l'annihile, laissant l'héroïne se vouer à incarner pour le pire La femme qui manque à l'Homme.

Comme le formule Lacan dans son Séminaire *Encore*, « il se révèle assurément que c'est à la place, opaque, de la jouissance de l'Autre, de cet Autre en tant que pourrait l'être, si elle existait, la femme, qu'est situé cet Être suprême, mythique [...] cette sphère immobile d'où procèdent tous les mouvements⁵ ». O, en voulant être La femme, croit à la jouissance absolue, ce qui la distingue des mystiques qui ont rapport à A barré, à la jouissance d'A barré. Cette position de l'héroïne du roman transparait déjà au moment où elle est donnée par son amant René à ce nouveau maître, Sir Stephen. Le passage suivant est tout à fait éclairant : « Le fait que l'homme qu'il admirait le plus au monde se plût à elle, et prît la peine de se la rendre docile, accroissait, O le voyait bien, la passion de René pour elle. [...] Mais ce n'était rien, aux yeux de René, à côté de la preuve qu'apportait Sir Stephen. Chaque fois qu'elle sortait d'entre ses bras, René cherchait sur elle la marque d'un dieu⁶ ». Dès lors, on n'est pas surpris que l'héroïne O sacrifie sa vie lorsqu'elle perd l'amour de ce partenaire déifié incarnant le Tout homme du père mythique et jouisseur.

À première vue, O se présente au long du récit comme une femme perversement instrumentée par le désir et la volonté de jouissance d'un homme. Mais, comme le précise Dominique Aury, sous ses apparences de femme soumise et dominée se dessine un personnage instrumentant son amant *et toute la solennelle et pesante organisation du château prison, de débauche obligée, de fers et de chaînes pour obtenir l'accomplissement de son rêve, c'est-à-dire sa destruction, sa mort*. Et l'auteur de poser la question : *Est-ce que ce n'est pas, sournoisement, son exigence, à elle, qui les contraint eux ?* Elle gagne au bout du compte : on la tue.

En cela, son amour pour son partenaire aurait plutôt à voir avec la face de Jouissance de l'amour que Jacques-Alain Miller, dans son cours « Le partenaire symptôme », nomme le ravage. Si l'amour prend la forme du don de ce qu'on n'a pas, sa face de Jouissance, elle, se présente sous la forme de donner tout, et cela sans limite. Donner tout, mais pour être le Tout.

Effectivement, O ne se prête pas à la perversion de l'homme dans la dimension de semblant et de la mascarade propre à la relation sexuelle. Elle réalise plutôt l'objet complément qui sature le fantasme masculin afin de combler réellement le trou du non-rapport sexuel. Se rivant au silence en se faisant complice de la pulsion de mort, elle renonce

4. *Ibid.*, p. 200.

5. Lacan J., *Le Séminaire*, livre xx, *Encore*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 77.

6. Réage P., *Histoire d'O*, *op. cit.*, p. 121.

à la vie, aux balbutiements de la parole, à ses embrouilles et ses malentendus, hasardeuses rencontres qui font le lit d'un rapport à l'autre du partenaire sexuel.

Si O représente une part secrète de Dominique Aury comme elle l'a « avoué », tel ne fut pas son choix dans l'existence, qui paria davantage sur la lettre que sur le fantasme. Durant les longues nuits d'un été, elle se mit à écrire *Histoire d'O* et en offrit chaque jour quelques pages à l'homme qu'elle aimait, Jean Paulhan. Elle lui adressait en secret son manuscrit dans l'attente de leurs retrouvailles. Ainsi, elle déposa des lettres qu'elle mit à la place béante du non-rapport sexuel. Il en encouragea la publication et un livre a fini par s'ajouter à l'univers de la littérature qui constituait leur espace commun, leur lieu de rencontre. « Ils habitaient ensemble les livres qu'ils aimaient comme d'autres une demeure de famille [...] les poètes avaient écrit pour eux, les lettres des amants d'autrefois leur parvenaient [...] et tout cela se lisait à voix sourde dans la chambre ignorée, sordide et miraculeux donjon où la houle du dehors, quelques heures, venait briser en vain.⁷ » En cela, *Histoire d'O* est bien une lettre d'amour au sens où Lacan la définit dans son Séminaire *Encore*, à savoir comme représentant l'exigence que l'objet d'amour soit un Autre qui parle. ●

7. « Une fille amoureuse », *ibid.*, p. 206.

Tchekhov ou la vie prise à la lettre

DANIEL ROY

Bonjour, je vous parle d'Anton Tchekhov. Je l'ai choisi sur ce trait particulier que, pour un homme, c'est un homme de bonne compagnie. Je dirais même qu'il est le paradigme du type bien. À tel point que très nombreux sont les hommes qui, à voir l'une de ses pièces, à lire ses nouvelles ou sa correspondance, à découvrir l'une de ses nombreuses biographies, se disent qu'ils ont trouvé là un ami !

Aussi me suis-je posé la question suivante : pourquoi Anton Tchekhov a-t-il tant d'amis, parmi les hommes ?

Je vous donne ici la réponse que j'y apporte, me comptant dans cet ensemble, non pas l'ensemble des amis de Tchekhov, mais l'ensemble de ceux qui considèrent Tchekhov comme leur ami. Et je dirais d'emblée ce qui s'est déduit pour moi d'un long et régulier compagnonnage avec Tchekhov : il est celui qui, avec son style d'écriture et dans sa vie, a construit un style d'homme, en étant l'écrivain qui a pris la vie à la lettre et l'homme qui a pris sa vie à la lettre, c'est-à-dire sans idéal. Creuser et cerner le trou du réel de la vie ne sera pas sans conséquence dans son existence. Cela n'est pas sans conséquence également pour celui ou celle qui le lit, et c'est ce qui nous intéresse.

Mais je voudrais lever tout de suite un possible malentendu : aucune femme n'est exclue de cet ensemble de ceux qui considèrent Anton Tchekhov comme leur ami. Les données biographiques viendraient d'ailleurs immédiatement contredire une telle perspective : toute sa vie, Tchekhov a été entouré de jeunes femmes qui désiraient ardemment être son amie « i » « e », avec tout le poids que la langue française donne à ce mot au féminin singulier.

L'écrivain de la modernité : l'objet plus fort que l'idéal

Le père : d'abord le servir, puis s'en passer et s'en servir. Très tôt, Tchekhov apprend à se passer de tout idéal de type paternel. Jusqu'à ses seize ans, son enfance se déroule dans une petite ville de province au fond de la mer Noire, Taganrog. C'est un port, trois communautés – ukrainienne, juive et grecque –, plus l'administration russe. Son père est un petit épicier, qui gagne à peine de quoi faire vivre sa famille, son épouse et ses six enfants, cinq garçons une fille. Pavel, le père, est un tyran domestique qui éduque ses enfants à coups de fouet, les fait travailler à sa boutique et, surtout, fait participer ses trois aînés, Alexandre, Nicolai et Anton, à sa passion de chantre de la paroisse, où ils constituent un chœur qui fait la fierté du père. Il tient par ailleurs à ce que ses enfants aient une formation scolaire de qualité. En 1876, alors que les deux aînés sont déjà partis à Moscou, le père s'enfuit de Taganrog pour éviter la prison pour dette. Il laisse seul Anton avec pour mission de vendre le plus de choses possibles de ce qu'il reste et d'envoyer de l'argent à la famille, qui vit dans la misère à Moscou. Comme il l'écrira dans une nouvelle de 1887, titrée sobrement *Le Père*, « c'est un exploit que d'avoir un père comme cela ! ». Voilà le seul commentaire qu'il fera sur son père, et encore est-ce là une phrase dite par le père, le fils dans la nouvelle se refusant à émettre la moindre parole critique à l'égard d'un père plus que sordide. Pendant ces deux années où il termine ses études au gymnasium, il habite comme locataire dans la maison construite par son père, sa seule œuvre, dont est devenu frauduleusement propriétaire leur ancien locataire ! Bien des années plus tard, alors qu'il s'estime affranchi des appuis, matériels ou intellectuels qu'il a su trouver auprès de grandes figures de son temps, Souvorine, grand patron de presse de Saint-Petersbourg qui accueillera largement ses écrits et sera son correspondant et ami, et bien sûr Tolstoï, figure tutélaire des lettres en

Russie, il a cette formule : « Mon esprit est désormais libre : il n'a plus de locataire. » On ne peut mieux dire ce qui peut s'apprendre de l'usage d'un idéal et de ceux qui l'incarnent : en les servant, on apprend à mieux s'en passer, à condition de s'en servir. Dans ce mouvement, tout change : nul homme ne peut venir à occuper la place de l'Idéal, non pas qu'il y serait en impuissance ou en imposture, mais du fait que cette place est vide. Il reste un idéal de l'Autre barré, mais est-ce encore un idéal ? C'est l'une des questions qui court tout au long des œuvres de Tchekhov. Dans ses pièces, il y a toujours l'un des personnages qui croit ou a cru en un idéal, et qui nous présente sa chute : c'est plus ou moins nostalgique, ridicule, voire comique, mais il n'y a pas ou peu de dénonciation, de rancœur, de vengeance ou de procès.

