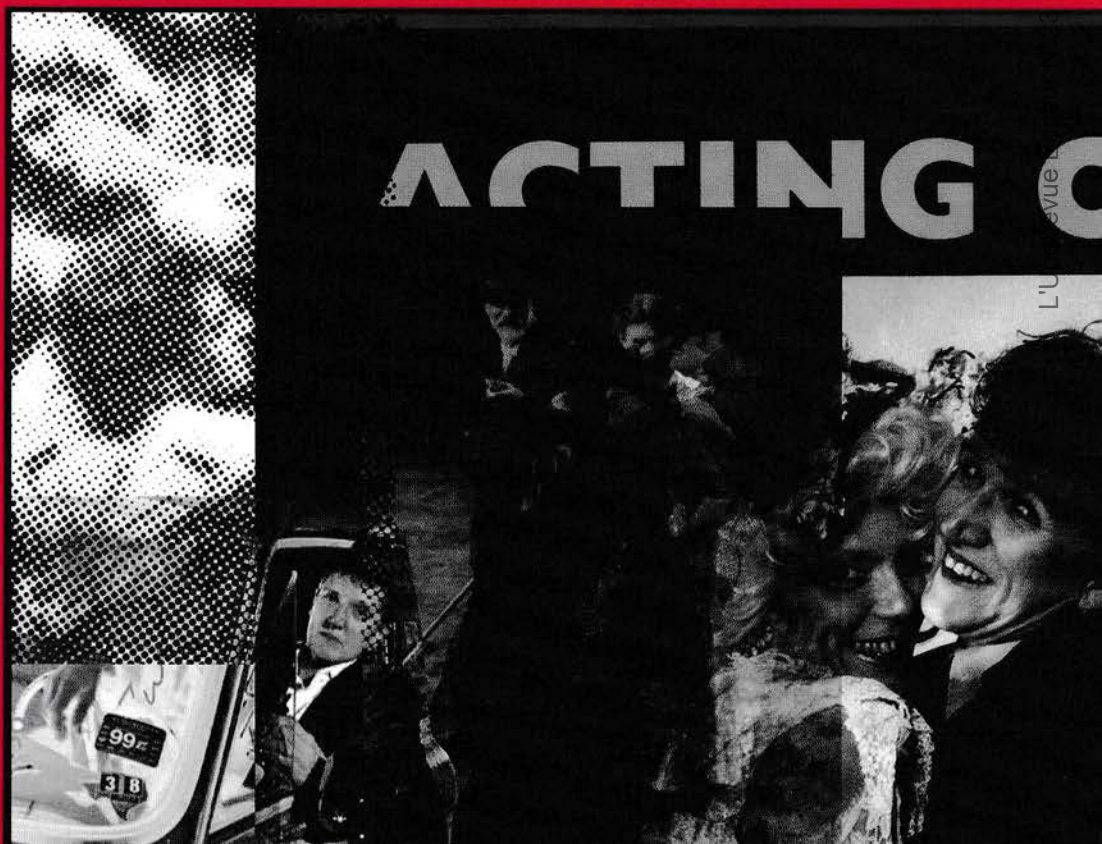
L'UNEBÉVUE
revue de psychanalyse
Numéro 23

de père à fille
bataille pour l'écrit

Philippe Sollers
Lynda Hart
Anne Marie Ringenbach
Anne-Marie Vindras
Martine Renaud
Françoise Jandrot
Jean-Claude Dumonceau
Dominique Desanti



: de père à fille | www.lebevue.org
L'U ... evue

N° 23 - HIVER *2005*

de père à fille
bataille pour l'écrit

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

l'unebévue éditeur

Direction de la revue : Mayette Viltard
Comité de lecture : Jean-Paul Abribat, José Attal, Françoise Jandrot,
Xavier Leconte, Christine Toutin
Allies pour *ce numéro :* François Dachet, Éric Legroux, Roland Léthier, Isabelle Mangou
Direction de la publication : Jean Allouch

Correspondance - Rédaction - Administration : L'Unebévue - Éditeur
29, rue Madame, 75006 Paris - Télécopie 01 44 49 98 79
Email unebevue@wanadoo.fr

Abonnement : pour trois numéros et trois suppléments : 90 €
+23 € hors Communauté Européenne
Bulletin d'abonnement en dernières pages

Vente au numéro en librairie : 22 € le numéro

Distribution - Diffusion : L'Unebévue - Éditeur
29, rue Madame, 75006 Paris - Télécopie 01 44 49 98 79
Email unebevue@wanadoo.fr

Revue publiée avec le concours du Centre national du livre.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Paris, hiver 2005

ISSN : 1168-148X
ISBN : 2-914596-14-6

© *Wnebévue -Éditeur, association Ioi 1901.*

L'UNEBÉ VUE
revue de psychanalyse

N° 23 - de père à fille
bataille pour l'écrit

SOMMAIRE

7 Ce «Lacan même». *Philippe Sollers.*
Entretien avec Jean Allouch.

Bataille pour moi ce n'était *pas* Georges et Lacan n'était pas un enfant ! Ça pose la question, épicière ou pas, de ce pouvoir féminoide sur les régions, comme je les appelle, que vous fréquentez vous, et la question en effet du père et de la fille. S'agissant de Freud et de Lacan, eh bien je ne vais pas, on est precaéq... Qu'est-ce que c'est qu'un père avec sa fille ? Après tout *c'est* une question peut-etre essentielle. Toutes les mères ont été des filles. Et de mère en fille : les filles ont grandi... La question reste toujours la même. C'est la raison pour laquelle m'intéressant de plus *en* plus à Shakespeare, j'insisterai sur le vieux Shakespeare, qui est de plus en plus tenté par des réflexions sur la transmission directe de père à fille ; bien entendu, il faut trouver quelqu'un pour satisfaire biolo... enfin, sexuellement, mais ça... Enfin, cette question de père à fille me parait toute Laiche, voyez-vous. Vous avez qu'a lire La *Tempête*... On ne parle pas assez de Shakespeare... et donc, eh bien oui, il y avait chez *ce* vieux Lacan quelque chose de shakespearien, bien sur ! **J'ai** dit tout ça, mais est-ce que ça sert à quelque chose ? C'est pour rien peut-être que j'ai dit tout ca.

9 Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant. *Lynda Hart.*
Traduction de l'anglais (américain) par Anne Marie Ringenbach.

Comme chaque formation identitaire, les identités lesbiennes sont construites à partir d'une histoire des identifications, pas seulement identifications en *tant que,* mais aussi identifications *avec ;* et pas seulement *entre* les signes hétérosexueVhomosexuel, mais aussi a *l'intérieur* du signe lesbien, qui est trop souvent supposé être une catégorie cohérente, unifiée. Alors, peut-être que les lesbiennes ne devraient pas se soumettre du tout à cette économie spéculaire .pluraliste.. Dans les termes *de* l'économie spéculaire, la lesbienne peut seulement attirer l'attention sur elle-même en tant que le . réel-impossible.. Dans la performance *Valse* Anniversaire, Peggy Shaw regarde en arrière et sait que certains spectateurs sont venus la voir être lesbienne. Mais il n'y a aucun .être. à être vu, seulement une succession *de* formations *de* fantasmes. Ces lesbiennes ne recherchent pas la visibilité parmi les espaces sémantiques négatifs et les trous cognitifs de l'inconscient patriarcal ; plutôt, elles attrapent le dispositif, distordent ses miroirs, et mènent le public dans l'espace dansant des interstices, où la subjectivité lesbienne *refuse* la dichotomie du révélé et du caché. Si les spectateurs de cet événement ne peuvent voir des lesbiennes qu'en les incorporant dans leur logique hétérosexuelle, leurs réactions rendent néanmoins visible l'impératif hétérosexuel *de* l'économie spéculaire. Dans l'hallucination, toutefois, le spectateur .s'anète devant l'étrangeté du signifié» parce qu'il produit ce qui .a été originellement coupé du symbolique lui-même.. Contrairement au .manque. qui maintient l'ordre symbolique, la lesbienne comme réel-impossible est ce devant quoi l'Imaginaire vacille et le symbolique trébuche. Seuls ceux que Kate Davy appelle .les pervers instruits. peuvent être capables de voir l'hallucination.

39 Performances autotextuelles. *Anne Marie Ringenbach.*

Pourquoi, puisque j'ai parlé de l'homméle, pourquoi celle que j'appellerai dans l'occasion la *femmeuse* ou *l'affameuse.* celle qui n'est pas *toute,* au point de la dire la, j ai mis ça en suspicion, en suspension, pourquoi est-ce qu'elle, de ce manque, elle s'en fout bien, c'est le cas de le dire ?

Je suggère en réponse que c'est *elles* — elles au pluriel quoique j'ai parlé de la d'abord — c'est elles, au pluriel, qui sont, si tant est qu'on puisse employer le mot être, qui sont l'inconscient. La *femmeuse* dont je parlais n'est *pas toute ;* si elle n'est pas toute, en fin de compte, je ne sais pas bien si c'est comme le réel, ou si j'ai été introduit à formuler que le réel n'est pas tout a cause d'elles (comme vous voudrez l'écrire, au singulier ou au pluriel). Une parole de Lacan.

Pratiques innommables, actes contre-nature : l'art tabou de Karen Finley... Dans son recueil *Acting out : Feminist Performances,* Lynda Han considère que de tels performeurs impriment à leur travail un rapport paradoxal du signe au référent et que leurs performances peuvent se ranger sous l'appellation de performances autotextuelles. Théâtralité et performativité sont troublées, acte, passage a l'acte, acting out, s'entremêlent. En considérant que les désirs sexuels sont toujours pris dans un contexte, sont variables, anti-ontologiques, Lynda Hart a une façon de se situer dans son être et son devenir sexuel, et à propos des identités et des politiques qui en découlent, en **particulier dans le mouvement** *queer des* communautés lesbiennes ou féministes, elle affiche son orientation assez directement psychanalytique. Elle dit en particulier utiliser la psychanalyse

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

afin que ce ne soit pas celle-ci qui l'utilise, elle développe l'interprétation de la perforntativité du S/M lesbien, nouvelle figure de l'impossible, en rapport avec le concept lacanien de réel, En 1998, dans son livre Entre corps et chair. Sur la performance sadomasochiste, elle ne revendiquait pas de parler au nom d'une communauté. Elle ne prétendait pas parler non plus pour une communauté, mais elle ne la regardait pas en étrangère, position insiddout, topologie à produire.

57 Anna von Lou. *Anne-Marie Vtnd*ras.

Matière épistolaire faite de dates qui se succèdent, qui se chevauchent, qui se rapprochent, qui s'éloignent : première date de la première lettre de Lou Andreas-Salomé, 6 Décembre 1919, dernière date de la dernière lettre d'Anna Freud, 22 Janvier 1937. Entre les deux, quatre cent dix neuf lettres sont échangées.
Comment Anna est-elle concernée lorsque Freud en 1919 publie son cas, comment joue la conférence qu'elle a tenue sur cet article en 1922 ? Comment lire «La semaine dernière, mes "belles histoires" se sont soudainement réveillées et se sont déchalnées toute la journée comme elles ne l'avaient pas fait depuis longtemps. Maintenant elle se sont rendormies, mais cela m'en impose de constater la stabilité, la force d'attraction d'un tel rave éveillé, bien qu'il ait été tellement plumé comme un poulet, analysé, rendu public et malmené de toutes sortes de façons et écorché vif, mon pauvre rave éveillé à moi. Je sais que c'est vraiment une honte, particulièrement entre deux patientes, mais c'était à nouveau très beau et je l'aime encore beaucoup». Aurait-elle subi un mauvais traitement devant le public de la Société psychanalytique de Vienne ?

98 Le riche et divers atelier-Anna. *Martine Renaud.*

Lou ne fait aucune commande, mais les robes qu'Anna lui fabrique s'accumulent, robes dans lesquelles Anna dit «crocheter surtout ses excitations et ses angoisses» qui pourraient venir gratter/torturer Lou autant que la laine. Lou confesse «adorer cela». Anna se risque alors à avouer les lieux d'une jouissance érotique jusque-là retenue : «A l'avant et à l'arrière, tu dois déjà sentir la chaleur sur l'épaule droite terminée 1...1 depuis que j'ai vu combien de degré en dessous de zéro il fait chez toi, j'essaie de crocheter plus vite. La poitrine est terminée et je me promène maintenant sur ton dos, montant et descendant au fil des rangs».
Beaucoup plus tard, Area se risquera :« Cependant j'ai un désir, te tricoter une chemise de nuit en laine». «Toi, avec ton crochet, tu dois véritablement analyser ! Ça ne va pas du tout ! Ne fais rien avant que nous nous parlions et alors tu m'embobineras en personne ! ». Arma répond : «Le crochet se fera analyser seulement en automne, parce que pour le moment c'est la pause. J'aurai bien un petit peu de temps d'ici là pour finir encore quelque chose ?»
So viel über Garderobe ! « Tout ça au sujet d'une garde robe !»

131 Anna Freud-Lou Andreas-Salomé. Un manquement aux statuts. *Françoise Jandrot.*

Au cours de la séance statutaire au 13 juin 1922, Anna Freud est admise au sein de la Société de psychanalyse de Vienne. Freud en exprime toute sa satisfaction dans la correspondance avec Lou Andreas-Salomé. A l'instigation de la nouvelle inscrite, Lou Andreas-Salomé est également admise au sein de la société au cours de la séance suivante du 21 juin 1922 et Anna Freud le lui écrit la nuit mame. Et Lou de répondre : «Je suis véritablement et réellement devenue un membre à part entière de la WPV ; devenue pour ainsi dire en rave et à la manière des enfants, qui sont seuls à voir se matérialiser soudain en cadeau, sur leur couverture, le réve de la nuit. Car ce à quoi a réussi vraiment la "fille-Anna", c'est-à-dire faire la conférence en principe indispensable à l'admission d'un membre, cela m'aurait sans doute dépassée. Ainsi, je me trouve, reconnaissante et sans la moindre vergogne, entminée par elle là où, tout de suite, je me suis sentie "chez moi" comme je ne l'ai jamais été nulle part ailleurs. Je sais que, pour cela, il a fallu faire une petite entorse à la géographie et je vous remercie du fond du coeur de ce manquement aux statuts».
Pouvons-nous, aujourd'hui, interpréter l'acte d'Anna Freud ? Savons-nous lire les conséquences, directes, indirectes, tant dans l'ceuvre d'Anna que dans celle de Lou, ou encore dans la transmission de la psychanalyse, de ce manquement aux statuts ?

139 Le siècle selon Badiou. *Jean-Claude Dumoncel.*

Badiou se situe à la fois du capté de Sartre et du coté de Bachelard ou Cavaillès. De sorte que la disjonction de Cavaillès et surtout sa transposition par Foucault se trouve donc en un sens résorbée chez lui. Évidemment, cette double envergure de Badiou donne à son diagnostic sur le siècle un double sceau sans équivalent ; avoir à son arc la corde mathématique en fait quelque chose comme une arme absolue. Tout aussi évidemment cela crée des contraintes sans équivalent.
Philosophie analytique = philosophie à la manière de Wittgenstein, Philosophie analytique = philosophie définie par le Linguistic Turn, ce sont deux thèses que Badiou entérine, d'une part en choisissant Wittgenstein comme représentant attitré de la philosophie analytique, d'autre part en définissant la position de Wittgenstein, comme comble de la «sophistique langagière anglo-saxonne», du fait que le Langage y fait autorité. Nous aboutissons ainsi à la thèse de Bergmann-Badiou qui signifie aussi un consensus Bouveresse-Badiou.
Or il est évident, d'abord, qu'en voyant dans la philosophie analytique la forme actuelle de la sophistique, Badiou se trompe de cible. S'il y a quelque chose qui, dans le monde philosophique récent, est une résur-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

gente de la sophistique, par son relativisme et son caractère essentiellement éristique, c'est le déconstructionnisme issu de Derrida.

En matière de philosophie de l'Histoire, Lacan a **tracé** définitivement une sorte de tropisme qui, aujourd'hui, commande la totalité de b problématique. Parti du Hegel de Kojeve, Lacan est remonté au St Thomas de son .sinthome.. Cette remontée dans les références capitales est le préalable indispensable à qui veut suivre les événements ou seulement lire son journal. Il s'agit ni plus ni moins que de savoir si nous sommes encore capables de «sens historique.. Si nous en sommes capables, alors ce sens inclura une conscience des conditions historiques de sa propre émergence. Et comme «il n'y a pas de métalangage., autrement dit, pour parler comme Wittgenstein, puisqu'il n'y a pas d'orthographe à pan pour écrire «orthographe., la conscience des conditions de la philosophie de l'Histoire doit se penser dans les mémes concepts que l'Histoire. Or dans le discours standard sur la question, tout se passe comme si la recherche du sens de l'Histoire datait des «grands récits» du XIX'siècle, avec Hegel comme repère capital. Et c'est encore le cas de Badiou qui déclare «je reste hégélien». Ce discours est dupe d'une illusion a double fond. D'abord l'interrogation sur le Sens de l'histoire est le produit d'une sécularisation de l'Histoire Sainte. C'est en somme la thèse de Ldwith. Mais de surcrott cette sécularisation est inachevée, voire inachevable :1'« Idéalisme allemand» (de Leibniz a Schelling en passant par Hegel) n'est autre que la Scolastique protestante. Le sens historique, dorénavant, doit donc étre doublement campé dans son propre passé ou plus exactement installé en tandem dans son héritage : il doit enchatner l'usage d'un Oeil de Hegel & d'un OEil de l'Aquinate. C'est ce qu'il faut sans doute appeler la Diachronique de Lacan.

Nous obtenons une conclusion diamétralement opposée à ce que Badiou veut voir quant au rapport entre les mathématiques et la théologie. A l'époque de la «mort de Dieu» Cantor et Gödel ont successivement pris en charge la tache (abandonnée par la plupart des philosophes) qui a toujours été celle de la Théologie naturelle.

153 Quel est le «métier de chien» : la psychanalyse ou la vie ? *Dominique Desanti.*

Entretien avec Jean Allauch et Jacques Sédat.

Écoutez, je suis une femme, et exactement comme beaucoup de filles, j'ai beaucoup regretté de ne pas etre un garçon, pour commencer. J'en ai été complètement guérie par mon père qui m'élevait seul, ce qui, dans sa génération, n'était pas très courant. Il m'a dit : «Mais je trouve ça formidable d'erre une femme, parce que tu peux fabriquer des hommes et en méme temps tu peux faire comme madame Curie qui est quand méme plus extraordinaire que tous les hommes». Et là, je dois dire que le malheur d'eue fille s'est effacé. En tout cas, il en a pris un coup ! Ensuite, j'ai vraiment compris qu'eut femme c'était quelque chose de bien, je me suis dit... il faut vous dire que j'ai toujours vécu avec des hommes ; j'ai découvert des femmes, en groupes nombreux, assez tard (méme si j'ai eu quelques amies au lycée de filles, mais elles n'ont pas beaucoup compté). Curieusement, les gens qu'on fréquentait le plus, mon père et moi, avaient des garçons, er j'étais entourée de faux frères, et comme j'ai été mariée a dix-huit ans, j'ai quand méme eu des flirts, comme on disait a l'époque... Et a travers les confidences qu'ils me faisaient, je m'apercevais que les garçons — c'étaient des garçons, bien sùr, ce n'étaient pas encore des hommes — avaient un sentiment extraordinaire de leur supériorité, ce que j'avais bien senti au début, d'où mon envie d'étre un garçon bien sOr. Mais quand je me suis dit que c'était tout aussi bien et peut-etre mieux d'étre une fille, je me suis demandé : «Pourquoi trouve-t-on que c'est tellement mieux d'erre un homme ?» Je lisais des livres, évidemment, et je constatais que tout le monde a l'air de trouver queue un homme vous détermine socialement beaucoup mieux qu'erre une femme, et qu'il y avait une place assignée aux femmes. Et comme je n'avais pas du tout envie d'avoir d'enfants, j'avais décidé : primo, de ne pas me marier : je me suis mariée à dix-huit ans..., secundo, de ne jamais avoir d'enfant ; j'ai persévéré sur ce point. Je me disais : «Je n'accepte pas.. Je parle de l'époque où j'avais entre douze et quatorze ans ! Je me rappelle très bien que j'ai été très stupéfaite, quand ce que l'on nommait les règles sont arrivées, puisque je connaissais peu de femmes. J'en ai donc parlé à mon père. 11 m'a expliqué que maintenant j'étais vraiment une femme, et que ça arrivait tous les mois, et il m'a donné un livre de biologie populaire, un article de dictionnaire, je ne sais plus très bien. Et la, en effet, je me suis sentie femme.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Cahiers de EUnebevue

David M. Halperin

amour et ironie

six remarques sur *l'eros* platonicien

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Isabelle Chdtelet

supplément en vente en librairie et gratuit pour les abonnés à la revue

Ce « Lacan même »

PHILIPPE SOLLERS
ENTRETIEN AVEC JEAN ALLOVCH'

(Brouhaha general)

Jean Allouch. Si vous le voulez bien, nous allons commencer.

Tout d'abord, bien sûr, je remercie Philippe Sollers, au reçu de l'argument de ce séminaire, d'avoir accepté de participer à notre questionnement. Ce questionnement est local, spécifique ; il s'agit de savoir si l'invention de l'objet a par Lacan, en janvier 1963, est venue modifier ou pas quelque chose dans le positionnement de l'amour tel qu'il était jusque-là problématisé dans la psychanalyse. Or il s'est trouvé qu'au moment où j'étais en train d'écrire l'annonce de ce séminaire paraissait dans L'Infini un entretien de Philippe Sollers dont le titre était «Lacan même». Alors, que je vous dise...

Philippe Sollers. C'est l'orthographe.

J. A. Non, justement je m'en dispense ! «Lacan m'aime», «Là quand même»...

Quand j'ai lu ce texte, il m'est venu une réflexion à l'origine de notre séance de ce soir. Je me suis dit : « Cela fait maintenant quarante ans que je parcours Lacan en long en large et en travers, et voici que Philippe Sollers, légèrement, publie aujourd'hui un certain nombre de propositions concernant Lacan auxquelles je souscris sans réserve aucune». Là où j'usais de patientes et appliquées lectures, Sollers me donnait l'impression de parvenir, tel une flèche, au point sur lequel je débouchais. J'étais sidéré !

Me surprenait d'autant plus cette convergence (ou ces convergences) que nos rapports à Lacan sont fort différents. Au moment (début des années soixante) où Sollers rencontrait Lacan, je me disais, s'agissant de Lacan : «Voici un type qui, étant donné

▾ Paris, École normale supérieure, le 14 janvier 2003.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

ce que j'entends dire de lui, est susceptible de me sortir de l'embarras dans lequel je suis». Sollers lui, à la même époque, loin d'avoir souhaité s'allonger sur le divan de Lacan, a pris Lacan par les épaules, quasi paternellement ou, si vous préférez, comme un petit frère se rendant compte que son aine n'est pas tout à fait au parfum. Il n'est donc pas illogique qu'il ait pu dire à son interlocutrice dans cette interview — et, quand même, la phrase est très forte : «Je sais de quoi je parle». Cela fait évidemment contraste avec mon élection de Lacan comme quelqu'un à qui je pouvais parler pour savoir ce que je disais. N'est-il pas surprenant que malgré ces abords clairement différents, je puisse assentir à ce que Sollers dit de Lacan ? Je vais égrener rapidement quelques-uns de ces points de convergence pour en venir à la question même de l'amour.

• Sollers déclare qu'il convient de prendre Lacan dans ses hésitations, dans ses repentirs, dans ses silences, dans ses coups de gueule ; il me semble que c'est ce que nous pratiquons ici même depuis pas mal de temps.

• Sollers remarque que Lacan était seul, pas si seul. Eh bien c'est aussi quelque chose que j'ai relevé, notamment à propos de l'acte de fondation de l'École freudienne de Paris, en prenant au pied de la lettre la fameuse (fumeuse ?) phrase : «Je fonde aussi seul que je l'ai toujours été... » Alors que beaucoup de ces lacaniens, dont le transfert héroise Lacan (une mésaventure qu'a connue Freud), tiennent à ce que Lacan ait fondé seul, je remarquai que cette phrase ne dit rien, absolument rien, du degré de solitude de Lacan. Oui, «seul, pas si seul » Lacan.

• Sollers dit aussi parfaitement que « Lacan a pris une place affirmative considérable». C'est bien pour ça, me semble-t-il, que nous continuons à interroger les vacillantes traces de ses propos.

Philippe Sollers. Entretien avec Jean Allouch

• Questionné sur Fals, nom de Lacan dans *Femmes,* Sollers convoque le mot « falsification » et précise qu'il s'agit d'ouvrir la possibilité d'un faux qui dise le vrai. Or, c'est exactement ce que je me suis trouvé formuler au sortir de mon analyse chez Lacan. La première phrase dite à l'un de mes passeurs fut : « Je parle faux ». J'entendais : au sens musical de ce terme. A ma surprise, ce passeur n'a su que fuir devant pareille affirmation qui, horreur !, ne correspondait pas à l'idée qu'il se faisait du symbolique, de la vérité.

• Sollers n'apprécie guère l'écriture de Lacan : autant il goûte l'orateur, autant il trouve «sur-écrits» ses textes. Il est exact que beaucoup d'entre eux passent sans coup férir de l'illisible au vieilli. Ce n'est pas sans raison que nous prenons Lacan non tant par ses écrits que par les différentes versions de ses séminaires.

• Sollers remarque que Lacan était à côté s'agissant de Joyce. Nous en avons eu une preuve sur le moment même quand survint la bévue de Lacan sur l'épiphanie. Lacan, à mon avis tout au moins, n'a pas su s'appliquer à Joyce (cf. *Le* Guerrier *applique* de Paulhan) comme il s'était appliqué à Gide, à Schreber, au petit Hans ou encore à la lecture du *Banquet* de Platon. *Joyce le sinthome,* ce séminaire, vaut beaucoup pour Lacan, peu pour Joyce.

Je pourrais prolonger la liste de ces convergences ; mais autant vous les laisser distinguer vous-mêmes en lisant cet entretien de Sollers. Je voudrais donc juste mentionner deux autres traits qui, articulés, pourraient servir de point de départ à nos

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

échanges de ce soir.

Lisant donc cet entretien dans *L'Infini,* quelque chose a surgi qui a fonctionné comme l'apparition imprévue d'un paysage derrière un autre paysage. Il y a de cela quelques années, j'avais écrit que Lacan avait élu, pour ce qu'allait devenir son enseignement après son décès, un mode de la transmission connu en Grèce ancienne sous le nom de «transmission épicière» (chez les juifs, «lévirat»). Socialement réglé, ce dispositif est mis en branle lorsqu'un maître de maison, n'ayant pas d'héritier mâle, demande par exemple à un de ses frères d'épouser une de ses propres filles — il n'y a rien là d'incestueux —, de sorte que l'enfant issu de ce mariage puisse, sa majorité venue, remettre en jeu le *hleros,* le bien-fonds familial ; j'indiquais alors que si Lacan s'en était remis à cette transmission de type à la fois familial et exceptionnel, c'était pour cette raison qu'il n'avait pas d'élèves. Il n'y aurait pu avoir de prolongement de l'enseignement de Lacan que si un élève, que si des élèves avaient « fait un pas de plus », comme il aimait le dire, avaient repris les choses au point où Lacan les avait menées, c'est-à-dire au point où elles demeurent (et vous entendez « meurent » dans ce «demeurent») dans leur brillante actualité. On reste loin du compte.

Or, dans cet entretien, Sollers localise un de ces points où les choses sont brillantes, le sont depuis fort longtemps, et c'est ce qu'il appelle : « la question Sylvia ». La question Sylvia «dont l'objet chu n'est personne d'autre que Georges Bataille». Objet chu, c'est-à-dire objet jeté avant qu'il ne soit tombé (selon la formule que j'ai reprise de Hugo), intempestivement jeté. Sollers aime l'allusion, et pourtant ce goßt ne l'empêche pas parfois d'être tout *ce* qu'il y a de plus direct. Ainsi, en ce printemps 2002, laisse-t-il publier sa remarque selon laquelle : «Bataille était un problème considérable dans la région Lacan». Je ne sache pas qu'au jour d'aujourd'hui cette remarque ait donné lieu à la moindre réponse. Sollers : «Laurence Bataille — fille de Georges et de Sylvia — en a elle-méme subi les conséquences. J'ai dîné un seul soir avec Laurence Bataille et lui ai fait part de mon admiration sincère et d'ailleurs continuelle pour son père, pour son géniteur, à qui elle ressemblait beaucoup. Elle m'a interrompu en disant : "Écoutez non, quand on écrit certaines choses — la phrase est très forte —, on devrait penser à sa progéniture"». Sollers ne nous dit pas dans cet entretien à quelles choses écrites par Bataille sa fille Laurence faisait allusion ; et peut-étre ne lui aura-t-il pas demandé de précisions à ce propos. Et de poursuivre : «Voilà les familles. Donc le nom de Bataille a été censuré. Ça ne veut pas dire qu'il n'a pas continué à circuler comme adresse. C'est quelque chose qui aurait dû être étudié depuis longtemps, et qui est absolument stupéfiant ». Et en effet, comme pour mieux enfoncer ce clou, Sollers boucle cet entretien sur Bataille. « Le nom de Bataille, dans la région — c'est quelque chose qui est absolument stupéfiant — le nom de Bataille dans la région, la région, c'est aussi bien les soeurs de Sylvia, tout ça n'a pas été étudié par tabou ». Je crois l'emploi de ce dernier mot parfaitement approprié. «Cela me parait très important. Pourquoi Bataille était-il l'objet chu de cette constitution familiale, avec une hostilité des femmes considérable bien sûr ?» Réponse, ou début de réponse : «Il aurait rendu les filles immariables. C'est très mal vu d'ètre Bataille pour les matriarches de la région, n'est-ce pas ? C'est très mal vu. Très mauvaise réputation. Une vie qui n'est pas souhaitable. Trop de liberté». Eh bien voilà, si nous allons chercher Lacan là où

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

il s'agirait chez lui de cette grande affaire pour chacun qu'est l'amour, ce sera en ce point qu'indique Sollers, en ce point où Lacan aurait manifesté, à l'endroit de l'amour, quelque chose comme son trop de liberté. Mais en quoi ?

Ce paysage derrière le paysage, voici qu'aujourd'hui Sollers nous le désigne : Bataille, Bataille avec sa mauvaise réputation, Bataille mis de côté. De là ma conjecture suivante : Lacan aurait élu un gendre épicière d'autant plus «aisément», si j'ose dire, qu'il aurait lui-même, en épousant Sylvia Bataille, *déjà* lié mariage et enjeu de doctrine, un enjeu éthique, érotique aussi bien. Était-il si aisé d'écarter Georges Bataille ? On peut difficilement négliger que les seuls deux enfants de la famille qui se sont trouvés se régler sur l'enseignement de Jacques Lacan au point de devenir psychanalystes d'obédience lacanienne, Laurence, fille élue comme telle, et Judith, portèrent toutes deux le nom de «Bataille». Sibylle, née Blondin, qui ne mangeait pas de ce pain-là, écrivait, en 1994, dans l'avertissement (quel mot !) de son *Puzzle,* et au présent, qui plus est : «Bataille est le nom de la seconde femme de mon père ».

Autrement dit, un lien entre famille et frayage était *déjà constitué* avant que ne se mette en place la transmission épicière. Tout d'abord il s'est agi, par le biais familial, d'écarter un dire (celui de Bataille) ; puis également d'écarter un dire (celui, trop libre, de Lacan), le temps d'une génération.

Lacan — l'homme public, l'enseignant — se sera-t-il entièrement soumis à cette familiale mise à l'écart de Bataille ? Sollers se scandalise justement du peu de place de Bataille dans les *Écrits :* une seule note de bas de page, un Bataille cavalièrement expédié donc, et aucune mention du nom de Bataille dans l'index, un très remarquable oubli en effet. Pourtant, quelques déclarations de Lacan le montrent à l'occasion délesté de ce qui fut donc un des enjeux de son mariage avec Sylvia. Ainsi, juste avant la parution des *Écrits,* déclare-t-il (séance du 1" juin 1966 de son séminaire) : *«L'Histoire de l'ceil* est riche de toute une trame bien faite pour nous rappeler si l'on peut dire l'emboîtement, l'équivalence, la connexion entre eux de tous les objets petit a et leur rapport central avec l'organe sexuel». Lacan aura donc, partiellement tout au moins, gardé ses coudées franches. Cette liberté maintenue, notons-le, concerne l'érotique.

Philippe Sollers. Entretien avec Jean Allouch

Le propos de Sollers, dans « Lacan méme », permet de formuler l'enjeu de cette redoublée emprise familiale sur la doctrine. Cet enjeu, en effet, est parfaitement dit par la réplique que lui donnait Laurence Bataille avec son «Écoutez non». En un premier temps, un *hléros (Bataille)* est frappé d'un signe négatif, maintenu comme exclu. Tandis que, dans un second temps, avec la mise en place de la transmission épicière, un (autre ? c'est toute la question) *Héros* est apparemment positive, mais il s'agit de ne pas transmettre ce possiblement (ce sans doute ?) intransmissible «trop de liberté», de produire, à sa place et comme en tenant lieu, un objet jugé lui transmissible, car conforme aux valeurs familiales convenues, celles qui laissent de côté l'érotique de l'objet petit a (celle de *l'Histoire de* l'aeil aussi bien ?). Qu'on se le dise : les filles doivent être mariables, et les pères doivent s'employer à les produire telles. Certaines femmes sont, en effet, intraitables (aussi intraitables qu'Antigone) sur ce point avec lequel on ne badine pas. Question : une psychanalyse réussie ne rend-elle pas une analysante immariable ? Ce que Lacan disait d'une entrée au couvent au décours

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

d'une analyse (signe d'une analyse ratée selon lui) ne serait-il pas également vrai pour cette autre forme de voeux qu'est le mariage dit civil ?

Une autre remarque de Sollers dans cet entretien importe beaucoup. On lui demande : « Qu'est-ce qu'il cherchait finalement Lacan, selon vous, qu'est-ce qu'il cherchait ?» Il réfléchit. Réponse : «L'amour qu'il n'a pas obtenu.» Question : « Qu' il n'a pas obtenu ?» Réponse : «Il n'a pas été aimé.» (Je vous rappelle ici son «je sais ce que je dis »). Question : « Qu'il n'a pas obtenu quand ? — Jamais. — Vous voulez parler de sa vie, de son enfance ? — Oui, de tout. De sa constitution. Il n'a pas été aimé. Il y a de quoi devenir furieux et je pense que ça le tourmentait beaucoup, et je crois qu'il aurait voulu une reconnaissance beaucoup plus large : la soumission de l'université, la réalisation d'un rêve mégalomaniaque, une volonté de puissance généralisée. Je crois qu'il a eu ce rêve de toute-puissance ». Question : « Pour avoir l'amour que selon vous il n'aurait jamais obtenu ? » Réponse : «J'ai toujours eu l'impression qu'il n'avait jamais été guéri d'un bobo d'amour, d'un gros bobo. Ça n'allait pas, quoi».

Ce qui peut là concerner la biographie de Jacques Marie Lacan n'importe pas en soi, mais peut nous aider à préciser, concernant l'amour, quelle pourrait être la position du psychanalyste Jacques Lacan. On peut en effet lire ce propos de deux façons. Première lecture, disons, si cela vous chante, médicale (on parlerait de névrose, de mégalomanie, peu importe, ce n'est pas intéressant) : Lacan cherchait l'amour, et il ne l'a pas obtenu. Mais vous pouvez aussi lire — et là la chose me parait à la fois plus intéressante et plus nouvelle — que Lacan cherchait une certaine sorte d'amour : l'amour qu'on n'obtient pas. Il suffit pour cela d'écrire avec des tirets la suite des mots : l'amour-qu'il-n'a-pas-obtenu. Lobjet serait celui-là : l'amour-qu'on-n'obtient-pas.

Question : est-ce cette recherche d'un amour qu'on n'obtient pas qui aurait fait de Lacan un psychanalyste ? Et la chose vaudrait-elle seulement pour lui ou bien pour tout un chacun qui se trouve en position de psychanalyste ? Aller au-devant d'un amour qu'on n'obtient pas n'est pas la même chose que tomber amoureux et, à la suite de diverses circonstances, se retrouver le bec dans l'eau, telle cette théorie de femmes éplorées dans leur lamento auxquelles Ovide prête sa plume (cf. *Les Héroides).* Dés lors que quelqu'un viserait comme tel l'amour-qu'on-n'obtient-pas, il devient hors de propos de parler de frustration, de castration, de privation, de masochisme ou de quoi que ce soit que vous voudrez. Cette recherche d'un amour qu'on n'obtient pas, serait-ce là le trop de liberté que Lacan aurait pris à l'endroit de l'amour ? Cet amour est-il une figure absolument nouvelle de l'amour ? Lamour des troubadours, on le sait, n'obtenait pas ce qui pourtant était visé, c'est-à-dire le *joy*. Mais peut-on dire pour autant qu'était *visé de ne pas* obtenir le *joy ?* Question : qu'est-ce que ça peut bien faire à quelqu'un, à savoir l'analysant, d'avoir affaire à un partenaire qui, comme tel, tendrait à obtenir de ce quelqu'un l'amour qu'on n'obtient pas ? Il me semble que cette question est plus intéressante, plus juste psychanalytiquement (étant donné qu'une psychanalyse commence avec le transfert) que la question rebattue du désir du psychanalyste. Cet amour qu'on n'obtient pas, n'est-ce pas en quelque sorte cette solitude « pas si seule» que Lacan présentifiait auprès de Sollers ?

Essayons de lier ces deux derniers traits, la question de la transmission épicière et celle de l'amour qu'on n'obtient pas. Y a-t-il, entre ces deux positions, un nouage

possible ? Je crois que oui. Oui, car le champ de l'épiclérat implique un centrage de la subjectivité sur le bien-fonds familial, sur le ***hieros ;*** c'est lui, le ***hleros,*** qui bénéficie de la brillance de ***l'agaima,*** c'est lui qu'on aime, c'est lui qu'on chérit, qu'on cajole dans son momentané abri. Tout l'amour est alors centré sur cet objet et sur sa (non)transmission. Autrement dit, l'amour n'est pas porté ailleurs. Personne n'en bénéficie ou n'en pâtit (comme vous préférez). Telle est la véritable ascèse de l'épiclérat. Autrement dit, plus question, sinon là, dans cet objet, d'amour de transfert. D'où l'on peut conclure : plus question, non plus, avec ce centrage sur l'objet à transmettre, de l'amour qu'on n'obtient pas.

Voilà quelques petites réflexions à propos de ce « Lacan même ». Et donc nous avons convenu avec Sollers qu'il allait, comme ça, rebondir.

Ph. S. Merci beaucoup. Tout de même, je vais me permettre de citer la fin de ce «Lacan même» pour aller dans le sens qui vient d'être évoqué, où je raconte une anecdote parlante. C'est à propos de Bataille et de Lacan, au confluent du dire d'une femme qui s'est appelée successivement Bataille et Lacan. ***Ce*** sont deux noms qui sont en effet importants, si une femme pacte de l'un à l'autre. Ça se passe dans une soirée ; Lacan est assis par terre, et je suis assis à côté de lui ; et il y a Sylvia, Sylvia Bataille, Sylvia Lacan, qui est là tout près, et qui bavarde. A un moment, Lacan veut se lever, il n'est plus très jeune, n'est-ce pas ; assis par terre, gentiment il veut se lever et il trébuche. Et immédiatement, vous voyez comme je suis, je m'arrange pour qu'il tienne debout. Je suis comme ça ! Et Sylvia, s'adressant à moi me dit : «Mais laissez-le, maintenant, il est grand !»

Philippe Sollers. Entretien avec Jean Allauch

J. A. 11 a soixante-quinze ans.

Ph. S. « Il est grand maintenant, ce n'est pas la peine de l'aider à marcher ». Finalement, il aurait pu tomber. C'était dit un peu en cherchant l'accord avec moi. Je me rappelle d'ailleurs, puisqu'il est question de ces deux noms, que je me suis retrouvé un jour avec Georges Bataille et sa femme d'alors, qui s'appelle Diane, au café de Flore, et bizarrement, Bataille qui était quelqu'un de très doux, de très... de très réfléchi dans ses propos, était en train de me dire, de me faire des compliments, je ne sais plus pour quoi, mon premier livre... et Diane Bataille était très agressive à son sujet, faisait des réflexions désagréables, du genre : « Évidemment quand on est jeune»... Ah ! Vous voyez la scène : il y a du vieux, ou du vieux supposé, une femme qui est là dans la gestion de cette vieillesse supposée, de cette incapacité physique, et moi je suis jeune, n'est-ce pas ?, et je dois dire, assez sédui... enfin...pas mal !, pas trop mal, même assez... ! Bataille est assez gêné par les réflexions de Diane, il se lève, parce que c'était vulgaire. Il y aurait lieu de méditer beaucoup sur le concept de vulgarité. Je propose de l'inscrire à la réflexion psychanalytique. Le mot «vulgaire» a été, comme vous le savez sans doute, inventé par Germaine de Staël, en 1800... et je pense qu'il faudrait se pencher dessus. Un séminaire sur la vulgarité me parait urgent... très urgent. Donc, c'était vulgaire. Vulgaire parce que c'était supposé, c'était «on se comprend». A partir de quoi, d'ailleurs ? A partir de quoi ? Alors : «Il est grand

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

maintenant !» Tout ça est intéressant, parce que c'est toujours dans un contexte social, ce n'est pas n'importe quand, n'importe où, n'importe qui. Il y a lieu de préciser que le contexte de l'époque est je dirais à tendance — ce mot parait lointain, voire tout à fait dérisoire aujourd'hui, quoique... Il faudrait faire de la généalogie — communiste. Ouais. Ça se passait en milieu d'ex-staliniens, et là aussi je propose d'inscrire la question de la persistance presque pavlovienne, historique, des réflexes « communistes » dans l'histoire éventuelle, réelle, vraie, sous-jacente, terrible, du communisme. C'était dans ce contexte en tout cas que «il est grand maintenant » avait donc une agressivité de classe, une agressivité sociale, une agressivité nette, s'agissant de Lacan. Lacan... je lui ai dit un jour : « Vous êtes un bourgeois d'avant-guerre. » C'était... évident ! N'oubliez pas que tout ceci se passe sur fond de conflit de classes. Je vais être anarchiste pendant trois secondes... Non, c'est fini ! «Il est grand maintenant ! Ce n'est pas la peine de l'aider à marcher... » C'est toujours intéressant de se demander comment les hommes vivent avec les femmes, et lesquelles, celles qui sont en représentation, celles de la nuit, celles qui sont dans tel ou tel contexte social, tout ça est passionnant s'agissant de Lacan. Vous pouvez lire un très beau roman de moi qui s'appelle *Femmes* au pluriel, qui a vingt ans d'existence, où ces sujets, parmi bien d'autres, sont évoqués ; il faut absolument relire ce livre, je vous assure qu'il est tout à fait d'actualité..., sur bien des points, y compris la clonification éventuelle. Et donc, ça me choquait moi, je trouvais ça bizarre. Et ça évoque un autre souvenir, c'est comme ça que je conclus cet entretien, c'est vrai qu'à l'époque j'écrivais sur Georges Bataille, sur lequel j'ai beaucoup écrit, et je voulais montrer à Lacan ce que j'avais fait, je ne sais plus ce que c'était, un texte que je venais de faire sur Georges Bataille. Nous sommes au début des années soixante, là, tout à fait aux alentours de ce fameux objet a qui n'empêche pas Lacan de mettre Bataille dans les Écrits, rejeté en note, n'est-ce pas. Je me rappelle, quand les Écrits sont parus, je ne sais pas si ça a été corrigé depuis, mais enfin ce qui était étrange, c'est qu'il y avait cette note, mais vraiment minimale, on ne peut pas traiter l'oeuvre de quelqu'un comme Georges Bataille par une petite note le comparant à Schreber ! Ce n'est pas ça ! Eh bien dans l'index, vous savez comme c'est révélateur, les oublis L.. Vous avez l'index des noms cités dans les *Écrits,* le nom de Bataille avait disparu. Ce n'est pas sans intérêt d'autant plus que ce nom-là restait en fonction dans les adresses ; c'est très étrange, personne n'a vraiment enquêté là-dessus, je ne suis pas journaliste, ça m'intéresse, je vais droit au but, mais il y aurait un article saisissant à faire sur la façon dont le nom de Bataille a continué à être employé... alors Bataille était dessaisi socialement, les filles auraient été immariables, et en effet les soeurs étaient là, Rose Masson, la femme d'André Masson, la femme de Piel, les trois sceurs... C'est très intéressant cette histoire, jamais étudiée... c'est infernal à la fin ! Et donc, il y avait une sorte de type pas bien, dans la famille, bien qu'on utilisât encore son nom, pour des questions d'adresse... bizarre... il n'était pas propriétaire, il était pauvre. Nous étions à une vente pour subvenir à un achat d'appartement, il est mort acse7 vite, d'ailleurs, sous le regard réprobateur de sa pauvre femme...Vous voyez le problème... Je pense qu'il y a là une sorte de matriarcat. J'apporte donc un texte sur Bataille, je savais que ça intéresserait Lacan, et c'est Sylvia qui m'ouvre et qui me dit : «Qu'est-ce que vous venez faire ?» Je dis :

L'Unebévue Editeur N°33 : de père à fille. www.unebevue.org

«Je dois montrer à Lacan ce petit texte que j'ai écrit sur Bataille ». Et elle me dit — et je vous assure que c'est vrai : «Ah bon ? Vous vous intéressez à Georges ?» *(silence).* Je termine donc cet entretien par cette phrase : « Bataille pour moi ce n'était pas Georges et Lacan n'était pas un enfant !» Ça pose la question, épicière ou pas, de ce pouvoir féminoide sur les régions, comme je les appelle, que vous fréquentez vous, et la question en effet du père et de la fille. S'agissant de Freud et de Lacan, eh bien je ne vais pas, on est pressés... Qu'est-ce que c'est qu'un père avec sa fille ? Après tout c'est une question peut-être essentielle. Toutes les mères ont été des filles. Et de mère en fille : les filles ont grandi... La question reste toujours la même. C'est la raison pour laquelle m'intéressant de plus en plus à Shakespeare, j'insisterai sur le vieux Shakespeare, qui est de plus en plus tenté par des réflexions sur la transmission directe de père à fille ; bien entendu, il faut trouver quelqu'un pour satisfaire biolo... enfin, sexuellement, mais ça... Enfin, cette question de père à fille me parait toute fraîche, voyez-vous. Vous avez qu'à lire La *Tempête*... On ne parle pas assez de Shakespeare... et donc, eh bien oui, il y avait chez ce vieux Lacan quelque chose de shakespearien, bien sûr ! J'ai dit tout ça, mais est-ce que ça sert à quelque chose ? C'est pour rien peut-être que j'ai dit tout ça. l.amour qu'on n'obtient pas, qu'on n'a pas obtenu, il n'y a pas lieu d'en faire un horizon indépassable ; l'amour ça s'obtient. C'est une bonne nouvelle que je vous annonce ! Évidemment, j'ai honte de vous dire ça parce que ça ne mène pas en analyse... Mais Lacan lui-même finissait, si je m'en souviens, par douter — et c'est là sa grandeur et même sa fécondité analytique — de la psychanalyse, il n'y a aucun doute là-dessus. Et donc, qu'est-ce que c'est que cette histoire oui... quelle histoire ! Que la fille de Joyce soit devenue folle, comme on dit, brouille un peu la question. N'oubliez pas, quand même, que Joyce adorait Lucia. Quand Joyce est mort, sa fille est là, on l'enterre et elle dit : « Il est en train de nous faire une blague, il a... arrête ! quoi... sors !» Moi je trouve que c'est de l'amour, qui se paye évidemment de la folie. Lamour se paie pratiquement toujours de la folie, et c'est justement là-dessus, une nouvelle conception de l'amour, un nouvel amour, comme dit Rimbaud, une nouvelle raison, un nouvel amour, qu'il faudrait peut-être réfléchir... En tout cas, vous faisiez allusion à Laurence, bien sûr, elle a vraiment dit ça, c'était aussi choquant que de me dire de Lacan : «Il est grand maintenant !» Enfin, c'est invraisemblable : « Quand on écrit on devrait penser à sa progéniture»... ! À la famille ! Alors vous vous rendez compte si un artiste devait d'abord penser à sa famille au moment d'écrire, de peindre, où en serions-nous ? Peut-être vers aujourd'hui de plus en plus ! Ah, voilà la raison de ma présence, sans quoi... De plus en plus vers aujourd'hui, c'est vrai, on devrait penser à ce qui peut ou pas plaire, les enfants... peut-être... la famille ! Oui. Famille. « Famille je vous hais», disait Gide, pédophilique, avouant par là un grand amour de la famille. Pour aller plus loin que la famille, il faut évidemment inventer une autre position que celle de la perversion, et pas obligatoirement celle d'une psychose réussie, que Lacan considérait comme étant le cas de Joyce. Parce que les conversations qu'on a eues à l'époque sont vraiment parmi les plus bizarres que j'ai eues avec quelqu'un qui s'est trouvé s'emparer du problème, en effet, il sentait que c'était ça le dossier, Joyce. Alors j'étais là... Décidément je suis là souvent ! Et en effet, il me disait cette chose extravagante : «Mais enfin pourquoi est-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

ce qu'il a publie *Finnegans Wake ?»*... Vous voyez, nous sommes en 2003, je ne sais pas si ce à quoi je fais allusion parle à quelqu'un ici, parce que tout ça est très vieux et en même temps très en avance sur nous, ce sont des éléments essentiels : pourquoi *publier Finnegans Wake ?* Et je lui disais : «Mais enfin, enfin... bien sûr... Vous croyez qu'il aurait dû laisser ça comme des petites recherches, des calembours qui n'en étaient pas ?... » C'est inouï ! Voilà une oeuvre capitale du XX` siècle, parue en 39, mais écouter, après 75, Lacan me dire : «Pourquoi a-t-il... publié ?», quelle tristesse ! Quelle tristesse ! Je ne vais pas vous faire l'histoire de *Finnegans Wake* de Joyce, c'est dans tous les livres... Bien sûr qu'il voulait le publier, le signer... Moralité : la France baveuse au lieu de déclarer la guerre aurait mieux fait de s'occuper de *Finnegans Wake.* Eh bien oui... il y a les familles, n'est-ce pas. Il y a un très bon mot de Lacan dont je me suis souvenu pendant que vous parliez, c'est « une épouse n'a rien d'humain». Si ça tourne a l'humain... ça veut dire que l'amour n'est pas là. L'amour, voyez-vous, n'a rien d'humain ! Je suis pas en train de vous parler de l'amour de Dieu, encore que... ah ces femmes ! Ces saintes ! C'est pas de l'amour, ça, c'est autre chose... c'est pas de la confusion, c'est de l'hystérie... Nous parlons de l'hystérie, nous sommes bien d'accord ? Eh bien, trop de liberté chez Lacan, non, non ! Trop de liberté pour les familles, sûrement ! Le corsetage auquel il s'est livré... et que pouvait-il faire d'autre ? Je le vois encore me disant, de façon assez grave après tout : Benveniste venait d'être ramassé dans la rue sur un banc, il venait de perdre ses papiers... Benveniste le grand Benveniste. Alors il me dit tout a coup : «Ah, c'est curieux, quand un homme tombe, ah !» tombe... disons tombe...

J. A. Ah, c'était « tombe » ? Dans le récit que j'ai recueilli c'est «meurt».

Ph. S. Non... tombe... Quand un homme tombe, il devient un meuble de sa famille...

J. A. Je l'ai cité dans mon recueil des bons mots...

Ph. S. C'est à moi qu'il l'a dit. Vous avez peut-être cité... Non, mais il l'a peut-être dit à d'autres !

J. A. C'est de la que je le tiens.

Ph. S. Bon. Quand un homme tombe, pauvres hommes, n'est-ce pas mesdames, il devient un meuble de sa famille ! Ça veut dire qu'il était là quand même conçu comme meuble déjà depuis longtemps. Meuble de prix, il y a des meubles plus ou moins chers... Maintenant, c'est pas tout à fait du design. Ça nous mènerait a la question du goût. Quel meuble un homme qui tombe représente-t-il pour sa famille ? Une commode Louis XV ? Louis XVI ? Je ne sais pas moi... Un bahut ? Est-ce que c'est très cher ou pas ? Eh bien, Lacan c'était très cher, nous sommes d'accord. La question de l'argent est considérable... Ne pas en parler c'est d'ailleurs fuir la question de l'amour. Lamour, c'est embêtant parce que c'est gratuit. Et même d'une telle gratuité

que ça n'a pas de prix, que ça tombe, que ça va à l'encontre, violemment à l'encontre, de toute opération sociale et monétaire. Non ? Il me semble. C'est très surveillé l'amour, puisque ça n'a pas de prix... puisque c'est gratuit ! Alors si c'est gratuit, ça change tout ! Ça ne s'obtient pas, ça se donne, gratuitement. Et, figurez-vous, ça existe !