Payer le prix

De cette chute, on paie un prix, c'est la condition d'une vie d'homme : c'est un axe qui traversera sa vie et son œuvre. Il est issu de deux lignées de moujiks, c'est-à-dire de serfs qui se sont libérés de leur servage à la génération de ses grands-parents. Le grand-père paternel Egor s'est rédimé, il a racheté sa vie et celles de sa famille. Voilà, c'est un fait accompli, un acte donc, et il en tiendra compte comme ce qu'ils lui ont transmis. Toute sa vie, il fera vivre sa famille par son travail, par son double travail : de médecin et d'écrivain.

Il fait partie de ceux qui gagnent la vie par leur travail. Il a de la tendresse pour ceux qui payent ce prix en étant sous la dépendance d'un autre homme, les parasites, les pique-assiettes, moins de tendresse pour ceux qui servent un maître désincarné (Dieu, le tsar, un Idéal) ; et puis il y a ceux qui ne paient rien, les riches. Là, Tchekhov va en montrer les conséquences : ce rien qu'ils paient, ils le deviennent. Sous sa plume, ils vont se statufier ou bien se dissoudre dans le grand corps de la société des hommes. Seules les femmes s'en tirent, du moins celles qui n'ont pas parié sur le tout-phallique. Pour les autres, qui ne sont ni victorieuses ni victimes, avec tous les laissés pour compte, il y a cette légère déprime, ce *spleen*, nostalgie, qui est, comme dira Lacan à propos des affects, une « vraie touche du réel¹ ». Ils et elles portent le reste de l'opération en quoi constitue le ballet tchekhovien de toutes ces figures, qui sont celles de la société russe de son temps, réunies dans ses pièces de théâtre, diffractées dans ses nouvelles. Car, quoi que l'on fasse d'un idéal ou d'une transmission, il y a toujours un reste. Où va-t-il se loger ?

Docile au symptôme

Sur tout ce petit monde, Tchekhov porte un regard clinique, un regard qui ne juge pas, qui se centre sur le symptôme et sur son cœur de jouissance. Il ne typifie pas des modèles, il incarne la façon qu'à un homme ou une femme d'habiter ce qui le détermine, et de ce fait, il s'intéresse et met spécialement en valeur l'heure du choix, le moment de la rencontre, non pas pour en désigner un quelconque rapport de cause à effet, mais pour en souligner le pouvoir de transformation sur la matière même dont une femme ou homme est fait. Car la question que pose Tchekhov n'est pas « Qu'est-ce qu'être un homme ? » encore moins « Qu'est-ce qu'être une femme ? », mais « De quoi sont-ils fait ? De quelles substances ? ».

Ce sera sa vision de la société, du processus social comme constitué de communautés de symptômes. Il en recueille les symptômes à la lettre, il n'en fait pas une maladie, il ne cherche pas à leur donner un sens, ni même une cause – c'est en cela qu'il intéresse le psychanalyste. On ne peut pas dire qu'il déchiffre les symptômes du social, il les chiffre plutôt, les traduit avec la lettre en purs faits de discours, et il fait soupeser uniquement par le truchement de la lettre la valeur de jouissance qui centre ce symptôme là (cf. *La Dame au petit chien*).

Car pour lui, même quand il est actif en tant que médecin, payer le prix, c'est essentiellement écrire : « Ne pas écrire c'est vivre en s'endettant et s'ennuyer. »

1. Lacan J., « Télévision », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 527.

C'est ce qu'il va faire tout le temps de son voyage vers l'île de Sakhaline et à l'île de Sakhaline, territoire le plus oriental de la Russie, à l'extrémité de la Sibérie, qui est le lieu de déportation de tous les criminels et de tous les prisonniers politiques. Tchekhov est le seul parmi les membres de l'intelligentsia russe de l'époque à prendre la mesure du fait que la société russe repose sur cette mise au rebut de tous ceux qui sont en marge du corps social ; et du fait qu'on les envoie dans une zone de non-droit absolu, lieu des pires exactions des autorités mais aussi des déportés entre eux, une contre-société où le maître, c'est le fouet ; une zone où hommes et femmes se réduisent à leur être de déchet, d'objet *a* sous sa forme de *palea*, qu'il lit comme le symptôme de la société. Le camp de déportation restera longtemps encore le symptôme de l'exercice du pouvoir en Russie.

Prendre la vie à la lettre

Être un type bien, évidemment, ça rate à tous les coups. Mais cela ne rate pas pareil pour tous. Tchekhov, par ce qu'il nous fait connaître de son ratage singulier, donne à entendre et à lire ce qui est au principe du ratage pour un homme.

Il n'y a pas de loi qui dirait ce qui vaut pour tous, voilà ce qui se dépose d'une pièce ou d'une nouvelle de Tchekhov, de toute son œuvre. C'est un effet radical obtenu uniquement par les ressources de la lettre, spécialement dans le fait qu'il n'y a pas de point de capiton à la fois pour le récit lui-même et pour le destin de chacun des personnages. Le génie de Tchekhov est de mettre en forme des points de suspension, là où est attendu un point de capiton. Tchekhov sait deux choses. Il sait que le futur n'existe pas, qu'il n'a pas de lieu, qu'il se crée à chaque pas, d'où ce temps suspendu qui a été mis en valeur, à mon avis à tort par les commentateurs, comme une dimension mélancolique, nostalgique. Il sait aussi qu'à chaque rencontre, il n'y a pas de garantie que cela fasse rencontre, il n'y a pas d'entente préalable possible entre les personnages, pas de contrat possible, non pas parce que tout serait mensonge et tromperie, mais parce que, pour chacun, le ratage, dont il saisit le trait pour l'incarner dans ses personnages de fiction, c'est ce qui ne trompe pas. Et c'est à cela que chacun se heurte, de son côté ou du côté d'un autre corps parlant. À chacun de s'en débrouiller, comme le montrent les personnages des pièces de Tchekhov qui parlent pour eux-mêmes, construisant cette création polyphonique si singulière, qui touche si puissamment les spectateurs.

Mais pourquoi cela suscite-t-il tant d'émotion ?

Tchekhov, par la fiction, à la fois expose et apaise la folie phallique de la norme mâle qui pousse à construire un point d'exception à l'extérieur, le leader, pour un homme l'idéal qui commande et, pour une femme, l'homme ou la femme attendue. Ce n'est pas la norme qui est dénoncée, c'est de ne pas vouloir savoir qu'elle est toujours singulière et toujours symptomatique. Ainsi, il réduit le phallus à faire fonction de mot de passe pour un homme, et il montre la possibilité pour une femme d'en faire fi ou défi. Ce faisant, il laisse la place de la cause à disposition pour chacune et chacun. Nous lui en sommes reconnaissant.

Voilà pourquoi Tchekhov a beaucoup d'amis parmi les hommes, et c'est pour cela aussi qu'il brise toujours le cœur des femmes.

Son père lui a transmis la logique du fouet, et il ira jusqu'à Sakhaline pour en démontrer l'impasse. Il ne sera ni bourreau ni victime. On s'est beaucoup étonné de son attitude face à la tuberculose, dont il présente des symptômes dès l'âge de vingt-quatre ans et dont il mourra à quarante-quatre ans. Il en reconnaît les symptômes mais, comme on le dit en français, il refuse d'en faire une maladie. Est-ce déni, censure, jouissance masochiste ? Il ne me semble pas, je dirai qu'il refuse de s'en faire l'esclave, la victime.

Quand il sait qu'il va mourir, il consent alors à considérer sa mort comme point de capiton de sa vie. Alors seulement il se met en règle avec son ratage singulier, et il peut dire à une femme qu'il l'aime et la désire, selon la loi. Il se

marie avec une actrice de la troupe du théâtre de l'Art de Moscou, qui a créé toutes ses pièces, actrice qui avait créé le rôle de Nina, la Mouette, dans la pièce éponyme.

Sa dernière pièce, *La Cerisaie*, a été créée en 1904 quelques mois avant sa mort. Dans cette pièce, encore plus que dans les autres, on touche du doigt combien il s'agit au fond d'un puzzle fabriqué avec des personnages qui présentent chacun et chacune ses signifiants incarnés par le corps et les paroles des acteurs et des actrices. Il a d'ailleurs construit ses personnages pour tel ou telle de cette troupe. Mais c'est un puzzle qui ne s'assemble pas vraiment, les pièces sont disjointes, elles se baladent chacune pour elle-même, elles ne s'adaptent pas entre elles, elles ne forment pas la figure attendue qui permettrait d'inscrire le mot FIN.

Apparaît alors le vieux serviteur qui s'est laissé enfermer dans la maison que tous ont quittée. Il parle, il se parle : « C'est fermé, ils sont partis. Ils m'ont oublié... ça ne fait rien. Je vais m'étendre un moment... C'est que tu n'as plus de forces, il n'en reste plus, plus du tout... Eh, va donc, empoté !² »

Oui, nous aimons Tchekhov parce que son œuvre est réellement faite de la matière de nos vies ! ●

2. Tchekhov A. P., « La Cerisaie », *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2002, p. 560.

La marotte d'éduquer les femmes ou le merveilleux malentendu arnolprien

YVES DEPELSENAIRE

Dans la liste cocasse des portraits que m'ont suggérés Aurélie Pfauwadel et Damien Guyonnet, qui allait d'Aristote à Virginie Despentes, j'ai, sans beaucoup d'hésitations, choisi le personnage d'Arnolphe, de *L'École des femmes*. J'avais en effet pu voir la pièce de Molière, excellemment mise en scène par Stéphane Braunschweig à l'Odéon, laquelle avait fait l'objet d'une intéressante conversation avec celui-ci, organisée par L'Envers de Paris au mois de mai dernier. La pièce est toujours en ligne, sur le site du Théâtre de l'Odéon, et je ne saurais trop en recommander la vision.