J. A. Comment est-ce que vous le savez ?

PH. S. Par la vie. Et ça s'appelle d'ailleurs quelque chose qui ressemble beaucoup à l'histoire de la littérature, de l'art, de la poésie. Mon effort auprès de Lacan ça a été d'essayer de le sensibiliser au fait qu'il fallait — je résume — qu'il fallait passer vraiment de Gide à Joyce. Sachez, entre autres choses, que Joyce est un immense écrivain, bien sûr, très au courant de ce qui peut se passer entre un homme et une femme. C'est quand même le sujet. Mais peut-être ce sujet est-il de plus en plus loin de nous actuellement, pour des raisons que nous poumons évoquer. Ça se passe entre un homme et une femme. Pourquoi ? Parce que c'est ce qu'il y a de plus asocial, comme a dit le bon Freud. On vous dit que c'est tout ce qu'il y a de plus naturel et social, alors que c'est tout à fait le contraire. Comme c'est curieux ! Ça pourrait arriver comme critique sociale fondamentale, historique aussi. Et alors, l'absence... l'amour qu'on n'obtient pas peut conduire en effet à la fureur. C'est qu'on ne peut pas oublier que dans le cas, si j'ose dire, de Lacan, la fureur était là. C'était quelqu'un de furieux, de furibond ! Les témoignages abondent ! Je l'ai vu moi-même ! Furieux pour des tas de raisons, mais furieux ! Euh... l'amour ne rend pas furieux. Ça rend plutôt détaché. Puisqu'il y a ce qu'il faut quelque part, on ne cherche pas, on a trouvé. Je ne cherche pas, je trouve ! Eh voilà... c'est-à-dire que là, la question de l'objet a pour les femmes il la pose de façon tout à fait crue, c'est les enfants dont elles s'occupent. Alors les femmes avec leur petit a, leurs petits a... c'est plein de petits *a* dans le rôle des femmes... l'objet petit a...

J. A. Est-ce inconcevable un amour qu'on n'obtient pas qui ne rendrait pas furieux ?

Ph. S. Je ne pense pas. Je crois que la fureur est exigible dans ce cas. Elle est plus ou moins refoulée, plus ou moins sous-jacente, elle appelle à l'esprit de vengeance et au ressentiment. Ça c'est la fameuse formule de Nietzsche : l'esprit de vengeance c'est quoi ? C'est le ressentiment contre le temps... le ressentiment de la volonté... La fureur implique le vouloir. Vouloir c'est déjà beaucoup trop. L'esprit de vengeance c'est le ressentiment de la volonté contre le temps et son « il était». Voilà. Ce sont les embarras de la volonté... avec le temps... Donc c'est une question de temps. Qu'en est-il des rapports de Lacan avec le temps ? Qu'en est-il des rapports de n'importe qui avec le temps ? Parce que l'épiclérat c'est une question de temps. On est sur une temporalité. Est-ce que c'est la transmission la plus fiable dans le temps... Il y a une transmission orale très importante, essentielle, mais qui s'évanouit vite si vous n'êtes plus là. A part ça c'est des on-dit, des on-dit, des on-dit... Moi je vous parle de Lacan parce

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

que je l'ai entendu Maintenant c'est loin. Quelle est la transmission dans le temps la plus fiable et la seule ? C'est l'écrit : c'est la bataille pour l'écrit, la bataille pour le temps. Joyce dit : «Je vais donner aux universitaires à s'occuper de moi pendant trois siècles»... Je dirais que ça peut être pour un millénaire ou deux ; après tout, il y a des écrits que nous sommes toujours obligés de considérer et qui sont très anciens ! Le reste, c'est quoi ? C'est la bataille pour le temps ! On doute ou pas du temps ; on est là simplement pour le temps où on est en train de vivre et d'impressionner ses auditeurs ; et même, ça s'arrête vite, vous savez, c'est deux générations... à peine... à peine... hein ? Alors « la Recherche du temps perdu»... La transmission c'est l'écrit. Et la bataille sur l'écrit, c'est... c'est la lutte à mort. Lacan a perdu la bataille de l'écrit.

J. A. Est-ce que vous diriez...

Ph. S. C'était un grand général...

J. A. Est-ce que vous diriez qu'il n'avait pas le temps ?

Ph. S. Non, je pense que c'est lié a la question de la famille. Eamour, si j'ose m'exprimer ainsi, l'amour vous rend libre par rapport au temps et vous débarrasse de votre esprit de vengeance et de votre ressentiment par rapport au temps. Voilà. C'est très important. Je suis pour, mais je ne fais que l'imaginer pour la pratique analytique qui elle-même est fondée sur une certaine conception très précise et très particulière du langage et du temps. Sauf erreur de ma part.

J. A. Merci.

Marie-Claire Boons. Comme il y a eu pas mal d'anecdotes, je voulais simplement ajouter une phrase qu'un jour Sylvia m'a dite : «Lacan n'aime personne sauf sa fille.»

Ph. S. Sauf ?

M.-C. B. « Il n'aime personne sauf sa fille. » Je m'en souviendrai toujours, parce que ça m'avait... justement le rapport père/fille...

Ph. S. Moi je dirai le contraire : il aime le premier ou la première venue, sauf sa fille.

M.-C. B. C'est le contraire de ce que Sylvia disait !

Ph. S. Oui, mais Sylvia se trompe ! Comme j'ai réussi, je pense, a le démontrer. C'est quelqu'un qui a, par rapport à la notion d'homme, une vision d'infantilisation. Mais c'est très fréquent chez les femmes, ça... On leur montre des hommes, elles voient des petits garçons. Et il faut passer par cette déchéance.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. Au cours du séminaire, on voyait de temps en temps Lacan lâcher quelque chose qu'il n'avait pas envie de dire, dépassé par sa propre parole. Dans *Le transfert,* il se laisse aller à dire, mais je n'ai pas la formule précise en tête, seulement l'indication, que les rapports avec nos plus proches sont toujours ratés. La proximité, c'est le ratage assuré.

Ph. S. Ça veut rien dire non plus ça, parce que... et alors ? Qu'est-ce que ça peut faire ?

J. A. Des analysants !

Ph. S. Oui. Sinon, on va rester dans le roman familial, éternellement... C'est une invention récente, qui va disparaître... qui est en cours de disparition. C'est très XIX` de salon. C'est la raison pour laquelle il faut passer absolument à Joyce. Ou alors on va continuer... Vous savez, les références classiques sont étranges, c'est Gide ou Valéry. C'est le même étourdissement qu'on peut avoir lorsqu'on voit que Beaufret, traducteur de Heidegger, pour faire comprendre aux Français ce qu'il en est de la question de Hölderlin, convoque Paul Valéry. Valéry, c'est très bien, mais ça n'a rien à voir avec la vastitude du sujet évoqué. Donc, il y a un problème français, de culture française, d'éducation française, de référence à la française... et oui... c'était avant la Deuxième Guerre mondiale ! Il y a quelque chose qui ne va pas.

J. A. Vous l'avez su tout de suite, quand vous avez rencontré Lacan, que ça n'allait pas ?

Ph. S. Oui, tout de suite. On a eu tout de suite des polémiques, charmantes d'ailleurs, parce qu'on avait publié les Anagrammes de Saussure, etc., et ça avait mal commencé parce qu'il avait dit que Saussure était indifférent à la poésie, alors... ça a été tout de suite la polémique sur la littérature bien sûr, mais c'était charmant...

J. A. Sur les Anagrammes ?

Ph. S. Oh, pas seulement... sur Sade...

J. A. Ah!

Ph. S. Ah, oui ! Sur tout finalement ! Comme avec Freud et Dostoievski, « c'est pas ça». Sade c'est pas ça... Vous comprenez... Voilà... J'ai tenu... C'était intéressant de voir quelqu'un résister en essayant de dépasser ou de s'approprier en le dépassant quelque chose qui résiste... Finalement, c'était toute la culture... enfin ça faisait beaucoup de choses. C'est tout un rapport physique ou sexuel, d'ailleurs, bien sûr, avec l'énorme continent littéraire que tout le monde a tendance à passer par profits et pertes, comme si c'était une marginalité alors que c'est central. Je parlais de Shakespeare... par exemple... Voilà. C'est tout. Je n'ai pas passé ma vie à discuter

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

avec Lacan, j'ai fait bien d'autres choses. Mais sur ce plan-là, je peux dire un certain nombre de choses que j'ai constatées. C'est-à-dire le retentissement de la langue par rapport aux questions absolument essentielles qu'il se posait et, du coup, l'embarras dans l'écrit ! Alors que les improvisations de Lacan, j'ai dit que c'était le plus beau théâtre que j'aie jamais vu, et je le maintiens. Elles étaient parfois extraordinairement pénibles, parce qu'il ne se passait rien, mais il se passait quelque chose alors qu'il ne se passait rien. Il était parfois éblouissant. Simplement quelqu'un pense en parlant... Il adapte sa parole au fait que sa pensée s'est déjà décalée par rapport à une pratique qui, elle-même, n'était pas n'importe laquelle, qui m'intéressait. Je ne suis pas du tout dans cette pratique-là ; encore que je puisse essayer de l'imaginer. Romanesquement. Je suppose d'ailleurs que s'il m'écoutait gentiment c'est parce qu'il trouvait que j'avais un don pour imaginer la chose.

J. A. Et qu'est-ce qui fait que ça n'a pas marché ?

Ph. S. Ça a très bien marché !

J. A. Que vous n'ayez pas réussi à le tirer jusque-là ?

Ph. S. C'était trop... c'était trop tard. D'où le conformisme... Quand les femmes sont conformistes, elles le sont exagérément... Dans les époques de subversion elles sont un peu en avant ; dans les états de régression comme aujourd'hui... elles se dépassent dans la convention.

Un intervenant (inaudible)

J. A. Vous pouvez parler un peu plus fort, qu'on vous entende ? Prenez un micro.

Guy Casadamont. En pensant à cette soirée et ce séminaire avec vous, Philippe Sollers, trois points se sont imposés à moi, et puis : rien...

Ph. S. Ah, non ! non ! non ! Alors taisez-vous tout de suite !

G. C. Le premier, c'est un compliment pour cette phrase que vous êtes allé chercher je ne sais pas où chez Kafka, mais qui chez vous est dans *Théorie des exceptions :* « écrire, c'est faire un saut hors du rang des meurtriers». Je trouve que cette phrase vous va. Le deuxième point, c'est un constat : à vous lire, il me semble que la paix, ce n'est pas votre affaire, ni avec autrui ni avec vous.

Ph. S. La paix ?PAIX? C'est vrai, je suis pour la guerre, La *guerre du Goût.*

G. C. Oui. (rires) Le troisième point, c'est une question : dans *Casanova,* vous écrivez : « Tout écrivain est paranoiaque, c'est entendu.» Dès lors, la question que je

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

vous adresse c'est : qu'est-ce que sait' un écrivain absolument ?

Ph. S. Un écrivain... ?

G. C. ... absolument.

Ph. S. Eh bien, voyez-vous, je crois que Freud a eu raison de dire qu'il était un paranoïaque qui avait réussi. Ce qui fait que, de plus en plus aujourd'hui, on aborde la question par des termes psychiatriques classiques...

J. A. On n'y tient pas particulièrement.

Ph. S. Ils ont été prononcés ! Et c'est ça qui m'intéresse. C'est que, finalement, un, deux, trois, arrivent à terme... psychiatriquement... Ça, ça m'intéresse beaucoup. Vous êtes passés par Kafka... Il y aurait beaucoup à dire sur la guerre... et en effet... je suis en guerre permanente... à la chinoise, d'ailleurs ! Relisez le texte de Jung sur Joyce, par exemple. Très étonnant, dans les dates, Jung... Joyce, vous le savez sans doute, avait ironisé sur la jung Frau et tout ça, disant tout simplement que pour comprendre l'agressivité de Jung à son sujet, il suffisait de traduire son propre nom en allemand, ça fait Freud. «J'ai réussi là où le paranoïaque échoue ». C'est Freud, ça. Plus extraordinaire serait la formulation qui n'a pas encore été dite, c'est : j'ai réussi là où le schizophrène échoue. Je vous propose qu'on tienne un séminaire sur ce thème.... Ça changera la donne. Il y a toujours beaucoup trop de Jung dans l'atmosphère ; ce n'est pas la marée noire de l'occultisme et des sectes qui me démentira. Comme quoi il faut se tenir au sexuel strict. Et c'est ce que je fais.

Cécile Imbert. À ce propos...

Ph. S. A propos du sexe ?

C. I. J'ai toujours pensé que s'il y avait quelque chose de gratuit, c'était la sexualité. Et vous, vous dites l'amour c'est gratuit. Alors, tout à coup c'est comme s'il n'y avait plus de différence. J'ai un slogan... tout à coup je l'entends avec un autre mot...

Ph. S. Oui.

C. I. Alors il y a pas de différence entre l'amour...

Ph. S. ...et la sexualité ? Précisément la sessualité... avec deux s...

C. I. Elle est jolie la sessualité...

I. On pouvait aussi entendre, et donc écrire «test».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Ph. S. Oui.

C. I. J'ai toujours pensé qu'il y avait peut-être une différence entre l'amour et les pratiques sexuelles, quelles qu'elles soient...

P. S. Mais ça va de soi !

C. I. Alors, tout est gratuit ?

Ph. S. La sessualité, n'est-ce pas, je ne sais pas si vous vous en êtes aperçue, en fait, est rarement gratuite. Ce qui m'amuse d'ailleurs, c'est qu'il y a un débat qui a été instauré à propos de la prostitution récemment. On a vu un certain nombre de femmes très remarquables, mais très disparates, signer ensemble une pétition pour appeler à encourager en quelque sorte les femmes qui avaient décidé de se prostituer librement. C'est très intéressant comme symptôme...

J. A. Nous en avons ici une dans la salle.

Ph. S. ...des femmes d'un certain âge d'ailleurs, qui avaient à soutenir le fait que les femmes puissent vivre de la prostitution. Cela m'a intéressé. La première question que j'avais envie de leur poser c'était : «Quels sont vos intérêts dans la région ?» Bref, la sessualité dont on fait grand cas je l'écris à la Queneau avec deux s, parce que ça commence à bien faire tout ça. La sessualité comme on dit est rarement gratuite. Cela dit, dans ma jeunesse j'ai fréquenté beaucoup de prostituées et j'ai eu des histoires d'amour avec certaines où tout devenait gratuit, tout d'un coup, c'est même la preuve que je peux vous apporter que quelque chose, là, peut basculer. La psychanalyse n'est pas gratuite, elle a raison : ça se saurait. Qu'il y ait des histoires d'amour entre analyste et patients... Ça se dit beaucoup.

J. A. Ça existe !

Ph. S. Ça existe. Voilà. Et tout ça, et tout ça. Mais puisqu'on parlait de l'amour, j'insiste sur l'absolue gratuité. Inutile de vous dire que je considère, et je crois que j'ai raison, que c'est très rare, puisque nous sommes tous des marchandises en train de nous évaluer les unes les autres... Lamour sans épisode sessuel me parait une fable. Mystique. Mais l'amour surgissant du sessuel... eh... en principe c'est pas fait pour ça... D'où les objets de part et d'autres. Je parle toujours de ce qui peut arriver en faveur d'une femme... comme si c'était mystérieux. On est hétérosexuel quand on aime une femme qu'on soit un homme ou une femme. Bref, je me suis demandé si les signataires de cette pétition aimaient les femmes. Et je ne crois pas ! Je crois même que c'est ce qui les motive. C'est la raison pour laquelle elles ne l'ont pas signée avec les hommes, pour bien marquer à quel point elles n'aiment pas les femmes. C'est leur problème, pas le mien.

L'Unebévue Editeur N°13 : de père à fille. www.unebevue.org

M.-C. B. Oui, mais c'est toi qui dit qu'elles ne les aiment pas.

Ph. S. C'est ça : c'est moi qui le dis. Et je le redis. Et même c'est ce qu'elles me disent.

Voix féminine Question sur *Sade (inaudible* sur *la bande magnétique)*

Ph. S. Ce qui m'intéressait c'était ce que pouvait dire Lacan de Sade comme étant neuf. On connaît bien ses séminaires, et il y a des écrits «Kant avec Sade», «Joyce... ». Comme je travaillais autour d'un certain nombre de références précises, parce que ce sont des questions historiques, parce que Sade n'apparaît pas n'importe quand, et Joyce n'apparaît n'importe quand non plus dans l'histoire de l'anglais, ça m'intéressait de voir quelqu'un qui s'interrogeait sur des points, appelons-les clés. Freud lui-même n'a pas choisi n'importe qui : Dostoievski c'est quand même très important pour savoir comment il définit l'hystérie de Dostoievski par rapport à l'épilepsie classique, vous avez lu ce texte fameux. La création littéraire, la création artistique a toujours fait partie d'une question... La psychanalyse aurait quelque chose à dire là-dessus, elle l'a dit. Souvent, il y a des textes remarquables... Il y a des lacunes considérables dans l'histoire psychanalytique par rapport à l'histoire de l'art, mais finalement le discours du psychanalyste a été conduit à dire quelque chose de Shakespeare, sur des points qui semblaient comme ça fondamentaux. Hamlet par exemple. OEdipe... La littérature a donné ses lettres de noblesse à la psychanalyse, bon. J'écoute Lacan, mais dire, par exemple, que Sade manque d'humour me paraît un contresens complet. Je l'ai dit. Il ne l'a pas apprécié, mais ça l'excitait, on a dîné ensemble... Argument contre argument. A ce niveau-là, c'est très intéressant de jouer avec quelqu'un qui est quand même un grand professionnel... Voilà. Donc ce n'est pas négatif, c'est une critique constructive, comme on dit.

J. A. Finalement, Lacan vous a amené à rêver un Lacan qui serait de plain-pied avec Joyce. Vous avez deux Lacan : celui que vous avez connu, un peu désespérant...

Ph. S. Non. Charmant, généreux... Rigolo...

J. A. Mais il y a aussi celui qu'il aurait pu être, que vous avez imaginé ?

Ph. S. C'est-à-dire, il aurait pu être... non... vous comprenez... non, comment dire : Lacan nous aurait laissé ses mémoires de libertin professionnel, ça m'intéresserait. Ça manque...

Danielle Arnoux. Ma question n'est pas une question. C'est un peu en amont de la discussion, mais on n'a pas parlé de ça encore, de la façon dont Lacan a étudié l'amour avec *Le Banquet* de Platon, et ce qu'il a situé comme essentiel dans *Le Banquet* de Platon, la distinction entre l'éraste et l'eroméne. Dans ce que vous dites, sur l'amour que Lacan n'a pas obtenu, vous le prenez côté éromène. Or, justement, il y

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

avait dans Socrate une sorte de modèle idéal de l'analyste en tant qu'il trouvait là quelqu'un qui, côté *éroménos,* faisait le vide, qui tentait d'être un pur éraste. Et Lacan le pose comme modèle pour une ascèse de l'analyste. Donc, cet amour qu'il n'a pas obtenu, est-ce qu'il le cherchait ? Ou est-ce qu'au contraire il ne s'adressait à des objets qu'en tant qu'il était pur éraste lui-même ?

Ph. S. Il était... ?

D. A. Pur éraste.

J. A. Il y a de la purée là-dedans.

Ph. S. D'abord, vous parlez de Platon. Alors, la question que l'on aborde, dans la métaphysique, c'est Lacan qui l'a dit crüment, ce sont des histoires homosexuelles. C'est un banquet de tantouses !

D. A. Et alors ?

Ph. S. Et alors ? Et alors c'est de la métaphysique. Lacan l'a dit et il a eu raison. J'ai beaucoup de respect pour Platon, mais enfin, c'est quand même une grande histoire homosexuelle. Enfin, je veux bien qu'on s'en tienne à Platon. Comme dit Baudelaire, vous savez : « Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austère ». Lacan n'a pas eu un mot pour Baudelaire... Baudelaire permet à mon avis des choses qui n'ont jamais été dites encore sur la mère française. Et, comme vous le savez, *Les Fleurs du mal* devaient s'appeler « Les Lesbiennes ». C'est dans une des pièces condamnées jusqu'en 1947 que figure ce vers fameux. Réfléchissez sur cet oeil ! « Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austère.» On est hétérosexuel quand on aime les femmes, qu'on soit un homme ou une femme. Petit essai de sortie de la métaphysique. De toutes façons, c'est ça le fond du problème : Éros, tout ça, la sphère... patati, patata... Eh oui, c'est dur la métaphysique. Faut se mettre à lire Heidegger tout de même, sérieusement, au lieu de lui donner un coup de pied toutes les semaines... par ignorance ! Lacan était très soucieux de Heidegger. Vous connaissez l'anecdote racontée par Beaufret, qui était en analyse avec Lacan. Lacan se taisait. Beaufret racontait, na-na-na, il en avait marre. Il était allé voir Heidegger. Et comme il en avait marre que Lacan se taise, il lui dit, tout à coup, en début de séance : «Tiens j'ai été chez Heidegger, qui m'a parlé de vous. » Et Lacan surgit du fauteuil en disant : « Qu'est-ce qu'il a dit ? » Lanecdote est ravissante.

J. A. Vous connaissez l'anecdote inverse, celle qui lui répond ? C'est quand Heidegger recevant les *Écrits,* dit : «Le psychiatre a besoin d'un psychiatre».

Ph. S. Oui, et il y en a une autre qui m'a été racontée par Catherine Millot. Lacan était un peu embarrassé de ses noeuds... Il dit : «Heidegger est très fatigué, on va aller le voir» — c'était en 75, 76 —, et alors, ils partent tous les deux. Heidegger très fatigué,

vous pensez bien qu'il se foutait pas mal du maniement des bouts de ficelle. Ils entrent dans l'appartement, et ils entendent une voix féminine, c'est la voix d'Elfried qui leur crie : «Les patins ! »...

Il faut regarder du côté des femmes, voilà ce que j'aurai dit ce soir, finalement.

J. A. A quoi tient le tabou ?

Ph. S. Le tabou dont je parle ?

J. A. Oui. Qui fait qu'on n'y regarde pas, justement.

Ph. S. C'est tout à fait bête : la bourgeoisie est comme ça, non ? Rose Masson aussi, qui était la chef du clan, n'était pas drôle. Moi j'arrive, je vois tous ces messieurs un peu engoncés, embarrassés, par l'histoire, il s'est passé des choses très graves... Je vais voir, je mène mon enquête... J'ai vu beaucoup de monde à l'époque, même tout le monde... Tiens, les anecdotes. Il y avait le pauvre père Masson, explosif, les cheveux en bataille, tout ça, il était avec un plaid, immobile, et Rose, le chef du clan me dit : «Georges Bataille... Il sortait nu sous son imperméable les soirs d'orage... Vous vous rendez compte !» On n'est pas dans *Le Banquet* de Platon... Bref, ce n'était pas convenable, tout simplement. C'est ça les transmissions, dans les histoires. Nous entrons dans une époque où il faut quand même être au courant, où la sessualité, telle qu'elle est devenue, fera de plus en plus l'impasse sur le désir masculin... pas sur le désir masculin pour son homologue, mais sur son altération révélatrice. Ce qui fait qu'on peut très bien prévoir, comme Platon d'ailleurs l'a dit, un élevage d'hommes qui conviendra à la situation. Barbons et chapons.

Paul Rogliano. J'écrivais dans votre dos...

Ph. S. Vous écriviez... ?

P. R. Dans votre dos.

Ph. S. Dans mon dos ?

P R. Alors par honnêteté, et par facilité de débutant, je vais vous lire ce que j'ai écrit dans votre dos en fait.

Ph. S. Oubliez mon dos puisque que vous n'étiez pas dans mon dos !

P R. Ah bon ? Ah mince alors ! Mais pourtant j'étais face à vous mais j'étais dans votre dos. Je ne sais pas du tout comment je m'y suis pris, et en plus j'ai écrit ça sur un torchon...

Ph. S. Allez-y, allez-y.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

P. R. J'ai écrit «déchouir».

Ph. S. Comment l'écrivez-vous ?

P. R. Dé-chouir. Voilà.

Ph. S. C'est pas mal.

P. R. C'est pas mal ! Et puis j'ai continué.

Ph. S. C'est bien pour avoir écrit ça dans mon dos ! Est-ce que ça ne vous est pas venu, cher monsieur, du fait que le...

P. R. Elle est stupéfiante, mais je n'ai pas fini. Après, j'ai mis «déchouissant». Oui. Et je ne pouvais pas me retenir de l'écrire.

Ph. S. C'est bien. C'est très beau.

P. R. Et puis j'ai regardé et puis j'ai écrit «Mon père».

Ph. S. Mon taire ?

P. R. Mon père. Trois points de suspension.

Ph. S. Trois points de suspension. Comme vous y allez !

P. R. Puis «Papa». Trois points de suspension.

Ph. S. Toujours dans mon dos.

P. R. Ah oui, alors là, j'y prenais un plaisir ! Puis «Papinou ».

Ph. S. Papinou ?

P. R. Alors ça, ça commence à aller moins bien !

Ph. S. Alors là vous avez arrété...

P. R. Non, non.

Ph. S. ...d'écrire ?

P. R. Non. J'ai continué. J'ai mis « Papouné ». Trois points de suspension. Et puis «Ploup».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Ph. S. Ploup ?

P.R. Ploup. Voilà.

Ph. S. C'est d'une tendresse infinie.

P. R. Et ce n'est pas fini. J'ai mis « tenir». Tenir. Pour aimer tenir. Écrivons.

Ph. S. Pas mal.

P. R. Et en fait je pense que j'ai pu écrire ça parce que je me suis autorisé, pendant longtemps, à rester un peu psychotique.

Ph. S. Et vous ne vous l'autorisez plus ?

R R. Si, toujours.

Ph. S. A la bonne heure !

P. R. Et puis finalement, vous me paraissez un petit peu fâché...

Ph. S. Pardon ?

Philippe Sollers. Entretien avec Jean Allouch

P R. Un peu, mais pas contre moi, contre une bienséance de l'hystérie sociale.

Ph. S. Oui. Oh, oui... c'est pas un petit peu, c'est tout à fait...

P. R. Bien sûr, bien sûr... mais j'ai regardé... mais mon regard s'est détourné de vous puisque j'ai regardé Jean Allouch. Et je l'entendais un petit peu parler de Jacques Lacan, et j'essaie de trouver où sont les ponctuations dans tout ça en fait... les ponctuations... Elles étaient un peu clair parsemées, très peu de ponctuations, dans cette histoire de la transmission. Effectivement, pour ne pas être déchu, il faut tenir... et alors, effectivement, si l'amour est gratuit, il est peut-être de l'ordre psychotique. Voilà ce que vous m'avez fait venir à l'esprit. Alors, est-ce qu'être écrivain... Vous n'avez pas répondu à mon voisin qui était dans mon dos...

Ph. S. Cette fois-ci c'est vrai.

P R. Alors je vous relance la question : est-ce qu'être écrivain c'est justement essayer de s'écrire le moins possible et de tenir devant les femmes, pour ne pas les avoir sur le dos ?

Ph. S. Pour être dans leur dos.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

P. R. Ah, c'est pas mal, ça. Je rends le micro !

J. A. Eh bien merci Philippe Sollers.

Ph. S. Merci à vous.

Post scriptum

Après le séminaire, diner à la brasserie Balzar (les garçons, qui en ont pourtant vu d'autres, s'en souviennent encore). Conversation animée d'une petite dizaine de personnes. Le diner se prolonge ; la salle, peu à peu, se vide. On commence à ranger les tables. Tout à coup, une voix masculine et tonitruante, venant d'une table voisine, s'adresse à Sollers, mais aussi à la cantonade, ceci dans la meilleure tradition Dada : «Sollers, tu es une merde !» Réponse de l'interpelle, d'une voix non moins hurlante : «Oui, connard, tu le savais pas ?»

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant.

LYNDA HART

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

Les identités sexuelles sont, d'une part, des « objets» moins stables que les identités de genre ; d'autre part, elles restent plus attachées à une métaphysique de la substance. La soudure historique des subjectivités sexuelles avec les choix d'objets a produit un double lien qui bouleverse le jugement. Décider quand et où déployer un récit constructioniste ou essentialiste de 1'« homosexualité » a pris une importance hautement politique. Ajouter foi aux deux simultanément est une affaire nécessairement angoissante. Le débat essentialiste/constructioniste est en un certain sens une fausse piste', car ce n'est pas la « vérité » des sexualités et de leurs identités que nous cherchons ; ce qui nous concerne plutôt, ce sont les *effets* de production d'un discours ou de l'autre dans les vies matérielles des personnes qui s'identifient comme membres d'une minorité sexuelle.

Les quelques dernières décades ont produit une abondance de discours historisants sur les identités sexuelles, la plupart défendant un point de vue constructioniste. Alors qu'on pourrait être pleinement d'accord avec les constructionistes en théorie, la légitimité d'une rhétorique essentialiste ne doit pas être reçue comme une revendication de vérité mais comme une réponse aux ramifications politiques d'une position constructioniste absolue, qui peut trop facilement servir à mettre en jeu des actes de violence contre une population minoritaire.

Cet article est extrait du recueil *Acting out : Feminist performances,* Lynda Hart et Peggy Phelan Editors, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, p. 119-137. II est traduit par Anne-Marie Ringenbach.

1. Pour une excellente discussion de l'essentialisme en tant que « drapeau rouge (ou une fausse piste)» Inds] jeu de mots entre red *flag* avertissement danger, et révolution, et red herring hareng saur et diversion, voir Naomi Schor, «Cet essentialisme qui n'est pas un», *Differences 1,* n° 2, Été 1989, pp. 38-58. Elle écrit : «Si nous voulons dépasser le conflit de plus en plus stérile sur l'essentialisme, nous devons commencer par dé-essentialiser l'essentialisme, parce que pas plus que la déconstruction, *l'essentialisme n'est pas un »,* p. 41.

La performance de sexualité lesbienne s'est trouvé prise dans ce dilemme, aussi bien en *ce* qui concerne les textes que le contexte. Dans sa postface à «La spectatrice féministe comme critique », Jill Dolan prévoyait avec justesse que la question pressante pour la critique de la performance féministe se focaliserait sur la performance lesbienne et ses risques d'assimilation, à mesure que celle-ci se déplacerait vers des lieux de performances plus importants'. Ce problème produisit une sorte de crise lorsque Lois Weaver et Peggy Shaw, le couple butch-fern de la troupe de performance Split Britches, performèrent *Dress Suits to hire,* Habits à louer, de Holly Hugues, à l'Université du Michigan. En réaction à cette performance, la théoricienne lesbienne-féministe Sue-Ellen Case, qui a beaucoup écrit à propos des Split Britches, et Holly Hugues, performeuse lesbienne/dramaturge, ont échangé des lettres partisanes dans un numéro de *The Drama Review.* Case maintenait que les stratégies perturbatrices de la performance lesbienne de Weaver et Shaw étaient assimilées par un public qui était joyeusement diverti, et qui consommait et gommait la spécificité des vies et désirs lesbiens. Selon Case, on s'appropriait Weaver et Shaw, dans cette performance particulière, d'une façon qui reflétait une assimilation plus large des performances culturelles gay et lesbiennes : « À peine avons-nous commencé à écrire ou à performer la sexualité lesbienne parmi/par/pour nous-mêmes que la presse, les universités de la côte Est, et les théâtres régionaux se parent déjà eux-mêmes des thèmes et études lesbiennes et gay comme s'ils portaient les diamants de Liz Taylor... »[3]. Case attribuait sa réaction à la fois au contexte de la performance du Michigan et au texte de Hughes, insistant lourdement sur ce dernier. Hughes répondit en accusant Case de s'ériger en «autorité sur le vrai Lesbianisme Orthodoxe, ... une femme avec une mission, encore une lesbienne-née, une lesbienne Chiite»[4]. Hughes prenait la critique de son texte par Case comme une attaque de son identité personnelle, et elle a étayé l'intégrité de cette identité en évoquant son amante.

Encore une fois, ce débat esquissait publiquement la question que théoriciennes lesbiennes et féministes ne peuvent abandonner : quand un texte est-il un texte lesbien ? — question inextricablement liée au problème de ce qui constitue, si tant est qu'il y ait quoi que ce soit, l'identité lesbienne. La longue tradition qu'il y a derrière la querelle Case/Hughes n'a pas besoin d'être répétée ici. Comme je l'ai dit ailleurs, ce qui est maintenant référé généralement au débat essentialiste/constructioniste était présent, quoique de façon plutôt latente, dans des contestations sur ce qui, dans les projets théoriques féministes ressortissait du signe «lesbienne», au moins depuis le début des années 1970, quand les Lesbiennes Radicales publièrent leur manifeste «Les Femmes-Identifiées-Femmes»[5]. On pourrait attendre qu'un tel débat soit obso-

2. Jill Dolan, The *Feminist Spectator as* Critic,1988 ; reprint, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, pp. 119-21.

3. Sue-Ellen (ase, «A case concerning Hugues», *Drama Review* 33, Winter 1989, p. 12.

4. Holly Hugues, «A case concerning Hugues», Drama *Review* 33,Winter 1989, p. 16.

5. Lynda Han, « Canonizing Lesbians ?» in *Modern American Drama : The Female Canon,* ed. June Schlueter, Madison, N. J., Fairleigh Dickinson University Press, 1990, pp. 275-92.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Tète à la lumière de la déstabilisation radicale opérée par les théoriciennes culturelles de toutes les identités et la déconstruction du binaire homosexuel/hétérosexuel. Néanmoins, il est clair que les enjeux restent forts pour juger des identités lesbiennes, en les reconnaissant malgré tout comme des constructions historiques.

l'anxiété, à la fois reflétée et produite par ce débat entre lesbiennes, est indicative de ce à quoi Eve Sedgwick se réfère, à savoir, une « dissonance intime», qui émerge fréquemment quand les féministes se trouvent prises en tension entre le mobile politique de s'identifier les unes aux autres en tant que femmes, ou comme les sujets d'une sexualité particulière, et l'opération d'identification elle-même, qui implique toujours non seulement une identification *en tant que* mais une identification *avec et contre.* S'identifier «contre» est manifestement plein de tension sinon d'hostilité. Mais, comme Sedgwick le montre, l'identification « avec » est suffisante pour produire une situation de souffrance, perturbante, puisque, comme la psychanalyse le note, « les relations implicites dans *l'identification avec* sont en elles-mêmes bien suffisamment pleines d'intensités d'incorporation, de rabaissement, d'inflation, de menace, de perte, de réparation et de désaveu »[6]. Les politiques identitaires sont destinées à rester notre lot encore pour quelque temps ; le mouvement féministe ne semble pas pouvoir vivre avec ou sans .

Je veux entrer dans ce débat en examinant de près une production particulière, *Valse* Anniversaire, de Weaver et Shaw, telle qu'elle a été performée à l'Université de Pennsylvanie en février 1990. Se basant sur une performance de *Valse Anniversaire* qu'elle avait vue à Milwaukee, Jill Dolan allègue que *Valse Anniversaire* est «en fin de compte un texte lesbien assimilationniste à cause de l'accent mis sur la romance et sur les relations familiales plutôt que sur les relations sexuelles»[7]. Ainsi, elle prend une position similaire à la réaction de Case à *Dress Suits to Hire,* mais articulée sur un texte écrit et performé uniquement par Weaver et Shaw. Comme dans la discussion de Case, Dolan rend le texte coupable, en dernier ressort, de produire l'assimilation, mettant en arrière-plan le contexte.

Un article éclairant, d'une revue locale de Philadelphie, approuva la lecture que Dolan faisait du texte. On lisait : « Les Split Britches présentent des histoires universelles d'amour et de mariage »». Cette réaction n'était aucunement anormale. De nombreux spectateurs ont commenté les thèmes familiers et l'attrait grand public de la performance. Le public n'était pas hétérogène, c'est certain, même dans une situation locale, mais il n'était pas non plus un de ces publics déjà branchés qui assistent aux

6. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet,* Berkeley, University of California Press, 1990, p. 61.

7. Jill Dolan, « Practicing Cultural Disruptions : Gay and Lesbian Representation and Sexuality » in *Critical Theory and Performance,* ed. Janelle Reinelt and Joe Roach, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.

8. Thea Diamond, «Two for the (Lesbian) Seesaw», *Welcomat/After* Dark, 28 February 1990.

L'Unebévue Editeur n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

mises en scènes du café WOW[9] ou autres lieux d'East Village. Même ainsi, comment ont-ils pu manquer la « différence lesbienne » que cette performance codait si manifestement ? Ce que je voyais, alors que je lisais les compte rendus, au-delà des commentaires des spectateurs, et que j'écoutais mes étudiants discuter de la représentation, était presque une répudiation continue de quelque présence lesbienne que ce soit dans cette performance. Cette réaction était renversante étant donné la présentation criante d'une histoire lesbienne et gay hautement spécifique dans *Valse Anniversaire.*

Employant les mêmes styles performatifs que les Split Britches utilisent dans tout leur travail — monologues, jeu de rôle, chant, danse, numéros de vaudeville —, *Valse* Anniversaire raconte l'histoire de dix ans de relation lesbienne entre Weaver et Shaw. Alors que les spectateurs entraient dans l'espace de la performance, une musique grand orchestre jouait doucement ; des serviettes roses proclamant «Joyeux anniversaire Peggy et Lois» étaient offertes par les ouvreuses avec un morceau du gâteau d'anniversaire. Les tables de cabaret étaient ornées de poupées en papier habillées en mariés sur lesquelles les visages de Lois et Peggy étaient surimprimés ; des ballons roses et lavandes montaient de dessous la scène et flottaient dans le public. Les gens achetaient des boissons au bar, volleyaient les ballons tout autour, mangeaient leur gâteau et appréciaient la musique. Lorsque les lumières baissèrent, nous entendîmes les mots d'une cérémonie de mariage en train de se dérouler — « chers bien-aimés, nous sommes réunis ici sous le regard de Dieu pour témoigner que cet homme et cette femme sont unis par les liens sacrés du mariage » — tandis que Weaver et Shaw émergeaient de derrière le rideau rose brillant, dans tous les atours du mariage, Weaver en mariée, Shaw en marié, posant pour les photographes après la cérémonie comme un couple heureux.

Bien que la performance s'annonce comme une célébration d'anniversaire et crée l'espace de la performance avec des détails minutieux comme une réception/soirée réaliste, Weaver et Shaw renversent immédiatement les attentes de narration conventionnelle, linéarité ou causalité. Elles se présentent comme perpétuellement figées dans une posture de mariée et marié, images statiques et excessives d'une union hétérosexuelle. Le temps est hors de ses gonds, quand on va vers le système sexe/genre. Si chaque anniversaire est un « retour au jour J », il est habituellement fait « en mémoire de », avec peut-être pour évoquer le passé dans le présent, quelques souvenirs matériels de l'événement original, tels un morceau de gâteau surgelé ou un petit bouquet séché. Conventionnellement, les célébrations d'anniversaire pourraient être pensées comme des occasions hystériques, dédiées en tant que telles aux réminiscences, dans lesquelles des objets partiels sont offerts pour évoquer le passé.

9.]ndt] On trouve dans *Acting out : Feminist Performance, op. cit.,* p. 223, note 1, «Peggy Shaw et Lois Weaver sont aussi co-fondatrices du WOW Cafe qui est une extension des festivals internationaux WOW (World of Women) tenus à New York en 1980 et 1981. Ouvert en 1982, le WOW Cafe est un espace de performance consacré aux travaux produits pour et par les femmes, incluant le théâtre lesbien. Pour une discussion du role crucial du WOW et de Shaw et Weaver pour cela, voir l'article de Alyssa Salomon " The WOW Cafe" in *Drama Review* T 105, 29, no. 1, (1985), pp. 92-101».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Mais cet anniversaire est davantage semblable à une hallucination. Weaver et Shaw ne sont pas simplement en train de se souvenir ; plutôt font-elles apparaître le passé dans toute sa plénitude imaginaire, en l'étalant comme spectacle, produisant activement, plutôt que reproduisant, le réel. C'est dans cet espace imaginaire qu'elles situent leur désir lesbien. Et cependant, il semble que le confort de l'imagerie familière ait dépassé cette performance déconstructive. Pour certains spectateurs, la performance de Weaver et Shaw « normalisait» le lesbianisme; c'est-à-dire, elle le faisait apparaître aussi familier qu'une relation hétérosexuelle d'un type particulier — classe moyenne, monogame, à l'exception de quelques « fautes », procréative, et devant durer jusqu'à ce que mort nous sépare. Un programme libéral des droits gay qui propose d'élever la conscience du public américain jusqu'à la similitude des styles de vie homosexuels et hétérosexuels pourrait être enchanté de ces résultats. Ils sont, bien sûr, entièrement insatisfaisants pour les lesbiennes féministes, qui proposent la position de sujet lesbien comme lieu de subversion des genres.

Au regard de telles réactions, Weaver et Shaw ont échoué à se présenter *comme* lesbiennes. Mais quel est ce « quelque chose-qui-doit-être-vu» qui est supposé si crucial pour le projet politique ? Pourquoi assumons-nous si souvent que la visibilité ait toujours et partout une valeur sociopolitique positive ? Une politique de visibilité, programme principal de l'activisme gay et lesbien, entre en conflit avec les constructions psychanalytiques des subjectivités sexuelles. La certitude d'une politique identitaire des premiers est défaite par les identifications déstabilisantes des secondes. Peggy Phelan a établi «la complicité dangereuse entre progressistes adeptes de politiques de visibilité et conservateurs patrouillant aux abords des musées, cinémas, et émissions grand public >0°. Sa reformulation nuancée de la position de la Gauche revendique le pouvoir et la valeur de ce qui ne peut être représenté — « le non-marque ». Il est certain que nous devons prendre comme axiomatique sa position suivante, « si "visibilité représentationnelle" égale "pouvoir", alors les femmes blanches, jeunes, quasiment nues, devraient diriger la culture occidentale»". Diana Fuss a aussi noté le paradoxe de l'opposition visibilité/invisibilité : être « hors est réellement être dedans — à l'intérieur du domaine du visible, du culturellement intelligible »[12]. Et Judith Butler soulève la possibilité que c'est au lieu même de nos exclusions de l'ontologie qu'un « point de ralliement de résistance » pourrait être possible'.

Comme chaque formation identitaire, les identités lesbiennes sont construites à partir d'une histoire des identifications, pas seulement identifications *en tant que,* mais aussi identifications *avec ;* et pas seulement *entre* les signes heterosexuel/homosexuel, mais aussi à l'intérieur du signe lesbien, qui est trop souvent supposé être une catégorie cohérente, unifiée. Alors, peut-être que les lesbiennes ne devraient pas se

10. Peggy Phelan, *Unmarked : The Politics of Performance,* New York and London, Routledge, 1993.
11. Phelan, *Unmarked..., op. cit.,* introduction.
12. Diana Fuss, introduction, *Inside/out : Lesbians Theories, Gay Theories,* ed. Diana Fuss, New York and London, Routledge, 1991, p. 4.
13. Judith Butler, «Imitation and Gender Insubordination», in *Inside%out, op. rit.,* p. 20.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

soumettre du tout à cette économie spéculaire « pluraliste ». En particulier, le couple butch-fern risque très fort d'être assimilé, précisément à cause de la visibilité historique du duo. Le couple butch-fern est chargé, pour les lesbiennes, de la double et précaire tâche d'affirmation politique effectuée à travers la visibilité, et de la critique radicalement négative des binaires humanistes. Si jouer le rôle butch-fern, construit par la subculture, est le signe le plus visible de lesbianisme, il semble qu'il en est ainsi précisément parce qu'il permet aux spectateurs de lire le genre. De là, il est particulièrement susceptible de réinscription du contrat hétérosexuel. Alors que les couples hétérosexuels sont supposés avoir un statut ontologique d'homme et de femme, la butch du duo lesbien, à moins qu'elle passe pour un «homme», est la performance de genre la plus visible. Par conséquent, dans les termes de l'économie spéculaire, seulement la butch est une « vraie » lesbienne, mais elle atteint paradoxalement son statut dans la réalité par une imitation de premier ordre. Sa « réalité » comme lesbienne est fondée sur son habileté à mettre au premier plan la contrefaçon de genre ; la «voir» ainsi indique le réel comme simplement une autre formation de l'imaginaire. Si voir la butch produit une reconnaissance de l'instabilité du genre, ce voir maintient néanmoins la facticité du sexe, et même il en dépend. Comme figure qui rend possible l'entrée des lesbiennes dans le visible, la butch est tiraillée dans la division entre perturbation des systèmes de signes hétérosexuels rigides et assimilation ou réification de la dyade hétérosexuelle.

Les performeuses lesbiennes qui s'approprient les représentations de la romance hétérosexuelle, comme Weaver et Shaw dans *Valse Anniversaire,* tout en performant en même temps les rôles butch-fern construits subculturellement, peuvent être lues comme déployant une tactique similaire au « principe de renversement», que Tania Modleski décrit comme l'imitation, par des « groupes opprimés, qui souvent paraissent acquiescer aux idées de l'oppresseur à leur propos, et produisent ainsi une double signification : le même langage ou acte confirme à la fois les stéréotypes des oppresseurs sur les opprimés et apporte une vue dissidente et puissante pour ceux qui sont dans le coup »[14]. Ce principe a ses limites évidentes en tant que stratégie politique et de représentation, car il suppose un savoir stable, une expérience et une identité pour le groupe «dans le coup», aussi bien que pour celui des oppresseurs. Et que la stratégie soit effective dépend de l'incapacité des membres du groupe oppresseur à s'imiscer dans le groupe marginalisé. Ainsi, pendant qu'il effectue une sorte de catharsis subversive pour le groupe opprimé, il réifie les constructions dominantes des membres de ce groupe.

Une autre sorte de parodie s'approprie, non pas les constructions de groupe dominant de l'opprimé mais, plutôt, les images de soi auto-générées du groupe dominant. Le jeu de rôle butch-fern de Weaver et Shaw peut être compris comme le déploiement simultané des deux stratégies parodiques. A partir d'une perspective culturelle dominante, leur mise en acte de butch-fern peut être lue comme un exemple

14. Tania Modleski, «Feminism and the Power of Interpretation : Some Critical Readings» in Feminist *Studies/Critical Studies,* ed. Teresa de Lauretis, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 129.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

du « principe de renversement» de Modleski. C'est-à-dire, elles ont l'air d'acquiescer à la construction culturelle de butch-fern en tant qu'imitation, et ainsi réinscriptions des signes de l'hétérosexualité, mais elles offrent une lecture subversive pour les lesbiennes. D'autre part, voler leurs images aux rituels de la romance hétérosexuelle populaire pourrait être lu comme une attaque parodique de leur valeur aussi bien que de leur stabilité. Dans chaque cas, toutefois, la réception de leur performance dépendrait encore de la rigidité du binaire hétérosexuel/homosexuel. Renversement et parodie n'offrent aucun moyen de franchir cette impasse. Ce qui est vu reste leur *différence* de l'hétérosexualité, et c'est une différence qui est « autre », ce qui veut dire qu'elles habitent un espace sémantique négatif. A l'intérieur de ces stratégies, «lesbienne» n'a aucun contenu en dehors de la représentation de l'hétérosexualité, qui reste la norme, la position substantive, neutre qui rend la position marginale visible seulement en tant qu'altérité. Le spectateur positionné-hétérosexuellement voit probablement la butch comme une femelle travestie, manquant le concept radicalement instable de drag, et la fern comme une représentation stable de la femme féminine. C'est précisément de cette manière que les sexologues du dix-neuvième siècle ont construit leurs distinctions entre «vrais invertis» et «invertis» qui n'étaient pas essentiellement invertis mais simplement prêts à répondre quelquefois aux séductions des invertis réels. Toutefois, même Havelock Ellis a admis qu'il y avait une fluidité troublante entre ces rôles[15].

Étant donné que Weaver et Shaw ne restent pas fixées aux rôles fern et butch, mais plutôt alternent entre elles, elles peuvent être vues comme performant cette fluidité. Toutefois, cette fusion bien nette de sexe et de genre, qui rend possible la réaction des spectateurs qui hétérosexualisent ces performeuses lesbiennes n'est pas facile à défaire à travers des alternances. Comme avec le « principe du renversement», les alternances échouent encore à interroger la constitution du groupe dans le coup. La question reste ; qu'est-ce que ceux qui sont supposés savoir, *savent,* et ce qu'ils savent constitue-t-il qui ils sont, ou bien qui ils sont constitue-t-il ce qu'ils savent ? En d'autres mots, ces performances et leur réception dans une variété de contextes produisent un autre ensemble de questions : l'identité se construit-elle à partir d'un corps partagé de savoir ? ou l'identité produit-elle un ensemble d'expériences qui est alors constitué en savoir ? Plus largement, comment quelqu'un en vient à proclamer une identité lesbienne ? Est-ce quelque chose qui peut être vu et ainsi identifié par un spectateur ? Y a-t-il des frontières qui délimitent l'identité lesbienne, et, si oui, qui possède la capacité spéculaire pour déterminer où ces frontières commencent et finissent ? C'est précisément dans et autour de ces questions que l'angoisse de l'identité et des identifications émerge. Comment des performeuses telles les Split Britches peuvent-elles tenir en tension la nature *performative* de l'identité lesbienne (la perspective constructioniste) sans gommer la réalité historique et matérielle des vies lesbiennes ?

Un des premiers arguments de Dolan soutenant que les performeuses lesbiennes

15. Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of sex : Sexual Inversion*, vol. 2, Philadelphia, F. A. Davis, 1904.

L'Unebévue Editeur 2023 : de père à fille. www.unebevue.org

telles Weaver et Shaw accomplissent avec succès la perturbation de la différence sexuelle est fondé en grande partie sur la performance de genre en excès. Elle soutient, par exemple, que « d'exagérer les stéréotypes dans un contexte lesbien met en avant le genre comme construction non naturelle »[16], Dolan rappelle toutefois à ses lecteurs qu'elle parle et est spectatrice à l'intérieur d'un contexte prioritairement, sinon exclusivement, lesbien. Ainsi, elle reconnaît que Tammy Whynot, la fern «parodiée» de Lois Weaver, dépend largement d'une perception partagée des lesbiennes dans la communauté, qui se connaissent et qui, ainsi, voient de l'intérieur la performance de Weaver. « Cette intertextualité», écrit Dolan, « aide à créer les significations partagées de la représentation»". Le «contexte performatif lesbien» semble finalement tenir largement, sinon absolument, aux lesbiennes constituant le public. Ainsi, Dolan suppose tacitement une identité stable pour les lesbiennes qui reconnaissent les autres lesbiennes et partagent une compréhension du genre comme jeu de rôle. Teresa de Lauretis a objecté que l'argument de Dolan ne traite pas du désir lesbien étant donné qu'il est basé sur « la présomption d'une lectrice/spectatrice lesbienne unifiée, douée d'une subjectivité indivise et non-contradictoire »[18]. Largument de Dolan est fondé sur un souci largement partagé : la déstabilisation radicale de la position de sujet lesbienne effectuerait une purge ontologique qui vide « lesbienne » de tout contenu. Case partage ce souci quand elle écrit :

> La révision de termes plus simples en termes plus complexes, hétérogènes, a causé la disparition de sites clés. À l'heure actuelle, certaines théoriciennes féministes reconnaissent la nécessité de réhabiter de quelque façon, le terme « femmes» pour la pratique politique ainsi que des termes comme « lesbiennes»[19].

Aussi valide que soit ce souci, il risque de réinstaurer une métaphysique de la substance en voulant maintenir une perspective politique qui puisse être considérée comme lesbienne. La radicale déconstruction de l'hétérosexualité et de ses rituels iconiques de Weaver et Shaw me semble mettre au défi la construction du binaire hétérosexuel/homosexuel, dénaturant le premier terme et mettant en avant la *production* du second terme. Ainsi, les *deux* catégories sont déstabilisées dans cette représentation.

Maintenant nous sommes entièrement familiarisés avec la critique culturelle de l'identité comme fiction. En suivant Foucault, beaucoup de théoriciens culturels ont accepté comme axiome que la catégorie de l'homosexualité est un phénomène récent, construit tardivement par les sexologues au dix-neuvième siècle dans un effort pour consolider la cohérence de l'identité hétérosexuelle. L'approche historisante ou généa-

16. J. Dolan, *Feminist Spectator, op. cit.,* p. 70.

17. *Ibid.*

18. Teresa de Laurens, «Sexual Indifference and Lesbian Representation», *Theatre Journal* 40, N°2 May 1988, pp. 155-77.

19. Sue-Ellen Case, introduction, *Performing Feminisms,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

logique nous permet de comprendre comment le premier terme d'un binaire produit son second terme comme un supplément quelque peu occulté mais jamais gommé, car le second terme est nécessaire pour maintenir l'illusion de la réalité du premier. Pour le dire simplement, sans « homosexualité » il n'y aurait aucune « hétérosexualité». Étant donné toutefois que ces catégories ont toujours été déployées avec succès, les gay et les lesbiennes sont pris dans le dilemme d'avoir à maintenir une identité cohérente, bien que fictive, tout en s'efforçant simultanément de défaire la distinction binaire. Ces deux projets se contrecarrent manifestement, et le choix de stratégie à déployer doit prendre en compte toute une série de différences spatiales et temporelles et de stratégies politiques et rhétoriques correspondantes prenant en compte la race, le sexe, la classe, l'ethnie, l'âge et une foule d'autres différences. Une adhésion pure et absolue à une théorie constructioniste ne peut pas être politiquement efficace pour tout le monde, partout.