Inspirée de *La précaution inutile* de Scarron, nouvelle elle-même inspirée de *Doña Maria de Zayas*, *L'École des femmes* reprend et approfondit le propos de Molière autour d'une figure masculine déjà observée dans *L'École des maris*, figure sur laquelle Beaumarchais reviendra à son tour dans *Le barbier de Séville*. Soit un certain type d'hommes, dont Molière, marié dans la quarantaine à Armande Béjart âgée de dix-sept ans, a spécialement cerné la figure pour en avoir lui-même partagé le sort mi-comique, mi-pathétique, celle de l'amant trahi, du mari jaloux, bref, du cocu magnifique, organisateur à son insu de son tourment.

À en croire Sganarelle dans *L'École des maris*, « les filles sont ce qu'on les fait être ». Mais ce que tant Sganarelle qu'Arnolphe les font être n'est pas du tout ce qu'ils pensaient ; c'est même tout le contraire. Tous deux sont les arroseurs arrosés de leur possessivité, de leur hantise de l'étourderie féminine, et surtout de leur fureur éducative.

Pour s'assurer de la fidélité absolue de celle qu'il entend épouser, Arnolphe a choisi une jeune femme, Agnès, dont il a fait la connaissance quand elle n'avait pas plus de quatre ans. Charmé par cette enfant que sa mère n'a pas les moyens d'élever, il a pris en charge son éducation en la confiant à une institution religieuse, où prier Dieu, coudre et filer sera le seul programme, histoire de la « rendre idiote autant qu'il se pourrait ». Il l'a à présent établie, en compagnie d'un couple de domestiques aussi simples qu'elle, en une maison voisine de la sienne, bien à l'abri des visites de quelque marquis et autres beaux esprits, loin des cercles et des ruelles (allusion aux *Précieuses*, naturellement). Ce plan parfait se trouve malencontreusement contrarié par un jeune homme, Horace, dont le père est un ami d'Arnolphe, qui a découvert la présence d'Agnès et s'en est épris. Arnolphe en est averti par Horace lui-même, qui peut d'autant moins soupçonner les intentions matrimoniales d'Arnolphe que celui-ci a changé son nom - un nom bien fait pour lui déplaire puisque c'est celui du Saint patron des maris trompés ! Il se présente désormais comme Monsieur de la Souche. Très inquiet, Arnolphe presse Agnès de questions, qui lui répond avec ingénuité, sans rien dissimuler de l'émoi où l'a mise le jeune homme. Arnolphe décide aussitôt d'avancer le mariage, d'instruire Agnès des devoirs de la femme mariée à travers un recueil de maximes édifiantes et de mettre hors d'état de nuire le godelureau qui veut la lui ravir et dont il reçoit toujours des confidences qui le mettent au supplice.

Agnès feint d'abord de n'opposer à son entreprise nulle résistance. Mais sommée de signifier son congé à Horace, elle l'avise astucieusement du sort qui les menacent et trouve refuge chez celui-ci. À partir de ce moment, et bien qu'il ait réussi à la faire revenir au logis en dupant Horace, Arnolphe perd complètement pied. Sa jalousie ravageante le pousse à faire à Agnès les déclarations les plus contraires à ses principes pour la conserver. Il se dit prêt à lui laisser désormais toute la liberté qu'il lui plaira, à lui donner toutes les preuves de sa soumission, à s'arracher les cheveux, à se tuer s'il le faut !

Le retour providentiel du père d'Agnès, parti treize ans plus tôt chercher fortune à l'étranger, et qui se trouve être l'ami du père d'Horace, règlera finalement l'affaire et Horace obtiendra la main d'Agnès.

Lacan a fait l'éloge de *L'École des femmes* dans le Séminaire V, *Les formations de l'inconscient*. Je cite : « La comédie [...] [ici la comédie de l'amour] trouve son sommet dans [ce] chef d'œuvre unique [...] d'une limpidité absolument comparable à un théorème d'Euclide¹ ». D'Arnolphe, il souligne que « [nous] le voyons entrer dès le début avec l'obsession de n'être pas cornard. C'est sa passion principale. C'est une passion comme une autre. Toutes les passions s'équivalent, toutes sont également métonymiques. C'est le principe de la comédie de les poser comme telles, c'est-à-dire de centrer l'attention sur un ça qui croit entièrement à son objet métonymique.² » *L'Avare* en est la meilleure démonstration.

Arnolphe « est un homme qui a des lumières, dit son partenaire, le nommé Chrysalde, et en effet, il a des lumières [...] c'est un éducateur. [...] [Il] a trouvé un très heureux principe, qui consiste à la [Agnès] conserver dans l'état d'être complètement idiote. Il ordonne lui-même les soins supposés concourir à cette fin. *Et vous ne sauriez croire*, dit-il à son ami, *jusqu'où cela va, ne voilà-t-il pas que l'autre jour elle m'a demandé si l'on ne faisait pas les enfants par l'oreille*. C'est bien ce qui aurait dû lui mettre la puce à la même oreille, car si la fille avait eu une plus saine conception physiologique des choses, peut-être aurait-elle été moins dangereuse [...]. *Elle est complètement idiote*, dit-il, et il croit pouvoir fonder là-dessus, comme tous les éducateurs, l'assurance de sa construction.³ » Il découvrira bientôt qu'Agnès a l'ouïe fine, et combien ce qui passe par l'oreille l'intéresse. En un mot, Agnès est « un être auquel on a appris à parler, et qui articule⁴ ».

« Que nous montre le développement de l'histoire ? Cela pourrait s'appeler *Comment l'esprit vient aux filles*. [...] Elle est prise aux mots du personnage, d'ailleurs complètement falot, du petit jeune homme. Cet Horace entre en jeu dans la question, quand, dans la scène majeure où Arnolphe lui propose de s'arracher la moitié des cheveux, elle lui répond tranquillement – *Horace, avec deux mots, en ferait plus que vous*. Elle ponctue ainsi parfaitement ce qui est présent tout au long de la pièce, à savoir que ce qui lui est venu avec la rencontre du personnage en question, c'est précisément qu'il dit des choses spirituelles et douces à entendre, à ravir. Ce qu'il dit, elle est bien incapable de nous le dire, et de se le dire à elle même, mais cela vient par la parole, c'est-à-dire par ce qui rompt le système de la parole apprise et de la parole éducative. C'est par là qu'elle est captivée.⁵ »

Un renversement s'opère à ce moment : « nous voyons surgir la raisonneuse devant le personnage qui, lui, devient l'ingénu, car dans des mots qui ne laissent aucune ambiguïté, il lui dit alors qu'il l'aime, et il le lui dit de toutes les façons, et il le lui dit au point que la culmination de sa déclaration consiste à lui dire à peu près ceci – Tu feras très exactement tout ce que tu voudras, tu auras également Horace si tu le veux à l'occasion. En fin de compte, le personnage renverse jusqu'au principe de son système, il préfère encore être cornard, ce qui était son départ principal dans l'affaire, plutôt que de perdre l'objet de son amour.⁶ »

Pas davantage qu'Hamlet dont Lacan commentera la figure dans le séminaire suivant (*Le désir et son interprétation*), Arnolphe n'est un cas clinique, Lacan y insiste. Mais comme Hamlet, il nous donne l'épure d'une question. En cela, il est non seulement le prototype parfait de l'homme destiné à être trompé que j'ai évoqué en commençant, mais aussi l'incarnation d'un malentendu dont les ressorts sont à situer bien au-delà de la psychologie du personnage. Ceux-ci sont évoqués par Lacan dans un texte que nous avons eu le bonheur de découvrir récemment, puisqu'il s'agit de la « Mise en question du psychanalyste », publié dans le hors-série d'*Ornicar ?*, *Lacan Redivivus*.

1. Lacan J., *Le Séminaire*, livre v, *Les formations de l'inconscient*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1998, p. 136.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 137.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 137-138.

Lacan y met en perspective la pièce de Molière avec la préoccupation montante au travers des XVII^e et XVIII^e siècles de l'éducation des femmes. « Car il convient, remarque-t-il, de ne pas oublier où chaque époque trouve le corrélatif féminin de l'esprit⁷ ». « Ce serait une étude instructive, poursuit-il, que de s'attacher à récuser les formes de dégradation qu'a mises en circulation dans l'intelligence générale le soin dont, à juste titre désignés comme ceux du génie, les hommes sont fêlés : à savoir de mettre la science en formation à la portée des femmes. Simple chapitre du merveilleux malentendu arnolprien présidant à la même époque aux nombreux ouvrages qui s'attellent à l'ouvrage de leur éducation. La présupposition d'infériorité sur quoi repose ce propos de bienfaisance, échappe à la critique, quand elle se trouve masquée du choix de correspondantes de haut rang⁸ ».

Un exemple retient spécialement son attention : celui d'une nièce de Frédéric II de Prusse, présumée quelque peu débile, auprès de qui le grand mathématicien Euler fût appelé en qualité de précepteur, et à qui il dédia l'invention de ses célèbres cercles. Lacan fustige l'usage qu'il en propose à son élève pour illustrer le syllogisme bateau « tous les hommes sont mortels, Socrate est un homme, Socrate est mortel » ; il n'y voit que l'usage dégradé d'un appareil logique au travers d'un simplisme pédagogique affligeant. Que, pour tout homme, la mort soit inéluctable ne rend pas raison de la singularité de la mort de Socrate, qui l'a demandée. On voit ici se dessiner, dix ans avant le Séminaire *Encore*, la mise en question de ce « pour tout homme », et il est saisissant qu'elle soit nouée à la considération de la féminité et à « cette marotte d'éduquer les femmes où se dénonce pendant deux siècles un mépris pour elles redoublé des odeurs de chambre des petites et grandes cours, lieux de culture d'un eugénisme à l'envers.⁹ » Il ne s'agit pas de former une élite mais des simples d'esprit.

Le souci prétendument bienveillant de l'éducation des femmes masque leur exclusion du champ du savoir. Assigner des savants de haute volée à leur service témoigne seulement de la présupposition de leur infériorité et du mépris qu'elles inspirent. Il ne s'agit qu'en apparence d'améliorer leur condition et de donner aux meilleures d'entre elles accès au savoir, mais tout au contraire de vérifier leur ignorance, voire de cultiver leur idiotie supposée, de *d'homestiquer* les filles (à écrire avec l'équivoque dont Lacan a joué ailleurs à propos des animaux de compagnie), bref de veiller à ce qu'elles se tiennent à une place qui ne menacent pas les certitudes narcissiques du sujet masculin. Défenses parfaitement illusoire, comme nous le démontre la mésaventure d'Arnolphe avec Agnès, et dont Lacan note combien elles sont vaines à « protéger son sujet des pulsions qui gravitent autour des couronnes qui font les cours¹⁰ ». L'empire que les courtisanes n'ont cessé d'exercer dans l'ombre sur les têtes couronnées objecte puissamment aux certitudes du Maître. Et il ne suffit pas à Descartes, un temps précepteur lui aussi d'une princesse allemande (Elisabeth de Bohême), de son *Discours de la méthode* pour régler la question de la jouissance. À l'intention de sa protégée, il écrit son *Traité des passions*, ou comment maintenir la séparation de l'âme et du corps et tenir son âme à l'abri des tourments qui agitent celui-ci.

La volonté de maintenir les femmes dans l'ignorance est évidemment le symptôme le plus criant du ne rien vouloir savoir du trou autour duquel précisément tourne tout savoir. Et la norme mâle devient littéralement délirante quand elle s'érige en commandement d'ignorance, comme c'est le cas dans le recueil de Maximes du mariage à travers lesquelles Arnolphe entend enseigner à Agnès « l'office de la femme ». La scène est irrésistible – et dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, Agnès, interprétée par la délicieuse Suzanne Aubert, malicieuse à souhait.

6. *Ibid.*, p. 138.

7. Lacan J., « Mise en question du psychanalyste », in Miller J.-A. et Alberti C. (dir), *Ornicar ? Lacan Redivivus*, hors-série, 2021, p. 66.

8. *Ibid.*, p. 84.

9. *Ibid.*, p. 66.

10. *Ibid.*, p. 84.

Arnolphe : *Voyons un peu si vous le lirez bien.*

Agnès : *Maxime I : Celle qu'un lien honnête fait entrer au lit d'autrui doit se mettre dans la tête, malgré le train d'aujourd'hui, que l'homme qui la prend ne la prend que pour lui.*

Arnolphe : *Je vous expliquerai ce que cela veut dire. Mais pour l'heure présente il ne faut que lire.*

Agnès : *Maxime II : Elle ne doit se parer qu'autant que peut désirer le mari qui la possède. C'est lui que touche seul le soin de sa beauté, et pour rien doit être compté que les autres la trouvent laides.*

Ainsi de suite, jusqu'à la dixième : *Des promenades du temps, ou repas qu'on donne aux champs, il ne faut point qu'elle essaye : selon les prudents cerveaux, le mari, dans ces cadeaux, est toujours celui qui paye¹¹.*

Ces dix maximes grotesques valurent à Molière la colère de la Compagnie du Saint Sacrement, le parti des dévots, autrement dit l'*Opus Dei* de l'époque, qui y voyait un pastiche sacrilège des dix commandements, et réclamait l'interdiction de la pièce. Molière s'amuse de ces réactions dans *La critique de l'École des femmes*.

Molière n'a certes pas manqué de ridiculiser aussi les Précieuses et de se rire des femmes savantes. Mais que les femmes lui pardonnent, en la personne d'Arnolphe, il a réduit au silence celui qui les vouait à une bien sinistre école. Oh ! s'écrie Arnolphe dans la scène finale de l'Acte V, stupéfait de voir définitivement s'écrouler ses plans, avant de disparaître, le sifflet coupé. À l'école des femmes, il a appris à ses dépens le tour que pouvait jouer aux hommes cette politique de l'eugénisme à l'envers. ●

11. Molière, *L'École des femmes*, in *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, p. 478-480.

Nijinski clown de dieu

DOMINIQUE HOLVOET

Lorsque les directeurs des J51 m'ont sollicité pour ouvrir cette simultanée à partir d'une figure éminente qui viendrait donner une coloration particulière au thème de nos Journées, la figure de Nijinski, le danseur le plus célèbre de son époque, m'est immédiatement venue à l'esprit. J'avais reçu son journal comme prix d'encouragement dans mes débuts de danseur classique et je mesure aujourd'hui combien la danse a constitué pour moi un tremplin indispensable à mon entrée dans la vie, la danse comme premier escabeau !

Si la norme mâle fait autant question, c'est bien parce qu'il n'existe pas de signifiant absolu de la virilité, comme le rappelait Aurélie Pfauwadel dans les travaux préparatoires aux Journées¹. On pourrait ajouter qu'il n'y a peut-être pas de tentative plus éperdue que la danse pour signifier le phallus, la danse serait l'exercice par excellence où le corps cherche à se faire phallus. Mais que devient cet effort de *phallicisation* lorsque le signifiant est forclos, effet d'un radical refus de la castration ?

Il ne fait pas de doute que l'investissement artistique se produit là où l'investissement de l'être ne trouve pas de voie *normale* pour s'exprimer, lorsqu'aucune *norme mâle* ne vient faire point d'arrimage. C'est dans ce creux que les inventions humaines émergent dans la diversité de la création. Ce qui ne peut se dire il faut le créer : ainsi en va-t-il du musicien, du poète, du littéraire, du peintre, du sculpteur comme du danseur. Pour celui-ci, c'est son corps tout entier qui devient objet de création – son corps auquel Nijinski adjoint « le sentiment ». Il assimilait le sentiment à une perception intuitive hors de toute pensée. Dans ses cahiers, au moment où sa création vacille, il écrit ceci : « je sens beaucoup, c'est pourquoi je vis² ». Pour Nijinski, le sentiment s'oppose à la pensée, qu'il considère presque comme une tare. « Je pense peu, c'est pourquoi je comprends tout ce que je sens. [...] Penser est une activité cérébrale qui empêche l'homme de sentir [...] et sépare l'homme de sa nature profonde. [...] J'ai peur des gens intelligents. Ils ont une odeur de froid. [...] car ils ont une odeur de mort. Je ne veux pas penser car penser c'est la mort³ ».

Ses cahiers sont l'ultime tentative, après quinze ans d'expression chorégraphique, de produire un dire en vérité. « "Je parle par la bouche de Dieu. [...] Dieu m'a conseillé à haute voix." [...] Nijinski, qui n'avait jamais écrit une ligne, se transformât d'un coup en écrivain fécond. Seule l'expérience hors du commun qu'il était en train de vivre peut expliquer qu'il prit la plume, [...] Les *Cahiers* sont au sens propre une révélation, un dévoilement.⁴ » Il rédige ses *Cahiers* entre janvier et mars 1919, au crépuscule d'un état schizophrénique qui va l'emporter dans les ténèbres dès la trentaine. Nijinski fut un artiste majeur de son temps mais un artiste éphémère. Il a transfiguré le ballet classique qui était alors codifié, corseté, étriqué – Stravinsky dit même qu'il était « pétrifiant car tout à fait rigidement conventionnel⁵ ». Nijinski va le transformer en une danse dyonisiaque où, si l'on suit l'analyse de Guillaume de Sardes qui va jusqu'à évoquer la figure d'un saint Sébastien écorché vif, « le moi est entièrement dissous, et la vie souffrante n'est

1. Cité par Vanessa Sudreau dans l'édito du n°21 de *LOM*, la newsletter des 51^{es} Journées de l'ECF.

2. Nijinski V., *Cahiers*, Arles, Actes Sud, 2000.

3. *Ibid.*

4. De Sardes G., *Ninjinjsky, Sa vie, son geste, sa pensée*, Paris, Hermann danse, 2006, p. 239.

5. Stravinsky I., *Souvenirs et commentaires*, Paris, Gallimard, 1963, p. 33.

plus ressentie comme individuelle mais comme un sentiment au plus profond d'égalité, de compassion et d'unité avec tout le vivant [...] le danseur se confond avec l'Un originaire.⁶ » Nijinski écrit : « je suis un homme en un million. Je suis un million car je sens plus qu'un million⁷ ». Faute de norme mâle, impossible d'opérer une comptabilisation de la jouissance. Loin de l'opérativité de la castration symbolique, il lui faudra payer de tout son être pour atteindre la voie divine et se confondre avec le Un-tout absolu dans une pulvérisation des identifications : « Je suis un moujik. Je suis un ouvrier d'usine. Je suis un domestique. Je suis un seigneur. Je suis un aristocrate. Je suis un tsar. Je suis l'empereur. Je suis Dieu. Je suis Dieu. Je suis Dieu. Je suis tout. Je suis la vie. Je suis l'infini. Je serai toujours et partout⁸ ».