Le concept « d'essentialisme stratégique » de Gayatri Spivak semblait offrir une solution productive à ce dilemme[20], mais, comme Judith Butler l'a fait remarquer, les stratégies sont dangereusement enclines à excéder leurs intentions[21]. De plus, l'essentialisme stratégique gay et lesbien est particulièrement difficile à constituer. Alors que les essentialismes politiques de race et de genre peuvent avoir recours à la couleur ou au sexe pour fonder leurs stratégies (non sans les risques attenants, bien sûr), les identités sexuelles sembleraient reposer non sur quelque différence présumée visible, mais, au contraire, sur des actes qui ne peuvent être marqués. Les identités lesbiennes et gay sont ainsi plus radicalement instables que celles que race ou genre identifient, et tout effort pour identifier lesbiennes et gay requerrait un acte envahissant violent. Se nommer lesbienne ou gay reste non seulement un acte de résistance, mais il semble qu'il faille aussi avoir l'autorité nécessaire. Contester le positionnement sexuel déclaré de chacun, c'est, dans les mots d'Eve Sedgwick, « la violence la plus intime possible » et « centrale dans l'histoire moderne de l'oppression homophobe»[22].

Par extension, universaliser, ou «hétérosexualiser» les performeuses lesbiennes, est aussi un acte de violence intime. Le critique qui ne pouvait pas voir pourquoi les Split Britches ne seraient pas « programmées pour le spécial Bob Hope suivant » démontrait le gommage violent des identités de Weaver et Shaw dans un geste qui est représentatif de la réaction des spectateurs à cette performance[23]. Au nom de la «vérité humaniste » des relations, la violence du libéralisme devient patente. Shaw et Weaver essaient de négocier les carrefours pleins de danger entre politiques des identités et identifications déstabilisées, en traçant la carte de l'histoire de leurs séductions. Une clé narrative de cette carte est l'histoire de comment elles se sont rencontrées, sont tombées amoureuses et «se sont mariées».

20. Gayatri Spivak, «Subaltern Studies : Deconstructing Historiography», *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics,* New York, Methuen, 1987.

21. Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity,* New York, Routledge, 1990, p. 4.

22. E. Sedgwick, *Epistemology..., op. cit.,* p. 26.

23. T. Diamond, *Two... », ***op. cit.,*** p. 11.

L'Unebévue Editeur(s) : de père à fille. www.unebevue.org

Shaw voyageait avec les «Hot Peaches», un groupe de théâtre gay constitué pour la plupart de drag queens. Weaver voyageait avec le groupe de théâtre féministe Spiderwoman. Elles se sont rencontrées en tournée à Berlin. Les Spiderwoman étaient arrivées sans leurs costumes ; comme le dit Weaver, les féministes étaient occupées à ce moment-là « déconstruire l'image féminine», elles étaient donc habituées à porter de vieux vêtements, « des torchons avec des jouets d'enfants accrochés autour de leurs ceintures»[24]. Mais cette nuit-là, elles sont venues sur scène en portant des robes resplendissantes et les accessoires pailletés des drag queens, et Weaver «sut que, d'une certaine façon, elles ne seraient jamais plus les mêmes». Et, de fait, avant que la tournée soit finie, Weaver s'était transformée de terne féministe en fern sexy, et jouait face à la butch de Shaw.

Cette représentation montre la préférence sexuelle comme un choix qui n'est pas limité au genre de l'objet. Bien que Shaw défie Weaver, au cours de la séduction, pour qu'elle admette qu'elle est «réellement une lesbienne», Weaver insiste sur le fait qu'il s'agit d'être persuadée plutôt que de devoir avouer ou «réaliser» son désir. Shaw commence à séduire Weaver en lui posant une série de questions — tes-vous végétarienne ? Vous arrive-t-il jamais de porter une chemise ? Avez-vous des chats ? — qui parodient les signifiants-clichés des « lesbiennes» des années soixante-dix et quatre-vingt. Et ces questions réussissent presque à persuader Weaver qu'elle *est* une lesbienne puisqu'elle en porte les marquages culturels. Finalement, toutefois, cette partie de la séduction échoue, car Weaver n'accepte pas les signes culturels comme marque d'identité. Ce rejet d'une identité sous-jacente exemplifie l'argument de Case selon lequel le jeu de rôle butch-fern effectue une séduction du système de signes'. Cette partie de la séduction, toutefois, ne gagne *pas* Weaver à une identité lesbienne. Plutôt, c'est seulement quand Shaw tombe sur une des identifications anciennes de Weaver, son désir d'être Katherine Hepburn, qu'elle succombe à la proposition de Shaw et *ainsi devient* «une lesbienne». Il est notable que d'autres formulations de couples butch-fem connus n'aient pas l'attraction de séduction du duo Katherine Hepburn-Spencer Tracy, attraction qui est basée sur *l'identification* de Weaver, non sur son *identité.* Weaver n'est pas enchantée à l'idée de jouer Alice B. Toklas face à la Gertrude Stein de Shaw. Pas plus, le fantasme de Shaw de jouer James Dean ne marche quand elle est tombée amoureuse d'une femme qui pensait qu'elle était Montgomery Clift.

L'histoire de leurs séductions ratées déclenche un rire énorme de la part du public, dû probablement en partie à la pathologie ludique qui consiste à « devenir» un personnage historique — mais aussi, je pense, c'est un rire qui reconnaît la mutabilité des identités dans une histoire d'identifications. Dans le premier scénario, Shaw ne voulait pas jouer James Dean face à un Montgomery Clift joué par une femme. Si

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

24. Anniversary Waltz n'est pas publiée. Toutes les indications proviennent d'une vidéo de la performance à Philadelphie en février 1990.

25. Sue-Ellen Case, « Toward a Butch-Femme Aesthetic «, in *Making a Spectacle : Feminist* Essays *on Contemporary Women's Theatre,* ed. Lynda Hart, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1989, p. 282-99.

son désir est d'habiter un corps féminin avec un fantasme de genre masculin, elle ne veut pas que son amante habite la même identité de genre ; son désir n'est pas pour la symétrie. Elle ne désire pas non plus un homme qui pense qu'il est Lauren Bacall, c'est-à-dire de sexe masculin avec une identité de genre féminin. Dans ce scénario les sexes biologiques sont différents, mais les identités de genre restent symétriques. Weaver et Shaw sont en lutte pour localiser un fantasme qui facilitera leur séduction mutuelle, et c'est quand Shaw tombe sur l'ancienne identification de Weaver, avec sa camarade de chambre, qui semblait marcher tout à fait bien jusqu'à ce que les censeurs hétérosexistes s'interposent, qu'elles sont arrivées à la bonne «formule». C'est-à-dire, elles partagent le désir d'habiter des corps de femmes avec des identités de genres fluides psychiquement. Activer leur désir sexuel dépend d'une reconnaissance mutuelle que le genre est une performance — en séduisant le système sémiotique — mais « devenir une lesbienne » pour Weaver n'est pas l'acquisition d'une identité ; plutôt, c'est l'accès à une précédente identification qui avait été supprimée par les censeurs de la culture dominante. Plutôt que de montrer leurs «identités» lesbiennes, elles font la démonstration de la construction de leurs désirs à travers l'histoire de leurs identifications. Eidentité elle-même perd ainsi sa signification comme construction fixée, et la sexualité est performée comme un processus historique qui est à la fois psychique et social. « Lesbienne » conserve sa signification dans ce contexte comme un point de vue, une perspective, un désir qui leur permet de gommer les marges du genre et de s'évader de la fusion du genre et du sexe biologique. Les identifications, pas les identités, constituent leur séduction.

Si les identités lesbiennes ne sont pas nécessaires à la circulation de leur désir, les identifications fantasmatiques qui refusent les constructions modernes de désir pour des sexes semblables ou opposés — c'est-à-dire des choix d'objet genre — *constituent* ce désir. En conséquence, la possibilité est ouverte, pour les spectateurs, de substituer leurs propres identifications ou en couvrir les performeuses, «universalisant» ainsi la performance. Les identifications qui ne sont pas attachées aux constructions modernes de sexe et de genre peuvent aussi produire des réactions qui sont homophobes, quand le critique suppose l'hétérosexualité comme norme. Ainsi, un critique pour *Commonweal* se trouva dans la « minorité des spectateurs enthousiastes avec lesquels (il) vit la pièce ». Il fut seulement « moyennement intéressé » par l'intrigue de la romance dans la performance, non parce que l'histoire était lesbienne, il se hâte de nous le rappeler, mais parce qu'il a simplement peu de goût pour la vie sexuelle des autres en général[26]. Aussi inhabituel que cela puisse être — comme il nous le rappelle, la plupart des gens ont un intérêt très fort pour la vie sexuelle des autres — je ne suis certainement pas en mesure d'évaluer ses fantasmes sexuels. Néanmoins, le rappel que son peu de goût pour la performance n'a rien à voir avec la « relation butch-fetn» résonnerait certainement comme une défense gratuite s'il faisait la critique d'une pièce ayant une romance hétérosexuelle. Étant donné qu'une grande partie du théâtre américain est construite autour des vies sexuelles/romantiques de couples hétéro-

26. Gerard Weales, « Meeting and Melding : Three Couples», *Commonweal* 20, April 1990, p. 259.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

sexuels, ce critique doit avoir une grande difficulté pour trouver quelque chose à son goût dans le théâtre américain. Sa phrase de conclusion, cependant, nous dit encore plus sur sa position défensive : « *[Valse Anniversaire]* est la célébration d'une déclaration vis-à-vis d'une société *essentiellement* homophobe

Veut-il dire que la société américaine est homophobe de façon inhérente, indispensable, nécessaire, comme dans une définition ordinaire du dictionnaire pour *essentiellement ?* Si oui, nous devons alors conclure que sa réaction est aussi homophobe, puisque, bien qu'il se revendique membre minoritaire, on a peine à lui attribuer une transcendance absolue par rapport à cette « société essentiellement homophobe ». Strictement parlant, ce qui est essentiel est nécessaire pour que quelque chose existe ; ainsi, suivant la logique syntaxique de sa phrase, l'homophobie est essentielle pour que la société existe. Si c'est le cas, la réaction de tout le monde *à Valse Anniversaire* doit avoir été homophobe.

Les deux critiques officiels gomment la spécificité de la performance en tant que lesbienne, l'un pour la valider, l'autre pour se défendre contre une charge anticipée d'hétérosexisme, comme la plupart des réactions non officielles l'ont fait. Dans les deux cas, leur rhétorique trahit toutefois ce qui peut vraiment être lu comme des réactions homophobes. Alors que ce n'est évidemment pas un effet désirable politiquement, c'est, je pense, l'effet d'un désir spécifique historiquement, c'est-à-dire, produit par l'alignement moderne du désir sexuel sur un choix de sexes/genres opposés. Ainsi, la rhétorique hétérosexualisante s'excède en évoquant précisément ce qu'elle désire gommer : le désir du même sexe. Bien que ceci ne nous permette pas de sortir de l'impasse, ça permet l'ouverture d'un espace dans lequel nous pouvons lire les voies dans lesquelles les différences sont subsumées dans la mémeté.

Les Split Britches ne défient pas seulement les identités fixées ; le groupe perturbe aussi l'intégrité des rituels qui étayent sa performance. Weaver et Shaw donnent leur propre réception pour surprendre les invités, jouant sur la dynamique conventionnelle acteur/public du théâtre réaliste tout en renversant la situation attendue pour une «surprise-partie». Les anniversaires, comme célébrations de retour aux origines, sont explosés. Les deux ne sont jamais sûres exactement de quand elles se sont rencontrées, depuis combien de temps elles sont ensemble, ou «à partir de quel moment compter » le commencement. Ce n'est pas qu'elles ne peuvent pas se rappeler quand elles ont fait l'amour pour la première fois, mais elles ne savent pas exactement ce qui constitue l'avoir fait. Si elles sont ici pour célébrer quelque chose, c'est la déconstruction de toute notion d'origine, et le plus significatif pour elles sont les identités originaires qui cachent leur propre généalogie et reproduisent les catégories oppressives telles sexe et genre. Hétérosexualité et homosexualité, les deux, sont historisées dans des moments comme celui-ci ; les deux sont montrées comme ayant un ensemble de signifiants qui peuvent être réarrangés, redéployés et ainsi rendus incohérents.

Si certains spectateurs n'ont pas vu de lesbiennes dans cette performance, c'est parce que ces lesbiennes résistent et se moquent de la visibilité permise par discours

27. Gerard Weales, *op. cit.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

sexuel dominant. En particulier, Shaw, comme butch, dérange la spécularité dominante. Dans une scène, en particulier, elle appelle l'attention sur sa « regardabilité» en rappelant une expérience d'enfant dans une fête, où elle venait voir la grosse dame. A ce moment-là, elle accentue son désir « d'être seule » pendant qu'elle change de costume pour une robe du soir. Son déshabillage trouve le plaisir voyeuriste des spectateurs puis le déçoit en nous rappelant que nous sommes tous toujours déjà objectivés par le regard. Comme la grosse dame qui savait que Shaw était venue «la voir être grosse », Shaw sait, et annonce, que certains spectateurs sont venus pour la voir être lesbienne. Alors qu'elle *met* ses bas et accroche ses jarretières, un renversement du moment iconique dans le striptease traditionnel, elle dit au public : «Vous avez payé pour me voir. Vous ne serez pas remboursés. Est-ce que je vaux cinq dollars ? Je suis une mère. Vous voulez payer pour voir une bonne mère lesbienne ?» Le public, bien star, ne peut pas voir une mère lesbienne, quel que soit le prix qu'il paie. Shaw dérange doublement leurs attentes de regarder des objets identifiables. En effet, le regard scoptophilique ne permet pas de corps lesbiens *ou* de corps maternels dans son champ de vision. Le regard dominant dans cette scène est celui de Shaw ; comme la grosse dame, elle regarde en arrière et sait que certains spectateurs sont venus la voir être lesbienne. Mais il n'y a aucun «être» à être vu, seulement une succession de formations de fantasmes. Ces lesbiennes ne recherchent pas la visibilité parmi les espaces sémantiques négatifs et les trous cognitifs de l'inconscient patriarcal ; plutôt, elles attrapent le dispositif, distordent ses miroirs, et mènent le public dans l'espace dansant des interstices, où la subjectivité lesbienne refuse la dichotomie du révélé et du caché.

Dans son article «Vers une esthétique Butch-Fem», Case propose que la première tâche nécessaire, pour qu'une position forte de sujet du duo butch-fern émerge, est pour «le sujet lesbien de la théorie féministe de faire sa sortie du placard»[28]. Mais, si cette tâche doit être accomplie avant que le sujet féministe-lesbien puisse émerger, alors qu'arrive-t-il quand le duo butch-fern « sort du placard » dans le contexte performatif lui-même, et devant un public dominant plutôt que subculturel ? De façon à établir la situation textuelle ou contextuelle dans laquelle un tel public pourrait reconnaître les performeuses *comme* lesbiennes, sans une identification pré-performance *avec* elles, nous devrions faire une enquête sur l'opération performative du «coming out». Comme la réception de cette performance le démontre, et comme toute personne lesbienne ou gay le sait, « sortir du placard » n'est pas une opération simple. Comme la comédienne lesbienne Lisa Kron le dit dans un de ses monologues, «Vous pouvez très bien sortir du placard parce que, de toutes façons, personne ne vous croira»[29]. Ce qu'Eve Sedgwick a appelé le « privilège épistémologique du non-savoir»[30] — c'est-à-dire, la voie dans laquelle les discours culturels dominants avanta-

L'Unebévue Editeur, no 23 : de père à fille. www.unebevue.org

28. S. E. *CacP, «Towards* a Butch-Femme... », *op. cit.,* p. 283.

29. Le monologue de Lisa Kron était une partie du meure festival de pièces. 11 n'a pas de titre et n'est pas publie.

30. E. Sedgwick, *Epistemology..., op. cit.,* pp. 4-5.

gent l'interlocuteur dont l'ignorance lui permet de définir les termes de l'échange — est destiné à être puissamment opérationnel dans un contexte performatif qui bouge en dehors de la sécurité subculturelle dans laquelle les groupes tels que les Split Britches ont jusqu'à présent performé. Bien que je sois d'accord avec Case sur le fait que certains textes, comme les pièces de Jane Chambers, réussissent à rester «lesbien» n'importe quand et où qu'ils soient performés[31], je trouve aussi que les pièces de Chambers ne sont pas engagées dans une analyse déconstructive des identités de sexe ou de genre. Des groupes tels que les Split Britches ont de la valeur pour les théoriciennes féministes lesbiennes précisément parce qu'ils s'efforcent de négocier le projet périlleux de défaire la fusion de sexe/genre/sexualité en l'historisant. En même temps, ils ont en charge le projet stratégique de rendre les lesbiennes visibles. Qu'elles comptent sur une spectatrice qui est investie dans la production d'identités visibles ou qui regarde la performance et fait des identifications, les Split Britches sont forcément prises dans le clash de désirs conflictuels.

Case a soutenu que les identifications dans la séduction butch/fem sont «des assimilations *camp*[32] de la culture dominante» qui jouent sur, et pas vis-à-vis, de l'économie phallique[37]. *Camp,* toutefois, a quelque chose en commun avec la négation ; ça affirme ce qui est dénié. C'est agressif mais non indifférent. Les positions «d'avoir» et «d'être» le phallus sont alternées, renversées, ironisées mais elles ne sont pas défaites même quand elles sont échangées entre femmes. Ceci rend toute logique du «deux», du couplage, problématique. S'il en faut deux pour faire une lesbienne, comme l'a dit Teresa de Lauretis[34], ce n'est pas simplement pour s'assurer du contexte de réception de façon à ce qu'il n'y en ait pas une à avoir et une à être le phallus. Butler a suggéré que le pouvoir de la subjectivité lesbienne peut être non pas dans l'apparition mais dans la disparition, dans « laisser ce qui ne peut pas pleinement apparaître [_ ..J persister dans une promesse dérangeante »33

Lynda Hart

Ce qui ne peut pleinement apparaître, toutefois, peut trop aisément être lu comme un symptôme hystérique qui est permis et récupéré par le discours de la bisexualité. Le désir lesbien, d'autre part, est moins comme un symptôme hystérique et plus comme une hallucination — « le retour du réel de ce qui n'a jamais été signifié». *Valse anniversaire* semble jouer consciemment de cette différence. Comme je l'ai dit auparavant, l'anniversaire est un événement hystérique, « un retour en arrière au jour J», qui est évoqué à travers des objets partiels destinés à convoquer une plénitude antérieure. Toutefois, Weaver et Shaw ne se souviennent pas. Elles recréent plutôt la séduction comme si elle arrivait dans le présent. Dans le discours hystérique,

31. S. E. Carr, «A *Case* concerning Hugues», *op. cit.*

32. On peut se reporter *à Notes* on the *Camp* de Susan Sontag, 1964, intemet, pour aborder cette sensibilité et humour *Camp.* lndt)

33. S. E. Case, «Towards a Butch-Femme... », *op. cit.,* p. 291.

34. Teresa de Lauretis, «Film and the Primal Fantasy — One More Time : On Sheila McLaughlin's *She Must Be Seeing Things* », Working Papers, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin, Milwaukee, 1990.

35. J. Butler, «Imitation and Gender», *op. cil.,* p. 29.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

le symptôme névrotique interprète ce qui a été refoulé. Mais dans l'hallucination, ce qui ne peut être signifié dans le symbolique fait retour néanmoins en apparition. Les deux signifient des trous dans l'ordre symbolique qui sont, selon Lacan, « des vides aussi signifiants que des pleins». Dans l'hallucination, toutefois, le spectateur « s'arrête devant l'étrangeté du signifié » parce qu'il produit ce qui « a été originellement coupé du symbolique lui-même »36. Si les spectateurs de cet événement ne pouvaient voir des lesbiennes qu'en les incorporant dans leur logique hétérosexuelle, leurs réactions rendaient néanmoins visible l'impératif hétérosexuel de l'économie spéculaire. Seuls ceux que Kate Davy appelle «les pervers instruits» étaient capables de voir l'hallucination[37].

Dans les termes de l'économie spéculaire, la lesbienne peut seulement attirer l'attention sur elle-même en tant que le « réel-impossible »38. Mais dans cette impossibilité même se trouve la puissance de ses effets. Pour les Split Britches, la subjectivité lesbienne est ce qui refuse la dichotomie du révélé et du caché. Alors que le symptôme hystérique signifie refoulement et bisexualité, l'hallucination est le regard sur ce qui est non vu, sur ce qui ne vient jamais à la lumière du symbolique mais doit apparaître logiquement dans le Réel. Si l'hallucination survient du Réel, le lieu hors symbolisation, elle désigne aussi l'incomplétude du symbolique. Contrairement au « manque» qui maintient l'ordre symbolique, la lesbienne comme réel-impossible est ce devant quoi l'Imaginaire vacille et le symbolique trébuche.

Lacan localise la possibilité d'une subjectivité positive hors de l'Autre dans l'identité fantasmatique. Il raconte l'histoire d'un homme qui rêvait être un papillon et à son réveil s'est demandé comment il pouvait savoir qu'il n'était pas maintenant un papillon en train de rêver qu'il est un homme. *Ce* n'était pas un idiot — un de ceux qui croit en son identité immédiate à lui-même. Plutôt, c'était un homme dans la réalité symbolique mais un papillon dans le réel de son désir[39]. Si l'ordre symbolique est l'ordre social de l'imaginaire masculin, à l'intérieur de ses termes les identités lesbiennes sont des hallucinations. Quand elles apparaissent néanmoins, elles indiquent que l'ordre symbolique est lui-même une construction fantasmatique. Quand Shaw dit dans *Valse Anniversaire*, «tous mes fantasmes étaient en train de devenir des réalités, donc je suis allée voir un psy», elle indique que ce «réveiller» à la réalité du symbolique serait rentrer dans un fantasme où le réel de son désir lesbien ne pourrait pas prendre place.

36. Anthony Wilden, « Lacan and the Discourse of the Other », in *Speech* and *Language in Psychoanalysis,* ed. Jacques Lacan, trans. Anthony Wilden, Baltimore, John Hopkins Press, 1968, p. 281.

37. Kate Davy, article non publie distribue à l'American Theatre, in Higher Education Conference, Seattle, août 1991.

38. L'« impossible-réel» est défini par la note du traducteur des *Ecrits* de Lacan, trad. Alan Sheridan, New York, WW. Norton, 1977: «*ce* qui est manquant dans l'ordre symbolique, l'inéliminable reste de toute articulation, l'élément forclos».

39. Slavoj Zizek utilise cette histoire lacanienne pour expliquer la fonction de l'idéologie : «Non pour nous offrir un point pour fuir de notre réalité mais pour nous apporter la réalité sociale elle-même comme une fuite de quelque noyau réel, traumatique». Elle apporte à notre esprit le slogan « hippy » des années soixante : «la réalité est pour ceux qui ne supportent pas le rêve». *The Sublime Object of Ideology,* London, Verso, 1989, p. 45.

L'Unebévue Editeur, n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Des *performances autotextuelles*

ANNE MARIE RINGENBACH

> Pourquoi, puisque j'ai parlé de *l'homméle,* pourquoi celle que j'appellerai dans l'occasion *la femmeuse* ou *l'affameuse,* celle qui n'est pas *toute,* au point de la dire *la, j'ai mis* ça en suspicion, en suspension, pourquoi est-ce qu'elle, de *ce* manque, elle s'en fout bien, c'est le cas de le dire ? Je suggère en réponse que c'est *elles* — *elles* au pluriel quoique j'ai parlé de *la* d'abord — c'est *elles,* au pluriel, qui sont, si tant est qu'on puisse employer le mot être, qui sont l'inconscient. La femmeuse dont je parlais n'est pas toute ; si elle n'est pas toute, en fin de compte, je ne sais pas bien si c'est comme le réel, ou si j'ai été introduit à formuler que le réel n'est pas tout à cause d'elles (comme vous voudrez l'écrire, au singulier ou au pluriel).
> J. Lacan, clôture du congrès de Strasbourg, «Inhibition et acting out», *Lettres de l'école freudienne de Paris,* N°19, juillet 1976.

En 2003, les éditions EPEL ont publié une traduction du livre américain de Lynda Hart, *Between the Body and the Flesh, Performing Sadomasochism,* intitulé en français *La performance sadomasochiste, entre corps et chair,* qui a ouvert en France, avec quelques rares autres publications, un vaste champ de réflexion, non seulement sur le sadomasochisme lesbien, mais plus largement sur l'importance des études lesbiennes, en particulier dans la psychanalyse aujourd'hui. Un certain nombre d'autres textes, et spécialement ceux de Lynda Hart, dont celui qui est publié dans ce même numéro, ont alors attiré notre attention sur les façons d'aborder des points controversés et difficiles dans la psychanalyse, tels que l'identification et l'acting out.

Quelle sorte de performance est en jeu dans le S/M lesbien, étant entendu qu'il n'y a pas, selon Lynda Hart, de sexualité «naturelle», comme pourraient le croire les tenants de la «naturalité hétérosexuelle », les *straights,* et qu'elle pose d'emblée que toute sexualité est une performance ? Remarquons tout d'abord qu'elle utilise cette

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

écriture S/M', S *slash* M, et la formulation « S/M lesbien » qui a fait son apparition au cours des guerres du sexe dans le mouvement féministe et lesbien comme terme du lexique, et non pas «sadomasochisme», et qu'elle rappelle la barre oblique «/» du S/Z de Barthes ou du journal anglais m/f. Mais dans les termes du débat qui a eu lieu aux États-Unis, le slash a le plus souvent été envisagé comme signifiant mis à la place de quelque chose de coupé, barre oblique installant une opposition rigide entre deux termes et venant signifier que quelque chose manque qui pourrait, s'il était retrouvé, rendre compte de la formulation qui inclut le *slash.* Or, Lynda Hart, différemment, se réfère à la barre oblique telle qu'elle considère que Lacan l'utilise, barre posée *en travers de* la femme et qui indique qu'elle n'existe pas, une barre qui ne représente pas une séparation entre deux termes, mais un effacement d'un terme unique, *La Femme qui n'existe pas.* Ce qui l'intéresse, c'est le fondement non ontologique de la Femme dans la théorie de Lacan :

> «Elle» n'a pas de référent dans la «réalité», mais seulement une existence fantasmatique dans l'imaginaire masculin. (Les femmes, bien sûr, sont tout à fait autre chose dans la psychanalyse de Lacan)[2].

Lynda Hart questionne donc : quel est le référent du slash ? Elle suggère que le slash dans le S/M lesbien puisse renvoyer à lui-même : le penser de cette façon est reconnaître les possibilités de son auto-référentialité, c'est-à-dire de sa performativité, soit ce qui est le mode sur lequel il a été dénié. Mais un malentendu est du même coup produit, une triviale référence à Freud qui aurait considéré qu'il y a un masochisme féminin, dont on pourrait déduire qu'il ne peut être performé. Pas du tout, répond Lynda Hart, il peut être «performé comme geste performatif». C'est ainsi que peuvent être performés les fantasmes de fustigation et les fantasmes de scènes incestueuses.

On commence alors à entrevoir que cette thèse de l'autoréférentialité du S/M lesbien est riche de perspectives et renvoie à ce qui chez Lynda Hart est en toile de fond :

— dans la symbolisation psychanalytique, les lesbiennes sont seulement possibles dans le «réel», et comme le «réel» puisqu'elles dépendent d'une forclusion de l'ordre symbolique, elles tombent hors symbolisation.

— Le modèle qui présuppose l'impossibilité du désir lesbien construit selon le type de deux femmes morphologiques ayant des identités psychiques féminines est impossible en termes psychanalytiques, précisément parce qu'il n'y a pas de désir sans signifiant phallique.

Elle dit non à ces formulations : il n'y a pas d'impossibilité du désir lesbien, l'ordre symbolique, la loi du Père, *The* ordre symbolique, n'est que l'imaginaire masculin dominant. Et elle s'en sert : les lesbiennes sont dans/comme le réel lacanien ; elle soutient à la fois que la formation historique de la lesbienne comme identité socialement

1. Lynda Hart, *Between the Body and the Flesh, Performing Sadomasochism*, intitulé en français La *performance sadomasochiste. Entre corps et chair,* Paris, EPEL, 2003, pp. 136-137.

2. *Ibid.,* p. 137.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

impossible est faite de la construction des théories issues de la sexologie et de la psychanalyse, et que l'identité lesbienne à l'intérieur du féminisme assume la situation paradoxale du « réel » lacanien. Lynda Hart ne veut pas d'une identité lesbienne, pas de concept de «centralité femme», elle combat l'illusion de la construction d'une identité lesbienne. La psychanalyse lui est indispensable dans le débat où le S/M a été et continue à être au coeur des guerres du sexe dans le mouvement féministe.

Cette double référence nous permet sans doute d'envisager cet espace de bougé-tremblé de l'imaginaire-symbolique-réel qu'elle met en mouvement, qui ne peut que nous questionner devant une certaine transformation des formulations de Lacan entre les années soixante, à propos de la métaphore paternelle et la forclusion du nom du père et celles des années soixante-dix, à propos de l'équivalence des consistances RSI et les reformulations de la différence sexuelle, la père-version, la psychose paranoiaque, par exemple.

Pour mener son interrogation sur ce qui, dans les performances centrées sur le genre et les sexualités, porte sur ce qu'elle appelle l'auto référentialité du S/M lesbien, Lynda Hart se réfère à une analyse de Patrice Pavis qui met l'accent sur l'autoréférentialité dans des oeuvres qu'il appelle autotextuelles :

> tautotextuel est le niveau indépendant, autoréférencé, par lequel un texte revendique son autonomie et adopte la forme parfaitement arrondie d'une monade, écartant alors les influences intertextuelles ou idéologiques. Cette sorte d'autoréférentialité [...1, on peut la trouver dans tout texte qui requiert l'attention sur les procédés qu'il emploie. Au théâtre où il prend la forme de la théâtralité, c'est le coeur de la dichotomie illusion/désillusion qui oscille entre le « réel» et le « théâtral »[3].

Lynda Hart retient cette formulation de Pavis pour toucher le coeur de ce qu'elle soutient être le sadomasochisme lesbien :

> Je soutiens que le sadomasochisme est l'objet de polémiques si excessives chez les féministes non pas pour la violence qu'il est censé perpétuer ou laisser faire, mais parce qu'il consiste en un ensemble d'actes sexuels où l'érotisme est précisément suscité dans l'équivoque entre réel et performance, cette « autotextualité » que Pavis affirme être «le coeur de la dichotomie illusion/desillusion»[4]

Voilà pourquoi, en ayant comme toile de fond cette question sur les pratiques sexuelles du S/M lesbien, Lynda Hart se propose d'examiner de façon queer les performances d'un certain nombre de performers dont elle considère qu'ils s'engagent tous dans des performances autotextuelles ou autoréflexives/érotiques. Mais dans la mesure où en France, les performers dont elle analyse les performances sont à peu près inconnus, je vais présenter une des plus réputée, Karen Finley, de façon à ce que la thèse de Lynda Hart puisse trouver son environnement.

3. Patrice Pavis, « Production, Reception, and the Social Context», in On ***Refering in Literature,*** eds Anna Whiteside et Michael lssacharoff, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 134.

4. L. Hart, La *performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 247.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

KAREN FINLEY DÉCHAINEE

Karen Finley est une *performer,* féministe *out-spoken* (qui ne mâche pas ses mots), indiscrète, une femme non-socialisée, obscène. Voilà les termes qui courent à son propos et qui lui ont valu d'être attaquée pour obscénité et faire partie des quatre performers qu'on a appelés dans les années quatre-vingt dix, les *Quatre NM*. Qui étaient-ils ? Au coeur de la tourmente autour de l'établissement de lois anti-pornographiques aux USA au début de ces années-là, les *Quatre NEA,* outre Karen Finley étaient Holly Hugues, lesbienne auto-déclarée dont le travail présente des contenus lesbiens, deux homosexuels déclarés, Tim Miller et John Fleck, tous artistes *performers.* «Indiscrète», le mot est utilisé par Lynda Hart dans un chapitre de *Fatal women*[5], « Reconsidérer l'homophobie : les indiscrétions de Karen Finley» dans lequel Lynda Hart interroge ce qui a fait débat public sur l'homophobie lors des décisions de désubventionnement pour obscénité parla *NM,* et pourquoi la plus attaquée et exposée a été une hétérosexuelle déclarée, Karen Finley. Et je reprends l'expression « une femme non socialisée» de l'article de C. Carr, journaliste du *Village Voice, «* Pratiques innommables, actes contre-nature : l'art tabou de Karen Finley» dans le recueil *Acting out : Feminist Performances' :*

> Elle peut dire et faire tout là. Sur scène, Karen Finley développe une présence rare et effrayante — une femme non socialisée'.

Anne Marie Ringenbach

En dépit de son discours direct sur l'horreur des agressions sexuelles, sur l'indifférence gouvernementale vis-à-vis du sida, de l'inceste, du viol et d'une foule d'autres questions concernant la race, la classe, le genre et les minorités sexuelles, en dépit de son ton qui fait immanquablement apparaître qu'il y a, chez la tendance majoritaire des américains un penchant au génocide envers tous ces « autres », ce sont les actes physiques, en scène, de Karen Finley qui ont entraîné les oppositions les plus vives et qui ont fait d'elle un objet d'opprobre et la cible de la droite fondamentaliste. Et les actes physiques contre lesquels les médias se sont déchaînés sans relâche étaient des façons que Karen Finley avait de se dénuder, avec ou sans slip, et d'effectuer des applications de substances variées sur tout ou parties de son corps ou de son visage, oeufs crus, chocolat, ignames en conserve, pousses ou germes divers, ketchup, toutes substances ayant à voir avec la nourriture et oscillant entre liquide, solide, ou visqueux, par couches successives en terminant avec du brillant ou en agrémentant de guirlandes argentées ou autres accessoires glamour. La presse est revenue sans cesse sur les actes excrétoires de Karen Finley – urinant, crachant, défèquant — sur scène". Selon Lynda Hart, les controverses *NEA* furent explicitement menées pour contröler les exhibitions des corps.

5. L. Hart, *Fatal Women, lesbian sexuality and the mark of agression,* Princeton University Press, 1994.
6. L. Han, Peggy Phelan Editors, *Acting out : Feminist Performances,* Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.
7. Ibid., p.141.
8. L. Hart, «Reconsidérer l'homophobie», *Fatal Women,* p. 97.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

L'affaire NEA

La Fondation Nationale pour les Arts, *National Endowment for the Arts, NEA, a* été créée en 1965 par une loi du Congrès américain s'engageant dans une politique nationale de soutien conçue largement pour les arts aux USA[S] et délivrant des fonds fédéraux pour « aider la création et soutenir non seulement un climat encourageant la liberté de pensée, l'imagination et la recherche mais aussi les conditions matérielles facilitant l'émergence de talent créatif »[w].

Le statut d'habilitation de la NEA lui permettait d'attribuer des montants de subventions à discrétion, selon des priorités de financement très larges, incluant la «signification culturelle et artistique, donnant de l'ampleur à la diversité culturelle et la créativité américaine», «l'excellence professionnelle», et le soutien de «la connaissance publique, l'éducation, la compréhension et la critique des arts». La fondation était composée de comités de conseil formés d'experts appartenant aux divers domaines artistiques et devant refléter « divers points de vue artistique et culturel », inclure «une large représentation géographique, ethnique, et des minorités», et aussi bien des gens non experts mais connaisseurs des arts.

Depuis 1965, la *NM* avait distribué des billions de dollars à des particuliers et à des associations et jusqu'en 1989, une seule plainte avait été formulée pour abus public. Mais en 1989, pour deux travaux « provocateurs», toutefois, une controverse publique rapide amena une réévaluation par le Congrès des priorités de distribution de fonds de la *NEA* et de leurs procédures. Dans le collimateur, la rétrospective des photos de Robert Mappelthorpe, intitulée *The Perfect Moment, à* l'Institut d'Art Contemporain de l'université de Pennsylvanie, incluant des photographies homoérotiques condamnées par plusieurs membres du Congrès comme pornographiques. Deuxième affaire, le travail de Andres Serrano, Piss Christ, une photographie d'un crucifix immergé dans l'urine, subventionnée par le *Southeast Center for Contemporary Art.* Examinant le financement de la *NM* pour l'année 1990, le Congrès retrancha du budget la somme exacte des deux subventions précédemment accordées aux deux artistes et promulgua un amendement spécifiant que les fonds de la NEA «ne peuvent être utilisés pour promouvoir, répandre ou produire des ceuvres qui dans le jugement [de la *NEA]* peuvent être considérées obscènes, incluant mais de façon non limitative, des représentations de sadomasochisme, d'homoérotisme, d'exploitation sexuelle des enfants, ou des individus engagés dans des actes sexuels qui, lorsqu'ils sont tels quels, ne peuvent pas sérieusement avoir de valeur littéraire, artistique, politique ou scientifique».

Reportons-nous maintenant aux commentaires de sa propre aventure que fit Karen Finley dans son livre *A different Kind of intimacy : The collected Writings of Karen Finley".* Karen Finley avait demandé une subvention d'artiste solo à la *NEA* pour

9. Document intemet donnant la référence de l'article 953 (b).
10. 1bid, article 951 (7).
11. Karen Finley, A *different Kind of intimacy : The Collected Writings of Karen Finley,* Thunders Mouth Press, New York, 2000.

L'Unebévue Editeur N°2 : de père à fille. www.unebevue.org

1990. Elle performait *We Keep Our Victims Ready au Walker Art Center à* Minneapolis et avait reçu une évaluation positive d'un membre du Comité de Conseil qui était allé voir son show. Elle précise que l'habilitation n'était pas donnée à la légère : on présentait un *curriculum vitce,* des objectifs d'artiste, des exemples de travaux et puis un entretien avait lieu avec le membre local du comité de conseil qui envoyait ensuite sa recommandation aux vingt-six membres du Conseil National des Arts à Washington. Après examens de toutes les candidatures, le Conseil National envoyait ses recommandations au directeur pour approbation. Les deux dernières étapes étaient en réalité une formalité, puisque, comme on l'a dit plus haut, dans l'histoire de la NEA jusqu'alors, les recommandations des comités de conseil avaient rarement été contestées.

> Mais au début de mai 1990, quelqu'un s'interroge sur mon dossier de candidature et donne des informations sur *We Keep Our Victims Ready à* deux éditorialistes conservateurs largement syndiqués Rowland Evans et Robert Novack. J'étais en train de devenir la dernière morte de ce qui a été appelé les guerres de la culture.
> Alors que le Conseil National devait examiner les recommandations des comités de conseil le week-end du 12-13 mai, le 11 mai, le Washington Post' sort l'éditorial de Novack et Evans titré : «Ça va barder dans l'art nouveau», pareil dans le *New* rbrh *Post* et d'autres quotidiens majeurs à travers les USA. Dans leur éditorial, Evans et Novack écrivaient que des «amis» anonymes avaient conseillé au directeur de la *NEA,* John Frohnmeyer, de s'opposer à un certain nombre de demandes de subventions d'artistes solo : « Parmi ces demandes se trouve celle d'une "jeune femme barbouillée de chocolat" *a chocolate smeared young woman,* moi. Evans et Novack écrivirent que le refus de Frohnmeyer devait calmer les perturbations que le président Bush avait avec les conservateurs à propos de son programme culturel suspect. D'autre part, approuver les subventions pourrait rendre difficile à Bush de «désamorcer la question culturelle la plus chaude pour le contribuable dans tout le pays au-delà du Beltway».

Anne Marie Ringenbach

Ce week-end là, le Conseil national ne rejeta ni n'approuva les dix-huit subventions théâtrales contestées et décida de repousser sa décision pour obtenir «plus d'informations» à propos des artistes et de leurs travaux.

> Je fus outrée par l'écrit de Evans et Novack et j'écrivis une réponse qui fut publiée le 19 Mai dans le *Washington Post.* Je mis en avant que le portrait de la *Chocolate smeared young woman* était grossièrement réducteur et créait l'impression erronée que mon travail était de nature sexuelle. J'essayai de présenter une figure plus nuancée de ma carrière et je dis que je sentais que l'attaque de Evans et Novack appartenait à la tendance plus large de supprimer des artistes — particulièrement ceux dont le travail traite des problèmes de difficulté sociale — en jouant sur les peurs, les préjugés et les problèmes sociaux.

Le 20 juin 1990, une « information supplémentaire » sur les 18 subventions contestées est adressée aux membres du Conseil. Une semaine plus tard, lors d'une réunion d'organisation des artistes à Seattle, John Frohnmeyer dit que les « réalités politiques» feront certainement que le veto à certaines subventions sera voté.

12. Rowland Evans et Roben Novack, «The NEAs suicide charge», Washington Post, 11mai 1990.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> Une des « réalités politiques» à laquelle se référait Frohnmayer était la courte lettre qui lui avait été adressée par George Bush (datée du 19 juin) dans laquelle il écrivait : «Je n'aime pas la censure, cependant je ne crois pas qu'une dime de l'argent du contribuable pourrait aller à de l'art qui est clairement et visiblement de la saleté *filth 1..1* Le contribuable ne peut subventionner la saleté et des oeuvres manifestement blasphématoires. Vous avez un bon job et je vous soutiens. Gardez-le !»

Karen Finley n'accable pas Frohnmeyer, si ce n'est qu'elle considère qu'il n'avait pas assez d'estomac pour cet enjeu-là. De fait, il consulte le Conseil par téléphone et annonce le 29 juin que quatre des dix-huit subventions ont eu un veto, celle de Karen Finley, donc, et de trois autres artistes performers, Holly Hugues, John Fleck et Tim Miller. Après l'effarement à l'annonce de la décision, une coalition d'artistes, d'avocats, de juges décida que les quatre artistes se réuniraient pour poursuivre la décision en justice afin de rétablir les subventions. Les médias s'en donnèrent à coeur joie et le sénateur Jesse Helms porta au Sénat même le travail de Karen Finley comme un exemple de ce que la NEA ne pouvait pas subventionner. Karen Finley décrit son amertume à la pensée qu'elle était devenue une victime après tout ça — avoir parlé d'une victime dans son travail pour réellement en devenir une. Elle était effrayée de l'impact que l'affaire NEA aurait sur sa carrière, elle souhaitait être connue pour son art et non en tant que « reine anti-censure ». Mais elle était consciente que beaucoup de gens ne pensaient pas que la remise des subventions était réellement censurée et « qu'ils pensaient que moi et mes compagnons artistes étaient choyés, avantagés. Je sentais avoir à démontrer combien c'était faux».

Les Quatre NEA étaient officiellement nés. Mais ajoute avec humour Karen Finley, «l'affaire devint connue comme *Finley et al. Vs. The NM,* parce que mon nom arrivait alphabétiquement en premier dans les quatre».

> A partir de là, les artistes dont les subventions avaient été approuvées reçurent leurs notifications officielles d'acceptation, selon des formes qui requerraient qu'ils signent «the Helms Clause », clause stipulant que l'artiste ne pouvait créer un travail avec de «l'homoérotisme, du sadomasochisme» ou autre contenu « obscène». La plupart des artistes signèrent la clause, mais quelques artistes mirent en avant que la Clause Helms était une réminiscence inquiétante de rhétorique nazi et refusèrent de signer.

Pendant ce temps, une commission indépendante fit son rapport au Congrès, qui du coup adopta l'amendement Williams/Colemen (mieux connue comme la « clause de décence»), qui remplaçait la loi anti-obscénité et qui ordonnait au directeur de la *NM* de « prendre en considération les standards généraux de décence et de respect pour les croyances et les valeurs du public américain». Mais la clause Helms fut considérée comme constitutionnellement vague, et annulée. Les quatre NEA, avec la *NAAO, National Association of Artists Organisation,* déposèrent une nouvelle plainte pour interroger la constitutionalité de la clause de décence. Karen Finley rapporte qu'elle était la seule artiste *straight* des quatre *NEA* et qu'elle fut alors présentée dans la presse comme une gentille fille mariée qui vivait dans une petite ville et faisait de l'art.

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

> C'était comme s'ils sentaient qu'il était nécessaire d'utiliser ma vie personnelle non menaçante pour dire : «Voyez, certains artistes sont décents. Des gens de groupes des lobby des arts me demandèrent si je voulais rencontrer Jesse Helms pour le thé, pour lui montrer quelle gentille jeune personne j'étais. J'ai dit non, je ne pense pas que ma personnalité ou ma préférence sexuelle doivent avoir quelque chose à faire avec le fait de savoir si oui ou non je suis protégée par le Premier Amendement».

En 1993, les Quatre NEA reçurent une compensation qui dépassait le montant initial. Mais les polémiques concernant l'utilisation des fonds de la *NEA* selon des standards généraux de décence ont continué, jusqu'à la Cour Suprême, questionnée sur l'adéquation des standards de décence avec le Premier Amendement qui indique que « le Congrès ... ne peut faire de lois ... réduisant la liberté de parler». En 1998, la Cour Suprême décida le maintien des standards généraux de décence.

We Keep Our Victims Ready.

La performance qui cloua au pilori Karen Finley s'intitulait We *Keep Our Victims Ready.* Elle fut créée et jouée en 1989 et propulsée en 1990 sur le devant de la scène nationale. C. Carr, qui a publié de nombreux travaux sur Karen Finley, indique dans un article trouvé sur le *Net et* datant du 14-11-2000[13], que l'ironie a voulu qu'il s'agisse « d'une de ses performances relativement tranquille, un travail de suprême empathie, et la chose politique la plus tournée vers le straight qu'elle ait jamais faite». Elle parlait de Tawana Brawley, elle l'incarnait, «l'encorporait» *(embodied)*[14]. Tawana Brawley était une jeune fille de seize ans, noire, qui fut trouvée terrée dans un sac poubelle, le corps recouvert d'excréments humains, près de son domicile à New York. l'affaire fit grand bruit : avait-elle été agressée ? havait-elle fait elle-même ? Elle dit avoir été violée par des officiers de polices blancs. Après enquêtes, investigations diverses, tapage médiatique, bouleversement dans toute l'Amérique, elle fut accusée de l'avoir fait elle-même.

Anne Marie Ringenbach

> A ce jour, il y a beaucoup de choses a propos de cette histoire qui ne sont pas claires mais ce qui était clair pour moi depuis le début c'est que Tawana Brawley avait été exploitée et abusée.1...1 Même si elle s'était elle-même étalé les fèces, la chose importante à se demander est qui ou quoi pouvait amener une jeune fille à faire quelque chose comme ça".

Mais alors, pourquoi Karen s'enduisait-elle de chocolat, dans sa performance ? Interviewée, elle répond :

13. C. Carr, «The Karen Finley Makeover, a persecuted performance artist gets past her suffering», *On* Edge,14.11.2000, document internet.

14. Interview de Karen Finley dans *Revolutionary Worker* #965, 12 juillet 1998, «Karen Finley : The rage of the chocolate-smeared woman» , par C.J.

15. K. Finley, A different Kind *of intimacy, The collected writings of Karen Finley, a memoir, op. cit.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> Pour moi, le symbolisme du chocolat vient de l'affaire de Tawana Brawley, qui avait été trouvée avec des fèces sur elle dans un sac poubelle. Je pensais que je ne pouvais pas utiliser des fèces réels, mais je souhaitais être dans le commentaire du sexisme et du racisme et de l'âge-isme. Même si elle a fait ce dont elle a été accusé, vous savez, mettre des fèces sur elle-même et *se* mettre dans un sac poubelle de façon à éviter d'être punie ou n'importe quel autre problème, je sentais que c'était un choix horrible — qu'elle puisse penser dans son esprit, voilà le meilleur choix ! Et personne n'a jamais pensé à cela — c'était une jeune fille, elle avait seulement seize ans, c'était une enfant, pas une adulte. Et j'ai pensé que si c'était une fille blanche qui avait été trouvée ainsi, je ne crois pas que ça aurait été le même problème'.

Dans une autre interview, elle précise s'être dégradée elle-même avec le chocolat'', «Je pensais que je marchais alors tout autour couverte de fèces et je parlais des abus pendant ce temps»[18]. Elle encorpore, *embody*, le noir sur elle, la victime noire :

> Je savais que je ne pourrais jamais aller émotionnellement là où Brawley avait été et que je ne pourrais pas alors mettre des fèces réels sur moi-même. Même si je pouvais m'amener à le faire, cela dégoûterait le public tellement qu'ils ne seraient plus capables de se concentrer sur autre chose. Aussi je décidai d'utiliser du chocolat. 11 ressemblait à la merde. Et j'aimais l'idée de l'histoire du chocolat, son association avec l'amour[19].

C'est « elle » qui s'est dégradée, permettant au passage une interprétation du racisme ambiant. Nous verrons plus loin qu'au cours d'une autre de ses performances dans laquelle le point de vue était inverse, où l'on ne pouvait d'aucune façon stigmatiser et maltraiter des victimes mais dont la cible était les bourreaux, Karen Finley n'a pas hésité à utiliser la merde. Mais là, performant cette jeune fille noire, elle utilisait de la nourriture, se maculait de chocolat tandis qu'elle parlait, « de façon basique», de la victimisation des femmes parce que les femmes sont traitées comme de la merde, de la saleté.

> Je maculais mon corps avec du chocolat, parce que, je disais dans la pièce, «j'suis une femme», et les femmes sont ordinairement comme de la merde. Je me recouvrais alors de coeurs en sucre rouge, parce que, « après qu'une femme soit traitée comme de la merde, elle devient plus aimable ». Après les coeurs, je me recouvrais de germes de soja, qui sentent le sperme et ressemblent au sperme, parce que, « après qu'une femme soit traitée comme de la merde, et aimée pour cela, on se branle sur elle». Puis j'étale des guirlandes de noël argentées sur mon corps, comme une robe de Cher parce que, « de quelque méchante façon qu'une femme ait été traitée, elle réussira encore à s'habiller pour le dîner»[20].

16. Interview de Karen Finley dans *Revolutionary Worker, op. cit.,* 12 juillet 1998.
17. Jane Carstensen, Karen Finley, *The Gate,* document intemet_
18. Ibid.
19. K. Finley, *A different Kind of intimacy, op. cit.,* p. 84. II s'agit des chocolats de la Saint Valentin, comme Lynda Hart le précise dans «Reconsidérer l'homophobie», *Fatal Women, op.* cit.
20. Ibid.

L'Unebévue Editeur n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Anne Marie Ringenbach

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Dans une interview, Karen commente sa façon *camp*[21] de traiter de la victimisation des femmes, de mettre en jeu que les femmes sont traitées comme de la merde :

> Ici, j'ai une sorte de façon d'faire, j'suis comme Judy Garland — j'me glamorise, je change, comme si j'étais en train de faire mon show, comme faire un cabaret à Vegas. Et chaque fois, au lieu d'aller dans une transe émotionnelle, c'est mis en scène d'une manière réelle, comme des actes drag. Sorte de déconstruction drag... tu fais ton propre numéro et tu chantes les chansons de quelqu'un d'autre[22].

Elle ponctue :

> Voilà ce qu'était cette piece et c'est cette piece qui a été érotisée par Helms. J'ai eu, il y a six mois, cette révélation de comment mon travail était déformé. Dans *Time Magazine,* ils déformaient mon travail. Ils faisaient un test sur moi et je réalisai que puisque *Time* faussait mon travail alors je pouvais vraiment arrêter d'essayer d'être cette bonne fille, arrêter d'essayer constamment de convaincre les gens à propos de ce que je fais. Parce que j'essaie de leur parler du viol, de l'abus des gens, mais ce qu'ils veulent constamment, c'est juste l'érotiser, moi étant la perverse — ce qui, je pense, représente une déformation de *ce* qui est sexualité. De toutes façons, il ne m'a même jamais vue, Helms, mais il a une relation érotique avec moi. Je crois réellement ça, je le connecte d'une façon ou d'une autre sexuellement[21]...

En 1993, Karen Finley *fait* sa déposition pour l'affaire *NEA.* Le questionnaire est ridicule. Lattorney fait référence constamment aux éléments sexuels de la pièce, aux parties du corps, à la nourriture. Karen Finley souligne l'élément érotique dans le questionnement :

> Ms. Finley, vous êtes-vous touché un sein pendant la performance ? Avez-vous fait attention au fait que vous regardiez les hommes' ?