Suivons le parcours de ce danseur hors norme qui a ravi les foules au début du xx^e siècle, de Saint-Pétersbourg à Rio en passant par Moscou, Paris, Rome ou encore New York. Il fut considéré comme un génie et un chorégraphe révolutionnaire – on le nommait le dieu de la danse.

Vaslav Nijinski est apparu au tournant du siècle où Freud inventa l'inconscient. Nous savons aujourd'hui que l'invention freudienne n'aurait vu le jour sans le déclin progressif de la norme mâle déjà tremblante à l'époque. Lacan relève dès 1938 que c'est peut-être à ce déclin « qu'il faut rapporter l'apparition de la psychanalyse elle-même⁹ ». Le parcours de vie de Nijinski, son rapport à la danse, ses créations chorégraphiques et ses *Cahiers* forment un témoignage poignant de l'homme en son être qui n'en peut mais de ne pouvoir se soutenir que de la danse. Car c'est la danse manifestement qui lui décerne un corps. Dès cinq ans, il apprend à danser, avant même d'apprendre à lire et à écrire, et il se produit déjà en public – ce qui fixe l'objet regard comme pseudo *phallicisation* de son être. Ses parents, tous deux danseurs, font de la danse un mode de vie naturel. Vaslav avait un frère aîné et une sœur puînée dont la mère, pour accoucher d'elle, dû quitter la scène en pleine représentation ! « Mes parents, [écrit-il], trouvèrent si naturel de m'apprendre à danser en même temps qu'à marcher et à parler que même ma mère ne saurait parler de ma première leçon¹⁰ ». Le père de Nijinski quitta le foyer quand celui-ci avait huit ans – c'est sa mère qui soutiendra son entrée à l'école des ballets impériaux de Saint-Pétersbourg, le meilleur ballet du monde selon le chorégraphe français Marius Petipa. Il faut ajouter à ce tableau que les deux garçons présentaient des troubles précoces de psychose. L'aîné dut être interné dès l'âge de dix-huit ans et Vaslav présentait déjà une série de traits préoccupants, mutisme, retrait social, insouciance du danger mais aussi toute une série de compulsions malades liées notamment à la propreté. Sa sœur écrit qu'elle devait consentir à de gros efforts pour masquer la profonde tristesse de sa famille. Elle fut pour son frère un appui majeur, presque une doublure dont il se servait pour créer ses chorégraphies. Leur rapport complice fait penser au rapport que le jeune Mozart entretenait avec sa propre sœur¹¹.

Le jeune Vaslav sera un enfant turbulent, casse-cou même et peu enclin aux choses de l'esprit, alors qu'était attendu des jeunes danseurs l'acquisition d'une bonne culture afin de pouvoir fréquenter la haute société russe et s'entretenir avec l'élite mondaine et artistique. Son espièglerie est un euphémisme. Sa mère fut convoquée à plusieurs reprises pour excuser ses frasques. À quinze ans, il se blessa gravement en voulant réaliser un pari – ce qui lui imposa une hospitalisation forcée de quelques jours. Il y revient dans ses cahiers où l'on peut lire le décrochage mortifère qu'un tel événement a produit : « J'aime la mort. Je sais ce que c'est que la mort. La mort est une chose affreuse. J'ai senti la mort plus d'une fois. J'ai été mourant à la clinique quand j'avais quinze ans. J'étais un gamin courageux. J'ai sauté et je suis tombé. À l'hôpital, j'ai vu la mort de mes propres yeux¹² ». Plus tard, il risqua de peu le renvoi définitif de l'école

6. De Sardes G., *Nijinsky, Sa vie, son geste, sa pensée, op. cit.*, p. 227.

7. Nijinsky V., *Cahiers, op. cit.*

8. *Ibid.*, p. 252.

9. Lacan J., « Les complexes familiaux », *Autres écrits*, Paris, Seuil, p. 61.

10. Entretien à *Je sais tout*, 15 mars 1912, cité dans De Sardes G., *Nijinsky, Sa vie, son geste, sa pensée, op. cit.*, p. 417.

11. Sollers P., *Mystérieux Mozart*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2001.

12. Nijinsky V., *Cahiers, op. cit.*, p. 213.

de ballets pour avoir lancé des projectiles sur des passants. Mais ses qualités exceptionnelles de danseur permettront que l'on ferme les yeux sur ses turbulences. À l'adolescence, il déclare : « J'ai décidé de travailler la danse encore plus. J'ai commencé à maigrir. Je me suis mis à danser comme dieu¹³ ».

Ainsi, comme danseur, Nijinski se montre brillant et exceptionnel, ce qui ne fait qu'accentuer le contraste avec son état natif lorsqu'il n'est pas sur les planches. Il perd toute brillance, toute allure, il ne ressemble plus à rien. Combien de témoignages relatent une rencontre décevante avec Nijinski hors de scène. Il apparaissait comme un personnage ordinaire, sans éclat, presque débile. Le peintre Alexandre Benois écrit sa surprise lorsqu'on lui présenta Nijinski à l'école de Ballet impériale de Saint-Pétersbourg : parmi les danseurs se trouvait un jeune homme que « je n'aurais pas remarqué si [le chorégraphe] Fokine ne me l'avait pas présenté en disant que c'était pour lui qu'il avait créé le rôle de l'esclave d'Armide, qui lui donnerait l'occasion de montrer son remarquable talent. Je fus quelque peu surpris quand je vis de plus près cette merveille. C'était un petit jeune homme plutôt trapu, au teint pâle et au visage parfaitement ordinaire. Il ressemblait plus à un garçon de magasin qu'à un héros de conte de fées. Et pourtant c'était Nijinski¹⁴ ».

En contraste, voici ce qu'écrivit G. de Sardes à propos de son rôle d'esclave précisément dans le Pavillon d'Armide : « Nijinski dansait l'esclave de la magicienne éponyme. Lorsqu'il entra en scène d'un bon interminable, il provoqua la stupéfaction et aussitôt le public battit des mains. [Le chef d'orchestre et compositeur] Tcherepnine resta la baguette en l'air, attendant que l'allégresse décrût ; Nijinski ne pouvait débiter sa variation, tant son bond avait surpris. [...] Lorsqu'il reprit enfin, chacun de ses sauts suscita la même réaction : les spectateurs murmuraient, retenaient leur souffle et, à la fin, se levèrent pour applaudir. À Saint-Pétersbourg déjà, il avait donné cette variation mais à Paris il se surpassa. [Outre] l'extraordinaire de ses sauts, il ne faut pas oublier que tout était à l'avenant. Aux difficultés techniques (triple tour en l'air, entrechat-dix, grand jeté entrelacé battu etc.) s'ajoutaient une légèreté, une facilité et une qualité d'interprétation jamais vues. Tout concourait à donner à sa danse une indicible grâce¹⁵ ».

Le surgissement de Nijinski dans l'arène du ballet en ce début de siècle tient du miracle. Il faut savoir que « les danseurs avaient presque tous disparu de la scène parisienne, leurs rôles étant repris par des femmes travesties en hommes¹⁶ ». Nijinski fut une révélation et ouvrait « une ère nouvelle en montrant que le premier danseur pouvait être bien plus qu'un faire-valoir pour la ballerine. Désormais, des ballets seraient créés pour les hommes¹⁷ ». Est-ce ici éloge à la virilité ? Aucunement ! C'est plutôt l'éloge du hors-sexe. « S'il n'est pas de virilité que la castration ne consacre¹⁸ », Nijinski se trouvait bien en peine à exprimer un rapport homme-femme. Ses rapports avec les femmes relevaient soit de l'indifférence muette, soit de la possession brutale. Des hommes, il se faisait l'objet de jouissance soumis et infantilisé – ce qui reflète sa position subjective profonde de s'éprouver comme un bête de somme qui se laisse abuser. Il fut l'amant de Diaghilev, le fondateur des Ballets Russes, « son protecteur et geôlier¹⁹ » qui le prit sous son aile ainsi que dans son lit alors que Nijinski est fragilisé par une fièvre typhoïde. « Diaghilev m'a fait sa proposition, alors que j'avais une forte fièvre. Je pleurais et pleurais. Je ne savais pas quoi faire. J'avais peur de la vie. Je ne voulais pas accepter. J'ai eu peur et j'ai accepté²⁰ ». Mais à la première tournée sans son tuteur, il se laissa épouser par une comédienne hongroise qui lui mit le grappin dessus en une traversée de l'Atlantique. « J'avais fait une erreur, mais l'erreur était irréparable. Je m'étais mis entre les mains d'une personne qui ne m'aimait pas²¹ ». Il eut avec elle deux filles

13. De Sardes G., *Nijinsky, Sa vie, son geste, sa pensée, op. cit.*, p. 26.

14. Benois A., *Réminiscences du ballet Russe*, Londres, Putnam, 1941, p. 249-251, (cité par G. de Sardes).

15. De Sardes G., *Nijinsky, Sa vie, son geste, sa pensée, op. cit.*, p. 57.

16. *Ibid.*, p. 58.

17. *Ibid.*, p. 59.