Karen Finley l'accuse de la questionner comme on questionnait un communiste pendant le *Red Scare,* l'épouvantail rouge du maccarthisme. Un autre attorney fut convoqué en sa présence pour s'assurer qu'elle ne transformerait pas l'interrogatoire en une performance d'art. C'est à ce moment-là que germa l'idée du Return *of the Chocolate-Smeared Woman.* En 1998, la séance à la Cour Suprême eut lieu, mais la décision ne devait intervenir qu'en juillet. Dans l'intervalle, Karen décida de déconstruire sa propre performance We *Keep our Victims Ready,* qui dans un sens avait tout déclenché, et d'incorporer dans la nouvelle performance des éléments autobiographiques qui avaient à faire avec ce qui était devenu un cas juridique. Elle émettait le principe que Jesse Helms avait engagé une relation sexuelle abusive avec elle, et ce, publiquement. Elle allait plus loin avec le concept d'aveu de sa complicité dans la dynami-

21. Pour une introduction *au Camp,* consulter le travail de Susan Sontag, *Notes on the* Camp, document internet.

22. « *K. Finley : The Rage of the chocolate-smeared woman* » by **Cl,** 12 juillet 1998, *op. cit.*

23. Ibid.

24. K. Finley, *A different Kind of intimacy, op. dt.,* pp. 253 et suivantes.

L'Unebévue Editeur n°3 : de père à fille. www.unebevue.org

que. Le chocolat ne représentait plus l'humiliation du passé, elle voulait maintenant jouer avec un élément érotique. Elle invitait le public, pour vingt dollars, à lécher le chocolat sur son corps. De son propre avis, la performance fut très *camp.* La performance commençait avec une troupe de go-go danseurs dans le style sixties et recouverts de chocolat, et se déroulaient alors diverses relations érotiques avec Jesse Helms, et aussi avec Bill Clinton, les ébats du président et de Monica ayant enflammé l'Amérique.

Yams up *my Granny's ass.*

Mais lorsque Karen Finley faisait cette performance *We Keep Our Victims Ready,* elle était déjà prise dans une polémique publique qui s'était déclarée en 1986 et il semble que le chocolat ait remis à l'esprit des critiques mal intentionnés l'affaire des ignames, une performance au cours de laquelle elle s'était en fait barbouillé les fesses d'ignames cuits en conserve, en étant nue mais en gardant son slip, et qui s'appelait : Yams *up my Granny's ass.* Dans la traduction du livre de Lynda Hart, qui cite cette performance, Annie Lévy-Leneveu a correctement traduit ce titre, c'est-à-dire qu'elle l'a fait dans les règles de la bienséance : «Des ignames sur les fesses de Mamie»[25], ce qui était bien l'acte physique réellement effectué sur scène par Karen Finley. Mais le *slang,* l'argot sexuel américain, introduit son ambiguïté érotique, il dit : «Des ignames dans le cul de Mamie». Alors qu'avait lieu cette performance, C. Carr publia dans *Village Voice,* journal libéral de grande audience[2]ó un article favorable à l'ensemble du travail de Karen Finley, et qui mettait plutôt en avant le numéro *Peaches-in-the-pussy :*

Anne Marie Ringenbach

> En avril dernier, une nuit au Danceteria, Finley apparut soudain sur *scène* vers une heure du matin dans une robe de soirée de *lycéenne,* en satin trouée. Depuis des heures, la foule stone punk s'emplissait d'alcool, de hard rock, de films d'horreur montrés sur tous les écrans. Dans son état habituel de confrontation, Finley cria, « Vous, gens qui aimez les cuirs et les crêtes de cheveux, j'aime à penser que vous vous masturbez ». Elle leur dit comment elle allait mettre des peches sur sa chatte et puis «vous faire venir, mecs», en dessous de sa robe de fête, et leur dire, «chéri mange ces pêches à la crème » et alors elle a ponctué l'instant en jetant une canette de sirop de chocolat sur le devant de sa robe. Une énergie puissante courut à travers la foule. Deux jeunes mecs près de moi se convulsaient et criaient, pliés en deux. Finley remonta alors sa robe et tourna ses fesses nues vers le public, « ça c'est des ignames dans le cul de Mamie» annonça-t-elle[27].

Ce fut le déclenchement de l'affaire publique : une semaine après l'article de Can dans *Voice,* un autre journaliste du *Voice,* Pete Hamill, choisit, lui, cette performance

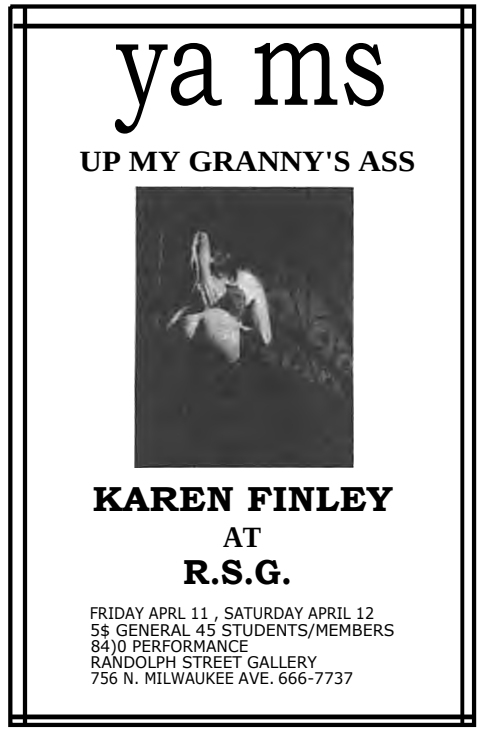
25. L. Hart, La *performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 218.

26. C. Carr, «Unspeakables Practices, Unnatural Acts : The Taboo Art of Karen Finley», *Village Voice,* july 24, 1986, pp. 18-86. Cet article est repris dans *Acting out : Feminist Performances, op.* cit.

27. C. Carr, ibid., p. 144.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

pour cible et écrivit une réponse qui accusait Carr de choisir d'écrire pour un travail sans valeur. Karen Finley note qu'Hamill n'a pas assisté à sa performance puisqu'il imaginait qu'elle avait sur scène un igname cru et qu'elle s'était sodomisée. L'article la présentait suivant une voie entièrement sexuelle et n'envisageait même pas qu'elle puisse avoir du talent. Il concluait en invitant les lecteurs à envoyer des ignames à l'éditeur de *Voice,* Robert Friedman, «qui devait savoir quoi faire avec ça». Le succès de l'invite dépassa toute espérance et déclencha un courrier des lecteurs extrêmement violent, jusqu'à de la merde sous enveloppe, des questions sur les ignames crus ou cuits, et sur la possibilité d'introduire des ignames crus dans l'anus. Ces lettres de lecteurs ont d'ailleurs fait l'objet d'une publication'. Karen Finley fut surprise d'être attaquée par la gauche et non par la droite. Elle constata être dans des enjeux de pouvoir, la vieille garde mâle se laissant infiltrer par des écrivains et éditeurs féminins telles C. Carr et Karen Durbin. Leur article était destiné à un espace consacré aux questions queer qui n'étaient pas encore du tout un sujet principal. Selon Karen, l'article de Hamill était clairement dû au fait qu'il se sentait menacé sur tous les fronts. Dans son article, il montrait une fixation absolue sur l'idée de l'igname dans le trou du cul. Karen considèra que le dégoût de Hamill provoqué par cette idée — et son besoin d'annoncer publiquement son dégoût — était un cas sérieux d'hystérie homophobe.



> l rticle de Hamill fut une leçon pour moi. Jusqu'alors j'avais vu la culture comme divisée entre libéraux et conservateurs et j'avais espéré que des problèmes tels que le sexisme, l'homophobie et la liberté de parole tomberaient toujours selon ces lignes de partage. Mais maintenant je voyais que, le plus souvent, elles tombaient selon des lignes de pouvoir'".

Dans « Reconsidérer l'homophobie »[3]t', Lynda Hart rapporte que deux thèmes dominaient les lettres au *Voice :* saleté et folie. Elle accorde à ces lettres une valeur textuelle à prendre en compte sérieusement car ce fut le moment où le travail de Finley se noua dans l'imagination du public avec les orifices du corps et les frontières entre ce qui est intérieur et extérieur au corps. Elle note que ce n'est pas n'importe quel orifice mais l'anus, qui est concerné, ouverture du corps qui historiquement a été le plus associée à une sexualité «contre nature ». Les lecteurs, dans leur courrier, lisent cette

28. «Letters : The Yam Became a hot Potato», *Village Voice,* july 15, 1986, pp. 4-6.
29. K. Finley, *A different kind of intimacy, op. cit.,* p. 27-28.
30. L. Hart, *Fatal women, op. cit.,* pp. 94-95.

performance non seulement comme sale et dégoûtante, mais aussi comme transgressive du genre. Hart rappelle ce que Eve Kosofski Sedgwick a montré : l'anus est la seule partie du corps de la femme qui a été *non marquée* par des inscriptions culturelles. Alors que l'érotisme anal a été pratiquement associé à la sexualité masculine gay, Sedgwick remarque qu'après les temps classiques

> il n'y a eu aucun discours occidental important et soutenu dans lequel l'érotisme anal avait une signification quelconque. *Signifiait quelque chose* (accentuation de l'auteur)'.

Lynda Hart note alors qu'en rendant public ce qui est nécessairement privatisé, l'accentuation de Finley sur l'analité a créé des associations fortes avec l'homosexualité (masculine) et de ce fait a constitué une attaque de la suprématie hétérosexuelle qui maintient une sorte de règne du phallus. Eindiscrétion de Finley fut ainsi non seulement une violation de la « pureté » de la féminité mais aussi un passage volontaire dans le domaine qui a été réservé aux hommes gay dans le discours homophobe :

> D'un côté la performance de Finley fut considérée «obscène» parce qu'elle était considérée «sale» au niveau du genre (elle était «en dehors» de la catégorie de la féminité). En même temps, l'obscénité pouvait être rapportée, par association, à un acte connoté de sexualité gay. Ainsi elle fut, à la fois, non correctement « discrète» comme une femme et «non discrète» — non pas séparée et distincte mais mélangée, frelatée. C'est bien sûr la première connotation qui a dominé le discours de la féminité. Mais c'est la dernière indiscrétion qui trouble l'opposition binaire hétérosexualité/homosexualité. Ce fut cette séparation qui fut brouillée quand Finley performa Yams up *My Granny's* Ass et ce fut le début de sort annexion dans les constructions homophobes de l'homosexualité.

Anne Marie Ringenbach

Lynda Hart salue le geste performatif de Karen Finley et indique que l'on peut ne pas «être» lesbienne et performer des *actes «* lesbiens» [32].

Dans les années 2000, Karen Finley est re-interviewée[33] sur l'affaire des ignames :

> C'est actuellement devenu une sorte de mythe. Le mythe est que j'ai en acte pris un igname non cuit et que je me le suis mis dans l'anus. Je ne l'ai jamais fait. En réalité je parlais à propos d'une série d'histoires sur les abus sexuels. Dans les années quatre-vingt, je traitais de l'idée d'être baisée, utilisant les métaphores d'abus de pouvoir. C'était l'époque de la drogue et c'était à propos d'une grand-mère qui était abusée par son petit-fils à *Thanksgiving* pendant une frénésie de drogue, où il flippait seulement. Il avait pris des ignames et les avait tartinés sur les fesses de la grand-mère. Je disais « Boogie night » cette nuit. Je traitais du fait qu'un homme puisse abuser de sa grand-mère, la matriarche, mais cette énergie ne put jamais être discutée. Je suis devenue immédiatement sexualisée. Je suis devenue une perverse, une déviante, un animal sauvage, ce qui est exactement comment la sexualité des femmes est vue. En réalité j'encorporais *(embodied)* cette peur psychologique de la sexualité des femmes qui est projetée sur toutes les femmes. Voilà autour de quoi tourne le mythe.

31. Eve Kosofski Sedgwick, «A poem is Being Written», *Representation 17* (winter 1987) ; 129.
32. L. Hart, «Reconsidérer l'homophobie», *op. cit.* p. 94.
33. Interview par Jeanne Carstensen, *The Gate.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Vie, art, performance.

Karen Finley a aujourd'hui quarante-neuf ans. Elle a réalisé plus d'une centaine de performances, écrit plusieurs livres et scénarios, dirigé des shows, elle peint, elle a réalisé des vidéos et a tourné dans plusieurs films. Elle a grandi dans la banlieue de Chicago, aînée de six enfants dans une famille quelque peu bohème dominée par des personnalités fortes et perturbées. Son père, percussionniste de jazz, voulait arrêter la musique périodiquement pour vendre des aspirateurs. Sa mère faisait de la couture à domicile et voulait mêler la famille entière à son obsession du moment qui pouvait être Wagner, la psychologie jungienne ou le manger sain. Finley commença à « performer» dans son adolescence. Son numéro favori était de jouer une crise d'épilepsie devant un restaurant ou feindre de vomir pour voir si oui ou non les gens pouvaient continuer à manger. Pour la plupart, ils pouvaient. Elle parle de ces événements comme d'une part de sa personnalité[34]. Puis avec ses amies de la *High School*, elles se sont beaucoup intéressées au happening, en vogue à ce moment-là : il s'agissait d'interrompre le déroulement de la vie de chaque jour, comme dans l'avant-garde traditionnelle. Elle fait sa formation à l'Institut des Arts de San Francisco. Elle bascule dans la performance après le suicide de son père, son travail se déclenche alors, à vingt-et-un ans. Dans une interview, elle dit que son père était maniaco-dépressif, mais ici, elle précise qu'elle n'avait jamais envisagé que son père puisse se suicider : «C'est venu de nulle part»[35] comme fait de destin inexorable. Elle dira dans un numéro de *Research*[36] :

> Cet acte m'apporta la profondeur de l'être humain — l'idée de mort, de tragédie, avoir vu cet acte est quelque chose avec quoi je vis chaque jour et c'est vraiment un déclic pour moi et mon travail — la colère de comment ça arrive, essayant de concevoir spirituellement pourquoi la tragédie arrive — c'est juste si bizarre que cela soit arrivé dans ma vie, de la même façon que cela a extrait de moi la créativité. Mais actuellement, la performance vient d'une rage profonde, vraiment rudement forte, et d'une tristesse que j'ai tout le temps de sa mort et de la façon dont il est mort.

Elle poursuit cet interview en disant que dans tout procès créatif, on passe par un certain mode d'état et que c'est la raison pour laquelle on fait de l'art — pas seulement le produit fini mais *art-making* dans le présent, l'art en train de se faire. Faire et créer quelque chose, c'est de la drogue :

> C'est vraiment une drogue puissante et pour moi, c'est dans cette transe que je suis dans la performance et que j'essaie alors de sortir cette énergie. Le ressenti, le feeling, que je veux partager est celui-ci : s'il y a quelque victime, ou quelqu'un qui a vécu une horrible tragédie, ou a une expérience de cela, oui j'ai ressenti cela. Et vous sentez cela chaque jour — vous êtes intelligent et vous continuez, mais vous ressentez encore, toujours, cela.
> J'aime beaucoup parler sur l'invisible, comme les émotions ; j'utilise des mots pour ça, mais beaucoup concernent des choses invisibles".

34. Margot *Mifflin, Shock of the real : an interview with Karen Finley,* 1988, http : www.communityarts.net.
35. *Ibid, «it came* out of left field» selon une expression utilisée dans le base-ball.
36. http : //www.researchpubs.com
37. *Ibid.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Cette rage qui l'anime est une place entre réalité et art, entre atrocité et art. Karen Finley dit que son expérience la plus *shocking* n'est pas le suicide de son père, qui lui est arrivé comme fait du destin, mais celle qui lui est arrivée dans un taxi alors qu'elle roulait de Park Avenue vers le Lower East Side et qu'elle a vu se dérouler sous ses yeux la distribution inégale des richesses, qu'elle a constaté le désintérêt du gouvernement pour ses pauvres, pris conscience que des situations encore plus énormes, telle la crise du sida, sont plus *shocking* que ses problèmes personnels. Les questions de l'interviewer tournent autour de ses performances, qui sont *shocking,* scandaleuses, et elle répond sur ce qui est choquant, bouleversant : «La réalité est toujours plus choquante que l'art». Elle considère que son pathos, sa tragédie personnelle, sont comme le tranchant entre l'atroce du destin et ce qui est art, qu'il y a là un fil à plomb autobiographique qui tient son art :

> Je ne sais pas s'il y a une ligne claire entre ce qui est atrocité et ce qui est art, mais je sais que quand Chris Burden se tira une balle dans le bras, c'était de l'art, mais que quand mon père tira sur lui, ça n'en était pas[38].

Karen Finley se présente souvent comme ayant quelque chose à transmettre, elle se dit dans une position de médium pour un message collectif[10] et parle de son travail comme d'une gestalt, d'une catharsis ou transe[41]. Elle considère que sa rage peut aider les gens, que sa perte, sa tragédie lui permettent de se connecter avec son public. Le contresens sexuel sur son travail l'accable, car le contresens porte sur l'utilisation qu'elle fait de son corps. Karen Finley considère que n'est pas reconnue sa filiation avec des artistes conceptuels comme Chris Burden ou encore Vito Acconchi[42] quant à la « narration de femme » qu'elle veut effectuer :

Anne Marie *Ringenbach*

> Je souhaitais aussi faire un travail comme Chris Burden ou Vito Achonchi en utilisant mon corps de façon cérémonielle. Je voulais être le canevas. Je suis l'expérience'.

On peut entendre en ce sens son insistance à répéter qu'elle fait une utilisation des orifices du corps, une utilisation de son corps dans une voie non sexuelle[44] pour pouvoir performer le pathos, un terme qu'elle avance elle-même, qui recouvre le dommage *(damage)* et le désir ardent *(longing)* en nous tous, lesquels engendrent à la fois le désir et la rage[45].

38. Chris Burden, artiste conceptuel, a demandé à un ami de tirer sur son bras avec un fusil, et il a appelé l'événement une oeuvre d'an :«Shoot» en 1971. Une photographie est exposée.

39. Interview de Margot Mifflin, déjà citée.

40. L. Han, «Reconsidérer l'homophobie», *op.* cii., p. 96.

41. M. Mifflin, «Shock of the real : an interview with Karen Finley», doc internet déjà cité.

42. Vito Achonchi pratique un art-making provocateur et souvent radical, développé à partir d'écrit sur l'art conceptuel, du travail du corps, de la performance, de film, de video, d'installation multimédia. On cite un remarquable film en 1970 qui met en jeu cette pratique d'art-en-train-de-se-faire.

43. Interview par Jeanne Carstensen, *The Gate, op. cit.*

44. M.Mifflin, «shock of the real», *op. cit.*

45. C. Carr, »The Karen Finley Makeover, a persecuted Performance Anist Gets Past Her Suffering«, On *Edge,* déjà cité.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Face à la Droite qui l'a attaquée, elle répond : ce que je fais, ce n'est pas du sexe, mais les femmes sont définies par leur sexualité puis démonisées pour cela. Cette contradiction est le centre de son art[46]. Mais il est certain que sa longue lutte pour la défense du Premier Amendement l'a stressée et transformée :

> Je ne pouvais pas rester la Jeanne d'Arc du monde de l'art plus longtemps. Intérieurement, je brûlais sur le bûcher de ces batailles incessantes en défendant le Premier Amendement. Licône de la liberté de parler était devenu un tas de cendres. J'avais à repenser ma carrière, ma personnalité, mon travail. J'avais besoin d'un référent archétypal".

Finley, comme toutes les performeuses féministes, lutte contre la présentation d'elle-méme en tant qu'objet déjà érotisée, ses performances effectuent des critiques radicales du patriarcat, de la culture bourgeoise, de la différence des sexes :

> Le genre, en tant que construction sociale, et la différence sexuelle psychanalytique sont tous deux des répétitions implacables dans son travail. En tant que sujet genre", Finley se présente avec insistance dans les rôles de maîtresse de maison, mère, victime de viol ou survivante d'inceste : la fille que le père a violé avec des légumes du compartiment à glace ; la femme tourmentée par sa décision d'avorter un foetus conçu par inceste ; la fille que la bande de violeurs jette sous les roues d'un train quand ils découvrent qu'elle était née sans vagin[47].

Lynda Hart fait remarquer que Finley déploie ses positions avec un humour violent qui ne joue pas de la sympathie des spectateurs pour les victimes, comme les performeuses féministes le font souvent. Plutôt, ses mises en scènes imagées de l'abus sexuel et sa rage scatologique assaillent le système sexe-genre, qui produit ces corps féminins endommagés, en l'historisant[49]. Can décrit les performances de Finley comme des monologues «rap-transe» qui semblaient venir, et brûler, tout droit du ça :

> Un ça cru et tremblant monte sur scène, mais d'abord vous ne vous rendez pas compte parce qu'elle est habillée d'une vieille robe d'École du dimanche ou d'un habit de soirée Sandra Dee et elle avance timidement vers le micro, paraissant nerveuse. Mais alors ses pupilles se contractent comme si elle disparaissait en elle-même. Elle rentre maintenant dans un magma primordial personnalisé et les digues du déluge s'ouvrent sur une forte déclamation I...1 pour crier comme quelque apparition dégénérée à propos d'inceste, de trous du cul de curés, de sperme sur les montants de lits, de boulimiques vomissant dans leurs godasses. Le vocabulaire baise-et-merde entramne des cris, des réponses, hystérie occasionnelle d'une foule bruyante et saoule. I...1 Il se peut qu'elle emprunte comme ça une voix mâle. Il se peut qu'elle crache sur la scène, déchirant ses taffetas, étalant de la nourriture sur elle. Elle peut dire et faire tout, là. Sur scène, Karen Finley développe une présence rare et effrayante — une femme non-socialisée[50].

46. C. Carr, «The Karen Finley..», *op. cit.*
47. *Ibid.*
48. L. Hart, «Reconsidérer l'homophobie». *op. cit.,* p. 96-97.
49. *Ibid.*
50. C. Carr, « L'art tabou de Karen Finley », *op. cit.,* p. 141.

L'Unebévue Editeur 23 : de père à fille. www.unebevue.org

Un langage ordurier

Lors d'une de ses nombreuses interview, Karen Finley a été interrogée sur son utilisation du slang sexuel et la question était « Est-ce pour le tourner en dérision ? » Cette question faisait suite à une interrogation sur sa position par rapport à la pornographie : est-ce qu'elle la présentait de façon attirante et lui donnait sens et voulait l'introduire comme alternative à ce qu'elle dénonçait ? Ce à quoi elle répondait que bien qu'elle soit pour la pornographie, elle ne se considérait pas comme la bonne personne pour ça, qu'elle était trop cynique, qu'elle avait un trop grand sens de l'humour et qu'elle l'inverserait toujours. Mais elle répond sur son utilisation du slang sexuel :

> Je répète le langage de la rue. Je montre que le langage est très important. C'est la seule arme que vous avez pour votre colère une fois que toute autre chose a été enlevée[51].

Main insistera : « C'est son pouvoir ? même s'il est vide et plein de clichés ? », « Oui, c'est une partie de la tristesse » répond Finley. C. Can a discuté avec Karen Finley de ce fait qu'une femme ordurière (dans tous les sens du mot) va plus loin en dehors des limites sociales qu'un homme ne le ferait avec les mêmes propos et que l'obscénité d'un homme lui assure une masculinité de dur à cuire. Il n'y a aucune signification positive possible de l'obscénité pour la femme, elle signale une féminité menaçante, une exclue. Elle fait d'ailleurs remarquer que les femmes n'ont pas de tradition de visionnaires orduriers (à la *foul-mouth)* comme les hommes en ont — Céline, Genet, Lenny Bruce, etc. Mais les femmes commencent maintenant à avoir une sorte de réseau de filles mal élevées qui fournit un contexte aux travaux scandaleux[52]. Cependant Karen Finley ne manie pas l'ordure n'importe comment. Elle explique dans une interview que c'est l'émotion qu'elle fait passer dans son travail, sa voie du pathos, à elle, et qu'il y a une chose qu'elle ne fera pas dans ses performances, c'est d'acter *out* l'abus lui-méme[53]. Elle se fâche en pensant que Lydia Lunch le fait. ll est d'ailleurs éclairant de reprendre ce que dit C. Can de ces deux perfotmeuses féministes qui travaillent toutes deux sur un territoire que Carr définit comme «sexe-angoisse » :

> Une nuit au Cat Club, Finley suivait Lydia Lunch dans le programme. Tournant autour de la scène dans sa robe cuir serrée, Lydia apostrophait les hommes dans la foule «Remettez votre bite dans votre pantalon, dans votre pantalon, putain, vous êtes des mollasos, putain, regardez, je sais ce que vous voulez : vous êtes unis dans votre recherche d'un morceau parfait de viande, celui qui cuit, nettoie, baise et suce... ». Les buveurs autour de moi répondaient avec à la fois adoration et excès. Lunch pointait le doigt sur certains hommes pour les humilier, mais sa colère était abstraite, une idée de rage.
> Finley apparut après dans une robe jaune style soirée des années cinquante, transportant une boite de choucroute (« du jus de foetus» dit-elle) et se lança dans une fan-

Anne Marie Ringenbach

51. M. Mifflin, «Shock of the real : an interview with Karen Finley», document internet déjà cité.
52. C. Can, «Eau tabou de Karen Finley», *op. cit.,* p. 142.
53. M. Mifflin, «Shock of the Real : an interview with Karen Finley», document internet déjà cité.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> taisie bizarre passionnelle sur baiser des garçons paralysés : « et après que j'ai eu ce garçon, il commença à crier, c'est la première fois qu'il ressentait quelque chose ...000h chérie il me dit, tout ce que je veux est sucer certain nichon avec de la choucroute.... » Et là, elle ouvrit sa robe, tartina la choucroute sur ses seins en repoussant son soutien-gorge, leva joyeusement les bras devant la foule hurlante, lévitant sur l'énergie d'un tabou détruit[54].

La première fait une performance féministe sur le dos des hommes, alors que Finley incorpore/excorpore (?), *flesch out,* cette performance. Elle opère toujours sur son corps, elle encorpore *(embody) et* elle traite ses personnages de façon à ce qu'ils ne restent pas des victimes. Ce qui lui permet de dire qu'«il y a toujours quelque chemin ouvert », c'est sa façon de toujours traiter l'abus de façon *camp,* comme cette femme agressée dans le métro qui va utiliser ses règles comme une arme, quelque chose qui est considéré comme dégoûtant la sauve ; elle était abusée mais à cause de sa féminité, elle est sauvée[55]

Le fil à plomb autobiographique.

Le travail de Finley est autobiographique, ouvert à tout ce qui est flottant dans les espaces culturels :

> Un jour à son appartement — propre, spacieux, décoré avec ses peintures de gens vomissant ou chiant — Finley pousse quelques livres de son étagère pour me montrer comment elle pouvait travailler. «Prends, lis, *Psychoanalyse and Women* et *The function of the orgasm* et croise ça dans ton esprit avec Citizen Hugues ou My *life with Jacqueline Kennedy.* Elle lit une page au hasard dans le livre de psychanalyse «dans les candit ions optimales d'excitation, le potentiel orgasmique des femmes peut étre similaire à ceux des primates décrits». «Maintenant, avec cette phrase, je peux en faire beaucoup». Elle utilise aussi le matériel autobiographique, comme le passage à propos de cet homme «si *nice, nice»* qui était si *nice* qu'avant de mettre le revolver contre son cerveau, il mis par terre plusieurs cartons pour absorber le sang. Elle étudie aussi la télé pour les rôles et modes des femmes... La télévision est le mode de l'émotion kitch : *The dating Game, The patridge family, Dynastie*[96].

Nous avons déjà parlé du drame de Tawana Brawley, mais ce sont tous les faits majeurs d'actualité qui sont actifs dans la création de ses performances et qu'on retrouve dans ces espaces flottants. On a vu que lorsque la Cour Supréme rendait son verdict en 1998, Finley performait Le *retour de la femme recouverte de chocolat,* mais on peut suivre aussi l'actualité du sida et son cortège de morts et de deuil, celle du 11 septembre noir. Pour donner le ton de son immersion dans l'actualité, on peut citer l'une de ses premières performances, qui eut lieu en 1981. Karen Finley s'était mariée avec son directeur de mémoire à l'Institut des Arts de San Francisco, Brian Rough, qui

54. C. Carr, «L'an tabou de Karen Finley», *op. cit.,* p. 151.
55. M Miliin, «Shock of the Real : an Interview with Karen Finley», document Internet dejà cite.
56. C. Carr, «Lan tabou de Karen Finley», *op. cit.,* p. 147.

L'Unebévue Editeur © 23 : de père à fille. www.unebevue.org

nvan ovnncvn_cr ut- w_a

était un des Kippers Kids (Les sales gosses) célèbres dans les années soixante-dix. Habillés en slip de sport et bonnet de piscine, s'aspergeant l'un l'autre de nourriture, les Kippers rotaient, montraient les dents et grognaient, allant vers un état de débectage transcendant. Un journal décrit une de leur pièce typique en 1975 comme une comédie-cauchemar freudienne sur l'obsession orale et anale. En 1981, les Kippers avaient prévu une tournée européenne, mais l'autre Kipper ne put y aller et Karen Finley le remplaça. A eux deux, Finley et Rough frôlèrent l'émeute à Cologne au Théâtre du Festival Mondial quand ils apparurent en Eva Braun et Adolf Hitler. Les sources de Carr, le magazine «Unsound», sont confirmées par Finley elle-mëme :

> Elle et Kipper/Rough avaient installé des carcasses de boeuf pourrissantes dans l'espace, là où c'était bondé — au-dessus de huit cents personnes, pour chacune de leur quatre nuits. Kipper avançait au pas de l'oie et saluait, dénudé au-dessous de la ceinture. Finley portait un corset et un porte-jarretelles, et comme elle avait la diarrhée, elle allait régulièrement chier sur un côté de la scène. Une des nuits, Kipper chanta un tube de Jonnhy Mathis", puis alla vers la boule où Finley avait été se décharger et lapa la merde (comme Hitler avait l'habitude de le faire, le mythe le dit). Le public devint de plus en plus agité. Finley remplissait des jouets requins avec des hot-dogs et de la choucroute et les accrochait sur son corps pour que Kipper les mange. Ils se mirent à rapporter des incidents anti-sémites dont ils avaient été témoins à Cologne et commencèrent alors à s'étaler du pudding au chocolat sur le cul l'un de l'autre. Les spectateurs commencèrent à se disputer entre eux, «dehors !», «non, elle a raison... », «nous n'avons pas besoin d'entendre cela à propos d'Hitler» et ainsi de suite. Kipper et Finley rampaient tout autour en buvant de la bière. Une partie du public protestait en disant que cette gestuelle signifiait que les allemands étaient des chiens. Finalement, une femme espagnole, une sympathisante nazi, courut sur la scène et attaqua Finley avec un balai. Kipper la jeta, mais alors deux cents autres se levèrent et se ruèrent sur scène. Les performers durent sortir".

Anne Marie Ringenbach

On est en 1981, le mur ne tombera qu'en 1989, l'Allemagne n'a pas le droit de lever une armée, son ex-capitale est sous le boisseau des quatre puissances alliées de la guerre contre le nazisme. On peut dire que cette performance réalise ce que dit Karen Finley de la performance ; «it's happens», « ça arrive » ; formule qui intéresse au plus haut point pour prendre en compte cette détermination à nouveau ouverte de *l'acting out* avec la question de l'interprétation.

PERFORMATIVITÉ DES PERFORMANCES AUTOTEXTUELLES

Les Quatre NEA sont donc des performeurs qui soutiennent réaliser des *performances d'art.* C'est à ce titre que Lynda Hart interroge deux d'entre eux, Karen Finley et Tim Miller, ainsi que quelques autres, comme Ron Athey qui a eu maille à partir avec la NEA dans d'autres circonstances que celles relatées, Anna Munster, Bill T.

57. Crooner connu.

58. C. Carr, «L'art tabou de Karen Finley», *op. cit.*, p. 145. Le cinéaste Rainer Werner Fassbinder n'en perdit pas une miette et revint le lendemain filmer la performance mais il mourut peu après et le film n'a jamais été montré.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Jones et Bob Flanagan. Elle développe son propos dans le chapitre IV, « Mort et référent : le réel queer », de son livre sur la performance sadomasochiste. Lynda Hart considère que ces performeurs impriment à leur travail un rapport assez paradoxal du signe au référent et que leurs performances peuvent se ranger sous l'appellation de performances autotextuelles. Ces performeurs ne créent pas « l'illusion de la référentialité», et leurs performances suscitent une stigmatisation au sens où ils ne seraient pas *réellement* des artistes. Lynda Hart questionne la rencontre de la performance queer avec le réel : ces performances sont-elles réelles ou liées à la représentation ? En mettant au premier plan le rapport entre performance et réel, les deux sens de la performance, théâtralité et performativité, sont troublés. Toutefois, il convient de ne pas rabattre la performance sur le théâtral et de distinguer la performativité et la performance. Il s'agit de différencier d'une part la performativité et les différents modes du théâtral, et d'autre pan, la performativité et les performances. Suivons les présentations qu'elle effectue alors.

Anna Munster" est une performeuse qui participe activement à la subculture sadomasochiste lesbienne et gay en Australie. Elle émeut beaucoup Lynda Hart, à cause de son style. Dans nombre de ses écrits, il est difficile de reconnaître une forme narrative et certains de ses textes ne se réduisent pas à un récit. Lynda Hart met en avant que l'oeuvre de Munster ne produit pas de réalisme. Lors de son séjour au Japon, elle perd la raison, mange beaucoup de sushis, réalise une vidéo sur le poisson et les couteaux, et écrit un texte, «The violence in Fish »[60], dont Lynda Hart cite la fin :

> [...1 de nouveau, depuis l'autre lie, je rêve sans cesse d'une vie d'un autre temps, d'une autre façon de parler avec le poisson, je rêve de mots qui tombent de sa bouche, de ses empreintes qui se fichent dans l'espace de mes dents, des bords acérés de la mâchoire d'un maraudeur, et ne rêve pas de ces gestes médiocres, taudis déserté de la représentation, où ne s'accomplissent ni la souffrance ni la violence de la jouissance, où le langage du poisson est encore à inventer[61].

Le style imagé du texte est bien ser lié à la vidéo et fait dire à Lynda Hart que bien que l'on puisse voir dans le « poisson» le sujet du texte qu'elle cite, on peut à peine se représenter la scène. Le rapport de «son poisson» au référent «poisson» du monde réel n'est au mieux qu'indirect ; l'illusion de la référentialité est précisément ce que l'écriture de Munster s'efforce d'éviter. Tout en rappelant que les écrits et les poèmes de Munster sont écrits dans un style quasi hallucinatoire, Lynda Hart met en avant que le travail de Munster s'appuie sur une identité lesbienne, que son écriture et sa performance émanent d'un espace interne où elle se bat pour articuler un langage qui dise son expérience, alors qu'elle est déjà consciente de l'impossibilité du langage à le faire dans l'univers des signes qui constituent la culture dominante. Tous les termes

59. L. Hart, *La performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 211-216.
60. Anna Munster, *Queer operations,* non publié.
61. *(bid,* cité par Lynda Hart, *La performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 213.

L'Unebévue Editeur n°3 : de père à fille. www.unebevue.org

de cette phrase sont importants pour aborder ce que Lynda Hart vise quand elle parle de la performativité de ces performances dites autotextuelles. Pour appuyer ce terme d'autoréférentialité déjà avancé, Lynda Hart cite Frederic Jameson :

> Si, dans l'abord thématique, on entend « interprétation » comme le détachement d'un thème ou d'une signification fondamentale, il semble alors clair que le texte postmodemiste — dont nous avons reconnu un exemple type dans la bande-vidéo — est, dans cette perspective, défini comme une structure ou un flux de signes qui résiste à la signification, dont la logique interne fondamentale est d'empêcher l'émergence de thèmes comme tels dans ce sens et donc renvoie systématiquement en courts-circuits les tentations interprétatives traditionnellesó[2].

Si on tient l'écriture de Munster pour postmoderniste, flux de signes qui résistent à la signification, ou encore «narcissique», on présume qu'il s'agit d'une écriture émanant d'une conscience qui se ferme à la participation d'un public. De telles qualifications proviennent de la perception de lecteurs ou spectateurs que le contexte social situe *à l'extérieur* du cadre d'un jeu particulier de signes. En fait, l'écriture de Munster se déploie « dans un espace situé dans *l'intervalle* qui sépare une pratique qui repose sur la disjonction moderniste du signe et de son référent, et le jeu postmoderniste aléatoire des purs signifiants»[63].

Continuons avec Tim Miller[64]. Lynda Hart a étudié la performance *My queer body* qu'il a faite avec ses étudiants. Ceux-ci ne bronchent pas quand Miller, nu, a une conversation avec son pénis, lui intimant l'ordre de se mettre en érection, et ainsi de suite. Tous ses monologues concernant la sexualité sont pris comme un dire courageux, personnel, comme vérité absolue ; Lynda Hart remarque que la performance artistique dit la vérité, elle est acceptable même si cela va à l'encontre de la censure dominante. Mais pendant la performance, au moment où Miller, nu, va s'asseoir sur les genoux d'un spectateur, les étudiants réagissent : est-ce que c'est « réel» ou « mis en scène » ? S'agissait-il d'un ami de Miller, ou encore, le spectateur était-il prévenu ? Lorsque les artistes en viennent à des actes physiques, le public veut s'assurer qu'ils sont mis en scène, sinon les limites de l'obscénité et de l'immoralité sont franchies.

Dans une performance, Ron Atheyó[5] a pratiqué douze entailles sur le dos de Carlton, son assistant, réouvrant des scarifications déjà existantes, en forme d'échelle selon une tradition tribale africaine et en forme de triangles pour symboliser les queers. Des assistants ont séché le sang avec des serviettes en papier, les ont suspendues sur un fil à linge et les ont fait se dérouler au-dessus du public. Puis les papiers ainsi imprimés ont été mis dans des sacs en plastique immédiatement après. Lynda Hart analyse cette performance pour une part comme un art de l'épreuve, un rituel de purification et d'autre part une réalisation sado-masochiste. Des semaines après cet

62. Frederic Jameson, Postmodernism *or the Cultural logic of Late Capitalism,* Duhram, Duke University Press, 1991, chapitre «Surrealism without the Unconscious..

63. L. Hart, *La performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 214-215.

64. Ibid., p. 217.

65. Ibid., pp. 218-219.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

événement, un journaliste, qui n'y avait pas assisté, a écrit que les spectateurs se ruaient hors du théâtre pour éviter d'être contaminés par le sang HIV positif qui s'égouttait des serviettes imbibées, lancées sur des fils à linge coulissants qui se déroulaient au-dessus du public ; il a déclenché un scandale. Alors que, pour sa part, Athey insiste très vivement sur le côté réel de sa performance :

> Mon travail s'appuie sur le fait de modifier physiquement le corps dans une dynamique. Je ne peux pas faire semblant de couper. Mon théâtre est une expérience réelle contrôlée'.

Autre performeur, Bill T. Jones' et sa performance de danse *Still/Here, Ici/maintenant,* comportant des vidéos de malades du sida qui parlent de leur maladie. Une critique du *New Yorker,* Arlène Croce, refusant d'y assister, a proclamé qu'elle n'avait pas l'intention d'en faire la critique mais a néanmoins publié une colonne contre l'art « victimaire » de *Still/Here,* le traitant de « foire charlatanesque et messianique». Avec ses vidéos, Jones franchissait, selon Croce, la limite entre théâtre et réalité. Le théâtre n'assumait plus l'illusion de référentialité qui lui incombe. Est-ce que ce que rate ce tollé général est la conjonction entre un art estimé trop réaliste, c'est-à-dire trop réel et un art dont la matière est la sexualité et la mort ? Lynda Hart ne croit pas que Croce ait raté quoi que ce soit et se soit méprise sur la performance de Jones. Ses actes et son langage participent plutôt du refus de l'ordre dominant de permettre l'entrée du sida et de ses représentations dans le discours, ce faisant, elle participe délibérément, elle est complice de ce que Tim Dean a appelé une psychose sociale. Lynda Hart fait remarquer que selon Croce, l'ceuvre de Jones est de l'art, qualifié de «victimaire» et en même temps, du non-art, de par son franchissement de la frontière entre théâtre et réalité. Et donc, lorsque Croce trouve que le réalisme dramatique de Jone est trop réaliste, elle veut parler de la vie. La performance et ses représentations de personnes en phase terminale de leur maladie est pour elle un acte inarticulable, extradiscursif, une danse qui n'a pas été symbolisée, qui tombe hors répertoire du symbolique.

Bob Flanagan le super masochiste, établit lui-même des liens d'une extrême simplicité entre les souffrances dues à la mucoviscidose et leur transformation en plaisir masochiste, ceci dès l'enfance. Lynda Hart attire l'attention sur le fait que Flanagan est devenu un artiste de performance de façon fortuite. Dans sa passion avec Sheree Rose, sa femme, il a réalisé avec elle des documents vidéo et a tenu un journal de leur liaison amoureuse. Quand il a sorti le S/M du placard pour le faire entrer au musée, cela n'avait rien à voir avec un désir de distraire ou d'éduquer le spectateur ; simplement il avait découvert que certains de ses actes avaient perdus de leur fraîcheur et pouvaient retrouver de l'attrait s'il leur ajoutait l'exhibitionnisme. Flanagan a toujours insisté sur la réalité de ses actes, que la performance fut privée ou publique. Lynda

66. Ron Athey, cite dans *LA. Weekly,* 8-14 juillet 1994, p 24.
67. L. Han, *La performance sadomasochiste, op. cit.,* pp. 219-223.
68. Ibid. , pp. 238-241.
69. Bob Flanagan : supermasochist, Research, People Series : vol. one, Juno Books.

Hart qualifie son ceuvre «d'obstinément réelle». Pendant la performance Visiting hours en 1994, la préoccupation du public était de savoir si les actes qu'il effectuait sur scène étaient des trucages de théâtre ou non. Flanagan rapporte *ce* commentaire à Lynda Hart :

> Une femme entra dans la salle pendant que j'étais suspendu et s'arrêta pour me regarder. Ensuite, je respirai péniblement et toussai. Elle dit alors : « Comment font-ils ça ?» Elle pensait que j'étais une sculpture en suspension[70].

Selon Lynda Hart, cette performance réalise pour Flanagan son érotisme sadomasochiste, et c'est *dans* la mesure où il a conscience d'être en public que la qualité de performance lui est accordée. Mais elle pose la question de ce qu'elle appelle le réel performatif ici à l'oeuvre : est-ce que la présence d'un spectateur non directement impliqué dans les actes eux-mêmes est suffisante pour produire le « réel » performatif ? En quoi est-ce différent d'une exhibition, ou de sexe en public auxquels participent les spectateurs ? Nous verrons comment elle traite cette question, texte-contexte, performeur-public.

Pour rappeler que ce qui différencie le théâtre des autres formes d'art est la présence d'acteurs vivants, Lynda Hart se réfère à Patrice Pavis :

> En conséquence, l'idéologie et le contexte social superposent à la structure de l'ceuvre d'art la trace vivante de la réalité du spectateur. Dans l'idéologie mise en forme dans le signe artistique, tout comme le corps prêté par l'acteur à son personnage, il y a toujours «un reste physique» qui ne peut être sémiotisé. C'est en tout premier lieu ce corps et la personne vivante et imprévisible que nous avons devant nous. Ce «reste physique» pourrait, par exemple résider dans les jolies jambes de l'actrice qui ont un effet érotique sur moi ; il pourrait être aussi, sur un plan idéologique, ce que je reconnais dans la fiction qui correspond à ma propre situation idéologique".

Anne Marie Ringenbach

Lynda Hart fait remarquer que les jolies jambes d'une artiste sont, elles aussi, idéologiquement construites et ainsi reconnues, et qu'il y a une différence entre la reconnaissance des jolies jambes et l'illusion théâtrale de référentialité où les jambes de l'actrice ne sont pas un des signifiants qui fabriquent le monde fictif de la représentation. Pavis prend une position diamétralement opposée à *ce* qui est le plus communément soutenu sur le théâtre, a savoir que seul de toutes les formes d'art, il représente son référent. Il arrive pourtant, note Lynda Hart, que dans des discussions sophistiquées sur la sémiotique de l'art, surtout dans des oeuvres centrées sur le genre et les sexualités, le concept de théâtralité soit encore fréquemment utilisé dans des contextes qui indiquent une sorte de retour au référent et, par conséquent, au « reste physique», à «la chair». Elle appelle « chair » le corps humain vivant, en particulier en tant que médiation dans la définition la plus conventionnelle du théâtre[72]. Elle

70. L. Hart, *La performance sadomasochiste, op. cit.,* **p. 240.**

71. Ibid., **p. 243.**

72. (bid., p.121.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

oppose la définition du corps compris comme constructions culturelles, architectures, lieux fixés, stabilisés dont nous savons qu'ils sont des inventions de la réalité et que nous renions comme tels afin de survivre à ces désirs instables pour le «réel» de nos fantasmes, à celle de la chair, objet fantasmatique de nos désirs — aussi bien envie de mêler les distinctions entre réel et fantasmatique qu'envie de résister à le faire. Elle soutient les deux comme illusions, comme constructions fantasmatiques, mais servant des buts et des désirs différents[73].

Les performances ci-dessus sont autotextuelles, au sens décrit par Pavis, seulement il reste un point complexe au sujet des réactions qu'elles provoquent. Lynda Hart pose ainsi le problème : dans cette oscillation entre «réel» et «théâtral», il semblerait logique que le réel s'appuie sur le discours et que le théâtral repose sur les « restes physiques» — sur les actes qu'ils effectuent avec leur corps et les divers objets qu'ils utilisent pour la réalisation de leurs performances. Or cela n'a pas été le cas. Quand ces acteurs exhibent des actes réellement physiques, ils provoquent des disputes (souvent tout à fait négatives) au sujet du «réel» de ces performances. Non seulement à cause de ces actes, on stigmatise les performeurs, on leur dénie d'être réellement des artistes (de «vrais artistes» n'étalent pas du chocolat sur leur corps, ne se percent pas eux-mêmes avec des aiguilles, ne s'étendent pas sur des lits de pointes, pas plus qu'ils n'inondent le public de pisse ni ne parlent de malades en phase terminale, etc.), mais aussi au sens où ils impriment à leur travail un rapport assez paradoxal du signe au référent. Ces performeurs ne créent pas « l'illusion de référentialité», ni ne disjoignent le signe du référent. Il semble au contraire que leur travail soit lié à une sorte de référentialité qui écrase toute distinction entre signe ou signifiant et référent. Comme Lynda Hart le signale, leur corps et sa gestuelle sont clairement pris pour la « réalité», indiquant ainsi que le lien tenace entre la «chair» et le «réel» a toujours cours'. Ces artistes ne sont pas exactement en train d'acter out, en montrant qu'ils jouent, ils *flesh* out, [comment traduire, ils incament/excarnent ?], entre corps et chair, là où Lynda Hart situe le désir.

Quel rapport ces performances autotextuelles entretiennent-elles avec l'acting out ?

En publiant un recueil sur les performances féministes, intitulé *Acting out : Feminist Performances*, Lynda Hart et Peggy Phelan soutiennent que les performances féministes sont des *acting out*[75]. Dans l'introduction de ce recueil, Lynda Hart donne raison de ce choix : il lui vient de Lacan. Comme source, elle cite là *Vies et légendes de Jacques Lacan*[76] de Catherine Clément, là où il est question du passage à l'acte des soeurs Papin assassinant madame Lancelin et sa fille. Cependant, *acting out* traduit en

73. L. Hart, *La performance..., op. cit.*
74. Ibid., p. 375 , note 11.
75. Lynda Hart and Peggy Phelan Editors, *Acting out : Feminist Performances, op. cit.*
76. Catherine Clément, The *lives and legends of Jacques Lacan,* trans. Arthur Godhammer, New York, Columbia University Press, 1983, p. 71.

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

anglais le terme français de *passage d l'acte* et désigne très précisément les actes que Christine et Léa Papin ont produits, soit un double meurtre". Notons ces passages d'une langue à l'autre, l'acting *out* est en France un terme psychanalytique qui ne se traduit pas en français et la distinction établie par Lacan entre passage à l'acte et *acting out* se trouve anéantie dans le retour en anglais du *passage à l'acte,* traduit *acting out.*

Le point important, selon Lynda Hart, est ce que dit alors Lacan, ici via Catherine Clément : cet *acting out* des soeurs Papin, quelque dangereux, monstrueux qu'il puisse être, est aussi en soi thérapeutique, tout du moins pour Léa Papin. Les performances féministes sont dans ce creux-là *d'acting out.* Lynda Hart donne l'exemple de Trudy, personnage d'une performance one-woman traitant d'une série de personnages en mutations rapides habitant un ordre socio-temporel qui est celui qu'elle connaît avec ses copains extra-terrestres. Dans cette performance, Trudy peut transformer ainsi la peur que les autres lui faisaient éprouver quand elle était dans son esprit normal, *right,* en pensant qu'elle était folle. Sa folie, dit Lynda Hart, se transforme en divinité : le sujet non conforme au soi, le «je» qui est multiple, changeant — les positions sujet-objet sans cesse variables — ce sujet sans-une-identité-fixe créé dans la fissure d'une division *split* radicale, est dans le besoin d'une restauration thérapeutique d'intégrité par le spectateur humaniste. Lynda Hart insiste donc sur l'importance de la réception de la performance. Trudy, dit-elle, est dans l'acting out transgressant la frontière entre imaginaire et réel et elle cite à nouveau Catherine Clément ; « c'est néanmoins dans les moments *d'acting* out que l'identité factice du sujet disparaît ». Elle lit, dans Catherine Clément, que l'identité est une prothèse ou une armure que l'on doit porter de façon à être compris : les identités sont nécessaires si nous voulons vivre dans la réalité mais elles masquent notre désir. Lynda Hart dit que les identités féministes embrassent les monstrueuses possibilités *d'acting out,* mais que le fait de se couper de la réalité peut être un chemin pour fuir l'envahissement d'un imaginaire masculin qu'on appelle l' (*the)* ordre symbolique.

Anne Marie Ringenbach

Dans ce même recueil, Lynda Hart publie un article intitulé « Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant »[7]e. Qui mieux que Peggy Phelan qui co-édite ce recueil peut introduire cet article :

> Lynda Hart montre qu'a l'intérieur de l'économie du désir lesbien, les identifications plutôt que les identités, sont érotiquement fascinantes. De telles identifications condensent des interprétations de l'économie politique, esthétique, linguistique, érotique et de marché. Cette économie est ce que Lacan appelle le symbolique. Alors que les lesbiennes elles-mêmes apparaissent seulement comme hallucinations à l'intérieur du symbolique, argumente Hart, les situer/les montrer révèle nécessairement le sym-

77. Lynda Hart suit l'affaire des soeurs Papin depuis la publication de son premier livre, qu'elle édite et introduit : *Making a spectacle : Feminist* essays *on contemporary women's theatre,* The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1989, et où se trouve son article, .They don't even look like maids anymore. ; Wendy Kesselman, dans «My sister in this house», y analyse le texte de Lacan publié dans *Le minotaure* ainsi que la pièce de Jean Genet, *Les bonnes.* L'article de Lacan paru dans Le *minotaure est à* nouveau cité dans *Fatal Women, lesbian sexuality and the marli of agression,* Princeton University Press, 1994.

78. L. Han, «Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant» in *Acting out : Feminist performances, op. cit.,* p 119-137. II est publié dans ce numéro 23 de *l'Unebévue.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

bolique comme imaginaire masculin. Ce qui est si intriguant pour moi dans l'argumentation de Hart est la possibilité que ces choses appelées lesbiennes continuent d'apparaître à l'intérieur d'un champ visuel qui, par définition logique, ne peut les reproduire. L'(in)sécurité de cette alchimie reproductive a quelque chose à faire avec le drame du réel Love mis en acte dans ces pages[79].

Earticle s'appuie sur une performance, ***Anniversary Waltz,*** celle du couple ***butch-fern,*** Lois Weaver et Peggy Shaw des ***Split Britches***[80] qui eut lieu à l'université de Pennsylvanie en février 1990[81], et qui raconte dix ans de relation lesbienne entre les deux performeuses, dix années, de leur rencontre à ce jour. Cette rencontre, dans la performance, est une production actuelle, où vont être performés « le devenir lesbienne », le rôle des identifications plutôt que des identités dans les jeux de séduction, l'économie du désir lesbien. Les pratiques des ***Split Britches*** montrent l'instabilité et la fragilité de leur espace (dans la vie, dans la représentation) dans un mouvement qui met en évidence un processus d'oscillation au dedans et au dehors de l'idéologie de genre et qui est ainsi une partie du caractère subversif de ce travail. L'oscillation entre des constructions variées de leur réalité rend compte qu'il n'y a pas de place fixe de culture féminine qui peut être habitée comme alternative au patriarcat. Cette vacillation, Lynda Hart la nomme ***hallucination,*** ce qui ne peut être signifié dans le symbolique mais peut réapparaître dans le réel : produite, construite dans l'éphémère de la performance, quand elle apparaît, elle indique que ce qu'elle appelle l'ordre symbolique est l'ordre social de l'imaginaire masculin.

Mais la question posée au texte et à sa précarité spécifique de pouvoir produire cette performance, à sa performativité, Lynda Hart la redouble d'une question posée au contexte : celle de la réception par le public. Lynda Hart nous livre, en des termes repris de Kate Davy, que seul les ***literate perverts*** ont été capables de voir l'hallucination. Faut-il traduire ***literate pervert*** par pervers instruit, pervers averti, et de quoi ? Son propos va se développer autour d'une figure qui a pris une place très controversée dans l'histoire des luttes qui eurent lieu dans le mouvement féministe et lesbien et qui est très intéressante pour parler de la question des identités de sexe et de genre, de la sexualité et des problématiques de leur déstabilisation, celle du duo ***butch-fern.*** Sa visibilité historique en fait un instrument exemplaire, en tant que signe le plus visible du lesbianisme, duo auquel Lynda Hart reconnaît la double tâche d'affirmation

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

*79. **Ibid.,*** p. 27.

80. Pour un historique de la formation de ce trio de performer 9.5 et des indications de leur travail, on peut se reponer à «Split Britches in Split Britches : Performing history, Vaudeville, and the Every day» de Vivian Patraka, in ***Acting out, op. cit.,*** p. 215-224. On peut également se reporter p. 242-243 à l'article «See the Big Show> sur leur séparation des performeuses féministes Spiderwoman. La note 26 de cet article, p. 253, indique que «les problèmes des identités politiques en termes d'affiliations au théatre sont compliquées. Les Split Britches sont largement blasonnées en tant que «théatre lesbien a, mais, comme Deborah Margolin l'a pointé dans l'interview de mai 1991, il est important de noter que l'une des membres fondatrices du groupe, Margolin elle-même, est hérérosexuellea. Cela ne l'a pas empêchée d'écrire tout ou partie *de* la plupart des performances qu'elles ont effectuées en trio ou même en duo, en ce qui concerne le duo Lois Weaver et Peggy Shaw, notamment le script de « Lesbians who kill », comme en rend compte le chapitre 9 ***de Fatal women.***

81. Cette performance n'est pas publiée.

politique pour les lesbiennes, d'une part grâce à sa visibilité et permettant, d'autre part, une critique radicale négative des binaires humanistes. Comment cette figure *butch fem* est-elle reçue, comment est-elle lue ? Cela va poser la question de ce qui est à voir, de ce qui se voit et par qui, comment on voit, avec cette interrogation de ce-qui-a-à-être-vu *(something-to-do-being-sight).* Lynda Hart considère que la performance de Weaver et de Shaw peut mettre en tension la nature *performative* de l'identité lesbienne (perspective constructioniste) : leur radicale déconstruction de l'hétérosexualité et de ses rituels iconiques défie la construction du binaire hétéro/homosexuel en dénaturant le premier terme, et en produisant le second, déstabilisant ainsi les deux catégories. Il faut suivre pas à pas son argumentation serrée. Retenons que le spectateur positionné-hétérosexuellement voit probablement la *butch* comme travestie et non pas comme «drag» dans ce que ce concept recèle de radicalement instable, et il voit la fern comme une représentation stable de la femme. Ajoutons qu'il peut penser ces positions comme parodiques, Lynda Hart le développe avec finesse, selon les termes de l'analyse de Tania Modelski qui définit les spectateurs «dans le coup». Ce qui reste «vu» est leur différence d'avec l'hétérosexualité, différence qui est « autre » et Lynda Hart en relève l'incidence : les performeuses lesbiennes habitent un espace sémantique négatif et «lesbienne» n'a aucun contenu en dehors de la représentation de l'hétérosexualité qui reste la norme et laisse le lesbianisme dans une position marginale visible comme altérité. Lynda Hart pose les termes de l'économie spéculaire : la lesbienne peut seulement attirer l'attention sur elle-même en tant que réel-impossible, catégorie lacanienne à laquelle Hart se réfère. Si l'hallucination est le regard sur ce qui est non-vu, sur ce qui ne vient jamais à la lumière du symbolique mais doit logiquement reparaître dans le réel, contrairement au manque qui maintient l'ordre symbolique, alors la lesbienne est un impossible-réel, ce devant quoi l'imaginaire vacille et le symbolique trébuche. Son raisonnement se déplie ainsi : l'ordre symbolique est l'ordre social de l'imaginaire masculin, et à l'intérieur de ces termes, les identités lesbiennes ne peuvent apparaître qu'en tant qu'acting *out,* les identités lesbiennes sont produites comme hallucinations. Quand elles apparaissent, elles indiquent que cet ordre symbolique, défini ainsi, est lui-même une construction fantasmatique ; quand l'hallucination est construite et produite, le spectateur s'arrête au moins devant l'étrangeté du signifié parce qu'il produit ce qui a été originellement coupe du symbolique lui-même_ Et si les spectateurs de cet événement pouvaient seulement voir des lesbiennes en les incorporant dans leur logique hétérosexuelle, ils pourraient au moins accéder à la visibilité de l'impératif hétérosexuel de l'économie spéculaire.

Des performances autoréflexives/érotiques.

On peut tout à fait accorder à la performance des *Split Britches* sur la sexualité lesbienne à laquelle Lynda Hart reconnaît une grande valeur performative cette qualité de performances autotextuelles ou encore autoréflexives/érotiques. Insistons. Lynda Hart considère que le réel est un lieu qui ne peut être habité parce qu'il n'est pas spéculaire, «c'est-à-dire qu'il n'a pas lieu dans le temps ou dans l'espace de l'illusion idéo-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

logique qu'on appelle "réalité" parce qu'il excède l'économie spéculaire». On a vu que l'oeuvre d'Anna Munster tend vers cette absence constitutive, analysée par Lynda Hart comme étant ce que Lacan appelle le réel. Mais, bien que, pendant son séjour au Japon, Munster ait perdu la raison, Lynda Hart ne parle pas, à son propos, de psychose en tant que catégorie stigmatisante, mais en tant qu'elle peut rencontrer chez Munster comme chez d'autres, le tranchant d'une performance qui met au premier plan le problème du rapport entre performance et réel en troublant les deux sens de la performance, comme il a été dit, théâtralité et performativité. Et à propos de Bill T. Jones, Lynda Hart cite Tim Dean et *ce* qu'il appelle une psychose sociale, une répudiation systématique par une société qui se refuse à admettre un signifiant pour le sida et que l'on peut analyser «selon la structure qui est celle par laquelle nous entendons un sujet psychotique »[82]. Ce même terme de psychose sociale, nous le retrouvons, mais dans une autre acception, dans le texte de Lacan, «D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose »[83], où Lacan considère ce qu'il appelle une psychose sociale comme compatible avec le bon ordre :

> Qu'une telle psychose s'avère compatible avec ce qu'on appelle le bon ordre, ce qui n'est pas douteux, mais ce n'est pas non plus ce qui autorise le psychiatre, fut-il le psychanalyste, à se fier à sa propre compatibilité avec cet ordre pour se croire en possession d'une idée adéquate de la *réalité à* quoi son patient se montrerait inégal.

Lacan conclut sur «l'expérience intérieure»[84] du Président Schreber, en ayant noté que la structure imaginaire par où le sujet vient à se restaurer présente un aspect de pratique transsexualiste nullement indigne d'être rapprochée de la perversion.

> Quoi qu'il en soit, nous voyons le sujet s'abandonner à une activité érotique qu'il souligne être strictement réservée à la solitude, mais dont il avoue pourtant les satisfactions, c'est à savoir celle que lui donne son image dans le miroir quand revêtu des affûtiaux de la parure féminine, rien, dit-il, dans le haut du corps, ne lui parait d'aspect à ne pouvoir convaincre tout amateur éventuel du buste féminin. (S. 280- XXI)[85].

Ces formulations de Lacan sur les affûtiaux et l'amateur du buste féminin ne laissent pas de surprendre lorsqu'on lit, dans la traduction française de ses *Mémoires ce* que dit Schreber lui-mëme :

82. Tim Dean, «Psychoanalysis of AIDS», p. 84-85, cité dans L. Hart, La *performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 222.

83. Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », Écrits, Paris, Seuil, 1966, p. 576.

84. Ibid, p. 582 : «C'est ainsi que le dernier mot où "1 expérience intérieure" nous ait livré son comput, se trouve être articulé avec cinquante ans d'avance par la théodicée à laquelle Schreber est en butte : Dieu est une P... ». Lacan, en note, en rappelant le *Die Sonne ist eine* hure, le soleil est une putain, de Schreber, pour qui le soleil est l'aspect central de Dieu, renvoit *à Madame Edwarda,* où Georges Bataille soutient décrire l'extrémité singulière ***de*** son ouvrage central, ***l'expérience intérieure.***

85. Ibid., p. 568-569.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> Aux moments de l'approche, ma poitrine peut convaincre n'importe qui de la présence de seins féminins relativement bien développés ; tous ceux qui voudront venir me regarder *pourront voir de leurs yeux* ce phénomène. Je suis donc quasiment en situation d'administrer la preuve de *visu.* Assurément, une observation menée distraitement, un simple coup d'oeil, ne suffirait pas ; l'observateur devra se donner la peine de rester là au moins dix minutes, un quart d'heure. Alors, tous pourraient remarquer le gonflement et le dégonflement alternatif de mes seins. Évidemment le système pileux demeure, d'ailleurs modestement développé chez moi, sur les bras et à l'épigastre ; les mamelons restent de petite taille, tels qu'ils le sont couramment chez l'homme ; mais à part cela, je suis assez hardi pour l'affirmer, quiconque me verrait debout devant un miroir le haut du corps dévêtu — surtout si l'illusion est soutenue par quelques accessoires de la parure féminine —, serait convaincu d'avoir devant soi un buste féminin. Je n'hésite pas non plus à le dire : *je ne permettrai pas quant à moi* qu'on se livre à ces constatations une fois que je serai sorti de l'asile, je ne les permettrai qu'aux spécialistes éclairés qui se sentiraient motivés non par la pure indiscrétion mais par l'intérêt scientifique[87].

Schreber parle de *Fachmann,* l'expert, le professionnel, l'homme de métier, de l'art, le spécialiste, ce que la traduction française de Paul Duquenne et Nicole Sels, « d'inspiration lacanienne », des *Mémoires d'un névropathe,* nomme « spécialiste éclairé». Le cadre de cette étude ne permet pas ici de donner toute son ampleur au point soulevé par ce dire de Schreber. Mais il serait certainement intéressant de reprendre point par point comment le président met en jeu quelque chose qui pourrait être pris comme un «dispositif» : son activité «seul» devant le miroir, l'apparition des infirmiers, à la fois importuns et bienvenus, la manifestation de « l' oeil de son esprit», et son appel à un public, outre celui des médecins. Toutes ces étapes ont toujours été rabattues, jusqu'à présent, sur sa demande de vérifier sur son corps, par une expertise, les transformations qui s'y opèrent, en ratant ce qui était peut être une ébauche, un appel à ce qu'on dirait aujourd'hui être une performance, si nous envisageons cette expérience transsexualiste de Schreber à la lumière de ce que Lynda Hart nomme performances autotextuelles ou autoréflexives/érotiques. Le président insiste pour préciser que cette activité érotique des rayons n'est visible que par un Fachmann. Un rapport pourrait-il être établi entre celui que Schreber appelle un *Fachmann* et celui que Kate Davy appelle *literate pervert,* un pervers averti ?

Anne Marie Ringenbach

INSIDE/OUT

Quand Lynda Hart, en 1998, a écrit son livre *Entre corps et chair. Sur la performance sado-masochiste,* elle ne prétendait pas parler au nom d'une communauté, ni pour une communauté, mais elle ne la regardait pas en étrangère. Comment saisir cette position *inside/out,* ce rapport intérieur/extérieur, dehors/dedans ? «J'habite les

86. Il s'agit de l'approche des rayons.

87. Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe,* Seuil, Paris, 1975, pour la traduction française par Paul Duquenne et Nicole Sels, p. 228. Les italiques sont dans le texte de Schreber.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

deux espaces parfois simultanément quoique pas toujours. Et toujours ils se confondent. La plupart du temps, j'ai écrit ce livre dans l'échange avec une autre essentielle, avec qui je ne me suis que récemment liée. Je l'ai écrit pour elle, au fur et à mesure que sa voix devenait plus audible et plus impérative ».

S'agissait-il même de communauté ? « C'est un livre sur les femmes — et certains hommes — qui ont refusé de prendre la voie commune, femmes et hommes qui ont choisi leurs plaisirs à leurs risques et périls. C'est un livre sur les places qu'ils ont occupées dans leurs propres fantasmes et ceux des autres et sur ce qu'ont signifié ces tentatives de réaliser ces fantasmes dans un ordre social qui ouvertement les interdit, voire les forclot».

Lépilogue, *Corbeaux III*, est un fragment d'écriture mettant en scène une part de ce qu'elle décrit dans le corps principal du livre. Elle le présente comme pouvant en constituer un autre début. En même temps, il est préparé par le chapitre précédant qui dit son identification à Dorothy Allison, son écriture l'émouvant «jusqu'à l'aveuglement, là où on ne voit que dans le noir». Le roman de Dorothy Allison, *Histoire de Bone (The bastard of Carolina)* met en tension l'expérience incestueuse désastreuse d'une fille de douze ans et les fantasmes masochistes qui l'empêchent de sombrer et qui deviennent partie intégrante de son érotisme. Lynda Hart reprend pour *Corbeaux III* les termes mêmes interrogeant le statut de ce roman : *Corbeaux III* est «autobiographique» uniquement au sens promu par Shoshana Felman qui soutient que « l'autobiographie des femmes est ce que leur mémoire ne peut contenir — ou tenir ensemble comme un tout — bien que leur écriture l'inscrive par inadvertance » :

> Ma lutte pour écrire ce livre m'a rendu infiniment consciente qu'écrire est témoigner d'une sorte de mort ; car finir est s'abandonner au mémorial de ce que l'on est devenu.

Mais cette autobiographie n'est pas une confession. Pour reprendre encore Felman, citée par Lynda Hart :

> Dans la mesure où toute existence féminine est, en fait, une existence traumatisée, l'autobiographie féminine ne peut pas être une confession. Elle peut seulement être un témoignage : pour la survie.

Se croisent ainsi plusieurs niveaux d'écriture, dans un dialogue avec Eve Kokofski Segdwick, Pat Califia, Bob Flanagan, ainsi que Austin, Foucault, Barthes, Lacan, Freud, Anna Freud, Reich, Reik, Artaud, Deleuze, Derrida, Anna Munster, Judith Butler, Herbert Blau et quelques autres encore. I_unité de son livre consiste surtout en une attention continuelle aux façons dont les pratiques sexuelles S/M ont été de diverses manières prises dans un discours théâtral, et aux distinctions controversées (ou à leur absence) entre le fantasme et la réalité, le «réel» et le «performatif». Même si certains de ses énoncés peuvent prendre une forme affirmative et déclarative de sa propre position dans le dialogue, ils flottent, baignent, se tissent dans l'ensemble des niveaux qu'elle déploie. Elle se dit d'ailleurs extrêmement sensible à ce que son propos ne se fige pas en un unique jeu d'idées. Ce n'est pas la même chose de parler de domination et soumission, jeux de pouvoir, érotisation du pouvoir, selon que l'on

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

mise ou non d'employer les mots : lesbiennes, sadomasochisme. I_aspect iconique de ces termes l'inquiète, mais comme elle se sent (entre autres) des affinités avec eux, avec ces mots, se reconnaissant même une identité, mais pas toujours — ce qui ne veut pas dire jamais — elle décide ici dans ce livre de les utiliser. Cela n'a pas toujours été le cas dans ses interventions, bien qu'elle ait conscience du caractère insaisissable de leurs référents, et qu'elle ait toujours été touchée par certains aspects sensibles qui y sont attachés. Elle a une position personnelle sur la question des identités. On a vu qu'elle les considère nécessaires pour pouvoir fonctionner dans la « réalité » comme des prothèses, ce qui n'implique pas qu'elles soient pour autant moins réelles, mais bien que nécessaires, les identités entretiennent un rapport conflictuel avec la sexualité et ses pratiques :

> Une identité sexuelle, toute identité sexuelle est fondamentalement un concept instable_ Les désirs sexuels sont toujours sujets à mutation, à déplacement. Ils sont toujours pris dans un contexte, ils sont variables et anti-ontologiques.

Cela n'exclut pas que certaines femmes puissent vivre leur identité sexuelle à travers une sexualité stable et cohérente, cette identité déterminant des pratiques sexuelles qu'elles exploreront ou non, dont elles jouiront ou non. Cette position sur les désirs sexuels toujours pris dans un contexte, variables, anti-ontologiques, est une façon parmi beaucoup d'autres, pour Lynda Hart, de se situer dans son être et son devenir sexuel. Et à propos des identités et des politiques qui en découlent, en particulier dans le mouvement *queer* des communautés lesbiennes ou féministes, elle affiche son orientation assez directement psychanalytique. Elle dit en particulier utiliser la psychanalyse afin que ce ne soit pas celle-ci qui l'utilise, elle étudie les modèles psychanalytiques du masochisme parce que là, le masochisme lesbien est théoriquement impossible, et on a vu comment elle développe l'interprétation de la performativité du S/M lesbien en rapport avec le concept lacanien de réel, comme une nouvelle figure de l'impossible.

Anne Marie Ringenbach

Sur cette question des formations identitaires, elle présente ce texte d'un collaborateur anonyme, *Sex issue,* paru dans *Hérésies :*

> Lun. Imaginé foutre une femme avec un pénis et ne pas la laisser se servir de son pénis sur moi. Pas de sexe aujourd'hui.
> Mar. Habillée en caleçon de jockey avec une longue robe blanche. Cherchais une femme ou un homme habillé en femme.
> Mer. Fais l'amour avec un homme qui avait un vagin pendant que je fantasmais que j'étais habillée en homme faisant l'amour à une femme.
> Jeu. Baisée par un homme et ai aimé. Pas de fantasme.
> Ven. Broutée par une femme et ai aimé. Pas de fantasme.
> Sam. Me suis masturbée. Fantasmé que j'étais une femme qui se masturbait.
> Dim. Un homme prétendant être une femme me laissa le brouter encore. J'ai fantasmé qu'il était une femme prétendant être un homme.

Les notations « pas de fantasme » évoquent des expériences sexuelles qui identifient des hommes ou des femmes. Mais pour ce qui est des autres expériences sexuel-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

les, on ne peut imaginer la réalisation des autres fantasmes. Lynda Hart montre avec ce texte la difficulté de qualifier ces formations de fantasmes en des termes courants, combien notre vocabulaire des sexualités et du genre est appauvri tant qu'il dépend des formations identitaires.

Comment explorer *ce* que signifie s'engager dans certaines de ces pratiques S/M, participer à la performance ? Elle parle du théâtre et de la performance théâtrale comme informants idiomatiques métaphoriques et métonymiques de ces champs sexuels contestés. Un idiome en linguistique est l'ensemble des moyens d'expressions d'une communauté correspondant à un mode de penser spécifique. Elle fait remarquer qu'il est assez étrange, quand on y pense, de voir que les sexualités *queer,* surtout celles que l'on peut vaguement relier à quelque idée de sado-masochisme, sont absolument imprégnées de rhétorique théâtrale. Une personne, deux, trois ou plus, «jouent des scènes». Elles ne font pas l'amour comme des gens normaux. Les actes sexuels des hétérosexuels qui n'ont pas de goíits spéciaux ne sont presque jamais décrits dans les termes de «jouer des scènes», bien que l'on puisse tout à fait imaginer un homme *straight* se référer au *sexe* avec une prostituée comme à une scène. La sexualité masochiste ou toute autre sorte de sexualité perverse concerne le *faire,* alors que le sexe *straight* (quelle que soit la préférence de ceux qui s'y engagent) concerne *l'avoir.* Par «straight», Lynda Hart n'entend pas forcément hétérosexuel mais tous les actes sexuels que l'on revendique pratiquer sans médiation de culture et d'idéologie. La notion américaine «having sex», avoir du sexe, signifie littéralement à la fois que du sexe est quelque chose que l'on peut posséder et qu'il était là avant la performance. Bien au contraire, en mettant en acte une scène, l'adepte d'une sensualité S/M produit du sexe dans la performance, «making sex» il « fait du sexe ».

Le mot «scène» renvoie aussi bien à la scène du théâtre qu'à celle du désir, celle du fantasme, celle de la performance. Restons dans le théâtre avec le mot «représentation» et remarquons qu'il se retrouve dans le champ linguistique et la théorie du signe. Bien que la sémiotique théâtrale diffère de la perfomativité linguistique, elles sont souvent confondues et le mot «performatif» est souvent utilisé comme un synonyme de théâtral. Lynda Hart, à la suite de Judith Butler, fait remarquer que le mot «performatif» relève de l'autorité de deux discours distincts, d'une part celui du théâtre et d'autre part celui de l'acte de parole. Même si on peut repérer la signification de chacun de ses termes dans telle ou telles de ses remarques, dans chaque contexte, il reste que leur polysémie participe de la richesse de ce texte. Il y a un flottement général du référentiel voulu par Lynda Hart, un jeu des signifiants qu'elle effectue en bonne théoricienne post-moderne.

Il est certain qu'elle se réfère volontiers à la théorie de l'acte de la parole, le « speech act». En quelques mots, rappelons que J. L. Austin était convaincu que la meilleure façon d'aborder les faits, le réel, était de se laisser guider par le langage ordinaire. Il entendait que le réel ne se laisse pas atteindre directement mais justement par l'intermédiaire du langage et par le langage ordinaire. Se démarquant de la philosophie qui a accordé une place privilégiée à des énonciations considérées comme des affirmations authentiques conçues la plupart du temps comme description vraie ou fausse des faits — qu'il va appeler énonciation constative, il leur oppose l'énonciation

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

performative, celle qui nous permet de faire quelque chose par la parole elle-même. Ce sont des actes qui en tant que tels visent à accomplir quelque chose. Les exemples princeps d'Austin dans son livre Quand *dire, c'est faire,* portent sur les performatifs qui visent à parier (je vous parie six pentes qu'il pleuvra demain), qui visent à se marier oui, je le veux (c'est-à-dire je prends cette femme pour légitime épouse), qui visent à baptiser un bateau (je baptise ce bateau le Queen Elisabeth, comme on dit quand on brise une bouteille contre la coque). Ces énoncés performatifs, comme leur nom l'indique, constituent l'accomplissement même, la *performance* en anglais, d'une action qui n'est pas simplement l'action de dire quelque chose. Ils constituent l'état de choses dont on parle et ne s'en distinguent pas. En tant qu'accomplissement de l'acte, les énoncés performatifs ne sont ni vrai ni faux mais peuvent être réussis ou ratés, heureux ou malheureux. Toutes sortes de conditions, les « conditions de félicité», doivent être remplies, pour qu'un performatif soit réussi. Le «malheur» est du, la plupart du temps, à ce que les circonstances qui devaient accompagner le performatif ne se présentent pas «comme il faut» : convention méprisée, intention requise absente, désignation officielle qui fait défaut. Il existe pour Austin des actes du discours performatif dont l'accomplissement au moyen des phrases citées ne dépendent pas des conditions ou de convention de nature extra-linguistiques, contexte et circonstances, tels l'ordre ou l'avertissement. Laissons là la théorie d'Austin, lequel a ensuite complexifié sa distinction pour dire que tous les énoncés sont plus ou moins performatifs et élaboré une théorie générale de la parole comme action. Retenons que selon lui, toute énonciation digne de ce nom, c'est-à-dire destinée à communiquer, est d'abord et avant tout un acte de discours produit dans la situation totale où se trouvent les interlocuteurs.

Nous pourrions ajouter à cette position d'Austin, ce que pose Mikhail Bakhtine dans *Le marxisme et la philosophie du langage» :* l'énonciation est une structure purement sociale. Bakhtine considère que dans la réalité, les mots que nous entendons ou prononçons sont des vérités ou des mensonges, des choses bonnes ou mauvaises, importantes ou triviales, agréables ou désagréables. Le mot est toujours chargé d'un contenu ou d'un sens idéologique ou événementiel. Le sens du mot est entièrement déterminé par son contexte. En fait, autant de contextes, autant de significations possibles. La polysémie du mot ne fait pas éclater son unicité mais ce problème ne peut être résolu que par la dialectique. Sinon, la fiction du mot qui décalque la réalité, contribue encore plus à geler sa signification. Lénonciation, l'acte de parole, n'est pas individuel et ne peut être expliqué par les conditions de la vie psychique individuelle du sujet parlant. L'énonciation est de nature sociale, sa structure est une structure sociale.

Lynda Hart ne cite pas Bakhtine, bien qu'elle considère que l'énonciation est de nature sociale lorsqu'elle dit que toutes nos sexualités sont construites dans une cul-

88. J. L. Austin, Quand dire, *c'est* faire, Paris, Seuil, Essais.
89. Mikhail Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage,* minuit, Paris, 1977.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

turc basée sur des oppositions de classe et de race, dans une culture hétérosexiste et fondée sur le genre. Elle ébranle le binaire homme-femme et stigmatise le paradigme psychanalytique qui mène à la constitution de la différence sexuelle en enjoignant la fille à devenir ce qu'elle est déjà, tandis que le garçon doit devenir ce qu'il n'est pas. Lynda Hart exprime cette distinction en termes linguistiques : «femme» est un énoncé constatif, «elle» est référée à un modèle qui la précède ; le garçon, en devenant ce qu'il n'est pas, embrasse le rôle performatif, ce qu'il énonce est un « faire», ce que n'est pas «l'être» de la femme. Le masochisme serait ainsi proscrit pour les femmes dans cette acception ontologique par de nombreux théoriciens en dépit des témoignages de femmes qui décrivent leur expérience masochiste comme performative. Quand il est parfois reconnu que certaines femmes nourrissent des fantasmes masochistes, souhaitent les mettrent en pratique, voire le font, on considère qu'elles répètent ce qui leur est déjà donné ou qu'elles se sont trompées sur leurs désirs et qu'elles doivent les éradiquer et avancer vers une nouvelle phase prédestinée. La question de la performativité, de ce qui fait la performance, se joue déjà dans l'acte de discours qui est déconstructif des binaires tenaces sur les genres et l'articulation résistante genre/sexué.

Si on regarde maintenant la scène S/M, elle ne peut être isolée comme scène individuelle concernant les fantasmes d'un individu, quel que soit le nombre des participants, elle ne peut se concevoir que référée à un certain champ social qui fait ce travail de déconstruction par l'acte de parole. Prenons cet énoncé de Lynda Hart sur le S/M et le S/M lesbien : le S/M est la pratique sexuelle qui formalise le désir répétant son mouvement avec conscience, mesure et contrôle ritualisé. C'est un champ cerné, limité. Les limitations sont justement ce que vise à circonscrire la pratique S/M alors que c'est l'absence de limitation qui lui a été objectée par ceux qui la refusent. Beaucoup de celles qui la pratiquent trouvent attirantes dans le S/M les frontières qu'il établit, les règles qu'il institue, la franchise de ses négociations. Les fantasmes S/M, en partie, sont de savoir exactement ce que l'on veut de quelqu'un d'autre, quel effet produira certain comportement, ce que seront les conséquences de telle action. Mais Lynda Hart sait que c'est un rêve impossible car le désir outrepasse toujours tout arrangement contractuel, même si le trait qui caractérise l'échange S/M est qu'il soit consensuel, que l'arrêt, la reddition soit mutuelle entre les partenaires. ll reste que beaucoup de récits et de témoignages S/M disent combien l'acte sexuel est déterminé à l'avance, rigoureusement négocié, organisé dans les plus atroces détails. Les réactions même des participantes sont anticipées et préparées à l'avance autant que possible. Lynda Hart signale qu'en ce sens, la sexualité S/M contredit la notion romantique de l'amour physique où la spontanéité équivaut au naturel et dénonce là un mythe tenace. Le S/M contrevient violemment à cette mystification de la sexualité. De plus, les négociations du S/M servent aussi à la sécurité, tentatives autant physiques qu'émotionnelles de garantir que le consentement des parties engagées est assuré. Elle ajoute qu'au lieu d'être un geste qui arrête l'érotisation, ces délibérations prolongent et intensifient l'échange érotique lui-même. Elles ne sont pas uniquement préparatoires, elles sont plutôt des indices que le désir sexuel est déjà en jeu avant que les «actes» soient engagés. En fait, elle soutient que les actes paroles agissent catégoriquement l'échange libidinal. La pratique S/M effectue la performativité du langage.

Cependant, l'intérêt de Lynda Hart porte surtout sur cette figure du réel, de l'impossible, que vise la pratique S/M. Elle met donc particulièrement l'accent sur le point où le désir outrepasse toujours tout arrangement contractuel et où se questionne la performativité dans le S/M et le SIM lesbien. Calyx *of* Isis, nouvelle de Pat Califia, est un récit qui traite amplement des modes d'aborder les périls et les risques liés à une limite. Présentons un montage de cette nouvelle dans le texte de Lynda Hart :

> Dans la nouvelle de Califia, Roxanne est livrée au cachot de la maltresse Tyre, ligotée, baillonnée, et empaquetée dans un sac à cadavre et devient l'actrice principale d'un rituel conçue par Alex, son amante, pour mettre à l'épreuve sa fidélité. Alex a engagé huit autres « tops» pour l'aider à mettre à l'épreuve l'endurance de son amante. Si celle-ci endure l'ordalie conçue pour elle, elle appartiendra à Alex qui signifiera sa possession en la soumettant à un percing aux oreilles, aux mamelons, et aux lèvres et en lui posant des anneaux à son nom. Alex a besoin de savoir, pour croire à l'amour que lui voue Roxanne jusqu'où celle-ci est capable de s'abandonner. 1...1 Les négociations servent 1.. à Alex pour énoncer les buts de la performance. Ce qu'elle souhaite accomplir grace à elles, en dehors d'accorder à Roxanne la jouissance d'un fantasme commun à beaucoup de bottoms, est la connaissance de ce qui motive son propre désir pour la « séance spéciale». Elle est donc entratnée à un examen de sa propre histoire sexuelle et de ses désirs. Elle se rend compte alors que ce qu'elle désire est tout à fait conventionnel : « Il se peut que romance et S/M ne se mélangent pas, mais je désire une femme... qui sera collée à moi, quelqu'un qui a vraiment besoin de ce que je fais et qui l'apprécie ».1...1 Si Alex était seulement intéressée à mettre Roxanne à l'épreuve et à tester son endurance à la souffrance, si l'érotisme d'Alex était nettement défini comme une forte envie sadique de maltrise, elle aurait alors aussi bien pu faire subir elle-même cette ordalie à Roxanne. Il est remarquablement significatif qu'elle engage huit autres « tops» pour s'occuper de Roxanne pendant qu'elle regarde. Là encore, ce n'est pas simple voyeurisme. Alex explique qu'elle ne comprend pas vraiment l'idée de possession et qu'elle pense que la véritable épreuve est « voulez-vous m'en débarrasser ? Et si vous ne l'empruntez plus, pouvez-vous me ramener le paquet ? » Elle est donc aussi en train de tester son propre pouvoir de séduction, qu'elle a eu besoin momentanément de suspendre, afin de pouvoir répéter cette séduction jusqu'à ce qu'elle croit elle-même l'avoir menée jusqu'au bout. C'est une stratégie beaucoup plus compliquée que d'arracher de quelqu'un des pro**mP«s** qui ne seront jamais tenues. 1...1 Roxanne... est rendue complètement immobile par huit « tops» qui pratiquent leurs spécialités sur son corps — fouetter, percer, serrer avec des pinces, sans compter les pénétrations orales, vaginales et anales. Mais ce que démontre Roxanne est sa capacité d'habiter son corps comme un instrument qui est à la fois « elle » et « pas elle». La performance de Roxanne se joue ici dans le «entre» du « entre corps et chair», et c'est dans ce mouvement dialectique qu'Alex apprend que son désir de contrôle ne peut jamais être qu'illusion — une performance qui ne supporte pas le fait de se répéter et dont la condition même est un ratage. 1...1 Dans ce récit, il y a deux concepts de plaisir apparemment opposés. Ce qui a été surnommé sexe « vanille » par les sadomasochistes lesbiennes est rarement absent des récits S/M. Même dans un récit aussi dur que *Calys of Isis,* la tendresse, la confiance, l'engagement, la fidélité et l'égalité sont fortement valorisés. En particulier, un épisode de l'histoire met en scène l'affirmation de Califia que les «tops sont les femmes les plus compatissantes» qu'elle connaisse.

Anne Marie Ringenbach

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> A la suite d'une séance où Kay et Ez lui font un fist vaginal et anal, Roxanne demande une pause pour uriner. Kay insiste pour qu'elle le fasse en leur présence. Les « water sports» (pratique sexuelle consistant à uriner dans ou sur les partenaires) sont les activités sexuelles les plus intimes.I...1 Quand Kay « ouvrit et serra sa main, après avoir fait tourner son poing et fait pisser encore (Roxanne)» pour la première fois, Roxanne soudain, «voulut s'en aller». Ce moment fut à l'origine de réassurances immédiates de la part de toutes les « tops » ; il marque une interruption dans le scénario de la performance et il amène Alex à sortir de son rôle de spectatrice. 1...] Plutôt que de battre en retraite, les «tops» accentuent la pression sur le corps de Roxanne et se rapprochent ensemble avec Alex qui, quittant le pourtour de la pièce, s'est avancée vers le centre. Sachant qu'Alex est la présence qui contrôle, Roxanne est maintenant capable de se plonger plus avant dans l'effacement d'elle-même et sa chute peut avoir une plus grande étendue.1:espace traumatique a été réorganisé, mais seulement par l'opération de sa traversée.I...I Après que Roxanne eut passé l'épreuve de «Calyx of Isis » « elle portait maintenant les anneaux d'Alex. Pour toujours».

Lynda Hart fait remarquer que la scène de réassurance dépasse les limites d'une consolation qui serait offerte à Roxanne après la violation de son espace privé. Et bien que tout jeu sexuel puisse soudainement provoquer la terreur, elle montre combien la sexualité S/M peut être dangereuse. Quand l'une des « tops» outrepasse les limites de Roxanne, c'est un moment de ratage dans la scène, ce que **J.** L. Austin appelle «insuccès» comme Lynda Hart l'analyse en termes de théorie de l'acte de parole. Mais c'est un ratage qui permet à Roxanne et aux tops d'en savoir plus sur la place de ses limitations psychiques et qui permet un rapprochement de la distance qu'Alex avait tenu tout d'abord. S'il s'agit d'une performance malheureuse, comme « mauvaise invocation», Lynda Hart accentue le fait que cela permet l'apparition d'un changement, d'un événement qui n'aurait pu arriver autrement. Cette analyse est particulièrement intéressante. Il y a échec du performatif lorsque Roxanne indique son désir d'arrêter, la performance S/M étant consensuelle. Sinon, ***ce*** n'est plus du S/M, la performance n'a pas lieu, ne s'est pas effectuée. Mais dans ce cas, c'est l'échec de la performance qui est performatif et réalise la performance, la qualité de performance, en produisant un événement.

Lorsqu'elle pose les identités comme des prothèses dans ce rapport conflictuel qu'elles entretiennent avec les sexualités et ses pratiques, Lynda Hart invite toutes les femmes au sein des communautés féministes lesbiennes à se choisir des noms, à se nommer : bisexuelle, transsexuelle, transgenre, pansexuelles, hétérosexuelles, lesbiennes, etc. La prolifération des noms permet un espace plus souple pour pouvoir se situer. Elle note cependant qu'il est dangereux de s'enliser dans une telle énumération : à établir un trop grand nombre de catégories, il devient impossible de parler de communauté voire d'une communauté. Et elle connaît le danger qu'il y a à ce qu'une communauté se structure, car elle a alors tendance à générer une identité stable qui devient hégémonique, monolithique, essentialiste ou naturalisante et excluante à terme. On peut d'ailleurs rappeler à ce propos que le mouvement ***queer*** est une poli-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

tique que Marie-Hélène Bourcier appelle[90] une politique de rapport hypercritique à l'identité et aux politiques de l'identité, qu'elles soient homo, hétéro sexuelles, nationales, de genre, de classe, de race. Le post-féminisme *queer* est un retour critique sur la politique de l'identité « femme » promue par un féminisme essentialiste et blanc ainsi qu'une réaction à la montée en puissance de la politique gay assimilationniste. Lynda Hart aborde longuement comment cette renaturalisation du lesbianisme à l'intérieur méme du mouvement féministe a chassé toujours plus la lesbienne S/M dans la mesure où était désérotisé, désexualisé, le corps lesbien. Les guerres du sexe qui ont sévi dans les années quatre-vingt quatre-vingt-dix, puis les guerres de la culture rendent compte de l'enjeu vital que constituent ces questions d'identités/sexualités dans leur rapport avec non seulement le discours hégémonique social hétéronorme patriarcal qui a parfois servi à les alimenter mais également avec un discours qui dès lors, s'affirmant communautaire, se trouve rejeter, exclure, marginaliser ceux qui ne s'y reconnaissent pas. La violence matérielle du discours, du langage est à l'oeuvre à chaque fois.

Lynda Hart traite les noms choisis non comme des icônes mais comme des marqueurs d'identité dont il serait salutaire non pas d'exhumer le sens mais de les considérer comme des négociations complexes au sein du partage prive/public. À vouloir articuler langage et expérience fantasmatique, sexuelle, érotique, cela peut révéler des situations douloureuses dans certaines circonstances de la vie pour des personnes dites hétéronormées, mais quand, de plus, on est en butte à l'impossibilité du langage de le faire autrement que dans l'univers des signes qui constituent la culture dominante, ce passage privé/public devient le lieu où un non-clivage trop strict peut permettre à des personnes ayant vécu des expériences traumatiques de ne pas sombrer. Il s'agit de se battre pour dire, pour articuler un langage qui dise l'expérience et qui la rende viable au sens où le vital serait atteint. Et c'est bien ce que va aborder Lynda Hart en annonçant son identification à Dorothy Allison et, également, sa propre difficulté à dire en tout lieu — elle était universitaire, enseignante en anglais et arts théâtraux à l'université du Michigan — les termes « lesbienne », « sadomasochiste» : prononcés, ils peuvent vous renvoyer aux confins d'une marginalisation impitoyable.

Allison raconte dans une interview qu'en écrivant son roman, *Histoire de Bone,* elle a écrit un autre texte, Private *Rituals,* celui-là en première personne, un résumé portant seulement sur les fantasmes et la sexualité de Bone, protagoniste du roman. *Histoire de Bone* peut se lire comme un roman sur la classe ouvrière parlant aussi des problèmes de violence et de sexualité, ceux-ci présentés sous une forme plus traditionnelle que dans sa nouvelle. C'est le récit d'une fille de douze ans qui grandit en Caroline du Sud dans les années cinquante. Ce roman sera lauréat d'un prix national et inscrit dans les programmes des professeurs d'université. Déjà Allison avait eu l'impression de se mentir en écrivant son roman, ce qui l'avait amené à écrire *Private*

90. l'article de M.-H. Boursier prend un titre translangue , «Queer (move)ment», *in Mouvements, société, politique, cultures,* N°20, mars-avril 2002.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Rituals, publié dans le cadre d'une anthologie avec, dit Lynda Hart, d'autres écrivains dont les fantasmes sexuels défient les cadres normatifs de la sexualité. Lynda Hart, dénonçant le binaire tenace privé-public, souligne qu'il est significatif qu'elle soit plus publique dans cet espace dit «privé». De plus cette nouvelle nous apprend beaucoup sur l'écart entre les possibilités élargies de dire et de faire à l'intérieur d'une communauté d'écrivains aux idées apparentées et les limitations apportées au roman en tant que forme particulière. Le succès de son roman consterne Allison. Elle a l'impression d'avoir fait quelque chose de mal.

Dans la nouvelle, elle rapporte qu'elle fétichise les ceintures que papa Glenn, son beau-père utilise pour la fouetter, et se masturbe en souvenir des corrections. Fouettée et violée par papa Glenn, son mode à elle de supporter le secret d'être différente va être dans les jeux qui l'ont fait rêver et qui deviennent sa réalité privée : elle utilise des bouts de ceinture usées et les cordes à linge de sa mère pour s'attacher au lit ; elle s'enfonce sur les hanches des morceaux de chaîne qu'elle fabrique, elle utilise tournevis, manche de brosse à cheveux, cailloux, coupe-papier et pommes de pin pour remplacer les éprouvettes d'un jeu de chimiste qui ont commencé la série des godemichés qu'elle utilise. Elle a résolu à sa façon, dit Lynda Hart, le problème de l'horreur de son expérience quotidienne en élaborant des fantasmes. Ces rituels privés ne sont pas l'indice de l'aspect irrémédiable de la blessure d'un enfant. Lynda Hart nous dit qu'au contraire, ils sont un recours pour Bone et lui apparaissent voluptueusement agréables. Mais elle est hantée de sentiments de culpabilité et de honte, non pas tant parce qu'elle connaît quelle différence est attachée à ses actes mais parce qu'elle se sent si seule dans cette différence. C'est son isolement que Lynda Hart nous demande de considérer comme cause de sa honte et non le souvenir de ce qu'elle a subi sans son consentement. Puis Bone se rend compte que sa petite soeur Reese se masturbe. Elle se sent soulagée : elle n'est pas «la seule». Puis un jour en fouillant le tiroir de sa soeur, elle trouve une grosse ficelle avec des noeuds, un vieux slip de soie de sa mère, un mouchoir de son beau-père et une poignée de miroir. L'effroi de ses propres désirs fantasmatique s'apaise, elle s'adonne triomphalement à ses fantasmes. Lynda Hart relève cette « communauté d'une seule » qui contribue à sa capacité de se racheter sachant qu'elle n'est pas seule dans sa différence même s'il s'agit d'une personne qui peut l'accompagner «dans ces lieux terrifiants où, au coeur même de la culpabilité, de la honte et de la rage, elle trouve ses plus grands plaisirs».

Dans *Histoire de Bone,* les détails sont omis, le roman montre peu de choses sur la manière dont Bone met ses fantasmes en pratique. Le rôle de sa soeur Reese se modifie. Elle inclut une scène où Bone prend conscience que sa soeur se masturbe mais masque la découverte de ses rituels privés. Sa soeur doit ainsi apparaître préservée des fantasmes sexuels atrocement agréables auxquels s'adonne Bone. Elle n'est donc plus la compagne de Bone, une survivante secrète qui parcourt un chemin différent mais néanmoins croise le sien. A la place, le roman va développer des fantasmes clairement théâtraux dans la mesure où ils requièrent un spectateur. Profondément perturbée par ses fantasmes sexuels qui rejouent les scénarios de violence, Bone, en même temps qu'elle les embellit en y ajoutant des spectateurs, crée à partir de là une série de scènes théâtrales et devient fascinée par l'idée d'être sauvée :

> J'imaginais que les gens regardaient que papa Glenn me battait, mais seulement quand ça ne se passait pas réellement. Quand il me battait, je hurlais, je donnais des coups de pied et je pleurais comme la toute petite fille que j'étais. Mais quelque fois, quand j'étais seule et en sécurité, j'imaginais qu'il y avait des spectateurs. 11 fallait que quelqu'un observe — une fille que j'admirais et qui connaissait à peine mon existence, une fille aperçue à l'église ou au bas de la rue, une de mes cousines, ou méme quelqu'un que j'avais vu à la télévision. Parfois, tout un groupe de gens se sentait obligé de me regarder. Ils ne pouvaient pas partir. Il fallait qu'ils regardent. En imagination, j'étais fière et provocante. Je fixais papa Glenn à mon tour, dents serrées, sans faire de bruits du tout, sans hurlement honteux, sans supplication. Les spectateurs m'admiraient et le détestaient. Je me représentais cette scène et je glissais les mains entre mes jambes. C'était effroyable, mais c'était terriblement excitant. Ceux qui me regardaient m'aimaient. On aurait dit que j'étais battue pour eux. A leurs yeux, j'étais merveilleuse.

Consciemment Bone essaie désespérément d'échapper à la violence sexuelle de sa vie quotidienne. Elle rêve que papa Glenn soit dénoncé, de le tuer... mais, dans ses fantasmes, Bone ne rêve pas d'être sauvée. Au contraire, ses fantasmes sexuels répètent, magnifient et modifient l'abus sexuel.

Lynda Hart soutient qu'Allison décrit les fantasmes de Bone comme des techniques de survie. Ces fantasmes ne sont pas des monologues qui racontent l'histoire de l'abus sexuel, ce sont des performances en rêve dont le temps est le futur antérieur, le passé qui aura été, car elles sont situées dans une temporalité qui fluctue entre le présent de la narration de Bone et l'examen rétrospectif d'Allison comme témoin de sa propre histoire. Lynda Hart considère *qu'Histoire de Bone capte le double bind* de la voix traumatique et elle analyse les fantasmes sexuels de Bone comme théâtraux dans la mesure où ils requièrent au moins un spectateur mais elle remarque que c'est un spectateur innocent, une projection de la participante qui permet que s'ouvre un espace pour une mise à distance. Les fantasmes de Bone l'autorisent à devenir consciente d'elle-même en tant que sa propre spectatrice. Lynda Hart souligne alors que si le spectateur-guide interne est une part essentielle du maintien de l'enfant comme survivante, elle a néanmoins besoin d'un témoin en dehors d'elle-même. Mais la conscience de Bone n'est pas une représentation réaliste cohérente d'une fille de douze ans. Allison écrit pour sauver sa vie car elle est Bone et le témoin de Bone. La nécessité du témoignage dans sa dimension publique implique qu'il soit reçu. Écrire est une tentative de former, formuler ou formaliser son attachement à une communauté en présupposant un collectifs de lecteurs. C'est un risque pris pour exprimer la « vérité» de son expérience, mais, dit Lynda Hart, bien que voué à l'échec, cet échec n'est pas forcément une débâcle.

Or ce roman l'a exclue de la communauté féministe qui l'a traitée de «maquerelle de la société pornographique incestueuse». Le traumatisme auquel Allison dit avoir failli ne pas survivre, la souffrance qu'elle ne peut abolir, n'ont pas été produits par le viol et les raclées de son beau-père, voire l'abandon de sa mère, mais par son éloignement forcé de la communauté féministe qui l'a laissée irrémédiablement blessée. Le pouvoir et le danger que représente *Histoire de Bone* est localisé par Lynda Hart au lieu du défi d'Allison aux lecteurs de témoigner à la fois des fantasmes sexuels de Bone *et*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

des voies par lesquelles ils prennent forme à travers l'abus sexuel. Allison ose dire que la sexualité de sa protagoniste de douze ans est alors, probablement et pour toujours, un hybride de souffrance et de plaisir.

Lynda Hart fait remarquer que la sexualité S/M qui s'attache à cette érotique de pouvoir — que Pat Califia circonscrit avec les « fantasmes papa » —, bien qu'elle embrasse une grande étendue de pratiques, se situe sur une frontière précaire et délicate entre fantasme et réalité. Aux lesbiennes et féministes qui s'opposent aux pratiques S/M, elle répond que ces femmes dont le «self» s'est constitué en grande part à travers une histoire traumatique d'abus sexuel ne s'aventurent pas souvent vers cette frontière dans le but de risquer la répétition de structures sociales répressives ; il s'agit plutôt là de l'endroit où elles s'exposent afin de répéter et transformer leurs histoires avec leurs différences. Elle analyse ce que signifie s'engager dans des pratiques S/M avec toutes les ressources de la sémiotique théâtrale, mais elle tranche : en dépit du fait que la rhétorique S/M soit saturée de terminologie théâtrale, ce n'est pas du théâtre. Le théâtre a un cadre particulier et un ensemble de conventions qui sont acceptées à l'avance par le public et les acteurs. Il en est de même, bien sûr, pour la sexualité S/M. Ce ne sont pas les mêmes conventions ni les mêmes cadres, en dépit de parallèles possibles. Lynda Hart pose qu'une différence cruciale réside dans le rôle de la spectatrice.

Reprenons, à sa suite, le récit de Jane Delynn, The *Duchess of* L. A. Dans cette histoire, la narratrice est initiée à une scène S/M légère par son amie Linda, dominatrice la plus recherchée de la communauté. Linda amène son amie dans un bar lesbien qui possède un espace de jeu. La narratrice est très détachée, se sent rationnellement au-dessus de l'érotisme infantile des femmes présentes dans le bar, se moque de leur laideur, tenue, attirail. On l'incite à participer et à donner quelques coups de fouets à une soumise anonyme. Elle le fait à contre cceur, uniquement parce que Linda lui dit que refuser ne serait pas correct et déconcerterait les autres. C'est une ruse de top, précise Lynda Hart. Linda voit la résistance de la narratrice à son propre plaisir, et note que sa conscience de soi s'est construite à travers une hypersensibilité au désir des autres. La narratrice donne quelques coups de fouet et commence à ressentir de l'empathie pour la femme anonyme qu'elle fouette. Elle commence à ressentir des petits flux d'excitation sexuelle. Quelqu'un lui prend le fouet des mains et elle est sur le point de partir. Linda la retient en arrière et lui suggère que c'est maintenant son tour.

> Elle empoigna mes bras et me cloua contre un mur proche. Elle était vigoureuse, mais j'aurais pu la repousser si j'avais vraiment essayé. Mais j'ai fermé les yeux et l'ai laissé me caresser encore.
> Linda : Tu veux que je continue, n'est-ce pas ?
> Narratrice : Non.
> Linda (elle rit) : J'aurais bien dit que oui.
> Narratrice : Pas ici.
>
> Linda donne ensuite à son amie une série d'indications, chacune de ce ton calme et délibéré souvent pris à tort pour un signe « d'indifférence » de la top. Mais Delynn nous montre dans son récit que la position de la top vise à permettre à la bottom de

surmonter ses propres résistances. A chaque commandement, la narratrice revient à la conscience de soi qui s'étale encore et encore, chaque fois qu'elle commence à ressentir son plaisir. Linda alors lui bande les yeux « pour qu'elle ne soit pas obligée de voir ce qui se passe». [_..1 Elle fait tomber sur ses chevilles le pantalon de la narratrice qui s'inquiète à l'idée que son slip puisse être déchiré ou taché. Linda la guide jusqu'à un cheval d'arçon et la courbe par-dessus ; la narratrice a peur d'éternuer, de se moucher ou d'uriner. Finalement Linda fait venir les autres femmes du bar pour l'aider. C'est du langage qu'elles retirent à la narratrice, et son « je », c'est-à-dire qu'elles commencent à parler à sa place et à parler d'elle à la troisième personne ; «elle mouille bien ...regarde comme elle en a envie... elle nous supplierait sûrement de continuer si on arrêtait». Linda : «allez-y, touchez-la, elle veut bien». [...] Quand le groupe commence à la fesser, elle ressent une dernière bouffée de conscience d'elle-même se demandant si elle doit crier quand les coups tombent sur ses cuisses et ses fesses. Mais à ce moment-là, elle se surprend elle-même d'avoir cette pensée et se rend compte que sa démarche ne concerne pas du tout l'étiquette S/M mais plutôt l'idée de s'assurer que la fessée se prolonge. Dans la crainte qu'elles ne s'arrêtent si elle pleure trop fort, mais malgré tout avec le désir de leur faire savoir qu'elles lui faisait mal, elle interrompt sans cesse son propre plaisir par des pensées sur le désir des autres. Alors elle prend conscience de la véritable absurdité de sa situation, non pas d'être étalée nue sur un cheval d'arçon, pendant que la fesse un groupe de femmes qu'elle ne conne même pas, mais de celle d'être obsédée par la sorte de réponse qu'elle était supposée faire, même en plein milieu d'une situation si extraordinaire. [...] Linda réprimande la narratrice et lui applique une série de coups répétitifs, réguliers, rythmés, qui lui permettent de pénétrer « dans un genre différent d'espace, celui qui s'avère dans le rêve ou dans l'immersion totale d'un film où il n'y a rien à regarder de ce qui se passe autour de vous». Linda enseigne à la narratrice comment être son propre témoin, sa propre spectatrice.

Anne Marie Ringenbach

Lynda Hart analyse la démonstration qu'opère ce récit : la sexualité est une scène, un lieu psychique qui peut être réalisé dans un dispositif matériel, et différent pour différentes femmes. Cette scène est l'événement d'une prise de conscience car elle apprend à devenir sa propre spectatrice. Ce qui importe est qui regarde car celui qui regarde définit le «je » : «À travers n'importe quelle méthode, si ce témoignage peut devenir interne, alors un précepte féministe fondamental s'accomplit».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Anna von Lou

ANNE-MARIE VINDRAS

Neulich sind Papa und ich im Gespräch *übereingekommen, dass das Analysieren gar kein Geschäft für Menschen ist, sondern dass man etwas weit Besseres dazu sein musste,— was weiss* ich *allerdings nicht. Dabei ist es nicht die eigentlich analytische Arbeit, die kann man mit etwas Menschenverstand schon zustande bringen, sondern das ewige* Hantieren *mit Menschenschicksalen.* Semmering.
Récemment, Papa et moi sommes tombés d'accord en discutant : le fait d'analyser n'est pas une affaire pour êtres humains, il faudrait être quelque chose de beaucoup mieux pour ça, quoi, d'ailleurs, je ne sais pas. Ce n'est pas le travail analytique qui est en question, on peut arriver à le faire avec un peu de compréhension humaine, mais le fait de hanter sans cesse des destins humains. 19 août 1926.