18. Cf. Lacan J., « Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

19. Grigoriev S.-L., *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Londres, Constable, 1953, p. 64.

20. De Sardes G., *Nijinsky, Sa vie, son geste, sa pensée, op. cit.*, p. 61.

21. *Ibid.*, p. 111.

mais on ne peut dire qu'il ait fait d'une femme objet cause de son désir. C'est la jouissance incontrôlée de l'organe qui le précipitait chez les prostituées ou le poussait à une masturbation incoercible à laquelle il imputait une dégradation de son art. Une danseuse, Karsavina, dit de lui que « s'il avait essayé de se modeler sur un certain type de perfection masculine, il n'aurait jamais pu donner toute la mesure de son génie²² ». Je dirais de Nijinski qu'il est resté insitué dans la sexuation et que ses chorégraphies²³ participent déjà de l'effacement de la différence des sexes. Son androgynie donnera l'impulsion nécessaire à l'avènement de la danse moderne. On assiste à une reconfiguration de l'imaginaire par laquelle Nijinski impose « un parallélisme tyrannique de la musique et de la danse²⁴ » en même temps que des postures archaïques dures et anguleuses, contraires aux standards du ballet classique. Comme le souligne Herbert Wachsberger dans un article remarquable sur Nijinski, son génie tenait à ce que son art misait sur le corps et ne devait rien au narcissisme. « Son narcissisme se spécifie de n'être pas lié au phallus comme pôle de l'investissement libidinal, mais à une identification à un Idéal par quoi il a assumé le désir de la mère.²⁵ »

La norme mâle chez Nijinski peut être assimilée au phallus mort. L'escabeau réellement imaginaire de sa suppléance est d'avoir un corps dansant. Il s'infligeait au-delà de toute mesure la sculpture du corps par l'exercice constant à la barre, en scène il s'élevait comme aucun danseur avec une grâce impressionnante, mais retombait en coulisse comme un oiseau mort qu'il fallait parfois réanimer. Cette ascèse épuisante constituait une tentative hors norme d'insuffler de la vie là où de partout s'infiltrait la mort.

Auguste Rodin, après avoir vu la chorégraphie du *Faune*, écrit dans *Le Matin* un article intitulé « La renaissance de la danse²⁶ ». On ne peut mieux dire ; la danse pour Nijinski était, faute de l'appui phallique, ce qui le faisait renaître à la vie. ●

22. *Ibid.*, p. 71.

23. *Prélude à l'Après-midi d'un Faune, Jeux* (musique de Claude Debussy) et *Le Sacre du printemps* (musique d'Igor Stravinsky).

24. Lesure F., *Les Carnets du théâtre des Champs-Élysées*, Cicero éditeurs, Paris, 1990, p. 66, (cité par H. Wachsberger).

25. Wachsberger H., « Psychose et Création : l'Art de Nijinsky », *Feuillets du Courtil*, n°13, janvier 1997, p. 60.

26. De Sardes G., *Nijinsky, Sa vie, son geste, sa pensée*, op. cit., p. 94.

Aristote, le comte d'Aquin et le Docteur

Une conversation longue de 24 siècles

ANTONIO DI CIACCIA

Je présente mes deux interlocuteurs : le comte d'Aquin et le Docteur. Le comte d'Aquin m'appelle habituellement le Philosophe (avec la majuscule). Le Docteur, par contre, m'appelle presque toujours par mon nom.

J'habitais à Athènes, non pas comme citoyen mais comme métèque, et à cause de la disparition du grand Homme de l'époque, un certain Alexandre le Grand dont j'avais été le précepteur, je me suis enfui dans la maison de ma mère en Calcidie, pour sauver ma vie de la furie des athéniens, qui auraient commis le meurtre de la philosophie pour la deuxième fois – après le meurtre de Socrate.

Or, s'il y a quelqu'un à qui on peut référer le normal, voire la norme mâle, c'est bien moi.

Il y a ceux qui veulent associer Platon à mon nom, voire à le rendre plus à la page que moi, parce que lui il semble être moins macho que moi, il aurait une considération de la femme plus moderne que la mienne, mais on ne va pas discuter ici de ces broutilles.

Pour ma réputation, il faut que je vous dise que j'ai voulu que ma tombe soit à côté de celle de ma femme Pitiade et que j'ai demandé à un disciple de s'occuper convenablement de ma maîtresse Erpillide et du petit Nicomaque à qui j'ai dédié mon livre sur l'éthique, et j'ai aussi ordonné que mes esclaves ne soient pas vendus, mais que la liberté leur soit rendue.

Mais parlons de l'homme.

L'homme, *anthropos*, je l'ai défini comme un animal doué de parole. Et en cela ma définition s'applique aussi aux femmes. Je refuse ce que le Docteur se permet de dire qu'il faut aussi considérer comme un être parlant l'ara tricolore qui habite l'auberge voisinant le château de Belœil.

Sur l'homme, mon œuvre, la *Politique*¹, est à la base de la pensée sur l'homme en tant qu'animal politique, *zoon politikon*. Certes, la définition d'animal politique s'applique aussi aux femmes. Pourtant, le mâle est, par nature, meilleur et la femelle... pire, *Éti dè to àrren pròs to thélu fùsei to men kréitton to dè kéiron*. Et cela parce que, dans l'âme, il y a plusieurs vertus : chez le mâle il y a la vertu rationnelle : *aretén... lògon ékontos* ; chez la femelle la vertu de l'irrational : *aretén... tou alògou*².

La conséquence en est que, suivant la nature, le mâle est destiné au commandement, et la femelle à l'obéissance : *gàr esti fùsei to men àrkon to d'arkòmenon*.

Comme je disais, c'est par nature (*fùsei*) que les rapports entre celui qui commande et celui qui obéit sont institués. Les modalités par lesquelles un homme libre commande un esclave, le mâle commande la femelle et commande son enfant sont différentes. En fait, tous – mâles, esclaves, femelles, enfants – ont les multiples parties de l'âme, mais tous les ont de manière différente. Par exemple l'esclave n'a pas la faculté délibérative, la femelle a la faculté délibérative mais celle-ci n'est pas dominante. Et l'enfant a la faculté délibérative mais imparfaite.

1. Aristote, *Politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

2. *Ibid.*, 1254 b 13-14.

Il faut quand même considérer que ce manque de maîtrise sur la faculté délibérative est, avec mes mots, de nature (*fûsei*), alors que les modernes diraient que ce manque est de structure. Donc cela ne veut pas dire que les femmes sont mises de côté par la société ou par les hommes. C'est uniquement que chez elles la faculté délibérative (*bouleutikòn*) n'est pas dominante (*akuron*), à cause du fait que chez elles, la partie émotive ou a-logique (*alògos*³) est prévalente.

Il en est de même pour les vertus éthiques (*ethikàs aretàs*). Tous doivent participer aux vertus éthiques, pas tous de la même manière, mais en suffisance selon la tâche que chacun doit accomplir. Donc celui qui commande, le mâle, doit posséder la vertu éthique dans sa perfection (parce que sa tâche est celle de l'architecte et la raison est l'architecte) alors que les autres – les esclaves, les femmes, les enfants – doivent avoir seulement la vertu qui est, pour chacun, suffisante à leur tâche. Et la tâche spécifique de la femme est la reproduction.

C'est à ce point que le comte d'Aquin intervient ayant en main le premier article de l'argument quatre-vingt-douze de sa *Summa Theologica*.

Je voudrais, dit-il, mon cher Philosophe, remettre, à ma guise, les choses à leur juste place.

Les êtres vivants sont orientés vers la reproduction. Je suis d'accord. Et cela vaut pour chaque être vivant, chacun à sa manière, qu'il s'agisse des plantes comme des animaux. Pourtant les animaux parfaits ont des fonctions vitales encore plus nobles que la reproduction, et c'est pour cette raison que le sexe masculin et le sexe féminin ne sont unis qu'à des moments déterminés.

De plus, parmi tous les animaux parfaits l'être humain est destiné à une fonction vitale encore plus noble, à savoir l'intellect (*homo autem adhuc ordinatur ad nobilius opus vitae, quod est intelligere*). Et cela vaut de la même manière tant pour ceux qui sont de sexe masculin que pour ceux de sexe féminin.

Pourtant il faut faire la distinction entre deux vertus : il y a une vertu qui concerne le sexe masculin et il y a une vertu qui concerne le sexe féminin. Ces deux vertus seront unies dans l'acte de la génération. Et c'est pour cela que, après la formation de la femme, il est écrit dans la *Genèse* (2, 24) : *Erunt duo in carne una* (ils seront deux dans une seule chair).

Or toi, Aristote, tu as écrit dans la *Génération des animaux* que la femme est – comment puis-je traduire ton expression – : *thélu òster àrren esti peperoménon*⁴ ? En latin, je vais la traduire en ces termes : *foemina est mas occasionatus*. En français, on dira : la femme est un mâle diminué, amoindri, parce qu'à une femme manque quelque chose. Les Anglais, plus rudes, traduisent : *the female is as it were a deformed male*, un mâle déformé, difforme. Mais pour être plus clair le verbe auquel tu fais recours, *peroo*, veut dire mutiler et tu l'utilises dans le sens de châtrer : une femme est un mâle châtré.

Or, cher Philosophe, je vais te dire que ça ne va pas. Dieu ne peut pas avoir créé un être châtré.