ENTRÉE EN MATIÈRE

Matière épistolaire[1] faite de dates qui se succèdent, qui se chevauchent, qui se rapprochent, qui s'éloignent : première date de la première lettre de Lou, 6 décembre 1919, dernière date de la dernière lettre d'Anna, 22 janvier 1937. Entre les deux, quatre cent dix-neuf lettres sont échangées.
Matière épistolaire faite de noms de lieux : Vienne, Göttingen et puis les autres qui nous font suivre Anna et Lou dans les aléas de leur vie, leurs déplacements de vacances, leurs obligations professionnelles et familiales : Munich, Hambourg, Berlin,

1. Lou Andreas-Salome - Anna Freud, *Briefwechsel 1919 - 1937, « ...als hdm ich heim zu Vater und Schwester «,* Göttingen, Wallstein Verlag, 2001.

Berchtesgaden, Annenheim, Lavarone, Rome, Königsberg, Semmering, Hochrotherd. Matière épistolaire faite de formules conventionnelles ou très intimes pour s'adresser à l'amie et la saluer à la fin de la lettre. La correspondance s'engage sur le mode *libidinös* comme l'écrit Lou le 6 décembre 1919 : *liebes Fraülein Freud,* dès la première lettre, au lieu du « très honorée» comme elle aurait dA l'écrire en respectant les règles de politesse. Lou donne le la de leurs échanges. *Meine liebe Lou, Meine liebe* Anna se répondent d'une lettre à l'autre du commencement de la correspondance jusqu'à la mort de Lou en 1937.

Pour clore les lettres, toutes sortes de baisers, et de pensées s'échangent selon les sentiments, les humeurs, les attentes, les regrets :

> Avec un baiser de bonne nuit et déjà dans la pensée de nous revoir ! Ton Anna
> Je t'embrasse beaucoup, beaucoup, beaucoup, beaucoup de fois. Ton Anna.
> Je t'embrasse beaucoup et voudrais te revoir bientôt en réalité. Ton Anna.
> Salut et baiser. Ton Anna.
> Maintenant la lettre doit partir, je t'embrasse fort. Ta vieille Lou.
> Comme tu me manques ! Je marche en grognant et grincheuse à travers les broussailles vertes du jardin. Salue tous ceux autour de toi, surtout ton père et ta mère. Je t'embrasse sur la bouche. Ta Lou.
> Baisers de ta vieille Lou reconnaissante.

Etc.

Comment trouver le ton convenable pour parler de ce qui m'attache si fortement à ces lettres ? Anna et Lou y déposent, au fur et à mesure des années, leurs grands et leurs petits soucis, leurs espoirs de se revoir, leurs réflexions sur la psychanalyse et leurs patients, l'incroyable nostalgie qu'elles ont l'une de l'autre, leur amour pour Freud et le souci qu'elles se font pour sa santé. Elles évoquent le temps qu'il fait, la pluie, le vent, les saisons, les plantes dans le jardin de Lou à Loufried, la vie de leurs chiens, Baba et Wolf, leurs rencontres, leurs humeurs, leurs peurs... *Im Kontakt bleiben,* rester en contact grace aux lettres, voilà un de leurs plus ardents désirs pendant des années, malgré les difficultés innombrables qui s'opposent à leurs rencontres.

Anne-Marie Vindras

La biographie très documentée d'Elisabeth Young-Bruehl me fournit quelques dates dans les années qui précèdent le début de la correspondance :

1915.

Anna a vingt ans. Freud écrit en plaisantant :

> Anna travaille dur pour l'examen, synonyme pour elle d'un poste d'institutrice, mais heureusement, elle échouera à cause de sa voix.

Elle n'échoue pas grace aux leçons prises avec H. Hitschmann, cantatrice à l'Opéra de Vienne, femme d'un collègue de Freud.

> Freud : Aujourd'hui mes deux filles sont parties pour Salzbourg et j'ai été étonné de constater combien elles satisfont ma libido, car je suis effondré. La petite est une nature extraordinaire et intéressante...

Anna raconte ses rêves, et son père — quand il le juge bon — propose une interprétation.

Été 1918.

Cinquième congrès international de psychanalyse à Budapest.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

En effet, elle a décidé de commencer une analyse avec son père, à Vienne, à partir du l" octobre. Elle pense alors continuer à enseigner pendant son analyse, de façon à pouvoir ensuite choisir entre la psychanalyse et l'enseignement — un enseignement qui, dans tous les cas, serait enrichi par sa connaissance de la psychanalyse. L'analyse elle-m@me lui indiquera la voie à suivre.

Automne 1918.

Freud écrit à Ferenczi :

> lánalyse d'Anna sera très élégante.
>
> Elle éprouve un véritable besoin de s'exprimer sous forme de poèmes.

Décembre 1918.

La belle histoire sert à réprimer un fantasme qui, lui, n'a rien de beau (c'est ce type de répression qu'étudie Freud dans un article qu'il commence à écrire en décembre 1918, «Un enfant est battu».)

Aoüt 1919.

Cinq mois environ après la rédaction de «Un enfant est battu», Anna écrit à son père qu'elle a commencé à rédiger *ce* qu'elle appelle la grande histoire d'enfance, peut-être le conte médiéval d'Egon auquel il est fait référence dans ses poèmes.

Décembre 1919.

En décembre, à l'époque de son vingt-quatrième anniversaire, Anna travaille à des textes en prose qui semblent faire partie d'un projet de roman ou de longue nouvelle.

Fin 1919.

A la fin de l'année scolaire, elle démissionne de son poste d'institutrice et entreprend de nouvelles traductions pour les publications psychanalytiques. Elle est de plus en plus décidée à se consacrer à la psychanalyse, et Freud reconnaît son dévouement en lui offrant l'anneau réservé aux membres du Comité.

Ces quelques notes égrenées, j'en arrive à la date où commence l'échange des lettres. En 1919, Anna est donc « en analyse avec son père », comme nous pouvons le dire maintenant presque banalement, comme un fait établi qui ne poserait plus de problème ! Le premier biographe d'Anna, U. H. Peters, ne présente pas la situation de manière si évidente ; sa biographie a été écrite du vivant d'Anna et approuvée par elle_ Il écrit pudiquement :

> Anna Freud fait son analyse didactique avec son père entre 1918 et 1921.

UNE PETITE ILLUSTRATION : FANTASME D'«ÊTRE BATTU» ET RÊVERIE

Du 22 décembre 1921, quand Lou termine son séjour chez les Freud à Vienne, jusqu'au 28 mai 1922, Anna et Lou s'écrivent vingt-deux lettres, en cinq mois. Elles mettent en chantier pendant les longues heures passées ensemble « leur travail », *Unsere Arbeit* qui revient comme un leit-motiv. Elles se racontent et brodent ensemble des histoires interminables ; ce sont des « rêves éveillés». Freud dans la préface qu'il écrit pour la traduction qu'Anna est en train de faire du livre de Varendonck *«The psychology of Day-Dreams » définit*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> ...cette sorte d'activité de pensée, dont le rêve diurne bien connu est un exemple — complet en lui-même, développant une situation ou une action qui sont amenées à conclusion — [...] Pour cette raison, je pense qu'il est préférable, lorsqu'il s'agit d'établir une distinction entre différents modes d'activité de pensée, de ne pas se servir en premier lieu de la relation à la conscience, et d'appeler le rêve diurne, ainsi que les chaînes de pensées étudiées par Varendonck, pensée librement vagabondante ou fantasiante, par opposition à une réflexion intentionnellement dirigée'.

Elles laissent librement vagabonder leurs pensées, leur imagination « fantasiante » et pendant ces quelques semaines se noue un lien dont elles vont prendre la mesure une fois séparées. Après la première nuit de séparation, Lou écrit à Anna :

> En me réveillant, il m'est resté très fortement ce sentiment dont nous avions parlé : en se séparant, non pas la perte mais seulement alors la possession devient pleinement consciente. Je ressens ça tellement bien vivant en moi, et je te garderai, que tu le veuilles ou non, jusqu'à la fin.

Anna lui répond quatre jours plus tard que toute la maison pense encore à elle, le matin, au petit déjeuner, pour savoir qui va manger les croûtons, au moment de débarrasser la table, le soir quand «Papa» est là... même l'eau chaude de la cuisine se plaint de son départ.

> Et si la maison qui t'a eue un petit peu pense tellement à toi, alors c'est très compréhensible que je le fasse beaucoup plus et beaucoup plus souvent ; mais cette fois, ce n'est pas comme si tout était parti et moi aussi avec mais comme si, pendant que tu étais là, je m'en étais mis une très grosse couche et que je la consommais maintenant lentement tout en savourant combien tout ça était bon.

Elles sont toutes les deux dans la dégustation de leur rencontre. Anna va jusqu'à promettre qu'au moindre appel de Lou, elle sera toujours là et

> je ferai ce que tu veux. (Vienne, 26 décembre 1921).

Anne-Marie Vindras

UN LAPSUS QUI LAISSE RÊVEUR

28 mai 1922. Anna présente sa conférence d'entrée à la Société psychanalytique de Vienne «Fantasmes de fustigation et rêves éveillés». Elle l'introduit ainsi :

> Dans la communication que j'apporte, il s'agit d'une petite illustration d'une étude du professeur Freud «Un enfant est battu». Elle est née d'une série de conversations avec Mme Lou Andreas-Salomé, que je dois beaucoup remercier pour son intérêt et pour son aide.

Parler de la «petite illustration» d'Anna implique de se reporter à ce qu'elle illustre, l'article de son père. Il est maintenant largement reconnu que le cas qu'elle présente, sous divers aspects, n'est autre que le sien, étudié par «Papa» dans « Un enfant est

2. Sigmung Freud, *Gesammelte Werke*, XIII, S. Fischer, p. 440.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

battu», mélange savant, selon E. Young-Bruehl, entre le cinquième et le sixième cas de l'article de Freud.
Un point particulier de ce texte d'Anna retient mon attention. Il s'agit de son analyse de la satisfaction pulsionnelle ou de l'insatisfaction éprouvée par la Tagtraúmerin, dont elle est censée rapporter le cas.
Anna étudie les différentes modalités du «gain de plaisir» *(Lustgewinnung)* qu'elle différencie selon quatre cas :
- s'il s'agit de fantasmes de fustigation,
- de « belles histoires» qui n'en finissent pas dans leur construction à multiples épisodes, et qui peuvent être racontées oralement,
- de l'écriture de ces belles histoires de chevalerie,
- de la lecture par l'auteur de ce qui vient d'être écrit.

Dans ce quatrième cas, Anna Freud parle d'insatisfaction et non plus de satisfaction, mais avant de pouvoir aborder plus en détails cette transformation de l'expérience, je dois faire quelques détours.
Si je prends le premier cas de figure concernant la satisfaction pulsionnelle obtenue par la masturbation à l'occasion des fantasmes d'être battu, Freud en 1919, donne une réponse rapide et claire dès le deuxième paragraphe de son article :

> Au paroxysme de la situation représentée survient presque régulièrement une satisfaction onanistique (donc au niveau des organes génitaux), d'abord avec le consentement de la personne mais aussi bien, par la suite, avec un caractère compulsionnel et contre son gré.

Je saute maintenant à la quatrième partie du même article et je lis sous la plume de Freud, toujours à propos de l'obtention du gain de plaisir :

> Dans deux de mes quatre cas féminins s'était développée par-dessus le fantasme masochiste de fustigation une savante superstructure de rêves éveillés, très importante pour la vie des personnes en question, et à laquelle était dévolue la fonction de rendre possible le sentiment de l'excitation *satisfaite*[3], même après le renoncement à l'acte onaniste.

Freud semble très clair : il y a satisfaction au niveau des organes génitaux quand il s'agit de masturbation, et il y a aussi satisfaction sans masturbation, au niveau du sentiment, grâce à la superstructure des rêveries. Le même mot «satisfaction» convient-il dans les deux cas ?
Dans la traduction en français' de cette conférence d'Anna, une note en bas de page cite le texte de Freud mais écrit :

> ...à laquelle était dévolue la fonction de rendre possible le sentiment de l'excitation insatisfaite[s], même après renoncement à l'acte onaniste. Ce qui, dans le texte de Freud se lisait « satisfaite », devient, en note de la conférence d'Anna, «insatisfaite» !

Quelle relation entre une excitation et un sentiment ?

3. C'est moi qui souligne.
4. *Féminité mascarade, études psychanalytiques réunies par Marie-Christine Hamon,* Paris, Le Seuil, 1994.
5. C'est moi qui souligne.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Cette distinction marquerait-elle l'entrée dans la phase de latence qui suivrait le déclin du complexe d'OEdipe, suivant la très savante et très fragile construction oedipienne que Freud semble vouloir assurer dans cet article sur la genèse des perversions ? Je dis «très fragile» en me référant à cette fameuse deuxième phase du fantasme de fustigation, impossible à rendre consciente mais indispensable pour faire tenir tout l'édifice oedipien, du côté fille.

LA DEUXIÈME PHASE

J'ai beau lire et relire cet article de Freud, le déroulement qui semble très cohérent de ces phases successives m'échappe et je m'embrouille quand je cherche une fois de plus à comprendre ces phases que Freud aligne les unes derrière les autres de façon si compliquée.

Ce qui m'intrigue surtout, c'est cette fameuse deuxième phase

> la plus importante de toutes et la plus lourde de conséquences. Mais on peut dire d'elle en un certain sens qu'elle n'a jamais eu une existence réelle. Elle n'est en aucun cas remémorée, elle n'a jamais porté son contenu jusqu'au devenir conscient. Elle est une construction de l'analyse, mais n'en est pas moins une nécessité.

Je me suis cent fois demandé à quelle nécessité répondait l'« invention » de cette deuxième phase qui justifiait toute cette construction. Pour atteindre un peu plus de clarté, j'ai été jusqu'à imaginer ces trois phases en dessin ou en petits personnages en pâte à modeler de façon a mettre ces scénarios en images !

Dans la première et troisième phase, l'enfant qui est battu n'est pas la personne qui rêve. La personne qui bat, dans la première, n'est pas clairement identifiée, pas plus d'ailleurs que dans la troisième. Ce sont des adultes, des hommes, Freud parle de professeurs ou de substituts du père. Mais le «père» est nommé seulement parce qu'il pourra par la suite être reconnu comme étant le père ! Donc, dans la première phase, le fantasme peut se dire : « on bat un enfant » et dans la troisième phase la réponse des rêveurs est : «Je regarde».

Sans cette deuxième phase qui selon Freud n'a jamais eu «en un certain sens» d'existence réelle, rien dans les rêves de ces six cas étudiés par Freud, ne ferait référence à l'amour pour le père, au désir d'être battu par le père, au désir de la fille pour son père, etc.

D'où Freud a-t-il pu tirer cette deuxième phase qu'il appelle le fantasme du temps de l'amour incestueux ? Les explications qu'il fournit abondamment pour cette construction sont toutes référées au complexe d'OEdipe. Il s'agit de l'amour incestueux non pas du fils pour la mère, mais de la fille pour son père puisque Freud prend le parti d'étudier les cas féminins qu'il a suivis en analyse. *Ce* fantasme d'amour incestueux semble être l'application pure et simple de sa théorie du complexe d'OEdipe.

Est-ce un matériel livré par Anna «sans suggestion» ou bien est-ce déjà l'application

Anne-Manic V ndras

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

théorique du père sur tout ce que lui livre sa fille pendant leurs longues conversations « analytiques» ?
Pourquoi cette scène de fustigation de la fille par le père ne peut-elle pas être remémorée, c'est-à-dire pourquoi est-elle refoulée avec une telle intensité ?
Freud répond à cela que les enfants sont

> contraints de répéter le refoulement du choix d'objet incestueux que leur dicte l'histoire de l'humanité, tout comme auparavant ils ont été poussés à adopter un tel choix d'objet. (Voir le destin dans le mythe d'OEdipe).

En même temps que le processus de refoulement, apparais la conscience de culpabilité.
Cette conscience de culpabilité, Freud en fait un élément important de cette deuxième phase, car la rêveuse se fantasme en train d'être battue par le père, fantasme devenu masochiste, qui est le retournement du premier temps dans lequel c'était un autre enfant qui était battu. Là, la culpabilité écrit-il, provient de l'amour génital de la petite fille pour son père.
Là, dans ce «je suis battue par le père», Freud lit aussi un retour à l'organisation sadique-anale, « abaissement régressif». Cette régression transforme la phrase « le père m'aime» en «le père me bat» ou «je suis battue par le père», ce qui devient «un composé de conscience de culpabilité et d'érotisme ». D'où excitation libidinale et décharge dans la masturbation, ce qui est l'essence du masochisme pour Freud.

HÉRITAGE ARCHAIQUE DE t'ÉTRE HUMAIN

Cette deuxième phase n'aurait pas pu être « inventée » sans appui sur tout ce que Freud avait élaboré jusque-là à propos du complexe d'OEdipe, «véritable noyau de la névrose».
En 1919, ce noyau de la névrose repose sur un héritage que chacun, tout être humain, recevrait en partage. C'est avec cette démonstration qui semble sans faille que Freud théorise la perversion infantile et adulte, à partir de l'analyse de sa fille Anna. La vie ultérieure d'Anna serait l'exemplification de la « perversion» I
Je suis en train de me rendre compte du courage de ces lesbiennes françaises et américaines qui s'attaquent à ce système explicatif si puissant dans notre société. Réussiront-elles à égratigner ce mur apparemment indestructible ? Qu'est-ce qui se passe si nous mettons à mal cet « héritage de l'humanité», c'est-à-dire, le complexe d'OEdipe que Freud dit être universel ?
Freud, pour terminer cet article, fait une synthèse très générale de sa théorie : il reprend l'idée suivante :

> Ce qui forme le noyau de l'inconscient psychique est l'héritage archaïque de l'être humain...

Je me demande en quoi consiste cet héritage archaïque, quelque chose de psychique

6. S. Freud, «Un enfant est battu» in *Névrose, psychose et* perversion, PUF, Paris, 1973, p. 229.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

se transmettrait de génération en génération, depuis la nuit des temps. **Il** y aurait **évolution** sur le plan biologique selon Darwin et, selon Freud, « évolution psychique». De quoi serait-elle faite, cette évolution ? S'agit-il tout simplement du fait que nous soyons assignés au langage, à la langue et dans ce cas on peut se référer à la dimension symbolique, ou bien Freud met-il d'autres éléments en jeu dans cet héritage archaique ?

> ... ce qui succombe au processus de refoulement c'est la part de cet héritage qui doit toujours être laissée de côté lors du progrès vers des phases ultérieures du développement, parce qu'elle est inutilisable, incompatible avec la nouveauté et nuisible à celle-ci.

La raison pour laquelle l'être humain refoule ceci tiendrait au développement, à **l'évolution** qui le ferait passer d'une étape à une autre, de progrès en progrès. Ce n'est pas tout l'héritage qui doit être refoulé, mais seulement une part de celui-ci. Cet héritage est donc composé de plusieurs parties, quelles sont-elles ?

> Ce choix réussit mieux pour un groupe de pulsions que pour les autres.

Ihéritage archaique est un ensemble de pulsions, les pulsions d'auto-conservation ou pulsions du moi. Celles-ci succomberaient plus facilement au processus de refoulement ce qui permettrait à l'individu de se développer. Selon quoi, d'ailleurs ? Selon un schéma pré-établi, dont le complexe d'OEdipe est le modèle ? L'être humain programmé par et pour le complexe d'OEdipe ?

> Ces dernières, les pulsions sexuelles, en vertu de circonstances particulières qui ont déjà été exposées maintes fois, ont le pouvoir de déjouer les desseins du refoulement et de se faire représenter de force par des formations substitutives génératrices de troubles.

*Anne-Marie Vnd*ras

Quelles malignes ces pulsions qui déjouent les desseins du refoulement et qui se font représenter, « de force », par des scénarios invraisemblables dans les rêves par exemple, et qui occasionnent des troubles !

> Voilà pourquoi la sexualité infantile, qui est soumise au refoulement, est la force motrice principale de la formation du symptôme, et l'élément essentiel de son contenu, le complexe d'OEdipe, est le complexe nucléaire de la névrose. J'espère que grâce à cette communication on s'attendra à ce que les aberrations sexuelles de l'enfance elles aussi proviennent du même complexe que celles de l'âge adulte.

Alors, le «développement » d'Anna, là-dedans ? Panique de Freud constatant que sa dernière fille ne se développe pas « normalement » comme ses deux soeurs aînées, arrêt de développement par rapport au déroulement de «son complexe d'OEdipe » ! **La** deuxième phase « inventée de toutes pièces» du fantasme de fustigation est une nécessité structurale pour que tienne toute la théorie freudienne. La fille a éprouvé des désirs incestueux pour son père, elle s'est sentie horriblement coupable à cause de ça, elle se substitue elle-même à l'autre enfant qu'elle voyait se faire battre, pour se punir de sa jalousie et de ses désirs incestueux, en même temps sa libido régresse à un stade antérieur anal ce qui lui permet d'obtenir une satisfaction sexuelle recherchée dans la masturbation.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

FIXATION ÉCRITE - *NIEDERSCHRIFT*

Je pense à Anna, assise ce Mercredi soir de mai pour tenir sa conférence, avec ses feuilles probablement écrites à la main devant elle, les feuilles de sa « petite illustration» de l'article de son père «On bat un enfant». Et puis, peut-être à côté ou au-dessous, d'autres feuilles avec d'autres inscriptions tracées depuis beaucoup plus longtemps qui sont une de ses « belles histoires». Elle en parle comme une

> fixation écrite d'un rêve éveillé de chevalier qui avait été terminé par la rêveuse éveillée, à un certain moment, plusieurs années après sa première apparition.

C'est cette troisième partie de sa conférence qui m'intéresse le plus, car, à part quelques détails dans les deux premières parties, j'ai l'impression, que dans ces deux parties-là, elle n'a fait que répéter ce que disait son père dans son article de 1919.

Petite remarque à propos de l'utilisation du mot « *Niederschrift* » par Anna : en trois pages, elle utilise dix-sept fois ce mot-là pour parler de son texte ! Qu'est-ce qu'elle fixe, inscrit de son rêve éveillé, et pourquoi, à un certain moment, Anna a-t-elle ressenti la nécessité de coucher par écrit, *(niederschreiben)* de fixer noir sur blanc, l'histoire qui se déroulait seulement dans sa tête ? Anna nous donne tout de suite une réponse à cette question :

> Le récit écrit, pensait-elle, serait né à un moment de particulière insistance du rêve éveillé de chevalier, comme défense contre la place démesurée qu'il prenait. Son but ainsi était de créer pour les figures devenues trop vivantes une sorte d'existence indépendante afin qu'elles n'aient plus besoin d'imposer des exigences à sa vie fantasmatique. Le rêve éveillé de chevalier s'est trouvé vraiment, pour elle, comme liquidé, après qu'il ait été couché par écrit.

Oh ! Est-ce bien vrai ? Évidemment, je ne peux pas ignorer que cette explication qu'elle donne a pu être élaborée au cours de son analyse. S'agit-il d'un constat qu'elle a fait, elle, personnellement, ou bien sous l'emprise directe de la théorie de « papa» ? Je m'aperçois en écrivant cela de la méfiance que je nourris à l'égard de ce travail analytique poursuivi pendant plusieurs années avec son père comme analyste. Je l'imagine prisonnière de cette situation ! Toute la suspicion que j'entretiens à l'égard des résultats atteints pour son bénéfice à elle me revient toujours en tête.

Pourtant, si je continue la lecture de son texte, je m'aperçois qu'elle ne se contente pas de cette explication mais que lui viennent sous la plume d'autres questions auxquelles elle dit qu'elle ne sait pas répondre :

> Mais cette sorte de justification laisse subsister beaucoup de choses incompréhensibles. Ce sont justement les scènes qui, du fait de leur trop grande prégnance, sont censées l'avoir poussée à écrire qui ne sont pas reprises dans le texte, alors que d'autres qui n'avaient pas fait partie de la rêverie (la torture par exemple) sont longuement développées. Cela vaut également pour les personnages : l'écriture en supprime de nombreux que la rêverie avait totalement individualisés et en introduit au contraire de nouveaux dans l'action (comme par exemple le père du prisonnier).

J'en arrive, à un moment, dans ce tournoiement de questions, à me dire : comment analyser le «sex-machine » d'Anna ? (je ne sais pas quel genre attribuer à ce mot composé) à propos de l'évolution de ses rêves avec fantasmes de coups, de ses rêves éveillés avec masturbation, de l'allongement et de la complexification de ses rêveries éveillées, peuplées de chevaliers en multiples épisodes, accompagnées de satisfaction ou non. Je précise qu'elle fait des différenciations très fines à propos de ce qu'elle ressent quand elle «rêverise» toute seule, qu'elle se sent peu à peu envahie par toutes ces sensations, ces émois, ces images qui n'arrêtent pas de se ramifier, de se prolonger puis, ce qui se passe, quand elle met tout ce matériel par écrit, et puis, finalement, ce qu'elle ressent quand elle relit tout ce qu'elle a écrit.

Ces transformations dans la construction de ses histoires répondent pour elle «à une transformation du gain de plaisir», comme cela est proprement dit, dans les termes que Freud employait probablement pour lui expliquer cela pendant leurs conversations analytiques.

Anna est très claire et explicite à ce sujet, quand elle est toute seule avec ses rêveries, elle peut jouir, atteindre « une pleine satisfaction pulsionnelle », à l'occasion de chaque nouvelle invention, ou à la répétition d'une scène déjà imaginée : ce type d'activité fantasmatique lui apporte un gain de plaisir, disons, réel, mais sans masturbation. Mais quand elle passe à l'acte de l'écriture de ses histoires fantasmées, l'expérience est tout à fait différente. Dans cette activité d'inscription *(Niederschrift)* elle éprouve encore un état d'excitation avec une certaine jubilation, semblable à celui qu'elle éprouve quand elle se raconte ses histoires. Le gain de plaisir est devenu indirect, simplement «semblable» à la pleine satisfaction. Elle explique que dans ses rêveries, cette relation d'amitié qu'elle imagine entre un homme fort et un garçon faible, elle se la décrit à chaque fois, complètement, dans ses moindres détails et ce processus la mène, à chaque fois, à un sentiment de pleine satisfaction.

Dans le récit écrit, elle reprend une partie de *ce* qu'elle a imaginé en pensées, et le fait même d'écrire, transforme peu à peu la succession des scénarios, une certaine continuité s'installe par le fait *même* de raconter en écrivant. Et surtout, le but essentiel de l'histoire qui était l'union *(Vereinigung)* des opposants originaires n'est plus vraiment dépeint mais seulement supposé. L'identification parfaite entre les deux ennemis disparait. Pourquoi, cela ? Plus de point culminant, comme elle l'indique, mais une répartition plus uniforme tout au long du récit et à travers tous les personnages. Pourquoi cette réunion, « se faire un» de l'homme fort et du garçon faible, ne peut-elle pas la mettre en mots écrits mais la laisse-t-elle seulement imaginer pour elle-même et pour le lecteur ? Est-ce l'introduction du père du prisonnier comme personnage qui n'existait pas dans la rêverie qui provoque ce changement dans le récit ? Cette mise dans le récit, de ce «père du prisonnier», m'intrigue. Je ne peux pas m'empêcher de penser à la figure du «Père Freud» qui vient se glisser dans l'écriture. Anna a pris la peine d'indiquer que ce récit qu'elle a sous la main au moment de sa conférence, se présentait sous la forme d'une conversation entre le comte, l'homme fort et le père du prisonnier et que tous les évènements sont présentés au passé. Quand précisément a-t-elle écrit cette histoire ? Faut-il y voir les traces de retouches que Freud lui demande de faire juste avant qu'elle tienne la conférence ?

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Et puis, quatrième temps de la transformation du plaisir : la lecture de ce qu'elle a écrit. Elle constate à regret que cette lecture ne peut pas être utilisée comme source de plaisir. Plus de gain de plaisir du tout, perte sèche dans l'ordre de la jouissance. La machine à jouir est arrêtée, plus de courant. Est-ce le fait même d'écrire qui a provoqué ce changement, le fait de tracer des signes sur une feuille, de fixer par écrit dans un certain ordre logique, dans une certaine continuité syntaxique, des mots qui doivent être compréhensibles après-coup par d'éventuels lecteurs ?
Anna constate deux différences importantes entre les rêveries et le récit écrit de ses rêveries :1- la disparition des scènes isolées. 2- le renoncement à la jouissance qui était toujours liée aux moments culminants de l'histoire. Elle en tire la conclusion que le récit écrit doit être motivé par d'autres raisons et doit servir d'autres buts que les rêveries, sinon comment expliquer ce passage d'une activité «utilisable», à une autre activité «non-utilisable», pour reprendre ses termes ? Je m'étonne de cette explication qui a recours à cette notion d'utile ou de non-utile ; pour mieux saisir, faut-il replacer ce raisonnement du côté de l'économique, au sens de Freud, économie psychique du plaisir, gain et perte d'énergie psychique ?
Anna dit qu'elle ne peut trouver qu'une seule explication au fait qu'elle soit passée des rêveries au récit écrit : c'est là que survient l'idée de la défense, le récit écrit comme défense contre un excès, une démesure, un envahissement. Je me repose la question : que vaut cette explication ? Il est tout de même très intéressant de la trouver sous la plume d'Anna en 1922, quand on sait que son livre le plus connu de 1936 est justement sur les mécanismes de défense du Moi.
Après s'être référée à l'écriture comme défense, Anna avance une deuxième motivation pour le fait d'être passé à l'écrit et elle nous livre la théorie de Bernfeld sur les motivations qui pousseraient les jeunes à écrire. Le désir d'écrire, selon cet ami d'Anna, serait l'effet de « tendances ambitieuses précises venant du Moi, le désir de passer pour un poète aux yeux des autres et de s'attirer ainsi considération et amour». Anna soutient en public, ce jour-là, la thèse selon laquelle l'écriture remplit deux fonctions : celle de défense contre la pulsion, et celle de l'écriture comme valorisation narcissique, chez les adolescents.
Tout ça est merveilleusement analysé, décortiqué et présenté. Voilà une Anna bien raisonnable, grâce à ses lectures et a son analyse, digne de devenir membre à part entière de la Société Psychanalytique de Vienne.
Elle met en avant, à la fin de la conférence, l'idée que le renoncement au gain immédiat de plaisir, en termes plus crus, le fait d'accepter de ne plus se masturber, conduit «la jeune-fille» (c'est-à-dire elle-même) à gagner un plaisir indirect, le plaisir de faire de l'effet sur les autres, d'être admiré par les autres, l'entourage, le public.
Ce renoncement à la masturbation aurait aussi deux conséquences au niveau de la composition du récit : 1- ne plus s'attacher à certains points culminants du fantasme qui permettaient la satisfaction directe, réelle. 2- pouvoir introduire dans la «belle histoire» des scènes comme celle de la torture du prisonnier par le comte qui vient du « sale fantasme d'être battu»_ C'est moi qui rajoute «sale» évidemment.
Tous ces morceaux de la rêverie, passés au récit écrit *(Niederschrift)*, sont traités comme un matériel objectif. Que veut-elle dire exactement ? Ce récit ne la toucherait

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

plus directement. Détachement, distance prise par rapport à son implication de départ. Et elle termine en disant que, comme dans le rêve, le récit écrit choisit tous ses éléments de telle façon qu'ils soient «figurables». 11 y aurait donc à interpréter ce récit comme un rêve ! Malheureusement nous n'avons pas ce récit, nous ne pouvons pas le lire.

Après cette belle sortie de la vie fantasmatique, et ce retour à la réalité qu'elle annonce dans la dernière phrase de la conférence, je suis intéressée par le fait de retrouver, dans ses lettres à Lou, ce qui continue à la faire souffrir de ses fantasmes, de ses interrogations sur ses relations avec les autres et de son rapport à l'écriture, la sienne et celles d'autres écrivains comme Stefan Zweig, Jakob Wassermann, Rilke.

DÉJÀ *«MÜHSAM»*

Déjà dans cette conférence, je souligne avec surprise et intérêt l'emploi de l'adverbe *«mühsam »*, *«péniblement»* en Français, qui sera le nom du héros de l'histoire qu'elle tentera d'écrire peu de temps après. Elle explique comment elle a réussi à prendre conscience de l'identité de structure entre le fantasme d'être battu et les belles histoires de chevalerie. Mais avant d'arriver à cette constatation, elle décrit une des étapes par lesquelles elle est passée :

> Autant, dans l'analyse, toutes les informations données sur le fantasme d'«être battu» avaient été le plus souvent des indications succinctes et livrées avec tous les signes de la honte et de la résistance, à partir desquelles il fallait *péniblement'* construire l'image correcte, autant, une fois surmontées les premières difficultés, les récits vivants et concrets de différentes scènes fantasmées des «belles histoires» venaient volontiers.

Anne-Marie Vindras

«Péniblement», ou « mühsam » dans le texte allemand, cet adverbe est employé là pour désigner la manière de construire une image correcte. Quelle image en fait, du scénario de «l'enfant battu sur son tutu tout nu» pour reprendre les termes exacts de Freud traduits en Français ? Rendre figurable, inventer trait par trait, la scène de fustigation, est très « *mühsam »*, très pénible pour Anna. Pour révéler tous ces détails à son père-analyste, elle doit lutter contre des sentiments très désagréables de honte, elle résiste à livrer tout ce matériel fantasmatique, l'essentiel de sa vie imaginaire et érotique.

Je laisse là le texte de la conférence, avec ce *«mühsam* » en poche. Pourquoi ne pourra-t-elle pas continuer à écrire des histoires comme des sagas avec ce héros-là, Heinrich Mühsam, de même qu'elle écrivait toutes ces histoires de chevalerie pleines de rebondissements qui lui apportaient une satisfaction, semblable à la satisfaction masturbatoire ?

6. C'est moi qui souligne.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Le séjour de Lou à Vienne en décembre 1921 marque une étape significative dans le déroulement de l'analyse d'Anna avec son père. Il semblerait que, influencée par Lou, elle va alors poursuivre un double but : devenir psychanalyste et écrivain ! Lindécision dans laquelle elle hésitait entre institutrice ou psychanalyste s'est déplacée.

Les lettres qu'elles s'écrivent après le départ de Lou jusqu'au jour de la conférence, fin mai, laissent entendre, la force du lien qui s'est noué entre elles deux, la place prééminente que les rêves éveillés occupaient dans la vie quotidienne d'Anna. Rêves éveillés qu'elle a racontés des heures durant, à sa nouvelle grande amie. Leur travail a consisté à se raconter, oralement, jusqu'à plus soif, des histoires avec luxe de détails concernant les personnages, les lieux, les actions. Elles en ont construit des images, tirant librement inspiration de leurs rêves, de la nuit et du jour, et de la réalité dans laquelle elles vivaient, entrelaçant dans une continuité étonnante la vie intime et celle de l'extérieur. Quand elles se parlent, par la suite, de «notre travail», il s'agit de cette activité « orale» de récits inventés ensemble. J'insiste, comme le fait Anna, sur le fait que ce soit oral, et non par écrit. Dans ces quelques semaines passées ensemble, leurs voix se sont mêlées, et leurs corps se sont rapprochés, c'est ce que laissent deviner maints passages de leurs lettres.

18 janvier 1922

> J'ai toujours l'impression que des évènements très intéressants arrivent, mais je crains que cela ne vienne du fait que, depuis plusieurs semaines, la nuit, je construis des rêves comme des romans très étranges et compliqués à propos desquels dans la journée je ne sais plus très bien si je ne les ai pas vraiment vécus (et pour nous, même pas utilisables comme rêves éveillés). J'espère que ça va bientôt passer car ma tête pense, le jour, des choses dont elle ne m'informe pas plus, et je crois que ça me rend très paresseuse et négligente pour tout ce qui est intelligent.

26 février 1922

> Je voudrais qu'on puisse par lettre continuer à parler comme dans ma chambre près du poêle et du divan. J'aurais aussi une grande envie de travailler, mais tu sais bien, je ne peux pas penser toute seule.

En mars 1922, Anna part à Hambourg tenir la maison de son beau-frère, Max Halberstadt, resté veuf de Sophie, avec deux très jeunes fils.

Elle écrit à Lou :

> Mes « histoires» sont ici tout à fait mortes ou bien jouent à cache-cache. Je crois qu'au lieu de ça je les rêve, car je me réveille toujours très stimulée comme après un livre ou le théâtre. Mais un vrai rideau est tombé et je n'en sais plus rien.

Anna, toujours à Hambourg, à l'occasion d'un diner avec un psychanalyste et son assistant, discute justement des rêves éveillés chez les enfants. Elle craint de n'avoir pas dit des choses très intéressantes ce soir-là. Il s'agissait de savoir si, dans la conscience de l'enfant, il y avait déjà des limites bien définies entre le monde des fan-

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

tasmes et la réalité.

Fin avril, à son retour de Hambourg, Anna fait un court séjour à Göttingen chez Lou. 1 effet des retrouvailles des deux amies ne se fait pas attendre. Anna écrit :

> Quelque chose de très remarquable m'est arrivé depuis mon retour. Pour la première fois, j'ai eu en tête un rêve éveillé ou une histoire avec un personnage principal féminin et j'y ai pensé tout le temps (c'était même une histoire d'amour). Je voulais immédiatement me précipiter pour l'écrire, mais Papa a trouvé que je devais la laisser et penser plutôt à ma conférence. Elle est repartie et si elle se conserve dans un coin jusqu'en juillet, je la mettrai par écrit. Malheureusement, des gens connus s'y trouvent.

Un mois plus tard, le 31 mai, Anna tient, devant la Société psychanalytique de Vienne, sa conférence d'admission « *Schlagephantasie und Tagtraum* ». Elle est dans ce temps de passage du divan au fauteuil, comme nous le dirions rapidement maintenant, elle va pouvoir recevoir ses premiers patients. Elle s'est soumise à la stricte règle de cette Société : « faire entendre quelque chose venant d'elle » devant un public de pairs. Les dernières phrases de l'exposé :

> l'auteur renonce donc au plaisir personnel pour le plaisir de l'effet sur d'autres et accomplit ainsi un passage de l'autisme au social. Nous pouvons dire qu'elle prend ainsi le chemin pour sortir de la vie fantasmatique et revenir à la réalité.

se veulent être de bon augure pour son intégration «sociale» dans cette communauté d'analystes viennois.

Anne-Marie Tindras

Autisme d'Anna ? Une Anna emmurée dans ses rêves éveillés, libérée par l'écriture, de l'invasion dans sa vie quotidienne des personnages trop encombrants de ses histoires ? Freud et Bernfeld ont fait tout ce qu'ils ont pu pour boucler correctement l'affaire mais cette maîtrise annoncée semble pourtant bien fragile à la lecture des lettres à Lou d'après le mois de mai. Lou ne va plus la lâcher dans son désir de la faire écrire, de la faire devenir écrivain : lutte d'influence transférentielle entre le père et Lou ? Et le désir d'Anna dans cette constellation ? Anna est-elle contaminée par cette étrange maladie de l'écriture que Lou évoque en forgeant le néologisme de «*Dichteritis* » ?

Voici le contexte de cette trouvaille. Lou s'est plainte auprès de Rilke de ne pas être au courant de la nouvelle littérature française ; en l'occurrence, il s'agit de Proust. Sur quoi, Rilke répond :

> Puisque tu as peu de temps pour lire, je te fais parvenir d'abord seulement onze volumes.

Voici comment Lou continue sa lettre à Anna pour commenter cet envoi :

> Je suis tombée, entre temps, la nuit, dans une passion atrocement débridée contre laquelle j'ai lutté et qui me laisse passagèrement crevée ; je connais ça, je sais que ça passe, mais je reste quelquefois toute la nuit épuisée ; c'est pourtant beau quand on est depuis si jeune soumis à la tentation de la «Dichteritis».

De quelle manie parle-t-elle, celle de ne pas pouvoir s'empêcher d'inventer des histoires et de les écrire ? Lou et Anna semblent avoir souffert de la même maladie depuis

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

leur plus jeune âge. Elles ne peuvent pas s'arrêter d'imaginer des histoires, très longues, très compliquées, qu'elles veulent raconter à tout prix. Freud et Bernfeld ne peuvent pas les suivre sur ce terrain-là. Le premier ramène sa fille à l'étude de la théorie psychanalytique et le second lui rappelle que c'est une petite maladie passagère de l'adolescence !

Alors, je peux leur poser une question à toutes les deux : quelles différences faites-vous entre vos rêves éveillées, vos «belles histoires», que vous tenez surtout à raconter oralement, et les nouvelles, les «*continued stories* » écrites pour un public de lecteurs ? A cette question, en 1922, Lou a déjà répondu à sa façon par douze publications de ses « histoires» justement, avec un succès certain. A l'époque de leur correspondance, Lou se préoccupe activement de la publication de son dernier récit «Rodinka» qu'elle dédicace à Anna avec ces mots :

> A Anna Freud, pour lui raconter, ce que j'ai aimé le plus profondément.

Lorsque le livre arrive chez les Freud en décembre 1922, il est reçu avec enthousiasme :

> Papa a lu Rodinka immédiatement, il a dû lui faire une grosse impression ; nous en avons longuement parlé après. Il a ressenti si profondément, comme moi, le côté inconnu et presque d'une familière étrangeté du monde russe dont on fait soudainement la rencontre comme dans le personnage de Babuschka.

A cette date, donc, Lou a déjà élaboré une théorie de la création artistique qu'elle différencie sous certains aspects de la psychanalyse aussi bien dans sa pratique que dans sa théorie. Pour donner quelques repères, je me réfère exclusivement à ce qu'elle en dit à Anna dans les lettres.

A la remarque d'Anna sur le fait qu'elle n'a pas trouvé de choses intéressantes à dire à Hambourg à propos des fantasmes des enfants, voici ce que répond Lou :

> A propos de la non-différentiation de l'enfant entre le rêve et la réalité, je pense souvent que l'on souligne trop exclusivement le négatif, l'élément de confusion qui fait que le rêveur éveillé a tort vis à vis de la réalité ; pourtant sa confusion a en quelque sorte raison, sur un point qui seulement plus tard et rarement (justement dans l'écriture poétique, la création artistique, la mise en forme) lui sera bel et bien reconnu ; mais ce point est tellement caché dès le début à l'intérieur, que ce n'est pas par bêtise que le tout-petit ne fait pas la différence, mais parce qu'il vit l'expérience d'une unité entre ce qui est rêvé et la réalité, ce qui sera par la suite, à travers notre conscience, séparé en deux entre le sujet et l'objet. Il est encore avec un pied dans cette réalité totale, présente en fait, au-delà du monde particulièrement humain, qui laisse apparaître les faiblesses humaines, et tous les voyages de tous les poètes se font encore sur ce «pied».

En août 1922, Lou se prépare en pensées au prochain congrès qui va avoir lieu à Berlin ; elle se réjouit à l'idée de rencontrer le Dr. Alexander dont elle vient de lire un article dans le dernier numéro du *Zeitschrift* sur les traits de caractère névrotiques. Elle a lu aussi l'excellent article d'Hélène Deutsch sur le mensonge pathologique.

Ces deux lectures l'ont renvoyée à «notre travail», c'est ainsi qu'elle se réfère toujours au lien intellectuel, affectif, transférentiel, qui s'est noué avec Anna, à Vienne, à la fin

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

de 1921. En s'appuyant sur certains points de ces deux articles, elle va établir une comparaison avec ce qu'elle essaie de distinguer dans l'activité du rêve éveillé par rapport à l'activité créatrice artistique. Dans l'article d'Alexander, elle souligne le fait que les traits de caractère névrotiques déchargent dans le réel les excédents inconscients inoffensifs, de même que les mensonges pathologiques se rendent un peu plus réels à travers la communication de satisfactions imaginées.
Avec cette double référence à Alexander et H. Deutsch, Lou réussit à expliquer à Anna en quoi se ressemblent et se distinguent l'activité du rêve éveillé et l'activité créatrice poétique.

> La création poétique, en chacun, c'est cela : ce qui ne met pas en place la petite tentative pour compenser de façon un peu plus réelle l'existence, mais ce qui a pour seul et unique but de rendre réel en créant, mais ça doit se mélanger, particulièrement pendant la puberté, et ça serait très intéressant à explorer. (Ainsi, H. Deutsch parle très justement de la poussée a communiquer comme appartenant au mensonge pathologique sans visée ambitieuse, exactement comme pour le « vrai » poète qui ne crée pas poussé par l'ambition). En débrouillant chaque élément, séparément, avec exactitude, le point de départ difficile du pur poétique devient visible, ce point qui prend une autre direction, encore plus tôt, encore plus profondément et ainsi échappe à l'analyse.

Dans chacune de leurs lettres pendant cette année 1922, elles remettent ce thème de « notre travail » sur le métier. Chacune fait part à l'autre, soit d'une lecture, d'une conférence, d'une rencontre qui peut servir de prétexte pour alimenter leur réflexion sur les rapports complexes de la psychanalyse, de la création artistique, et de leurs relations aux autres.
En novembre 1922, Anna suit le Dr Schilder dans ses visites auprès de ses malades de l'hôpital psychiatrique. Elle raconte a Lou le cas d'un malade, peintre, atteint de schizophrénie paranoide. À son propos, Schilder a exposé la théorie de la libido et les concepts qui s'y rattachent.

> Ensuite, il a parlé de la relation entre la psychose et le talent artistique et il a dit ce que tu dis : que les deux sont une régression à un mode d'expérience de vie primitif-narcissique, seul le retour à partir de là dans la réalité se déroule autrement. Il disait sur ce retour (à partir de là je ne l'ai plus très bien compris, il est devenu plus obscur) que l'artiste en créant doit parcourir à nouveau les étapes du développement et celles-ci appartiennent aux formes d'expression comme la rime, le rythme etc. Je n'ai pas pu en retirer plus. C'est a peu près ce que dit Ferenczi, ou il en dit plus ?

Comment accueillir actuellement, avec justesse, tous ces termes de théorie psychanalytique qui semblent si dépassés, si démodés et qui renvoient à une conception de l'appareil psychique dont la profondeur aussi bien spatiale que temporelle est la dimension toujours mise en avant par Lou ?
Que veut-elle dire quand elle explique à Anna que la psychanalyse permettrait de re t river en nous la force d'identification originaire, ce qu'elle nomme «sublimation», cette force-là nous donnant accès à une dimension impersonnelle de

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

l'expérience humaine — pouvoir s'échapper au-delà des barrières de notre Moi ? C'est ce que réclamait Anna dans les poèmes qu'elle écrivait en 1918, au début de son analyse.

En laissant résonner en moi les échos assourdis de leurs interminables conversations à Vienne, je suppose que c'est autour de l'expérience intense du « rêve éveillé » que s'est nouée leur relation. Quelle surprise de lire dans une biographie de Lou les lignes suivantes qui paraissent sortir tout droit de la conférence d'Anna ou de l'article de Freud.

> Venant du temps de son lien intime à Dieu, Ljolja a gardé l'habitude, même après sa disparition, tous les soirs avant de s'endormir, de raconter des histoires. A mesure que les destins et les scénarios deviennent plus vastes et plus compliqués, elle invente pour sa propre orientation des recours et quand ceux-ci ne suffisent plus, elle commence à esquisser ses histoires par écrit. La première manifestation d'écrivain de Ljolja von Salomé est donc une décharge.

Lou a déjà donné la pleine mesure de son talent d'écrivain au tournant du siècle, quelques vingt ans précédant leur rencontre. La capacité de conteuse qui semble s'être révélée de la part d'Anna pendant leur première rencontre en 1921 a convaincu Lou qu'Anna devait à tout prix développer ce don. Une fois la conférence présentée, Lou ne va pas cesser de lui rappeler son « devoir d'écriture de ses rêves éveillés».

Elles ont fait le projet de se revoir au mois de juillet 1922, chez Lou, à Göttingen. Le programme de leur rencontre est tout tracé dans les lignes que Lou écrit avant même que la conférence soit passée :

> et quand tu seras ici, membre à part entière de l'association, nous attaquerons les rêves éveillés dont tu as un nouvel exemplaire en réserve.

Ce nouvel exemplaire, c'est cette amorce d'histoire amoureuse avec un personnage féminin que son père lui a dit de laisser de côté pour travailler au texte de sa conférence ! Le vocabulaire volontairement militaire utilisé par Lou suffit-il pour faire sortir Anna de son inhibition et de son obéissance à son père ? Y a-t-il eu «concurrence transférentielle » autour d'Anna entre Lou et Sigmund Freud ?

En demandant son admission à la Société psychanalytique de Vienne, il devenait évident qu'Anna s'engageait dans la voie de la psychanalyse, d'ailleurs avant même que la conférence ne soit tenue, une semaine avant, s'annonce auprès d'Anna « *ein kleiner Junge* », un jeune garçon, moitié pour des leçons, moitié pour une analyse **!** Qu'attendait Lou avec autant de ténacité et de force de conviction, de la mise par écrit des rêves éveillés d'Anna ? Voulait-elle à tout prix qu'elle emprunte le même chemin qu'elle ?

HEINRICH MÜHSAM

Il est temps que je revienne sur le nom qu'Anna choisit pour le héros de son roman : Heinrich Mühsam. Une première fois dans le cours de sa conférence Anna utilise cet adverbe qui indique la peine, la pénibilité d'une tâche. Elle établit, en repre-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

nant ce qu'a dit son père, une comparaison de structure entre les fantasmes de fustigation et le récit des belles histoires : d'un côté un matériel qu'elle qualifie de « laid, repoussant et réprouve», de l'autre une « expression du beau et de ce qui rend heureux.» Il ne suffisait pas que soient livrés succinctement les fantasmes de fustigation, il fallait aussi « construire l'image » de ces moments de jouissance et de honte : donner des détails concrets sur les lieux, les personnages et leurs caractéristiques, en tracer les traits, enfin faire émerger une image. Le verbe allemand qui convient pour cette sorte de construction d'image, c'est *«schildern»* : (dé)peindre, décrire, présenter, exposer, tracer un tableau de... Cette exigence de construction d'image émanait-elle de la subjectivité de l'analysante Anna, ou de suggestions de l'analyste paternel ? J'attache une grande importance au contexte dans lequel survient ce «mühsam » pour la bonne raison qu'Anna le réutilise dans une lettre de novembre 1922 qui apporte un éclairage rétrospectif important sur certains points de la conférence.

Avant d'en arriver là, je voudrais donner une idée de la naissance du projet de «Heinrich Mühsam», projet d'écriture soutenu sans relâche par Lou.

6 septembre 1922, Anna écrit :

> Je m'essaie maintenant à l'histoire-Heinrich Mühsam, mais c'est très difficile.

30 septembre 1922, Lou :

> Reste le plus possible en relation avec Heinrich Mühsam jusqu'à ce que tu l'amènes à la vie par une poussée irrésistible. Ma chère, chère Anna.

10 septembre 1922, Anna :

> Ces derniers temps, un petit morceau d'Heinrich Mühsam m'a particulièrement harcelée et je voulais volontiers le déposer dans cette lettre. Mais il n'est pas encore tout à fait prêt, et l'attente est devenue trop longue pour moi. Aussi ne sois pas étonnée, s'il arrive plus tard, à un moment quelconque, sans excuse.

10 octobre 1922, Anna :

> Ce dont je suis la plus curieuse, c'est de savoir si le petit morceau d'Heinrich Mühsam te conviendra quand il t'arrivera.

17 octobre 1922 Anna :

> Je crois que je dois m'excuser que ce soit moi qui écris et non Heinrich Mühsam. Puisqu'il est la plupart du temps celui qui prédomine et il ne reste de moi, habituellement, que ce que demande la maison d'édition. Il me dérange en ce moment et tout le reste aussi. Je n'ai aucune envie de voir qui que ce soit, de parler, de rendre des visites, d'espérer ; mais il y a toujours quelque chose que je ne veux pas. Trois petites scènes, je crois, sont prêtes pour l'écriture et j'espère te les envoyer bientôt si elles ne restent pas coincées quelque part.

Deux jours plus tard, Anna réussit enfin à envoyer à Lou un petit bout d'Heinrich Mühsam :

> Ma chère Lou, voici ce qui était promis, malheureusement quelques premiers très petits bouts d'Heinrich Mühsam. Où ils s'insèrent dans l'histoire, je ne sais pas encore bien, ou s'ils resteront tels quels...

Ihistoire envoyée se résume à une seule page, le héros se prépare à écrire une dédi-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

cace à son amie Lisa. Tant que celle-ci se tient à ses côtés, il ne peut pas trouver les mots qu'il voudrait. Aussitôt que Lisa s'éloigne de lui, les mots l'assaillent, le débordent :

> Une tendresse sans limite pour Lisa monte en lui, une poussée presque douloureuse pour la couvrir de cadeaux, accéder à tous ses souhaits, l'envelopper comme un enfant dans une bonté immense, sans égoïsme.

Au moment de relire cette dédicace, il se met à gommer, à réécrire, puis gommer, puis réécrire ; il s'aperçoit que ce ne sont que de pauvres mots de tous les jours, insignifiants.

Est-ce le rêve éveillé avec personnage féminin, l'histoire d'amour qu'Anna avait annoncée à Lou ? Mais la peur du jugement de « Papa » revient vite sous la plume d'Anna :

> Papa, je crois, trouverait bien superflu et regrettable de passer ce précieux temps à cela. Mais je ne pouvais pas maintenant me libérer complètement de H. M. Je suis à nouveau assise, devant, à côté, tout près et presque sur mon poêle. Toi, tu manques sur le sofa.

La lettre suivante de Lou s'écrit en deux temps. Le 23 novembre, avant d'avoir reçu le petit manuscrit, elle revient à ses encouragements enthousiastes pour la création :

> Peut-être maintenant que tes amis américains sont partis, rien ne pourra plus te faire ajourner le devenir-humain durable de Heinrich Mühsam. Tu sais, tu pourrais faire l'expérience merveilleuse, réelle, de la différence entre l'hébétude du rêve éveillé et l'hébétude du travail de création, bien que tu ressentes sûrement leur ressemblance, enfermée dans ce cercle magique qui rend absent à tout le reste. Et pourtant la différence est profonde, profonde, profonde, et s'enfonce dans la profondeur de l'innocence et conduit quelque part au plus loin dans le paradis humain.

Retentissent sous la plume de Lou des accents d'innocence qui divergent clairement de l'accent mis sur la culpabilité par Freud dans «Un enfant est battu». L'innocence que proclame Lou pour l'artiste, est-ce, en d'autres termes, ce qu'elle a déjà désigné comme sublimation, ou répétition de la puissance originaire d'identification qu'elle a pris soin de distinguer de la régression ?

Le surlendemain, Lou a reçu le manuscrit et y répond directement, elle l'a transporté sur elle pendant un temps, elle l'a lu et relu plusieurs fois pour une raison majeure : ce n'était pas l'histoire d'Heinrich et Lisa qu'elle découvrait, mais Anna elle-même, présente, qui voulait en finir une fois pour toutes avec la «résignation» — une force inconsciente avait poussé Anna à lui envoyer ce morceau-là.

Autre raison de l'étonnement qui frappe Lou à la lecture : *ce* qui jusque-là l'avait tant impressionnée dans les récits que lui faisait Anna, avait disparu : à savoir la manière dont Anna savait créer une continuité entre ce qui arrivait à l'intérieur et le contexte extérieur des histoires. Lou en tire une conclusion radicale, quitte à désobéir à son père, elle recommande à Anna de suivre cette voie-là et non plus « notre travail ». Qu'Anna se fiche enfin de *ce* qu'elle-même pourrait lui dire sur ce qu'elle produit, sur ce morceau qu'elle lui a envoyé.

Trois jours après, le 26 octobre, Anna remercie Lou d'accueillir tout ce non-sens

qu'elle pense, qu'elle dit et qu'elle écrit, avec autant de bienveillance ! Des trois, c'est à dire de ce qu'elle pense, dit et écrit, elle n'aurait aucun mal à «ravaler» ce qu'elle a écrit. Et elle continue, continue a essayé d'annuler ce bout d'Heinrich Mühsam qu'elle a eu l'audace d'envoyer à Lou. Au cceur de tous ces auto-reproches et excuses, elle écrit

> Chère Lou, je crois qu'Heinrich Mühsam restera toujours seulement dans ma tete, il ne trouve pas de façon convenable pour en sortir et aboutir quelque part sur un papier sans être écorché vif. Ce que je t'ai envoyé récemment, c'était vraiment plus sur lui, sur son destin, que *dans* lui.

Lou ne se décourage pas à la lecture de tant de honte et de regrets exprimés par Anna, elle insiste en expliquant qu'Heinrich Mühsam doit trouver son chemin et termine très habilement avec ce dernier argument :

> Seulement lui **(H. M.),** pas nous, pourra t'aider, si tu le ravalais, ce serait un acte de refoulement très dangereux et par là une trahison en bonne et due forme de ton père !!!

Pendant le mois d'octobre, les lettres se suivent à quelques jours près, les échanges sont intenses, la question de la création artistique et de la jouissance sont au coeur de leurs débats, ni l'une ni l'autre ne lâche son point de vue.

Dans sa réponse, une semaine plus tard, à propos du dernier livre que Stefan Zweig vient d'envoyer à son père, Anna utilise à nouveau «sich *bemühen»* et *«Bemühtsein»* ; ce n'est plus l'adverbe mühsam mais les formes verbales du même signifiant. Elle précise alors ce qu'elle entend par jouissance artistique :

> se sentir momentanément faire un avec le monde extérieur.

Ou bien, avec d'autres mots :

> le sentiment d'appartenance au monde entier

C'est, à son avis, ce que doit susciter le plaisir artistique chez le lecteur. Mais elle reproche justement aux nouvelles ou aux romans de Zweig et de Wassermann de «se donner de la peine» mais de ne pas pouvoir y arriver ; la lecture de leurs livres provoque un sentiment bizarre d'insatisfaction.

Pour développer ses idées, Anna fait une différentiation qui me parait essentielle entre les artistes qui « *schildern* » qui (dé)peignent leurs héros et qui veulent faire vivre «avec» leurs héros, et ceux qui «hervorrufen», qui appellent, qui font une invocation, et réussissent à produire ce sentiment de satisfaction recherché. Pour ce type d'artistes, elle cite Rilke, et particulièrement ses *Elegies* dans lesquelles le poète parle, s'exprime directement, *«direkt aussprechen ».*

Je retrouve là, ce qu'elle disait déjà dans sa conférence, que la lecture d'une histoire dans laquelle les images des héros sont construites pour que le lecteur puisse participer à leur vie, ça ne marche pas pour elle, elle peut en raconter des histoires comme ça, en inventer de très longues mais quand c'est écrit, le plaisir disparaît à la relecture et il faut tout gommer, comme le fait Heinrich Mühsam. La construction de ces images est contaminée par la honte qui reste attachée à la masturbation.

Ce n'est pas le cas chez l'artiste qui atteint son but et crée vraiment de la jouissance chez l'autre, car il l'obtient par la poésie la moins descriptive, la plus lyrique possible, par la voix qui lance une invocation à l'Autre, par le chant, par la poésie, *dichten :*

Anne-Marie Vindras

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

« *Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen ?*
Et qui, si je criais, m'entendrait donc depuis les ordres des anges ?
Premiers vers de la première *Élégie de Duino* de Rilke.

Le néologisme de Lou, Dichteritis, serait-il une autre manière de dire ce sentiment de plénitude, faire un avec le monde, par l'écriture.

Le petit bout d'histoire amorcée par écrit entre Heinrich Múhsam et Lisa, est-ce le commencement de cette histoire d'amour avec personnage féminin, Lisa en place de Lou, H. M. en place d'Anna ? Mais cet amour-là serait-il possible à raconter en détails, avec une imagination vagabondante ? À quelle auto-censure, ou censure paternelle, l'écriture des rêves éveillés d'Anna est-elle soumise ? Le fait d'avoir tenu publiquement sa conférence devant la SPV a-t-il été opérant dans ce passage annoncé du retour à la réalité ?

En novembre, répondant à la lettre plaintive qu'Anna écrit à propos de sa paresse, Lou lui suggère que, peut-être, une petite auto-analyse ne serait pas de trop pour finir de la libérer de la «grande inhibition» qui la paralysait avant son analyse avec son père. Anna lui répond en lui envoyant une photo d'elle-même, de son passé avec sa « mauvaise tête d'autrefois» :

sans Papa et toi, je ne saurais probablement pas encore aujourd'hui en faire une meilleure.

et puis

Si jamais j'ai besoin d'une petite suite d'analyse, est-ce que tu m'aideras ?

Anna s'est adressée à deux analystes : son père, comme analyste en chef, et à Lou comme analyste-assistante !

ANNÉE 1923 — LE CANCER

Avril.

Hier soir, Papa nous a annoncé soudainement qu'il devait subir une petite opération dans l'arrière-bouche : des excroissances qui, à ce qu'on dit, apparaissent quelquefois chez les fumeurs.

La première annonce se veut très rassurante. Le Prof. Hayek va l'opérer dans sa clinique et pense que Freud pourra repartir immédiatement. Mais ce n'est pas tout à fait sûr.

Mai.

Freud continue de fumer ses cigares, trois par jour. Le Prof. Hayek ne donne aucun diagnostic clair et précis. Il prescrit des séances de radiothérapie au radium.

Lou ne peut absolument pas comprendre que Freud ait encore la permission de fumer. À propos des prochaines vacances à Gastein, où Freud avait l'habitude de se rendre avec sa belle-soeur Minna, qui est en mauvaise santé, Lou écrit :

Ta grande proximité à ton père prend maintenant une importance toute spéciale ; si quelqu'un a une mission à remplir, c'est bien à toi que ça incombe.

Um-den-Vatersein, « être-auprès-du-père », la nouvelle mission qu'Anna va remplir à

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

partir de cette date jusqu'à la mort de Freud.
30 septembre.

> Papa doit être opéré encore une fois, dans les jours prochains. Cette fois, pas par Hayek, mais par un jeune chirurgien, très apprécié ici, Prof. Pichler, spécialiste de la mâchoire. On doit lui enlever un morceau de la mâchoire, situé à côté de l'ancienne plaie.

Cette fois-ci, Freud doit s'arrêter de travailler pendant un mois.
19 novembre.
Anna écrit sa lettre à Lou de l'hôpital où elle se trouve avec son père depuis le 12. Freud a été opéré pour la troisième fois de l'année.

> Le Prof. Pichler était inquiet à cause de douleurs persistantes, il a fait sans rien dire un prélèvement et l'a fait examiner et il a trouvé à nouveau une petite partie malade et l'a enlevée de façon radicale.

Les Berlinois ne sont pas au courant de ce qui arrive à Freud, a l'exception de Eitingon et Lampl.
Durant cette année-charnière dans la vie d'Anna, elles s'écrivent soixante-dix-sept lettres, et Anna va passer une semaine chez Lou a Göttingen à la fin mars.
Eamour ressenti et exprimé de la part d'Anna pour Lou semble toujours aussi intense :

> Depuis que j'ai été chez toi, tout est devenu pour moi, ici, incomparablement plus beau, plus léger, plus joyeux et plus compréhensible, comme si toutes le couleurs avaient été ravivées. Je continue à m'entretenir avec toi, pendant le voyage et le soir au lit.

Anne-Marie Vindras

Dans le courant de cette année si éprouvante pour Anna et pour Lou aussi, qui suit de très près toutes les nouvelles touchant l'évolution de la santé de Freud, le projet d'écriture Heinrich Mühsam n'est pas **laissé** de côté, ni par l'une ni par l'autre. Dix lettres en témoignent, mais Anna ne donne aucune suite écrite à ce projet. En août, en post-scriptum, elle évoque un nouveau projet d'écriture qui consisterait en une correspondance entre Franz et Egon, mais avec les lettres d'un seul des deux protagonistes. Elle y pense tout le temps, comme elle le faisait avec Heinrich Mühsam. C'est la dernière fois, que ce nom est prononcé dans leur correspondance.

ANNÉE 1924 — LA POURSUITE DE L'ANALYSE.

Pourquoi Anna a-t-elle besoin de poursuivre une analyse, le soir, avec son père a partir du mois de mai ? Elle en donne les raisons assez détaillées dans ses lettres a Lou : elle est à nouveau débordée, bouleversée par ses pensées qui vagabondent librement et qui fantasment la nuit, le jour, pendant son travail.
Le 25 janvier, Anna annonce a Lou qu'elle reçoit une nouvelle patiente, envoyée par Aichhorn, le seul à penser à elle dans ce domaine. Anna mène ses premières cures d'enfants sous le contrôle direct de son père et voici ce qu'elle raconte à Lou sur les découvertes qu'elle fait dans les séances avec cette patiente adulte :

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> elle m'a livré au sujet de nos affaires de rêves éveillés, quelque chose qui m'a beaucoup plu : un début de phrase de ses rêves qui ne change pas et qui, après analyse, a montré qu'il contenait déjà en lui-même le contenu principal du rêve tout entier...

La continuité avec sa propre analyse et l'article de son père «Un enfant est battu» ne peut être plus explicite.

Anna va-t-elle pouvoir se remettre de *ce* qui lui est arrivé concernant justement la publication de Freud en 1919 et la conférence qu'elle a tenue sur cet article en 1922 ? Cette question que je me pose est justifiée par ce que j'entends comme une terrible protestation contre ce qui lui est arrivé. Elle écrit dans la même lettre :

> ...la semaine dernière, mes «belles histoires» se sont soudainement réveillées et se sont déchaînées toute la journée comme elles ne l'avaient pas fait depuis longtemps. Maintenant elle se sont rendormies, mais cela m'en impose de constater la stabilité, la force d'attraction d'un tel rêve éveillé, bien qu'il ait été tellement plumé comme un poulet, analysé, rendu public et malmené de toutes sortes de façons et écorché vif, mon pauvre rêve éveillé à moi. Je sais que c'est vraiment une honte, particulièrement entre deux patientes, mais c'était à nouveau très beau et je l'aime encore beaucoup.

Qui accuse-t-elle sans le dire de ce mauvais traitement qu'elle a subi devant le public de la Société psychanalytique de Vienne ? Ce sont les seuls accents de révolte qui s'expriment sous sa plume pendant toute la correspondance avec Lou. Elle ne précise pas quelle est la belle histoire qu'elle ne peut pas s'empêcher de se raconter. Est-ce le récit dont elle parle dans la troisième partie de sa conférence ou un autre ?

Il semblerait que les conséquences corporelles qu'elle ne peut plus supporter aient envahi aussi les belles histoires : identité de structure démontrée par Freud dans son article entre les fantasmes de fustigation et les belles histoires.

15 mars.

> Quelquefois, à intervalles assez espacés, mes rêves éveillés deviennent si sauvages et me tourmentent tellement que j'en deviens complètement idiote. Maintenant, c'est à nouveau passé.

Le 5 mai, Anna annonce le départ d'Edith Rischavy pour Göttingen. Edith est la nièce de Robert Hollitscher, le mari de Mathilde. C'est une amie très proche d'Anna, en grandes difficultés dans sa vie familiale et professionnelle. Elle va être utilisée comme « messagère» entre Anna et Lou pendant tout le temps de son parcours d'analyse, très mouvementé, entre Göttingen et Vienne. La manière dont cette analyse est menée mériterait, à elle seule, un article.

Edith va donc commencer une analyse, loin là-bas du regard maternel, avec Lou. Et Anna confie à Lou qu'elle se glisserait bien dans la peau d'Edith pour partir avec elle à Göttingen.

> À peu près au même moment qu'Edith chez toi, j'ai commencé un bout de poursuite d'analyse avec Papa, à nouveau dans les heures de la soirée comme autrefois. Ce qui nous a motivés : un comportement pas tout à fait bien ordonné de mon honorable intérieur, une poussée qui ne semble pas passagère de rêves éveillés avec une intolérance grandissante et aussi corporelle

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> contre les fantasmes de fustigation et leurs conséquences, sans que je puisse pourtant m'en passer. Ce n'était pas vraiment grave, mais papa a saisi cette occasion pour me proposer une suite de mon analyse qui n'avait été qu'un morceau interrompu. Cela doit aussi être utile à ma pratique analytique. Tu peux t'imaginer que j'ai accepté très volontiers.

Fantasmes de fustigation et rêves éveillés reviennent sur le devant de la scène, aussi bien pour Anna que pour son père, puisque c'est ensemble qu'ils prennent la décision de continuer l'exploration analytique : « ce qui nous a motivés». Anna parle de son honorable intérieur avec une pointe d'ironie. Mais en quoi consisterait le fait de mettre de l'ordre dans le tumulte de ses rêves diurnes et nocturnes qui l'empêchent de vivre et de penser ? Comment Freud va-t-il continuer à mener la cure de sa fille avec ce but : mettre de l'ordre dans les fantasmes qui envahissent Anna dans sa vie quotidienne ? Par l'expérience de la sévérité de la part de celui qui a endossé l'habit scientifique du psychanalyste sur l'habit paternel. Je veux évidemment parler des problèmes que Freud a pu rencontrer dans le maniement du transfert dans cette cure si exceptionnelle du père avec sa fille. C'est à la lecture des nombreux propos que Lou et Anna ne manquent pas d'échanger sur ce sujet si épineux que j'ai pu me faire une idée.

LE TRANSFERT OU LE *TUMMELPLATZ* DE FREUD.

Anne-Mane V,ndras

Eambiguité de la position de Lou à l'égard de cette analyse continue à s'exprimer. L'espoir qu'elle entretenait depuis 1922 de voir Anna se confirmer dans une position d'écrivain s'est effrité, mais elle ne l'a pas encore complètement abandonné. Elle se réjouit du retour des rêves éveillés d'Anna et espère à nouveau qu'ils vont rester à proximité et

> faire irruption à partir de leur existence trop souterraine.

Anna reste suspendue à cette double relation transférentielle qui lui trace des chemins contradictoires, d'un côté, produire un travail artistique à l'aide des rêves éveillés, et de l'autre, s'engager toujours plus avant dans la voie de l'analyse, de la pédagogie et de l'éducation.

Le 9 mai, Lou répond :

> ...la proposition de ton père est une chance ? Je me demandais de temps en temps à propos de tes histoires, comme elles ne voulaient ni avancer ni reculer, si votre proximité familiale et intérieure n'excluait pas complètement ça ? Ma chère, chère Anna, tu vas vivre maintenant des heures merveilleuses.

Le 15 mai, Anna écrit :

> Nous continuons très sérieusement la poursuite de l'analyse. Habituellement, il est tard lorsque nous pouvons commencer, 9 heures et demie, quelquefois encore plus tard. Cela marche assez facilement, malgré quelques difficultés et tentations de malhonnêteté dues à la proximité extra-analytique.

Le 18 mai, c'est Lou qui essaie de définir avec ses mots à quel type d'exercice périlleux Anna et son père s'essaient sur ce « *Tummelplatz* » qu'est le transfert, ce terrain d'action, cette arène, dont parle Freud dans son article de 1914 « Remémoration, répétition et perlaboration» :

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> Je pense souvent à ton analyse avec ton père : une comme ça, quand est-ce que ça a eu lieu ? Qu'elle existe, c'est un chef d'oeuvre ; il peut l'oser ce cadeau tendre et très paternel de la sévérité ; l'autorité cachée dans le vêtement de l'analyse qui tend, pour ainsi dire, à s'annuler elle-même ; son apport ne peut être qu'un amour accru pour lui, mais d'une certaine façon un amour « ailé » qui considère, d'en haut, fièrement cet amour pesant qui prend racine dans les origines et avec lesquelles il combat encore.

À en croire ces paroles qui se veulent rassurantes, cette reprise d'analyse serait tout bénéfice pour Anna : amour accru pour son père, qui plus est, un amour « allégé» : la tendresse paternelle habillée par la rigueur scientifique. Cette deuxième analyse va, en effet, se centrer sur la question de la bonté et de la sévérité. Ah ! l'éducation ! Anna va même inventer le terme de «surbonté» en parlant longuement des difficultés rencontrées avec Eitingon. Quelques années plus tard, cette bonté excessive, Anna la rangera dans les mécanismes de défense sous le nom de «cession altruiste».

Le 1" juin, Anna répond à Lou :

> Tu as raison de présumer que nos heures d'analyse le soir sont quelque chose de très spécial, justement par le manque de la troisième personne mise en avant pour le transfert avec laquelle d'habitude on joue et liquide les conflits. Mais ça va tout de même, très sérieusement et à fond, à pas plus grands et avec moins de résistance qu'autrefois, il y a des années. Ce que j'expérimente et que je comprends pour la première fois, ce sont justement les choses qui sont en relation aussi avec Eitingon et ce qui est nouveau en lui, justement ce que tu évoques dans ta lettre. S'accommoder de la dureté pourtant nécessaire à chacun (qui manque à Aichhom) et s'accommoder avec la compréhension de ce qui constitue la « surbonté » d'Eitingon qui s'annule alors à nouveau d'elle-même. C'est mieux et plus instructif d'expérimenter cela en soi-même plutôt que chez les autres.

Sur fond de comparaison avec les progrès que ferait Edith dans son analyse à Göttingen, Anna écrit :

> Dans ma propre analyse il se passe toutes sortes de choses, elle va émigrer aussi sur le Semmering. Mais mes rêves éveillés sont effrayés par elle, et me manquent beaucoup comme ce qu'on devrait vraiment aller chercher.

La réponse de Lou ne va pas se faire attendre. Elle prend enfin parti et renonce à encourager Anna sur la voie de la création. Si l'élément productif chez Anna avait eu plus de force, elle n'aurait pas eu besoin d'analyse. Avec les rêves éveillés d'Anna qui faisaient du «sur place», elle est obligée de constater que

> peut-être ce n'est pas le chemin.

Après avoir chanté les merveilles de cette analyse de la fille avec son père, Lou lâche le morceau. Elle n'est pas étonnée que l'analyse devienne plus difficile, et pas seulement parce que la « *Mittelsperson »,* est le père en analyste ; mais

> ...parce que justement maintenant tout ce qui est penser, sentir, vouloir doit se concentrer réellement et pratiquement en lui seul, à tel point que, d'un point de vue analytique, on doit être pris de vertige...

On a le vertige. En pensant à ce qui se passe entre Anna et son père, le sol « psychanalytique» se dérobe sous les pieds. Lou reprend alors les comparaisons qu'elle a déjà faites dans plusieurs lettres entre la voie de l'écriture et celle de la psychanalyse en se référant explicitement à l'exemple de Rilke, l'artiste par excellence pour Lou et pour Anna. Le ton de la lettre se veut rassurant par rapport à ce choix qui est en train de se faire pour Anna, c'est-à-dire, devenir analyste et laisser définitivement, ou presque, l'espoir de produire une oeuvre écrite à partir des fantasmes et des rêves éveillés. Oui, l'artiste crée mais ce faisant, s'épuise, se vide de sa substance. Il se retrouve *«entschöpfert»* par sa création, magnifique néologisme qui indique l'épuisement par la création. Et l'artiste tire « son salaire» de son oeuvre elle-même. La voie « moyenne » qu'offre l'analyse qui ne va pas chercher aux mêmes profondeurs que celle de l'artiste, ouvre sur d'autres perspectives. Lou ne veut pas décourager Anna ; d'ailleurs, n'est-ce pas l'orientation qu'elle a donnée à sa propre vie : l'écriture dans le champ de la littérature, puis l'engagement dans la psychanalyse.

Cette lettre de juillet 1924 marque un premier décrochage à l'égard d'Anna, comme soeur, fille, analysante et même « *Geliebte* ». Chacun de ces mots peut convenir pour définir leur relation, sous un certain angle. Anna, rivée dans sa mission «auprès-de-son-père» ne cesse d'écrire à Lou son désir d'être auprès d'elle.

Edith, elle, circule entre Vienne et Göttingen et les nouvelles concernant les progrès ou les reculs de son analyse restent un de leurs points d'échange favoris. En fonction de ces progrès constatés par l'entourage chez Edith, Anna interroge Lou sur son savoir-faire avec le transfert :

15 juin 1924.

> Selon toutes les nouvelles, il semble qu'Edith passe le temps le plus heureux ou le seul temps heureux de sa vie. J'aimerais bien savoir ça de toi : comment fais-tu pour que tes patients soient toujours, tout de suite, si emballés, et qu'ils travaillent, fassent des expériences et coopèrent vraiment mieux ? J'aimerais tellement pouvoir ça.

30 juin 1924.

> Au sujet de tes patients, j'ai vraiment voulu dire, je voudrais beaucoup savoir à quoi cela tient qu'ils soient chez toi spécialement emballés ; si cela ne tient qu'à toi-même, ou bien à quelque chose qu'on pourrait imiter ?

Malgré l'annonce d'émigration des séances d'analyse sur le Semmering, Anna écrit :

> notre analyse a été interrompue provisoirement pour l'été.

Freud emmène bien avec lui une de ses patientes, mais il doit aussi se reposer, et l'analyse reprendra elle ne sait pas quand.

Quel est ce sentiment de vertige évoqué par Lou en pensant à la situation « transférentielle » dans laquelle Anna se retrouve. Ses pensées, ses sentiments, sa volonté se dirigent sur une seule et même personne : son père, malade, très malade, auquel elle donne des soins journaliers. Chaque lettre écrite par Anna est aussi un bulletin de santé réclamé par Lou.

Le 6 aoÛt, toujours en vacances sur le Semmering, Anna décrit longuement son nouvel état : un endormissement intérieur, *innere Verschlafenheit.* Elle est devenue indifférente à tout, tout lui est égal ; rien de ce qui lui plaisait le plus, comme nager par

Anne-Mane Vndras

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

exemple, ne lui manque. Sortir, rester dans la maison, la pluie, le beau temps, s'ennuyer, ne pas s'ennuyer : tout revient au même. Elle ne comprend pas ce qui lui arrive mais conclut en disant que ce n'est pas désagréable.
Lou répond très vite, d'après cet état en se référant à ce que Nietzshe appelait *amor fati*, amour du destin. En voici les termes dans *Ecce homo* 10 :

> Ma formule pour la grandeur de l'homme *est amor fati :* qu'on ne veuille rien avoir d'autre, ni en avant, ni en arrière, ni de toute éternité. Ne pas supporter seulement le nécessaire, encore moins le dissimuler — tout idéalisme est mensonge devant le nécessaire —, mais l'aimer...

Aimer le nécessaire, juste le nécessaire. Ne rien réclamer, ni du passé, ni du futur, ni de l'éternité. Aimer «ce qui ne cesse pas de s'écrire», si on se réfère à la définition que donne Lacan de la nécessité. Qu'est-ce qui ne cesse pas de s'écrire, dans le cas d'Anna ? Ses fantasmes et ses belles histoires.
D'ailleurs, cette nécessité ou cette contrainte à l'écriture est le sujet même du récit Heinrich Mühsam.
länterruption de son analyse pendant ces mois de vacances a lieu au côté de son père qui continue à analyser une patiente. Le 28 septembre, la veille de leur rentrée à Vienne, elle écrit :

> Papa commence mercredi avec 6 patients. Mon analyse reprendra, quand un d'entre eux s'en ira, fin de travail de l'année dernière, prévisible dans peu de temps.

Dans la même lettre, Anna raconte à Lou qu'elle a rêvé d'elle toute la nuit. Puis, une histoire qui lui tourne à nouveau dans la tête, elle aimerait écrire les lettres de Franz, le protagoniste, seul au bord d'un lac comme celui d'Annenheim où elle était l'an passé. Les lettres raconteraient à quel point il a vécu et participé au drame d'une mère dont la fille est morte. Quelques lettres sont déjà écrites dans sa tête : Franz se replonge dans cette souffrance pour s'en libérer ensuite par toutes sortes de détours. Mais elles ne sont pas encore couchées sur le papier, elle dit qu'elle y pense volontiers, mais elle sait que rien n'en sortira. Elle précise, à la fin, qu'il n'y a pas de réponses à ces lettres de Franz.
30 décembre 1924.
Anna annonce qu'elle a des idées de travail analytique pour une conférence mélangées avec des rêves éveillés et des «belles histoires».
Lou ne marche plus ! L'association d'un travail théorique et de rêves éveillés, ça va ensemble, ça ! C'était leur projet dans l'année 1922, «*Unsere Arbeit» !*
Lou ne suit plus Anna sur ce chemin-là ; et la rupture définitive de leur travail en commun va se consommer pendant l'été 1925.

MAI — NOVEMBRE 1927 — INTERRUPTION DE IA CORRESPONDANCE.

Tout à coup la régularité des échanges s'interrompt, sept mois de silence s'installent entre Anna et Lou. Anna ne répond pas à la dernière lettre de Lou datée du mois de mai 1927, à mon grand étonnement ; je me laissais porter par le rythme très soutenu

de ces lettres circulant presque toutes les semaines de Vienne à Göttingen. Que se passe-t-il ?

Le 1" mars 1927, Lou vient de recevoir le premier ouvrage d'Anna «Introduction à la technique psychanalytique des enfants».

Lou lui écrit :

> Le livre est arrivé hier et je l'ai déjà lu deux fois. Et je dois t'avouer quelque chose de curieux, fou, stupide : après la première lecture, je me suis mise à pleurer... Après la lecture de ton livre, je me sens plus maternelle.

Anna répond immédiatement le 3 mars :

> J'ai eu une joie terrible avec ta lettre que j'ai portée dans ma poche toute la journée si bien qu'elle paraît déjà toute chiffonnée. Je n'étais pas sûre que tu serais satisfaite justement parce qu'il s'agit d'enfants et que je veux toujours les changer, et que toi, tu étais toujours pour les laisser comme ils sont. Alors, j'ai souvent pensé qu'à ton avis, tout mon travail n'était pas opportun.

En mai, elle redit les mêmes craintes au sujet d'un jugement négatif de Lou sur son travail psychanalytique avec les enfants ; elle insiste et reprend les mêmes arguments que dans la lettre du 3 mars. Pourtant, la réception de son livre par Lou ne pouvait pas être plus enthousiaste.

Lou lâche alors le morceau qui lui restait en travers de la gorge depuis les vacances qu'elle avait passées sur le Semmering avec la famille Freud, en août 1925.

> Je crains toujours que des inquiétudes bizarres se cachent facilement en toi, comme si tu *devais* en avoir, comme si quelque part un reproche *devait* surgir, une incertitude, une insatisfaction, un pessimisme. Je l'ai ressenti très fort sur le Semmering si bien que j'ai commencé à devenir muette sur beaucoup de choses, sur la plupart des choses.

Anne-Marie Vindras

Deux ans après, Lou lui avoue ce qui a fait rupture de dialogue entre elles. Anna, elle aussi, devient muette pendant sept mois, de mai à novembre 1927.

Enfin, en novembre 1927, Anna profite de l'envoi du dernier livre de Freud, L'avenir *d'une illusion à* Lou pour lui donner la raison pour laquelle elle n'a pas pu lui écrire pendant les sept mois écoulés.

Anna, une fois de plus, redit ses craintes à Lou. Elle les justifie en faisant allusion à leurs discussions répétées sur les relations de la psychanalyse et de l'éducation. Lou lui a parlé dans une de ses lettres

> de son aversion à l'égard de l'analyse d'enfants

Se reportant à une conversation passée, Anna écrit :

> ...toi, tu ne voulais pas t'occuper d'enfants, parce que tu as du respect pour l'état dans lequel ils sont et moi, j'ai une envie si grande de les changer. Et je pensais que justement cela ressort si fort (dans le livre). Et c'était comme si tu ne voulais pas me comprendre.

Quelques jours plus tard, elle commente à Lou la réception de *L'avenir d'une illusion* dans leur cercle de discussion. Elle se réfère à un point précis, l'adaptation à la réalité, et constate que les autres ne veulent rien en savoir. Elle estime, elle, que cette question peut être traduite dans le champ de l'éducation :

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> ça me semble un but si beau : rendre l'enfant sans peur et « chez lui » dans tout. Car je me rappelle tellement bien comme j'avais peur devant tout *ce* qui était inconnu et comment cette peur est partie en apprenant.

Que se passe-t-il en 1926 pendant qu'Anna se met à l'écriture de son premier livre, et que Lou revient du Semmering, devenue muette sur tous les sujets essentiels ?
Le 21 janvier 1926, Anna lui donne des nouvelles de la famille et de leurs amis communs, puis :

> Dans mon travail, il se passe maintenant beaucoup de choses, particulièrement comme toujours avec les enfants, au sujet desquels tu m'envierais si tu pouvais voir tout ce que j'apprends avec eux, tout spécialement sur la culpabilité, la construction de l'idéal du moi, l'ambivalence, les représentations de Dieu, et d'autres choses... ça me fascine, autrement et beaucoup plus largement qu'avec les adultes, et je dois toujours faire attention de ne pas m'y perdre trop profondément. J'aimerais bien, si je pouvais te dépeindre oralement *ce* travail, particulièrement la petite névrosée obsessionnelle de six ans qui, de l'extérieur, paraît tout à fait inintéressante, et même presque bête, mais a des aperçus à l'intérieur d'elle-même, comme en ont seulement d'habitude des adultes philosophes.

En été, Anna écrit du Semmering où elle passe ses vacances entourée de « mes enfants», c'est à dire les quatre enfants de Dorothy Burlingham qui s'est installée à Vienne, en voisins de la famille Freud.
En novembre, Anna donne sa première heure de cours à l'Institut d'Enseignement de la Polyclinique de Vienne. Le cours s'intitule : «De la technique de l'analyse d'enfants et de sa délimitation par rapport à l'analyse d'adultes». Anna suit alors six enfants en analyse et une adulte.
Lou lui répond :

> Tu es maintenant une vraie mère entourée par une couronne d'enfants.

À cette date de 1926, Anna est devenue analyste d'enfants. Tout le travail reste à faire pour déterminer en quoi elle va inaugurer une nouvelle méthode dans le traitement avec les enfants qui se différencie de l'analyse d'adultes inventée par son père.
Le titre et sous-titre donné par le premier biographe d'Anna, U. H. Peters, en 1979, se trouve pleinement justifié : «Anna Freud — Une vie pour l'enfant».
Et Lou, dans cette histoire d'enfants ? A-t-elle suivi la voie qu'elle avait esquissée dans une lettre adressée à Rilke, en 1903, après que celui-ci lui ait envoyé son livre sur Rodin ? Elle y considère les deux pales entre lesquels chaque artiste, sculpteur ou poète, oscille et trouve

> son dosage strictement individuel de vie-pour-l'art et d'art-pour-la-vie. Tout comme toi, je suis pénétrée de la conviction qu'il y faut une grande part d'isolement, beaucoup de solitude — je pourrais même préciser, *en* pensant à moi*, que ce sont cette rigueur et cette modestie qui m'ont fait refuser la maternité.

Suite à cette déclaration, Lou ajoute en bas de la lettre, cette concession bien surprenante

> * bien que je ne sois pas artiste.

Elle conclut qu' un artiste ayant donné loyalement sa vie à l'art :

> aura travaillé, jour et nuit, pour que cessent d'errer en lui des fantômes agités et despotiques, pour que le silence s'y fasse, accueillant à la présence de ses choses.

«ANNA-VON-LOU»

La correspondance d'Anna Freud avec Lou Andreas-Salomé se termine en janvier 1937, à la mort de Lou. Quelques mois avant sa mort, Lou veut mettre de l'ordre dans ses papiers et ses publications. Elle réclame à Anna le texte manuscrit de la première élégie de Rilke qu'elle lui avait envoyé pour son vingt-sixième anniversaire. Anna hésite longtemps avant de s'exécuter. Ce verbe n'est peut-être pas trop fort ; Lou avait écrit une dédicace sur cet envoi « Anna von Lou ». Ainsi se terminait la correspondance de « Liolia von Salomé» avec «Anna von Lou ».

Anne-Marie Andras

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Le riche et divers atelier-Anna

MARTINE RENAUD

Que dit Mathilde de ce déjà riche *et divers atelier-Anna ?*
Lou Andréas-Salomé (L195)*.

Le 6 décembre 1919 débute la correspondance entre Lou Andreas-Salomé et Anna Freud à l'initiative de Lou, simple *Geschäftskorrespondenz,* correspondance commerciale, autour de l'échange de quelques numéros de la revue *Imago.* Lou fait la proposition : « Saluez cordialement votre père..., je lui écrirai bientôt et vous et moi aussi, n'est-ce pas ? » (L1), la lettre est adressée à la « Chère mademoiselle Freud» *Liebes Fräulein Freud,* Lou et Anna ne se connaissent pas. Après le séjour de Lou chez Freud en novembre 1921 à Vienne, la *Geschäftskorrespondenz* cède rapidement la place à un échange épistolaire`, au ton profondément amical dans lequel Anna et Lou se sont donné pour commencer un thème de travail, le rêve éveillé, l'amitié s'est scellée dans le travail autour de Freud.

Lou, seule femme avec laquelle Freud entretienne une correspondance (hormis ses lettres de jeunesse à Martha), débat avec lui de la théorie psychanalytique pour laquelle elle se passionne depuis leur rencontre au Congrès de Weimar en 1911. Des propos plus familiers circulent aussi entre eux dans leurs lettres quant à *AnnaTochter,* cette «fille-Anna»[2] — le mot est de Lou — qui aime la littérature et s'initie à la psychanalyse après avoir exercé la fonction d'institutrice. Freud s'est ouvert à Lou de son inquiétude au sujet de sa fille cadette qui n'a pas encore quitté la maison, dont la féminité ne se développerait pas harmonieusement et dont il se sent lui-même incapable de se séparer. Séduit autant par l'intelligence que par la beauté de Lou, Freud

•. *a ... als faim ich heim* zu *Vater und Schwester » Lou Andreas-Salomé - Anna* Freud *Briefwechsel 1919-1937,* Wallstein Verlag, Göttingen, 2001, lettre 195. Les leures seront citées désormais selon leur numérotation.

1. Échange qui durera dix-huit ans, de 1919 à 1937, jusqu'à la mort de Lou.

2. «Mes affectueux souvenirs à tous les vôtres parmi lesquels se trouve certainement votre fille-Anna que je souhaite depuis si longtemps connaître w. Lou Andreas-Salomé, *Correspondance avec Sigmund Freud,* NRF, Gallimard Connaissance de l'inconscient, p. 136.

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

pense qu'elle est la personne la plus apte à apporter une aide à Anna. La carrière d'écrivain de Lou et son amitié avec des grands hommes de lettres, de théâtre, des créateurs contemporains sont pour lui un atout supplémentaire, il attend beaucoup de leur travail pour éclairer le champ de la psychanalyse, de même qu'il attend des femmes psychanalystes — Lou sera la première — des découvertes sur ce « continent noir» qu'il approche avec difficulté. En témoignent l'analyse d'Anna et l'appel fait à Lou.

Lou a l'âge de Martha, il n'est pas étonnant qu'Anna seulement âgée de vingt six ans dise « avoir quelque peu honte » (L4) de tutoyer et appeler par son prénom une femme de l'âge de sa mère et de cette qualité. Le pas est franchi grâce à la capacité de Lou à ne pas jouer de sa préséance et à faciliter la simplicité des échanges. Cependant la position de Lou est complexe : «Je sais depuis Vienne quelle place centrale et vide t'attendait » (L14) écrit-elle. Modèle de féminité, analyste, figure maternelle, soeur ? Elle prendra tour à tour chacune de ces places auprès d'Anna.

Dans un premier temps, elle est certaine d'ouvrir la sensibilité féminine d'Anna car elle a perçu que leur trajet comporte des similitudes : une enfance de garçon manqué[e] pour Lou, en parallèle à l'identification virile d'Anna, de longues rêveries éveillées`, et un goût profond pour la littérature. Avec ses rêveries, la jeune Anna a construit des poèmes', Lou, elle, a construit l'univers littéraire de ses romans dans lesquels on retrouve des personnages qu'elle a connus, des anecdotes qui lui sont arrivées, tout cela mêlé à ses activités oniriques. Durant les beaux jours à Vienne de Lou – *schöne, schöne WienerTage* — elles ont préparé ensemble le texte de la conférence d'Anna. C'est le propre cas d'Anna, illustration de la première tranche d'analyse avec son père et du texte de Freud paru en 1919 «Un enfant est battu» qui va faire l'objet de la conférence'. Les rêveries diurnes dont parle Anna, ses « belles histoires »,

3. Selon ses biographes, durant toute sa jeunesse, avec sa maigreur et ses cheveux courts, elle a incarné au milieu de ses frères, le garçon manqué. Et si elle a partagé avec les hommes une liberté rare pour une jeune fille de l'époque, c'est en se refusant à eux jusqu'à l'Age de trente cinq ans. Lou s'est aussi confrontée à la question du féminin/masculin dont elle a par la suite traité dans plusieurs ouvrages — Stéphane Michaud, *L'alliée de la* vie, Paris, Le Seuil, 2000 ; H. F. Peters, Ma *soeur, mon épouse,* Gallimard, Connaissance de l'inconscient, 1967.

4. Selon Peters, elle a été cette enfant rêveuse, vivant dans un monde à elle et qui très jeune avait pris l'habitude d'inventer des histoires étranges et merveilleuses. Peters dit qu'elle pouvait rester des heures dans un état de rêve enchanté quasi coupée des réalités alentour, et que pour elle ses histoires étaient plus réelles que le monde qui l'entourait. Dieu était celui a qui elle les racontait et il ne la quittait jamais jusqu'au jour dramatique pour elle où elle perdit la foi après l'avoir interrogé et avoir attendu sa réponse en vain. Le trajet personnel de Lou l'a conduite du rêve éveillé à la création littéraire : de ce point de vue elle semble aussi parfaitement illustrer l'article de Freud de 1908, «La création littéraire et le rêve éveillé ».

5. Voir E. Young-Bruehl, Anna Freud, Payot, 1991, p. 38 : «Anna était surtout une rêveuse et une conteuse qui inventait des histoires compliquées aux innombrables héros» et pour les poèmes pp. 73 *sqq.*

6. Anna y décrit le fantasme d'être battu par le père, substitut de l'amour incestueux père/fille et accompagné d'abord de plaisir et d'angoisse de masturbation qui laissent place ensuite à des rêveries diurnes, «les belles histoires». « Les belles histoires» constituent une sublimation par rapport au fantasme de coups mais ne réussissent pas toujours à le faire disparaltre. Dans ces «belles histoires» la jeune fille s'identifie à un homme. Le scénario de base met toujours en scène avec quelques variantes un jeune chevalier faible à la merci d'un plus 9gé qui l'humilie et le torture, la dernière étape des « belles histoires » est leur passage à l'écriture. Devenues des nouvelles écrites, elles trouvent leur valorisation sociale.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

devraient trouver leur aboutissement dans une écriture qui les ferait accéder à une reconnaissance sociale.

Dès 1922, la correspondance reprenant la thématique du rêve éveillé (ce qu'elles appellent : « *notre travail* », unsere *Arbeit)* devient tout naturellement unser *Bub-Mädchen-TagTraum-Briefwechsel*, « notre échange épistolaire/garçon/Fille/réve éveillé » (L21), la question du rêve éveillé y est d'emblée jointe à celle de l'identité féminine. Gräce à l'écriture et l'exposé de sa conférence intitulée : «Rêve éveillé et fantasme de fustigation » et exposée le 31 mai, Anna — solidement soutenue en amont par Lou et par son père — devient psychanalyste le 26 juin 1922. «Tout s'est bien passé, je crois même : très bien. J'ai été beaucoup félicitée de la part des membres internes pour le contenu et pour la grande clarté de la part des membres externes, je n'ai que très peu eu peur et je n'ai presque pas lu le manuscrit» (L25). Dans le même mouvement Lou est admise à la Société Psychanalytique de Vienne sans faire d'exposé : «Tu as été élue mercredi soir membre de la société. Nous nous félicitons tous de cette appartenance collective marquée d'extériorité. La confirmation officielle suivra » (L31). Les voilà devenues collègues et Lou continue à déplier son projet pour Anna : l'aider à devenir femme en accord avec la théorie psychanalytique en faisant d'elle une femme-écrivain selon son propre itinéraire. Anna découvre justement les romans de Lou — Das *Haus, La maison* vient d'être publié en 1921 (L13). *Rodinka* lui est dédicacé : «À Anna Freud pour lui faire découvrir ce que j'ai aimé le plus au monde » (L 63). L'ouvrage raconte le voyage en Russie de Lou et de Rilke, toute la famille Freud le lit avec enthousiasme. Pour son anniversaire, Lou lui a également offert la première Élégie de Rilke copiée de sa main. Avec Rilke, Lou entretient une très ancienne correspondance dans laquelle la question de la création et de la sublimation sont au premier plan'.

Anna se risque à aborder la fiction. Aux côtés de sa nouvelle amie, femme de lettres reconnue, son inhibition à écrire est grande. Mais Lou, fidèle au rôle de pousse à écrire qui a toujours été le sien, notamment auprès de Rilke, attend les productions d'Anna : «J'attends de tes rêves éveillés qu'ils ne fassent pas que passer» (L28). Parfois au moment d'écrire Anna dit « qu'elle ne peut pas penser toute seule » (L9) ou que ses histoires à elles «sont mortes ou jouent à cache-cache» (L13), se sentant souvent « méchante» ou «affreuse» elle souhaiterait « ne faire honte à personne » (L24).

Elle entreprend de créer un roman dans lequel le héros est un personnage masculin qu'elle nomme Heinrich Mühsam. Patronyme' étrange quand on sait que mühsam, nom commun, signifie pénible, laborieux, qu'on entend *Ich* (moi) dans Heinrich, ...Ich.. *mühsam,* c'est le sentiment d'Anna se livrant à l'écriture : «J'essaie maintenant

7. La première fois qu'Anna apparaît dans la correspondance entre son père et Lou, c'est à propos de Rilke que Freud désire rencontrer : «Voulez-vous dire à monsieur Rilke que j'ai aussi une fille de dix-neuf ans qui connaît ses vers, les sait en partie de mémoire » écrit-il à Lou le 1" avril 1915 dans leur correspondance (p. 38).

8. Patronyme très proche de celui d'Erich Mühsam. Anna a-t-elle eu connaissance de la lettre du 28 mai 1907 au *hoch geehrter Herr Professor* Freud dans laquelle il le remercie de la «guérison extraordinaire» accomplie sur lui par le docteur Otto Gross grâce à la méthode psychanalytique ? «Mon médecin n'aurait rien pu obtenir sans votre psychologie de génie» écrit-il. *cf : Aston, Erich Mühsam,* édition La Digitale, 2002.

L'Unebévue Editeur N°33 : de père à fille. www.unebevue.org
Le riche et divers atelier-Anna

l'histoire d'Heinrich Mühsam mais ça va très difficilement» (L43), «Un petit morceau d'Heinrich Mühsam m'a tourmentée ces derniers temps, je voudrais bien pouvoir le mettre dans cette lettre » (L47), «J'espère beaucoup, beaucoup, beaucoup, t'adresser un petit extrait... ce qui me tourne dans la tête et me rend tellement déserte » (L49). Enfin arrive « la chose promise, hélas un très petit morceau[9] d'Heinrich Mühsam » (L50), Anna ne sait pas très bien à quelle place il s'insérera dans sa fiction. Le court extrait que donne Anna est un autoportrait très rigoureux. Lou le souligne. Comme Anna, **H.** M. ne trouve pas les mots pour dire ce qu'il ressent, ses doigts le commandent plus qu'il ne les commande, il est dépassé par les sentiments de tendresse et de bonté qui le submergent sans pouvoir les donner pleinement et il a un besoin douloureux de couvrir de cadeaux et d'envelopper l'autre comme un enfant. Pourtant il est inhibé par l'autre qui attend de lui sa production.

«Un besoin douloureux de couvrir de cadeaux et d'envelopper l'autre comme un enfant » ? N'est-ce pas Lou qui attend et n'est-ce pas Lou qu'Anna désire envelopper ? Le crayon ne convient pas, il ne répond pas, il faudra trouver un outil qui distille chaleur, bonté... Pour H. M. l'écriture est un échec, n'en serait-il pas déjà de même dans l'esprit d'Anna ? La question reste provisoirement en suspens suite aux bouleversements que la maladie de Freud va impliquer. À la fin de la lettre 93 du 19 avril 1923, Anna informe Lou que son père, après avoir consulté plusieurs médecins «a tout à coup annoncé qu'il se ferait faire samedi après-midi une petite opération du pharynx», «Il est allé chez différents médecins sans nous le dire, tous affirment que c'est bénin». Chez un homme jeune, on n'opérerait pas, mais pour une personne plus âgée il faut prendre des précautions. Le professeur Hayek procédera à l'intervention

9. Traduction intégrale du passage : «Involontairement Heinrich Mühsam pense à un petit incident du jour dernier : il est assis à la table de travail de Lisa un livre qu'il lui a offert en guise d'adieu ouvert devant lui. Lisa est debout à côté de lui et attend qu'il écrive selon son habitude un mot aimable en dédicace sur la page du titre. Mais étrangement Heinrich Mühsam ne peut plus cette fois trouver la tournure juste. Au lieu d'écrire il fixe intensément le papier et tourne le crayon entre ses doigts.

Lisa doit sentir que son attente l'oppresse. Elle disparaît de sa place après un petit moment et se met à faire une chose quelconque au fond de la pièce. Sans vouloir, Heinrich Mühsam guette l'aller et venue de ses pas : de la table de toilette arrive comme un doux clapotis ; un tiroir est ouvert et refermé...

Les paroles qui ne venaient pas auparavant pour Heinrich Mühsam l'envahissent soudain. Elles lui arrivent en telle quantité qu'il lui parait à peine possible de choisir. Une tendresse sans limite monte en lui, un besoin douloureux de pouvoir la recouvrir de cadeaux, réaliser ses souhaits, l'envelopper comme un enfant dans une grande bonté désintéressée... Heinrich Mühsam sent triomphant que sa dédicace se forme ; seuls les doigts refusent encore ce service aussi longtemps que Lisa est prête à s'appuyer de nouveau derrière lui et à regarder par dessus son épaule.

Alors il entend la main de Lisa sur la porte qui conduit à la salle de séjour. Durant un instant un éclat de lumière de paroles et de rires traverse par l'entrebäillement. Puis le battant de la porte se referme de nouveau sur Lisa.

Einstant d'après Heinrich Mühsam se jette à demi sur la table et commence à diriger son crayon. Avec ses lèvres il murmure les phrases à mi-voix et sa main écrit avec précipitation. Soudain il saisit la gomme et efface ce qui est écrit, écrit — efface de nouveau, écrit.

Enfin il délivre sa main et se redresse. Sur son front il sent couler des gouttes *de* sueur très distinctement. Comme il regarde la feuille devant lui, il constate avec étonnement et consternation qu'il n'y a rien à lire que quelques mots aimables très quotidiens, déjà souvent utilisés, ne signifiant rien».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

et Freud pourrait sortir rapidement de la clinique. «Ce doit être à ce sujet que papa se faisait du souci avant que je m'en aille », écrit Anna[10].

L'annonce vient clore cette longue lettre dans laquelle elle s'ouvre à Lou de ses difficultés avec une de ses patientes. Ce que la jeune patiente lui raconte la renvoie « à ses propres particularités». Au point qu'Anna se demande si on ne la lui a pas adressée « pour la faire marcher ». Patiente du deuxième type", précise-t-elle. A cette remarque d'un effet de sa pratique analytique sur sa propre subjectivité, Lou répond qu'elle doit faire attention à ce que son analyse ne soit pas plus intéressante que celle de ses patients.

Anna rapporte aussi un rêve : «J'ai de nouveau rêvé de toi ces derniers temps très distinctement, de ton visage sur la photo à l'époque de Ruth', dans la longue robe noire... », Lou au temps de Ruth, jeune, l'air réservé, les cheveux tirés en arrière dans un strict ensemble noir qui fait ressortir sa taille fine, austère beauté à l'allure altière : tel est le portrait de Lou choisi par Anna, elle s'éloigne en cela du choix de son père, qui peut admirer chaque jour à droite de son bureau, la photo d'une autre Lou, sophistiquée, souriante dans sa fourrure...

tokbieme
Lou au temps de Ruth

1 4
Lot, clans k bureatt de Freud

10. Anna a **fait un court séjour à Göttingen au printemps 1923 juste avant la déclaration du cancer de Freud.**

11. En référence à l'essai sur la féminité publié par Lou en 1914 dans Imago : « Zum *Typus Weib* », elles distinguent entre elles deux types de femmes, la femme féminine, Lou se classe dans les femmes de *Typus 1 et la* femme masculine, comme Anna, Typus 2. La différence n'est pas réellement explicitée bien qu'elles recourent sans cesse à cette classification peut-être en rapport avec le travail d'Abraham : «Propos sur le complexe de castration de la femme», voir à ce sujet *Lou Andreas-Salome/Anna Freud, Briefwechsel,* Wallstein Verlag, p. 702, note 45.

12. Ruth, **roman publié par Lou Andreas-Salomé en décembre 1895.**

Dans sa réponse (L94) Lou est immédiatement alertée « Toute la matinée, j'ai pensé à vous, à vous tous et particulièrement à ton père et à toi... Le monde est devenu pour toi plus sombre en ces jours... Toute la nuit je suis restée éveillée et je pensais si instamment à vous ». Son émotion, son inquiétude contrastent vivement avec le ton toujours sobre d'Anna. Anna et son père avaient fait un pacte de traverser cette épreuve sans sentimentalité[13].

N'oubliant personne, Lou s'informe de ce que chacun dans la famille éprouve, discute du traitement, de l'avis des médecins, voudrait plus de détails encore. Elle souhaiterait que Freud ait juste une anesthésie locale, elle aimerait qu'Anna lui envoie rapidement une petite carte pour lui dire en quelques mots comment tout s'est passé. Lou demande aussi à Anna comment sa mère vit tout cela et observe : «En tous cas tu seras beaucoup avec ta mère... », observation qu'Anna ne relève pas, la mère et la tante seront évincées aussi bien dans la réalité des lieux que dans la correspondance et elle ne parle jamais à Lou de ce qu'elles vivent. Il s'agit avant tout de privilégier leur relation à trois.