Donc, la question se résout en ces termes : par rapport à la nature particulière du mâle, oui, effectivement la femme manque de quelque chose (*per respectum ad naturam particularem foemina est aliquid deficiens et occasionatum*), mais par rapport à la nature dans son universalité elle ne manque de rien. L'intention de la nature dans son universalité dépend de Dieu, lequel en créant la nature, a produit non seulement le mâle mais aussi la femelle (*instituendo naturam, non solum marem, sed etiam foeminam produxit*).

C'est à ce point que le Docteur prend la parole.

3. *Ibid.*, 1260 a 12-13.

4. Aristote, *La génération des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, 737 a 28-29.

C'est au travail de nos collègues Aristote et Thomas d'Aquin qu'il faut recourir pour se faire une idée exacte des travaux qui ont pour objet la logique qui préside à la structure qui concerne l'homme et les femmes. L'objet de mon intervention va bien au-delà, en apportant dans la fonction du phénomène les distinctions de structure, essentielle pour sa critique. Qu'il suffise de rappeler l'alternative si pertinente qui se pose quant à sa nature dernière, entre la norme du mâle et la *a-norme* des femmes.

En premier lieu, Aristote, j'aurais quelque chose à contester en ce qui concerne ta définition de *l'anthropos*, l'homme, c'est-à-dire l'être humain, défini comme l'animal qui parle. Non seulement le perroquet belge, mais aussi ma chienne Justine parle. Et à notre époque les robots aussi parlent. Il faut par contre que la parole non seulement soit coordonnée à la raison – et en cela je suis d'accord avec le Comte d'Aquin – mais il faut que la parole résonne dans le corps, à savoir que, par un dire, il y ait un écho dans le corps, qui, par-là, se jouit.

Deuxième point. L'homme est complet. On est bien d'accord. Mais je ne vais pas gloser avec toi s'il existe, bien qu'il ait l'être.

Je suis aussi d'accord avec ta définition de la femme, mais à ma manière.

Dans ta langue, dans ma langue, dans toutes les langues, on dit qu'il y a un manque. La question est de savoir où le placer, ce manque.

Toi et tous, peut-être à cause de toi, tu places le manque sur le mâle pour produire une femelle.

Moi, le manque je vais le placer ailleurs. À savoir, sur ce truc qui fait qu'un mâle se dise tel et qu'un juif viennois appelle le phallus, et, moi, je l'appelle la fonction phallique.

N'importe qui qui se place là entièrement sous la fonction phallique est du côté de ce que tu appelles dans ta langue "pas" et moi dans ma langue "tout", voilà ce que j'appelle le mâle.

Par contre, quiconque se place pas tout à fait sous la fonction phallique et donc est du côté de ce que tu appelles dans ta langue "ou pas" et moi dans ma langue "pas-tout", voilà ce que j'appelle une femme.

Voilà donc que le manque ne concerne pas les femmes, mais concerne la fonction phallique. En cela, Thomas, tu as raison : une femme ne manque de rien.

Voilà donc qu'il y a une inversion : alors que le mâle à cause du prosdiorisme « pas », dans ma langue « tout », est un universel, et la femelle à cause du prosdiorisme « ou pas », dans ma langue « pas-tout », est une particulière – au niveau de ce que toi, Thomas, tu appelles nature et que j'appelle jouissance, le mâle a une nature particulière, et que j'appelle jouissance œdipienne, alors qu'une femelle participe de la nature universelle, ce que j'appelle une jouissance non-œdipienne. Jacques-Alain Miller, dans son « L'Un-tout-seul », le dit très bien : que la jouissance féminine est conçue comme le principe de la jouissance en tant que telle. Il s'agit de la jouissance en tant que pur événement de corps.

C'est pour cela que je termine ma lettre que j'ai envoyée aux italiens en déclarant que toi, Thomas, comme un analyste, tu branches « ton truc sur autre chose que sur un organon ébauché ». C'est pour cette raison que je t'ai féminisé, en t'appelant sinthome Madaquin. ●

Kurt Gödel. Un génie extraordinaire dans un homme (presque) ordinaire

NATHALIE CHARRAUD

Ce que je propose de soutenir à partir de ce titre, c'est que la production géniale de Gödel, centrée sur son théorème d'incomplétude de 1931, ouvre une voie au pas-tout lacanien, et donc inaugure une « féminisation » de la logique. En contraste, le logicien évolue dans un milieu aux attributs masculins encore évidents tout au long du xx^e siècle. C'est un homme que l'on pourrait dire ordinaire dans son rapport à la science et à son travail, où il est naturel de ne pas introduire de femmes. Ce que je propose de souligner ici, c'est le paradoxe entre cette presque normalité masculine (je dis *presque*, car sa vie se déroule sur fond de psychose) et l'importance de son théorème d'incomplétude pour la théorie de la sexualité de Lacan. Le théorème d'incomplétude mène à une logique du *pas-tout*, que Gödel présente d'ailleurs comme telle, sans le formuler de cette façon.

Pour aborder ce contraste, je vais commencer par une rapide présentation biographique et un bref rappel du fameux théorème pour arriver à ce que Gödel lui-même en tire comme conséquences dans ses écrits philosophiques.

Quelques dates

Kurt Gödel est né en 1906 dans l'ancienne Autriche-Hongrie, du côté de ce qui deviendra la Tchécoslovaquie en 1919 par le traité de Versailles. Après la mort soudaine de son père en 1929, il abandonne la nationalité tchécoslovaque pour la nationalité autrichienne.

À Vienne, il fréquente le Cercle de logiciens positivistes, le fameux Cercle de Vienne, sans pour autant adhérer à leur principe. Il ne pense pas en effet que les mathématiques soient seulement un langage. Les objets mathématiques existent en dehors de nous, il croit en une réalité mathématique ; comme la majorité des mathématiciens, il est platonicien. C'est à Vienne qu'il développe ses principaux travaux de logique et y conçoit son fameux théorème d'incomplétude publié en 1931, qui pour lui démontre précisément que les mathématiques ne se réduisent pas à un langage. En 1940 il émigrera en compagnie de sa femme à Princeton et prendra en 1948 la nationalité américaine.

Le théorème

Kurt Gödel est réputé pour avoir rendu vaine toute tentative de construire une théorie mathématique sur le langage formalisé d'un système axiomatique où toute vérité se ramènerait à un théorème démontrable dans le système. La découverte des paradoxes de la théorie des ensembles, censée apporter un fondement solide aux mathématiques, avait mis au défi des mathématiciens comme Zermelo, Fraenkel ou Hilbert et des logiciens comme Frege ou Russell de construire une axiomatique qui décrirait au moins l'arithmétique. L'article de Gödel de 1931 saborde une telle ambition : *Tout système axiomatique contenant l'arithmétique possède des propositions vraies qui ne sont pas démontrables dans le système*. Cela dit exactement que pas toutes les propositions vraies sont démontrables, que du pas-tout entache ces propositions vraies non-démonstrables.

Une autre formulation du théorème d'incomplétude de Gödel est que *tout système axiomatique contenant l'arithmétique possède des propositions P indécidables, c'est-à-dire que ni P ni non P ne sont démontrables*. Cette formulation a l'avantage de ne pas avoir à faire la distinction entre vérité et prouvabilité, qui sont alors rendues équivalentes.

Cette distinction est au contraire à la base de ce que Gödel développera à partir de 1940 dans ses pensées philosophiques.

La signification du théorème pour Gödel

En juillet 1952, il écrit à sa mère : « La présentation qui a été faite de mon travail était sans conteste la plus belle. J'y étais désigné comme le découvreur de la vérité mathématique la plus significative du siècle. Tu ne dois pas penser que j'étais décrit comme le plus grand mathématicien du siècle. Le mot "significative" dit plutôt : du plus grand intérêt en dehors des mathématiques¹ ».

Ce qu'il cherchera jusqu'à sa mort en 1978 repose sur les conséquences non mathématiques de son résultat : il y a des vérités qui échappent à toute rationalité logique. Il sera à l'affût de tous les petits indices qui peuvent mener à cette vérité plus ou moins cachée. À partir de 1940 et son installation à Princeton, il rédige des liasses de papiers où il consigne des réflexions sur sa vie ainsi que sur le monde physique et la métaphysique.

Les papiers

Dans ses papiers, il note : « Ma vie se divise apparemment selon différentes périodes : à savoir 1920-1927, 28-36, 37-maintenant. Les problèmes se répètent, c'est-à-dire en relation avec les femmes, au travail, à la vie sociale, à la philosophie² ».

Il divise sa vie en trois périodes où « les problèmes se répètent », en relation avec les « champs d'activité » que sont les femmes au même titre que le travail, la vie sociale, la philosophie. Il considère que, dans la première et dernière partie de sa vie, il s'est trop peu consacré aux femmes, et dans la deuxième, trop ! Il fait le même partage pour ce qui concerne sa vocation.

Jetons les projecteurs sur cette deuxième période où il dit s'être trop consacré aussi bien aux femmes qu'à son travail.

Les « femmes »

Vers l'âge de treize-quatorze ans, il a une liaison avec une amie de la famille de dix ans son aînée. Il voudra l'épouser, mais ses parents s'y opposent.

L'année 1927 (il a vingt-et-un ans) marque sa première rencontre avec Adèle, serveuse dans un restaurant que fréquente sa famille et qui habite la même rue que lui. Âgée de vingt-sept ans, elle est fascinée par ce jeune homme élégant qui refuse de manger. Il se laisse séduire par cette ancienne danseuse que l'ironie du destin lui fait rencontrer dans un restaurant où elle travaille alors que lui-même déjà ne mange presque plus rien. Elle consacrera sa vie à protéger le logicien de ses démons, sans pouvoir empêcher qu'il ne meure de faim, officiellement de « malnutrition et inanition », en 1978, à l'âge de soixante-douze ans, persuadé qu'il était que les médecins voulaient l'empoisonner.

Après dix ans de vie commune, le mariage avec Adèle a lieu la même année que l'Anschluss (1938). Bien qu'il ne soit pas juif, les chemises brunes l'assimilent aux logiciens juifs qui émigrent les uns après les autres, la plupart vers les États-Unis.

Ils harcèlent dans la rue ce dernier logicien resté à Vienne. Une anecdote décrit Adèle faisant tourner son parapluie au-dessus de leurs têtes afin d'éloigner ses agresseurs de Gödel qui est jeté à terre et cherche ses lunettes cassées.

Ils sont ainsi contraints en 1940 de quitter Vienne pour Princeton et son Institut d'Études Avancées (IAS), où Gödel avait déjà fait une série de conférences. Il ne retournera jamais en Europe, mais Adèle fera de nombreux séjours en Autriche après la guerre pour rendre visite à sa famille.

1. Cassou-Noguès P., *Les démons de Gödel, logique et folie*, Paris, Seuil, 2007, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 32.

À propos de « Gödel et les femmes », Pierre Cassou-Noguès, dans son livre *Les démons de Gödel*, rapporte : « Les rares remarques sur la question des "femmes" dans les cahiers philosophiques font presque toujours intervenir l'idée d'une polarité. Dans la note la plus frappante, Gödel joue à appliquer à la "vie sociale" les concepts de la physique. La famille est comparée à un atome. L'homme est le noyau autour duquel tourne la femme, comme un électron.³ »
« Une seconde note comporte simplement ce tableau :

Dei/Viri et Diab./Mulieres⁴ »

Ce tableau de la sexuation à la Gödel n'est pas sans envisager des passages possibles d'un côté à l'autre. À l'homme la créativité quasi divine, à la femme le côté inquiétant voire diabolique du quotidien, mais qui peut receler un certain savoir.

Il attribue ainsi à son épouse des dons de télépathie dont il fait état dans une lettre à sa mère : « Adèle a un don marqué pour deviner à l'avance le résultat dans les jeux de hasard. Naturellement pas toujours mais beaucoup plus souvent que ne le voudrait le hasard. J'ai établi cela de façon incontestable sur environ deux cents essais⁵ ». Ce don singulier que Gödel prête à Adèle vient illustrer la bipartition du tableau qu'il a élaboré entre les Viri et les Mulieres : Dieu et le Diable. S'il prête à Adèle ce don de télépathie, c'est qu'il croit en elle, elle a sa place dans son monde, au-delà de la confiance qu'il lui fait pour la difficile gestion de son quotidien. Cette croyance en elle est certainement un des éléments qui a cimenté leur couple. Elle appartient à ce monde qu'il appelle « monde mathématique », situé du côté de l'Intuition, peuplé d'êtres fantastiques comme des anges, des diables et des spectres⁶. Le monde du cerveau peut être entièrement formalisé, mais ce monde de l'esprit échappe à la formalisation conformément au théorème d'incomplétude, là se situe le *pas-tout*, où Adèle a sa place. Il voue les trente dernières années de sa vie à ce qu'il appelle sa vocation, c'est-à-dire essayer d'organiser en un système qui satisferait la raison, la partie de la réalité non formalisable en un système axiomatique.

Le « travail »

Sa période la plus productive en mathématiques, 1928-1936, est marquée par la publication en 1931 de son théorème d'incomplétude, aussitôt suivie d'un premier épisode dépressif. Il fera à partir de cette date, et jusqu'à son départ pour les États-Unis des séjours répétés au Purkersdorf, sanatorium situé près de Vienne qui accueille l'élite bourgeoise et intellectuelle.

Son théorème d'incomplétude ouvre un espace qui échappe au mécanisme des machines de Turing et au matérialisme, et permet à une certaine inventivité métaphysique de se déployer. Selon lui, Dieu a réglé l'univers de façon incomplète, ouvrant la possibilité du chaos dans le monde matériel, et la folie, les rêves et les démons dans le monde de l'esprit. Toutefois, il n'y a pas de hasard dans le monde de Gödel. Des proximités étranges entre les dates, des événements qui se déroulent la même année, etc., les coïncidences ne sont pas dues au hasard, il cherchera des causes dans des rapprochements qui se veulent rationnels, puisqu'il doit y avoir une raison pour chaque chose. Il cultive à la fois une hyper-rationalité et une hyper-sensibilité qui frappent ses collègues et connaissances. Sa sensibilité lui permet de percevoir des choses que ne remarquent pas les autres, et sa rationalité exige qu'il élabore les principes qui les expliqueront.

C'est dans la philosophie de Leibniz qu'il trouve un étayage à sa pensée, sans apaiser pour autant ses inquiétudes : le monde est constitué de monades, les particules infiniment petites qui l'inquiètent sont des monades douées de

3. *Ibid.*, p. 36.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 94.

conscience, ce qui les rend dangereuses. Ainsi, il évite soigneusement les gaz (du frigidaire par exemple), les parfums, les effluves et toutes les petites choses qui peuvent selon lui avoir une vie autonome. Il exige que les fenêtres soient régulièrement grandes ouvertes par tous les temps. Adèle parvient à concilier ces exigences avec les nécessités de la vie domestique. De même, le jeune Hao Wang⁷ arrive à transcrire dans plusieurs ouvrages, de façon convaincante, les propos du maître qu'il a consignés lors d'échanges entre 1972 et 1975. L'un comme l'autre servent de pont entre les « bizarreries » du logicien et le monde extérieur, Adèle sur le plan du quotidien et Hao Wang sur le plan philosophique.

Les papiers de Gödel lui-même représentent plus de mille pages, parfois rédigées en *Gabelsberger*, une sténographie pratiquée à l'époque, comme en remplacement des écritures formelles qu'il avait plus ou moins abandonnées. Ces pages ne sont pour la plupart pas publiées car il juge sa philosophie contraire à l'esprit du temps qui est empiriste et matérialiste, et par ailleurs il n'a pas obtenu le système rigoureux qu'il espérait.

La psychanalyse

Dans ses papiers, Gödel évoque les facteurs inconscients dans le cours de nos pensées et s'en remet à la psychanalyse comme « méthode pour le fondement de la connaissance⁸ ».

Il a l'habitude, dans les années 1952-55 d'aller à New-York consulter le psychanalyste George Hulbeck⁹. Psychiatre et psychanalyste d'inspiration jungienne, celui-ci est un ancien Dada qui a écrit des poèmes dans la veine surréaliste¹⁰.

Gödel le reçoit un dimanche chez lui en famille et écrit à sa mère qu'il est très content de cette journée, il a en particulier sympathisé avec le fils de Hulbeck, alors que lui-même n'a pas d'enfant. Celui-ci l'initie au monde de l'art ; à son contact il se met à fréquenter les musées, lire les écrivains allemands. Mais ce qui le passionne, sa vocation est de construire un système philosophique tel celui de Kant ou de Leibniz. Il n'y parviendra pas, ce qui positionnera la castration de son côté, lui qui l'avait si bien mise en évidence chez d'autres, en démontrant les limites des ambitions de Hilbert, de Frege ou de Russell, et des logiciens en général¹¹.

En conclusion

La théorie de Gödel rejoint la logique de la sexuation de Lacan quand celle-ci passe de l'universel fondé sur Aristote au *pas-tout* que le logicien, de son côté, a magistralement mis en évidence. On peut dire que Gödel a introduit du féminin dans les mathématiques, mais sa vie est conforme aux normes de l'époque, dans ses signifiants-maîtres concernant les femmes, le travail, la vocation mathématique. Le milieu mathématique de l'époque est complètement masculin et il n'est pas question d'aborder les questions scientifiques avec des femmes. Il a pratiqué comme on respire un certain *masculinisme* dans son rapport à son épouse, avec laquelle il partage au quotidien des rôles traditionnels, teintés d'un certain infantilisme. Cela n'empêche pas qu'elle incarne en même temps quelque chose du *pas-tout* par lequel elle participe au monde étrange qu'élabore son mari.

Féministe et « lacanien » par son sabotage de l'universel aristotélicien, qui ouvre au *pas-tout*, il est pourtant bien un homme de son temps : c'était absolument évident pour lui, plus que pour Turing par exemple, comment se comporter comme homme dans la société que pourtant il fuyait. Bien éduqué par une mère autoritaire, il aurait été un parfait « homme du monde » s'il n'avait pas eu à créer un fantastique « monde mathématique », supplémentaire au formalisme, où son film préféré, *Blanche Neige* de Walt Disney, tenait une bonne place. ●

7. Cf. Wang H., *Kurt Gödel*, Paris, Armand Colin, 1990. Hao Wang fut un interlocuteur privilégié de Gödel entre 1970 et 1975. Il consigna leurs échanges dans plusieurs ouvrages.

8. Cassou-Noguès P., *Les démons de Gödel*, op. cit., p. 82.

9. Richard Huelsenbeck a changé de nom en 1939 après avoir émigré pour fuir le nazisme.

10. Cassou-Noguès P., *Les démons de Gödel*, op. cit., p. 82.

11. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2006, p. 85-86. Pour la conjonction de la castration et le non-démontrable, le non-décidable.