En écho au rêve qu'Anna fait d'elle dans sa longue robe noire Lou répond qu'elle porte la veste qu'elle a appelée *Annahülle,* une « enveloppe d'Anna » et qu'Anna lui a offerte au printemps de l'année précédente, lors de son premier voyage à Göttingen : « Souvent je suis assise dans ta petite veste [...1 je m'y représente encore belle [...1 moi vieille pelure... ». En avril 1922, Anna a fait au crochet cette grande veste pour Lou et c'était la veste de la joie : «Dans ta grande veste, je crochète toute la joie que j'ai. Qui j'espère ne va pas te gratter mais seulement te réchauffer». Lou répond en ajoutant un post-scriptum : « Toi ! la veste me parait incroyable ! Que tu doives te donner tant de travail pour moi et que j'aille complètement vêtue en toi dans une enveloppe Anna ! Comme tu as volontiers la permission de me gratter, j'aime tellement la laine qui gratte, vos tricoteuses et crocheteuses viennoises planent à travers mes rêves hors d'un monde parfait».

Depuis leur rencontre, Anna a pu observer chez Lou son plaisir à s'enrouler chaudement dans la laine pour profiter avec intensité des moments d'amitié entre eux trois. Lou note dans son journal de l'hiver 1921: «Le soir dans cette chambre de derrière, Anna et moi prenions place à ses côtés et nous commencions à discuter de notre thème, dans lequel nous plongions aussitôt et involontairement ; à partir de ce moment je passai mes matinées chez Anna où après m'avoir enveloppée dans une couverture magnifique, elle s'asseyait près du feu. Toutes les heures, lorsque Freud prenait ses minutes académiques, il entrait, prenait part à la discussion, s'intéressant à notre travail. Je pense encore maintenant à ces minutes comme aux promenades avec lui durant les heures nocturnes».

Ce trait particulier de Lou, son goût pour la laine, métaphore de la chaleur du nid d'amour esquissent déjà pour Anna les prémisses d'une stratégie qu'elle va devoir élaborer face aux conséquences qu'entraîne pour elle la déclaration du cancer de Freud.

13. Wilhelm Salber, *Anna* Freud, Hambourg, Romwohlt Taschenbuch Verlag, 1985, p. 48.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

A l'annonce du cancer, Lou conclut la lettre 94 par la formule « Salue mille fois ton père avec des baisers d'Anna de la part de ta Lou», formule qui réaffirme l'économie si particulière entre les trois amis. Anna y occupe désormais une place déterminante dans l'échange, Anna permet à Lou de faire transiter des baisers à Freud. En pensée Lou se serre dans sa veste, elle cherche à se rapprocher le plus possible d'eux, seule Anna lui permet d'accéder de la sorte à Freud. L'importance de la laine pour Lou, jointe à sa formule de salutation en chaîne font signe pour Anna et vont lui permettre d'orienter ses choix d'organisation subjective. C'est ce qui m'a conduite à centrer mon intérêt sur l'aspect de «correspondance de laine »[14] qui nouent leurs échanges pendant toute cette période de la déclaration du cancer de Freud, spécialement à partir de la deuxième opération et jusqu'à l'été 1925. Dans pratiquement toutes les lettres, un paragraphe est consacré à ce sujet parmi bien d'autres propos. Cette constance suffit à confirmer le choix d'approfondir ce qui va se déployer là.

Six mois séparent (L93, avril 1923) la première et la deuxième opération (L128-129, octobre1923) de Freud, un temps durant lequel Anna est sans désir et ne sait quelle direction adopter quant à ses choix de vie professionnelle et affective. Les événements se précipitent, la mort d'Heinerle, son petit neveu, fils de sa soeur Sophie morte en 1920, petit-fils chéri de Freud survient en juin et plonge Freud et toute la famille dans le chagrin. La santé de Freud se rétablit plutôt vite, Anna s'y consacre dans une angoisse profonde qu'elle partage avec Lou. Elle se sent «si terriblement fatiguée » qu'elle souhaite « être allongée et dormir», que « plus rien ne bouge » ou de « rester toujours la même», dit « souffrir de paresse et d'indifférence » (L111) ou que seule « une mince couche de paix recouvre en elle une grande agitation interne » (L116). Elle s'accroche à Lou. Le ton enflammé persiste : «Je pense à toi le jour et la nuit en rêve, et je pense aussi à toutes nos conversations » (L 91). 'Lamour d'Anna pour Lou grandit-il proportionnellement au malheur durant cette période ? Son autre point d'appui est le travail avec ses patients, *l'Unverrückbar,* ce qui permet de ne pas devenir fou (L91). « Faire comme papa maintenant, prendre les choses comme elles sont » (L98), est la méthode qu'elle essaie d'appliquer pour faire face, méthode qui s'accompagne d'un «peut-être tout ira bien» dans lequel le désarroi grandit. Car dans la réalité cette période intermédiaire marque pour Anna le temps des renoncements : renoncement à un voyage avec Lou en Suède où elles projetaient d'écrire à deux un journal de bord, renoncement à avoir Lou auprès d'elle car Lou se prépare à partir plusieurs mois travailler à Königsberg, renoncement à aller peut-être exercer l'activité de psychanalyste à Berlin...

Ce temps d'extrême malaise correspond aussi au temps qu'il va falloir à Anna pour envisager les différents possibles qui s'offrent à elle. Temps d'ambivalence, temps pour comprendre que si Freud et Lou se croyaient maîtres de sa destinée, aurait-elle d'autre choix que d'obéir à leur désir et de répondre à ce qu'ils voulaient qu'elle

14. Formule d'Anna (L194) au moment où elle adresse à Lou un questionnaire au sujet d'un choix de six échantillons de laine détaillés selon leur qualité et leur couleur. Seul courrier de ce type dans toute la correspondance, il ne contient aucune autre nouvelle. »Cette correspondance de laine ne compte pas pour lettre naturellement».

soit ? Lou lui assigne clairement sa place auprès de son père (mai 1924) : «Tu as une mission à remplir [...J le plus important, c'est l'étroit rapprochement avec ton père *(dein enges-um-den-Vater-Sein,* littéralement : ton être étroitement auprès du père) [...1 Que personne ne dérobe ta couronne » (L99). Cette intimation aboutira deux mois plus tard à ce qu'Anna annonce son « choix» : elle se conforme à ce destin : « Tu as raison, je ne voudrais partir loin de lui sous aucune condition» (L122). L'issue de ce temps marque donc ce qu'il est convenu d'appeler le sacrifice d'Anna. Anna se sacrifie à son père en renonçant à le quitter et en devenant son infirmière indispensable. Elle ne contredit pas non plus à ce moment-là le désir de Lou de faire d'elle une femme écrivain. Lou lui envoie une nouvelle *Élégie* de Rilke, la neuvième, dans laquelle le poète s'attache à décrire la valeur des choses humaines, celle de la corde et du pot qu'il voit fabriquer à Rome (L98). Anna compare au tissage, qu'elle pratique depuis le début de l'année et qui semble parfaitement coïncider avec les desseins que Lou forment pour elle. Elle confectionne un tapis : « Depuis une semaine, je vais à l'école de tissage de tapisserie des Gobelins ce qui me procure une joie énorme » (L70).

Tisser, tramer, enlacer des fils qui s'entrecroisent sont le propre de la narration et cela n'échappe pas à Lou qui est persuadée que cette activité, modèle de fantaisie et de précision viendra en aide au héros malheureux du roman d'Anna. De fait Anna confirme qú H.M, Heinrich Mùsham, s'exprime sans entrave *aus leben* pendant qu'elle est à son ouvrage, alors qu'il vient la déranger lorsqu'elle lit (L78). Dès la fin septembre, le tissage et l'écriture du roman se trouvent mis au deuxième plan car après un court séjour heureux à Rome en compagnie de son père, Anna doit faire face à deux nouvelles épreuves : la deuxième opération de Freud et l'éloignement de Lou.

Freud sera réopéré par Pichler, spécialiste de la mâchoire. Einterminable torture de la prothèse si lourde à supporter et si difficile à placer va commencer. Freud se rend parfois deux fois par jour chez Pichler et il doit subir des rayons.

Lou est exilée à Königsberg, il y fait très froid et les conditions de travail dans les services du Docteur Bruns ne sont pas faciles. Elle est «sonnée» en apprenant la nouvelle de la deuxième opération *wie von der Kopf geschlagen bin* ich et en proie à une *verzcehrende Unrunhe* (L130), inquiétude dévorante qui la fait se languir dans l'attente de nouvelles. Anna ne supporte pas de la savoir si loin : *Ich hacse Königsberg* « je hais Königsberg» (L136), va devenir son leitmotiv.

C'est alors que, séparée de Lou et au chevet de son père souffrant, Anna «prend son crochet » et commence à créer les premiers rangs d'un vêtement pour Lou : « Pendant que je suis assise à côté, la plupart du temps je fais au crochet quelque chose qui doit devenir une robe pour toi... Avec le crochet tout va plus facilement surtout quand papa dort et durant le temps où on ne peut plus rien faire qu'être assise et attendre » (L131). Anna entérine ici le premier désir de Lou qui s'enroulait au moment de la première opération dans la veste que lui avait faite Anna.

Pour occuper ce temps vide au pied du lit, Anna trouve la technique qui lui permettra d'organiser à sa façon les liens qui les unissent et les uniront désormais tous les trois autour de la place capitale que le fond de désespoir et le sacrifice nécessaire consenti pour cette involution des places lui ont dictée. Elle sait désormais qu'il en sera ainsi et en mesure toute l'horreur : *Wenn morgen nicht wäre, wäre es schöner… «S'il* n'y avait pas de demain, ça serait mieux... » (L131). Anna est devenue à la fois

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

indispensable à son père et de plus en plus indispensable à Lou qui n'a plus, elle, que sa pensée pour se rapprocher d'eux. Il ne s'agit plus pour Lou de les suivre dans une « agréable rêverie involontaire dans les rues de Rome sous le soleil et au clair de lune » (L123) mais d'un accompagnement quasi mystique dont Anna est le vecteur obligé pour la connaissance de l'évolution du mal qui ronge Freud : «C'est véritablement horrible pour moi de ne pas vous voir en ce moment [...I je ne veux plus connaître personne en dehors de mes patients et veux aller seulement me promener à proximité» (L130).

Dans ses lettres à Anna, Lou s'informe longuement de la santé de Freud et elle n'hésite pas à commenter les décisions médicales, critiquer même les permissions de fumer qui seront rapidement redonnées à Freud après l'intervention. Comme lors de première opération, le ton contraste avec celui d'Anna qui donne les informations de façon précise et assez brève. Lou va parfois jusqu'à supplier : « Ah ! fais m'en savoir plus de lui» (L168).

Anna aime Lou et a besoin que Lou aime son père pour qu'il revive à son désir, ainsi se rejoignent-elles dans cet amour. Alors elle alimente l'amour de Lou pour Freud et insiste pour montrer qu'en retour Freud est lui aussi avec Lou. La lettre 131, à la veille de l'opération en est un exemple : «Je fais du crochet — *ich hachie* — je pense beaucoup à toi, comment tu vas et si Königsberg est supportable pour toi ou même agréable [...] papa est au lit, il fume, il lit ton *Ruth,* en guise de lecture de malade».

Ruth n'est pas n'importe quel livre de Lou, c'est celui qui relate son expérience de jeunesse (à l'âge d'Anna pour ainsi dire) avec le pasteur Gillot, autre «père aimé» qui ira jusqu'à la demander en mariage, à la fois pasteur et substitut paternel pour Lou. Par cette lecture, Anna amène son père à la rejoindre dans le choix de l'image de Lou que son rêve avait privilégiée.

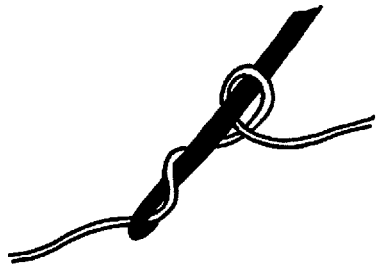
Au fil de ces échanges épistolaires les sujets glissent dans un lien triangulaire que l'utilisation des pronoms personnels marque bien. « Il » désigne Freud : « Il me demande des nouvelles de Königsberg et ne semble pas satisfait des petits extraits de lettres que je lui lis [...1 Je cherche toujours dans tes lettres des endroits qui racontent comment tu vas, toi, mais justement il y en a si peu, papa me questionne toujours et je n'ai rien à lui répondre» (L138).

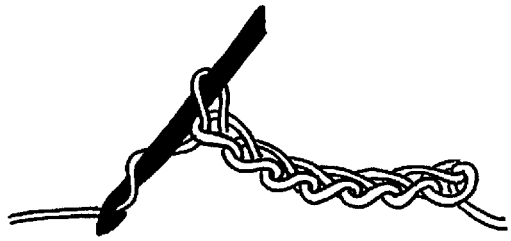
Il y a un «vous » (Anna et son père), que Lou utilise : « Comme je pense à vous [...] ce que ma pensée contient de total en vous » auquel Anna répond par un «nous», elle et son père : « De savoir que tu n'ailles pas bien nous ne pouvons le supporter tous les deux [...] c'est comme si nous étions sauvés d'un petit îlot d'insécurité, mais tu dois y être pour que ça devienne une sécurité» (L136).

Il y a un «vous» (Lou et Freud) interdit à Anna, quelle n'utilise pas, leur correspondance privée où Anna reviendra en place d' *AnnaTochter.* Il y a un «nous» (Anna et Lou), qu'elles utilisent toutes les deux, assez rarement. Ce jeu des pronoms ne se cristallise-il pas pour Anna dans la formule : «Je voudrais t'avoir près de nous » en écho à celle de Lou «Salue mille fois ton père avec des baisers d'Anna de la part de ta Lou» ? Mais là où Lou veut «saluer» Freud, Anna veut « avoir» Lou_..

Avec le crochet, Anna échappe au nous, elle s'octroie l'espace d'un je. Le crochet (fer recourbé et pointu qui permet d'attraper et/ou de retenir quelque chose, selon la définition du Robert) va permettre à Anna de mener et compter la suite des points. À partir du vide à crocheter, elle va développer une stratégie d'étendue qui adviendra comme robe, pour Lou et présence continue pour Freud. Ce n'est plus la technique

des Gobelins utilisée pour le tapis qu'elle avait entrepris dans les premiers mois de l'année, dans l'errance douloureuse du doute.





Au crochet, on part d'une boucle qui forme la première maille du travail, on passe le crochet dans cette première maille, on en retire le fil et ainsi de suite pour former la première chaînette, antécédente du rang suivant dont chaque maille viendra se prendre dans la maille qui lui correspond dans la chaînette. l'anticipation de l'ouvrage se détermine de l'articulation du jeu laissé entre les brins déjà crochetés. La seule nécessité est de ménager l'espace libre pour que le crochet puisse s'y glisser et saisir le brin. Cette technique simple et proche de l'automatisme demande une tension continue et souple du travail que la rapidité d'exécution facilite. Plus l'agilité est grande par la rapidité du crochet, plus la réalisation est homogène et stable.

Martine Renaud

Supposons que la première boucle corresponde métaphoriquement au temps entre la première et la deuxième opération du cancer, temps des renoncements pour Anna, la première chaînette se constituera de la suite des renoncements désormais articulés entre eux pour créer une dimension nécessaire et suffisante à la constitution de la chaînette génératrice de l'étoffe à venir. Anna devient alors agent actif de la situation à crocheter, et en se référant au schéma de la pulsion, on pourrait dire qu'elle active la position de l'objet dans le schéma de la pulsion'.

15. Jacques Lacan, *Séminaire Xl. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* Le Seuil, Paris, p. 163.
La fonction *de* l'objet est animée grace a son crochet, elle lui donne une poussée, pour le faire pénétrer dans la maille, elle est animée d'un but, vetir Lou, elle a trouvé sa source en arrétant ses choix.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Aussi a-t-elle déjà bien avancé l'installation du processus puisque la jupe est déjà finie lorsqu'elle écrit à Lou qu'elle lui fait une robe. Elle joint un questionnaire très détaillé, topographie des différentes mesures dont elle a besoin et précise que sa soeur Mathilde «donne des idées» (L131), la robe a ainsi le certificat d'une femme du type 1, élégante et spécialiste, ayant tenu à Vienne une boutique de vêtements consacrée aux vêtements tissés à la main'».

Lou n'a fait aucune commande et n'arrive pas à croire qu'Anna veuille faire pour elle « une chose si énorme » (L132). Elle rappelle qu'elle porte déjà continuellement la première veste d'Anna *Annahülle : «* On peut difficilement s'en passer et elle rend chaque vêtement plus exquis... ». Mais la robe grandit, devient une seule pièce dans laquelle Anna dit « crocheter surtout ses excitations et ses angoisses» qui pourraient venir gratter/torturer Lou autant que la laine. La connivence se retrouve entre elles autour du « gratter » et pour ce qui est du grattage de la laine, Lou confesse encore « adorer cela». Anna se risque alors à avouer les lieux d'une jouissance érotique jusque-là retenue : « l'avant et à l'arrière, tu dois déjà sentir la chaleur sur l'épaule droite terminée [...] depuis que j'ai vu combien de degré en dessous de zéro il fait chez toi, j'essaie de crocheter plus vite. La poitrine est terminée et je me promène maintenant sur ton dos, montant et descendant au fil des rangs» (L150).

Si Anna s'accuse maintenant de torturer Lou, les mots de *qudlen* et de Qudlerei reviennent souvent sous sa plume — n'a-t-elle pas conscience d'être devenue un peu maîtresse ? «Je te torture avec mes questions, il ne peut pas en être autrement [...] ne sois pas fâchée que je te torture autant» (L135).

Mais quand Anna pose son ouvrage, quand entre huit et neuf heures du soir elle ne peut plus allumer la lumière afin de ne pas déranger son père à qui on vient de faire une piqûre de narcotique, qu'elle ne peut écrire à Lou que dans sa tête des lettres qui ne lui parviendront pas *Kopfbriefe, à* ce moment Anna voudrait pouvoir parler d'elle à Lou « une fois profondément » (L 135). Limage qui surgit alors en elle est celle du *Reiter über den Bodensee",* le chevalier du lac de Constance auquel elle se compare tout à coup. Comme lui, elle effectue une périlleuse traversée et si elle revoit les dangers auxquels elle a échappe, elle pourrait être prise de vertige et mourir, aussi veut-elle vivre instant après instant sans se retourner, comme elle enchaîne sans faillir les mailles avec son crochet au risque de toujours se confronter au trou où il plonge. Dans la lettre 170, huit mois après, elle explicite cette nécessité d'approche partielle de leur destin : «Si on ne prend pas cela comme un tout mais de façon morcelée, jour après jour, heure après heure, alors il y avait aussi beaucoup de bon là-dedans». La traversée du *Bodensee* représentera toujours pour Anna la période liée au cancer de son père et il y a entre elle et Lou un avant et un après le *Bodensee.* Des années plus tard, en 1931 et 1932, quand Freud sera de nouveau opéré, elles recourront encore à cette métaphore du Chevalier du *Bodensee,* moments ultimes où Anna se demande si elle ne va pas tomber morte tout en affirmant *Ich bin der richtige Reiter «Je* suis le véritable chevalier».

Avant que la première robe ne soit terminée, le Chevalier ramène à Anna ses

16. Mathilde soeur atnee d'Anna *cf :* E.Young Bniehl, *op. cit.,* p 36.
17. Poème de Gustav Schwab de 1826.

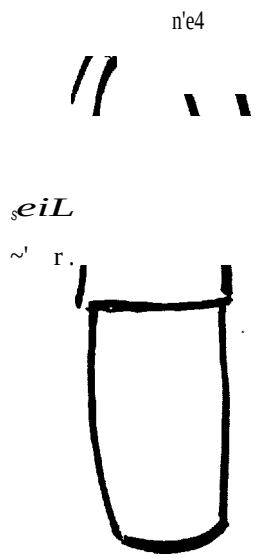
L'Unebévue Editeur n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

«belles histoires», «ses rêves éveillés» (L152) qui ont déjà fait l'objet de sa première tranche d'analyse avec son père et aussi fourni la substance de sa conférence d'admission à la Société de Psychanalyse. Ses rêves éveillés la tourmentent tellement dit-elle «que j'en reste stupide » (L160). Ils constitueront encore une part importante de sa deuxième tranche d'analyse. Et Anna annonce à Lou : « presque de la même manière que pour Edith[18] chez toi, j'ai recommencé avec papa un bout d'analyse — ein Stück *Analysenfortsetzung* — dans la soirée comme autrefois » (L170). Lou qui a toujours affirmé « L'important ce sont les entretiens avec ton père » (L153), s'enthousiasme aussitôt : « La proposition de ton père est une chance [...] tu vas vivre de magnifiques heures ma chère Anna» (L171). Elle dit avoir émis par le passé quelques réserves à propos de la *Mittelperson* « le tiers » qui est le père, se demandant si cette proximité n'exclut pas quelque chose mais Lou a une telle foi en Freud et dans la psychanalyse que cette nouvelle tranche ne peut être pour elle qu'un morceau de maître, *ein Meisterstück* dont elle aurait sans doute elle-même aimé partager l'aventure.

C'est cette histoire, l'exil de Lou, la maladie, la reprise de l'analyse, qui s'est crochetée pendant huit mois dans la robe que Lou reçoit maintenant à son retour à Göttingen en mai 1924.

Se livrant à une «danse d'Indiens digne de ses soixante-trois ans», elle laisse éclater sa joie de revêtir la précieuse robe «aussi magnifique que Dieu trouva la création au septième jour » et voudrait pouvoir « huiler avec du Nard d'Orient les bonnes mains laborieuses » (L168) d'Anna. La robe est nommée par elle « robe de reine en laine couronnée de blanc». Ses louanges destinées à remercier et rendre Anna heureuse — sans compter le plaisir que Freud retire de la joie de sa fille et de Lou — cachent mal cependant que l'objet est quelque part inadéquat. Lou procède à de sérieuses retouches. Elle cintre la robe, ouvre le col pour dégager sa gorge, reprend les hanches par de fines pinces qui lui libèrent la taille : elle fait d'un produit typus 2, une robe féminine *typus 1,* une robe comme elle aime en porter et comme elle sait que Freud aime en voir se mouvoir sur elle. La robe c'est la femme[19]. Et Lou est la femme qu'on habille.

Martine Renaud



Le produit fini est une jupe suspendue à un petit haut en doublure dont le corsage consiste en deux parties recouvrant la doublure comme une tunique, à l'avant et à l'arrière. Anna a apporté un soin tout particulier aux finitions, notamment la bordure et tous ces lieux littoraux où le vêtement s'arrête et la peau apparaît. Pour mieux satisfaire Lou qui a une « marotte » (L153), la laine blanche, couleur de l'immatériel et de la pureté, elle lui a fait la surprise de lui faire venir d'Angleterre une magnifique laine blanche angora, très

18. Patiente proche des Freud que Freud a adressée à Lou, elle souffre selon Anna de «graves manques dans son développement féminin» et devrait après son analyse «avoir appris à estimer sa mère» (L152).

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

difficile à trouver et qui orne le cou et les poignets. Lou court à l'intérieur de sa robe de reine qui n'est plus seulement une enveloppe *Annahülle* mais un refuge, un gîte *Annahütte.* C'est la robe pour se cacher : «Je suis assise dans ta robe, merveille de laine. J'ai couru très vite à l'intérieur comme dans un refuge de montagne enneigée lorsqu'après l'orage, ce matin, est arrivée une froideur pas possible, elle m'a consolée de la haute trahison de l'été» (L175).

A côté de la robe, Anna a glissé une fine étoffe grise achetée lors du voyage à Rome avec son père, véritable «toile d'araignée» selon Lou dont elle drapera ses habits d'été. Dans sa robe Lou est une « reine 1...] illuminée par le magnifique tour de cou blanc » mais de plus en plus emprisonnée par la pratique arachnéenne d'Anna : « chaque point j'ai rapidement pensé à toi, tu étais toujours avec nous, par exemple à la clinique».

Anna est avec Freud, Lou est absente, exilée, mais Anna l'a rendue présente par ses pensées régulières et répétées à l'image du mouvement de son crochet qui à chaque point vient tirer sur le fil en le glissant dans l'espace vide préservé entre les brins déjà noués. Assise dans cette seconde «peau au crochet » qu'elle ne réussit pas à retirer, Lou a les Freud, père et fille, dans la peau : « Pendant que je suis assise ainsi dedans et que je t'écris, je suis pour ainsi dire en toi et je pense que j'aurais juste besoin de parler» (L175). Cette position instaurée par Anna est une issue pour Lou pour se sentir proche d'eux et elle s'y plait.

De toutes les manières possibles Anna cherche à servir et à combler Lou qui crie parfois *liebe Anna, halt ein !* face aux nombreux paquets de douceurs, livres, qu'elle lui adresse : « Si je ne pouvais plus t'envoyer de paquets, ce serait comme si quelque chose qui est déjà devenu un tel amour tout à coup était rompu » (L146). Par sa manière d'aimer il semble bien qu'Anna oblige Lou et lui impose l'attitude qui satisfait à l'économie qu'elle a désormais choisie, le sacrifice, le service. Elle y construit la liberté d'être aimée par Lou et par son père et d'aimer son père et cette femme qui aime son père. On sait que nombres de femmes amies d'Anna admireront Freud et seront en analyse chez lui.

Dès que la première robe est finie, Anna en commence une autre au début de l'été, sur le Semmering, lieu de vacances de la famille Freud. Lou proteste, mais en vain. Anna lui révèle son projet, faire pour elle une robe «jeune et gaie» qu'elle puisse porter quand elle va au jardin ou sur son balcon le matin. Veut-elle redonner à Lou sa jeunesse ? Plutôt qu'une robe, Lou aurait préféré un genre de longue veste ou doublure à mettre sous un manteau non doublé mais « certainement pas jeune et gaie, plutôt respectable» (L181). Cependant «la chose aérée et non respectable» (L182) est pratiquement finie et Lampl[20] sera bientôt chargé de la faire parvenir à Lou.

19. Dans une autre trinité, avec Nietzsche et Paul Rée, Paul Rée écrit à Lou le 10 ao0t 1882 : «Ma bien-aimée, cet après-midi, je suis allé chercher ta robe à Tütz. Elle est arrivée hier, il fallait que quelqu'un d'entre nous aille la chercher parce que le carton est abîmé mais la robe n'a absolument rien. J'étais seul en ouvrant le paquet, bouleversé et très ému. Si je n'avais pas été gené vis-à-vis de moi-môme, j'aurais serré ta fine taille dans mes bras», in Nietzsche, Rée, Salomé, *Correspondances,* col] Persp.Critiques.

20. Psychanalyste ami de la famille Freud et amoureux d'Anna, il est progressivement éconduit par Anna au cours de cette période en dépit des incitations de Lou à ce qu'Anna se promène avec lui plutôt que de crocheter toujours pour elle.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Anna tente d'exprimer à Lou la fonction que tient l'exercice du crochet pour elle. Anna fait du crochet pour rester toujours en compagnie de Lou : « Quand je fais du crochet, je pense doublement à toi et pourtant ce ne serait pas nécessaire car je ne peux plus jamais t'enlever de mes pensées ; de chacune va toujours quelque chose pour toi» (L180).

Le crochet est une stratégie de liberté qui permet à Anna de redoubler la proximité de la présence physique de Lou en son absence. Autre mode de satisfaction du rêve éveillé ?

Anna poursuit en précisant à Lou que les vacances ouvrent le temps du «ne rien avoir à faire» et que derrière cela «commence tout ce qui est beau [...]. Le tricot et le crochet sont le plus beau et le plus sûr sentiment de ne rien avoir à faire et de pouvoir faire ce que l'on veut » (L180), penser à Lou par exemple.

Au grand étonnement de Lou, la suspension d'analyse pendant l'été n'angoisse pas Anna, Lou est surprise que cet accroc dans le quotidien, une béance non recousue, *als sei damit eine offene Stelle unvernaht* (L183), ne se fasse pas sentir à l'heure habituelle de la séance. Aucun manque à ce sujet chez Anna «Je ne le sens pas plus que je ne m'explique mon endormissement intérieur » (L184). De quelle analyse s'agit-il dans cette deuxième tranche ?

Freud, soigné par sa fille qui a choisi de ne pas s'éloigner de lui pour assurer ses soins peut-il encore revendiquer une place d'analyste auprès d'elle ? Analyse incestueuse et tenue secrète. Anna entretient ce désir de Freud d'être son analyste sans pouvoir pour autant adhérer réellement à ce travail. Le versant didactique de l'analyse la fait aussi fonctionner. Anna parle très longuement de ses patients à son père comme à Lou.

Elle maintient cette position auprès de son père dont elle n'ignore pas l'immense attachement : sa fille lui serait aussi indispensable que son cigare[21]. Aussi indispensable que la robe du cigare pour qu'il puisse se fumer. Robe du cigare : feuille entière, sans défaut, qui vient recouvrir le tabac en s'enroulant étroitement autour, permet la combustion et autorise donc le plaisir de fumer. Lou poussant toujours plus Anna vers son père, la ramène sans cesse à une fonction similaire indispensable à la satisfaction de Freud.

Anna, « jumelle de la psychanalyse », s'inscrira-t-elle en faux contre la théorie même du complexe d'OEdipe que son père n'a cessé d'élaborer ? Freud comprend que les désirs de sa « petite dernière » s'adressent à lui, à Lou, mais pas aux hommes et semble suffisamment inquiet pour échanger à cette période un courrier avec Lou au sujet d'Anna. Il souhaitera garder secret ce courrier et ne voudra pas qu'Anna le lise (pourtant Anna durant la maladie de son père tape à la machine la plupart des courriers que Freud adresse à Lou). La lettre sera ensuite censurée par Freud. Il y serait

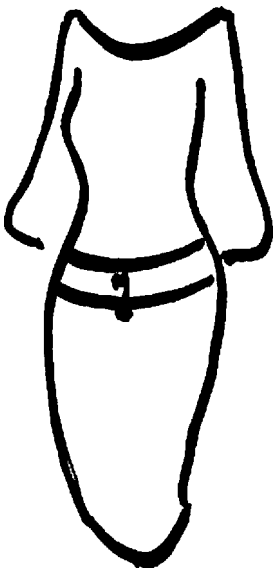
21. Correspondance L.A.S / Freud, 13.03.1922 :. Ma "fille Anna" me manque beaucoup aussi : elle est partie le deux de ce mois pour Berlin et Hambourg. Il y a longtemps que je la plains d'etre encore chez ses vieux I...1. Mais d'autre part si elle devait vraiment s'en aller je me sentirais aussi appauvri que je le suis en ce moment, par exemple, ou que s'il fallait renoncer it fumer».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

question de la «difficulté» qu'a Anna à «sortir sa libido de la cachette où elle était »[22]. Anna interroge Lou à propos de cet interdit de lire ces courriers-là, Lou ne répondra pas non plus : « Est-ce que c'est bien juste ?» commente simplement Anna.

AnnaTochter est là entre Lou et Freud. Anna va le prendre en compte désormais pour préserver ses choix.

Impatiente de recevoir ce vêtement multicolore qu'elle se représente jaune, rouge, vert, bleu et en même temps violet, restes de fleurs colorées abîmées par la pluie et le froid, Lou attend la deuxième robe dont Anna lui assure qu'elle pourra se déplacer et circuler avec devant tous ses patients.



La robe jeune arrive enfin le six septembre, Lou la compare à une oeuvre d'an, *Kunstwerh*[23], (L189) « dont les tons irisés et changeants brillent comme d'une couleur secrète». Robe-tableau incitant au rêve, elle sera nommée «la chatoyante». Lou explose de joie et déborde de gratitude. Elle développe tout le jeu de séduction qui se déroule entre la robe et elle : « Nous devons nous habituer l'une à l'autre, la vieille et la jeune, E...] la personne âgée n'étant pas la seule craintive». Un temps d'apprivoisement est nécessaire où la robe personnifiée invite Lou « d'un air rusé et aguichant ». Lou soulève d'abord une manche et la robe l'encourage : « Allez, essaie 1...] glisse-toi dedans ». Lou fait son numéro ! Elle crée une saynète. C'est du théâtre.

Elle ne tarit plus d'éloges. Au cours d'une promenade, elle avait déjà entendu dans son dos des femmes qui enviaient le chic de sa première tenue : «Je me promenais récemment par la pluie et le froid dans Göttingen (ce qui est rare) qui ne me faisaient rien car j'étais pour ainsi dire dans mon propre climat riche en laine, et je vis avec fierté et moquerie une deuxième robe de laine crochetée lâche, avec de grandes rayures et absolument pas belle de couleur ; j'entendis derrière moi des jeunes filles connues qui disaient à quelqu'un que pour la première fois de ma longue vie, j'étais chic et comment !» (L183).

Cette fois les compliments proviennent des hommes. Son patient suédois en a été troublé et pense que le couturier qui lui a fait cette deuxième robe est un «génie». Le mari de Lou, lui, remercie Anna pour cette « peau » qui colle si bien au corps de sa femme : « Mon Suédois dans son baragouinage allemand a appelé le couturier

22.Cité par E. Rodrigue, *Le siècle de la psychanalyse,* Payot-Rivages, collection Désir, Paris, 2000, tome 2, p. 224, note 87.

23. Lou dit Kunstwerh,oeuvre d'an, et non *Kunstding* chose d'an. Avec Rilke elle débat souvent de la différence entre ces deux mots. Rilke a cherché à .transformer l'angoisse en choses» et a composé des poèmes-choses, *Dinggedicht* Lou soutient, elle, que le langage ne se travaille pas comme le matériau de l'artisan.

L'Unebévue Editeur 2023 : de père à fille. www.unebevue.org

(comme il croit) un génie. Mon mari te remercie quant à lui pour cette peau comme il lui semble ; et je vois déjà que je peux porter les deux peaux à tour de rôle, une à l'intérieur, une à l'extérieur. Je me logerai sûrement dans l'une d'elles quand nous nous reverrons» (L190). Anna apprécie : «c'est la plus haute récompense pour le travail féminin quand il ressemble à un produit masculin provenant d'un couturier». (L191)

Comme la première fois, Lou a procédé à ses arrangements : elle resserre la ceinture, pièce indispensable à la taille ou aux hanches qu'elle peut dissimuler à souhait, et la fixe sur les côtés par un petit pli, elle la ferme ensuite à l'avant avec deux pompons. Telle est la nouvelle «Peau d'Anne» revue par Lou.

A peine la deuxième robe envoyée, Anna en projette une autre : «Dans ma tète je forme toutes sortes de plans et d'idées pour une nouvelle robe particulièrement épaisse et chaude » (L188). Eambition d'Anna est que cette troisième robe « aille de mieux en mieux», qu'il y ait le moins de retouches possibles à lui apporter. Elle envoie donc plusieurs questionnaires très détaillés, avec des dessins, destinés à obtenir de nouvelles mesures pour mieux circonscrire le corps de Lou : largeur des hanches, largeur des épaules, épaules jusqu'aux hanches, longueur des manches, largeur du cou derrière, etc. (paradoxalement elle ne demande ni le tour de taille ni le tour de poitrine qui sont habituellement des mesures nécessaires à l'exécution d'un vêtement féminin). Espérant se figurer mieux le volume du corps de Lou afin d'y adapter l'enveloppe au plus juste, que cherche-t-elle à contrôler ? A cette période, Pichler rencontre des difficultés à adapter à la mâchoire de Freud la prothèse qui devra être plusieurs fois remaniée, le réel du corps de Freud résiste à la saisie. Anna tente — dans une sorte de conjuration ? — d'ajuster la robe au corps de Lou.

Lou se prête aisément à la prise de mesure et renvoie «les images de modes», petits dessins d'Anna qui viennent compléter les questionnaires. Chose sans doute impensable de nos jours, sa patiente Edith est mise à contribution : « Quel scandale inouï a été la prise de mesure ! Edith innocente comme blanche neige et moi face à elle, pécheresse noire de jais ! » (L195).

La troisième robe a été voulue par Anna chaude et épaisse, sa lourdeur est problématique, elle le sait. Robe lourde des souffrances, celles de Freud, celles que supportent Anna pour les soins liés à la cicatrisation, celles de la séparation qui devient de plus en plus insupportable à Anna comme à Lou. Depuis un an et demi elles ne se sont pas vues, plusieurs occasions de rencontre se sont révélées impossibles.

Pour Lou, il est terrible *de* se représenter Freud qui souffre, elle ne peut s'y habituer, tout en admirant les capacités de travail dont il a fait si rapidement preuve. Selon Anna la robe pourrait bien, par son

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

poids, être une «cuirasse», mais Lou va trouver comment l'alléger, pour qu'elle ne pèse pas trop sur ses épaules, elle va la soulever par des rubans disposés sous les aisselles et passés autour des épaules, une fois encore elle va la froncer et la rétrécir à la taille, elle l'appellera « la Prussienne». Anna montre encore là son impossibilité à se figurer, même avec toutes les mesures utiles, une robe «de femme», il lui faut en passer par son convertisseur de *typus :* Lou, toujours apte à trouver son bonheur.

Faut-il dire, comme pour la prothèse de son père, Anna redoute que l'ouvrage ne convienne pas : « Tu ne dois pas me complimenter si tu n'es pas entièrement satisfaite» (L208).

Mais Lou s'émerveille plutôt qu'à côté de ses nombreux *Haustochterpflichten* « devoirs de fille de maison » Anna puisse confectionner des robes. Sans compter qu'en dehors de ce cet être-concret auprès du père, *sachliches alles sein (L211),* Anna assume maintenant de nombreuses responsabilités.

Avec son crochet qui lui permet « de ne rien faire», occupation continue laissant à son esprit la possibilité de vagabonder librement, elle puise l'énergie pour se consacrer à cet autre «crochetage» d'un foisonnement d'activités professionnelles, sociales, théoriques, dans une constante volonté d'expérimentation, de découverte.

A la clinique elle se forme chaque semaine, et se réunit avec Bernfeld et Aichhorn, elle s'occupe d'édition, de traduction, de correction. Elle a maintenant une aisance dans l'abord et l'apport théorique et remercie Lou de lui avoir permis d'accéder à cela dans leurs échanges. Ces remerciements rendent Lou un peu nostalgique car elle voudrait être avec eux, elle sent que beaucoup de choses se passent sans elle, qu'elle s'éloigne de sa position première d'accompagner et guider Anna. Anna décide, organise et choisit ses directions de plus en plus seule.

Durant l'été 1924, Lou n'a pu être proche des Freud qui «invisible», «je me représente votre séjour au Semmering, je crois que j'habite une chambre invisible là-bas».

En même temps elle travaille intensément la nuit à une nouvelle version de sa pièce *die Tarnkappe*[24]*', la Cape magique,* qu'elle aimerait voir jouer au théâtre. Anna s'intéresse à la pièce et propose d'en taper le manuscrit.

Un nain sculpteur, pétrisseur de boules d'argile, personnage principal, incarne la figure du poète. Mais il est aussi le psychanalyste puisqu'il peut permettre à celui qui revêt sa cape, d'accéder à la face inconnue, cachée de lui-même. Dans ce dispositif, l'artifice cape magique fait fonctionner la vérité. Le nain, peureux et inhibé, se pose en déchet. *Die Tarnkappe* développe souterrainement les caractéristiques spécifiques à la fonction analytique, et Lou tente d'y réaliser cette synthèse tant désirée : formuler ce qui peut se jouer entre la psychanalyse et la littérature. Ne met-elle pas clairement en scène l'action qu'elle aurait voulu avoir (fonction psychanalytique du nain) sur le désir d'Anna afin d'en changer la position inconsciente après lui en avoir révélé la vérité par la magie de la cape ?

24 Lou Andreas-Samomé, *Drei Dichtungen : Amor, Jutta, Die* Tarnkappe, Edition Insel Verlag, Frankfurt-am-Main, 1981.

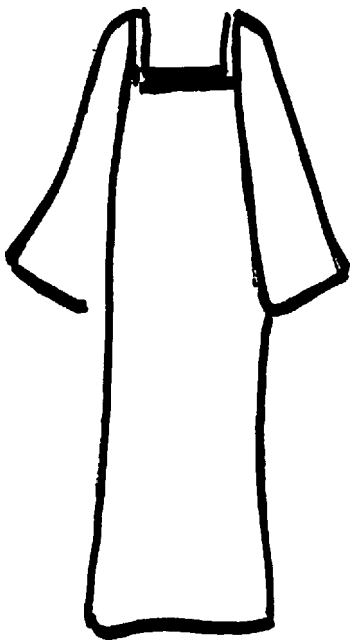
L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

Anna a pris pour l'instant un autre trajet, choisi celui-là : le crochet et sa production arachnéenne qui assignent Lou à sa place de « femme à revêtir», pendant qu'elle, Anna, construit par ce geste son invisibilité. On oublie le corps qui crochète derrière ce qui est crocheté. Le corps qui crochète se sert de ce geste comme couverture pour mieux se tenir en retrait derrière sa production. Ce travail de crochet ne vise pas, telle la cape magique, à révéler une vérité mais au contraire à préserver la singularité de son désir.

Anna enchaîne sans interruption les vêtements pour Lou. Le 23 décembre 1924, elle avait annoncé que la troisième robe était prête à être envoyée. Au début de l'année 1925, Lou reçoit « une veste commencée à Noél », c'est-à-dire au lendemain de l'envoi de la troisième robe, elle n'arrête pas. C'est une courte veste blanche, laine préférée de Lou, ornée d'une fine broderie grise, Lou est enchantée. Elle a l'art de valoriser les cadeaux d'Anna, avec beaucoup de légèreté.

«Je l'ai reçue un peu avant le repas et je l'ai mise aussitôt à table avec la pelote qui se balançait et une extase pleine d'excitation » (L217). Anna lui a laissé des finitions afin de remédier à «quelques défauts de naissance... » (L216) qui nécessitent un essayage.

«Dois-je toujours être seule à porter toute cette beauté sur moi ? Ce n'est pas par modestie que je te dis que ça me semble véritablement une énorme injustice car tu aurais pu entre temps tricoter et crocheter pour une autre » (L217).



La veste est appelée « charmante». Le charme opère sur Anna «Ne crois pas que d'autres soient lésés pour cela. Dans ce domaine la joie c'est de pouvoir penser à toi à l'intérieur de la chose finie. Pour les autres ce serait quelque chose d'autre » (L218).

Anna marque bien là que seule Lou, à ce moment-là, peut incarner pour elle la représentation de la femme et supporter un possible objet d'amour sans pour autant exclure l'amour du père. C'est une déclaration d'amour qu'elle lui fait ici.

Anna se risque à se dévoiler dans cet aveu, elle va même jusqu'à l'énoncer plus explicitement « Cependant j'ai un désir, te tricoter une chemise de nuit en laine» (L218). Désir assorti d'une nouvelle demande de modèle.

Lou détourne l'offre en refusant catégoriquement la chemise de nuit « Ma chère Anna, non, non et non, tu ne dois pas toujours plus m'envoûter et m'embobiner, qu'est-ce que tu m'écris à propos d'une chemise de nuit en laine blanche ?» (1219).

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Ici, signe d'affolement pour celle qui se sait maintenant être bel et bien sous emprise. Elle ne peut plus ignorer le caractère érotique de l'amour qui s'adresse à elle. Mais elle ne désire pas interrompre brutalement leur lien d'amitié ancien et précieux.

Elle ramène Anna à plus de convenance. Elle n'acceptera qu'une robe d'été comme la jeune et colorée qu'elle avait souhaitée respectable.

Anna entend qu'elle est peut-être allée un peu trop loin, mais selon sa manière, Anna ne contrarie pas l'autre, tient compte de son avis tout en conservant l'idée qui lui convient et en le disant «Ta robe blanche du matin doit commencer aujourd'hui, ne t'effraie pas si ce n'est pas vraiment autre chose qu'une chemise de nuit » (L222).

Dans la lettre suivante elle ajoute un simple post-scriptum «Ta chemise de nuit-robe d'intérieur-robe du matin-ou quoi que ce soit d'autre, grandit» (L232).

Quelques jours plus tard elle annonce simplement « Sur le Semmering une robe douce et légère t'attend» (L236).

Enfin se revoir va être possible. Déjà au printemps (1227) Lou écrivait à Anna : «Sais-tu Anna, ça fait deux ans, un court séjour en avril que tu es venue pour la dernière fois, [...I cette fois ça ne sera pas pareil, c'était avant le Bodensee». Lou est invitée à passer le mois d'août avec les Freud, elle habitera une chambre dans un hôtel proche. Les détails pratiques sont réglés entre les deux amies.

Anna présente son point de vue sur leur économie à trois : «Ainsi je te vois-tu me vois-papa te voit-tu vois papa, dans tous les cas même sans congrès, nous retrouvons le bon temps d'avant la maladie de papa» (L230). Ce circuit des regards synthétise la stratégie actuelle d'Anna, il exclut le regard de son père sur elle, elle préserve de cette façon son choix d'objet — qui n'est pas celui que Freud voudrait voir en elle. Elle ne veut pas déplaire à son père donc elle imagine et elle instaure une situation où son père n'a pas besoin de la voir, il suffira qu'il regarde Lou, alors elle sera heureuse avec eux deux. Les apparences seront sauves et elle pourra vivre en adéquation avec son désir. Quant au reste de la famille, aux nombreux amis qui passeront voir les Freud durant l'été, s'ils sont accueillis avec plaisir ils ne sont toujours pas néanmoins fondamentalement nécessaires au trio, si on s'en tient à la formule d'Anna.

Il s'agit de tenir jusqu'en août, Anna doit se remettre à un ouvrage, c'est une nécessité pressante, et elle voudrait encore de nouvelles mesures.

Se souvenant que Lou a pu désirer un vêtement bleu, elle lui adresse maintenant quelques échantillons de fils de soie, elle continue de faire suivre son fil à Lou : «Tu voulais toujours quelque chose de bleu. Récemment, j'ai trouvé une nouvelle laine bleue qui se laisse travailler légèrement et de façon aérée et je t'envoie un petit modèle. Mais s'il te plait ne t'effraie pas et peste calmement contre moi. Elle est peut être trop lumineuse et du reste il y a à l'intérieur un petit fil de soie tissé, peut-être que ça va gâcher ton plaisir» (1236). Dans sa réponse (1237) Lou note en fin de lettre : « Bon maintenant, avant de clore, au sujet des petits fils bleus, j'étais sans voix quand ils sont tombés de ton enveloppe ! Non, plus rien maintenant, ça serait monstrueux ! Par chance je n'aime pas trop la couleur en ce qui me concerne, je ne peux plus porter sur moi un bleu si clair... » (1237). Anna revient à la charge : «Tu dois me donner une nouvelle idée pour une nouvelle robe de laine, je ne peux pas commencer l'été sans cela tout simplement. Ce serait la moitié de la joie des vacances. En août,

c'est trop tard pour commencer» (L238).

La réponse tombe de façon tranchée en fin de lettre : «Toi, avec ton crochet, tu dois véritablement analyser ! ça ne va pas du tout ! Ne fais rien avant que nous nous parlions et alors tu m'embobineras en personne !» (L239).

Lou renvoie Anna à son analyse, elle commence à être désemparée par Anna qui n'est toujours ni écrivain, ni «féminine» et qui semble bien s'organiser pour s'en tenir à cet insaisissable, mais elle espère toujours dans la psychanalyse et compte bien pendant l'été pouvoir opérer un renversement de situation grâce aux échanges qu'elles vont enfin avoir de vive voix.

Non sans humour[15], Anna répond à Lou que son conseil ne pourra être suivi : «Le crochet se fera analyser seulement en automne, parce que pour le moment c'est la pause. J'aurai bien un petit peu de temps d'ici là pour finir encore quelque chose ?» (L240).

Anna va réussir mieux encore avant l'arrivée de Lou, qui lui a glissé une demande : Lou souhaite acheter une cape en loden, on ne trouve rien en Allemagne à cette période : «Pour ici en haut, tu n'as pas besoin de t'acheter de cape. Nous avons emporté un nombre fou de toutes ces choses parmi lesquelles une cape très légère en laine pure et foncée de papa, qu'il ne pone plus ! Il dit que ça pourra t'aller très bien pour tous les usages ici I...1 après, plus tard, on pourra en chercher une tranquillement» (L248).

Avec cette dernière proposition, la stratégie mise en place par Anna avec son crochet trouve son aboutissement. Les robes ont permis à Anna de faire poner à Lou la fonction féminine dont elle s'est dégagée dans l'acte même de les crocheter – premier retrait. En faisant dire à son père que la cape que Lou pourrait revêtir sur ses robes lui ira très bien, ne se retrouverait-elle pas, en quelque sorte invisible, entre le corps de Lou et l'étoffe de son père ?

Avec leur rencontre de l'été 1925 la confection des robes pour Lou prend fin. Freud et Lou ont travaillé en commun à défaire ce que l'attachement d'Anna à Lou avait installé de trop proche dans cette pratique du crochet. Freud a maintenant offen à sa fille un chien dont elle tient la bride plus ou moins lâche, elle y retrouve une identification à Lou, qui aime se promener chaque matin en compagnie de son chien. Anna va faire de même. C'est ainsi que durant quelque mois, les considérations sur les chiens vont venir prendre la place, désormais vide, qu'occupaient les robes jusque-là dans la correspondance.

Nous ne connaissons rien des échanges oraux mutuels durant ce séjour tant attendu, mais nous savons que Lou travaille à un récit de fiction dont elles ont parlé ensemble. Anna le reçoit en cadeau d'anniversaire pour ses trente ans en décembre de l'année 1925, c'est un manuscrit aujourd'hui disparu qui s'intitule *die Geliebte,*

25. Anna enfant a souffert face à ses saurs plus admirées qu'elle pour leur beauté, mais elle se distinguait par son imagination, l'impertinence de ses bons mots et son espièglerie qui plaisait tant à son père. *Cf.* Young-Bruehl, Anna *Freud, op. cit.,* chapitre *Annert.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

l'Aimée. Lou, elle, en revient toujours à son atelier de littérature pour faire entendre à Anna ce qu'il pourrait en être de son destin de femme.

«J'étais comme pour *Rodinha* autrefois tellement émue d'un cadeau si direct, en plus écrit de ta belle écriture vivante, qui pour moi est comme un deuxième visage de toi, encore plus intime que le vrai avec son nez, sa bouche, ses yeux», écrit Anna en le recevant (L264). On comprend que Lou y a décrit une femme censée représenter Anna «Je l'ai bien reconnue, l'aimée, tu as modifié beaucoup de chose pour l'embellir ! [...] Mais vois-tu seule ta Mathilde a le droit d'être contente d'être une femme. Quand on peut danser aussi bien qu'elle alors ça a un sens [... J mais quand ça donne quelque chose comme Dina ou moi, on envie les deux aspects qui décrivent comment on pourrait être : productif comme l'homme ou dansant et offrant comme Mathilde. On voudrait pouvoir être les deux et on se reconnaît un peu dans les deux mais aucun ne va vraiment. Et les gens qui sont ainsi n'ont vraiment aucune raison d'être reconnaissants pour ça à Dieu. Mais ne crois pas que ça signifie que je suis particulièrement insatisfaite. Ce serait tout à fait faux. Et justement ça va pour moi beaucoup mieux et beaucoup plus légèrement que tous ceux que je connais. Seulement je sens souvent le double ». Anna indique cette fois à Lou qu'elle a maintenant trouvé une sorte de savoir-y-faire avec ce qu'elle est, son choix est fait : ne pas choisir et pouvoir tenter d'endosser tour à tour les deux positions dans un inconfort permanent. Elle laisse cependant percer un peu de nostalgie « Mais une fois dans la vie j'aimerais bien pouvoir être comme ta Mathilde»[26].

La nouvelle légèreté dont Anna fait état l'amène maintenant à une pratique du chant qu'elle est ravie de pouvoir assumer en public, elle chante des petits lieder de Bach chez sa soeur Mathilde. Professionnellement, en 1926 et 1927, elle se consacre de plus en plus aux enfants «tu es maintenant comme une vraie mère couronnée d'enfants» (Lou, L288) avec Eva et Dorothy, ses nouvelles amies. Elle publie aussi son premier ouvrage théorique : *Introduction à la technique de la psychanalyse d'enfants,* Il s'agit de quatre conférences données à l'Institut de formation de la Société de Vienne.

Les lettres à Lou deviennent plus rares. Sur la question de l'enfant elles ne partagent pas les mêmes convictions et Anna n'est pas sûre que Lou approuve l'analyse d'enfants «Je ne suis pas si sure que tu sois contente parce que ce sont des enfants et que je veux toujours les changer alors que toi tu es toujours pour qu'on les laisse comme ils sont... » (L297).

En 1927, une interruption de six mois se produit dans leurs échanges pendant qu'Anna s'affaire à la création de son école, véritable brouille qu'Anna la première va tenter de dissiper ne comprenant pas le silence de Lou «La dernière lettre que tu m'as écrite m'a rendue terriblement malade» (L303) et doutant que Lou puisse encore l'ac-

26. En 1934 Lou qui dans sa vieillesse met de l'ordre dans ses écrits, redemandera le manuscrit *Die* Geliebte *à* Anna (L387) de méme qu'elle lui redemandera en 1935 *l'Elégie* de Rilke offerte en 1921 au début de leur amitié, dépossession douloureuse pour Anna qui ne réussira pas à la restituer a temps. Ernst Pfeiffer, dernier ami et éditeur posthume de Lou, aura deux échanges épistolaires à ce sujet avec Anna, *cf :* notes 420 et 421, Lou *Andreas-Salomé/Anna Freud* Briefwechsel, *op.cit.,* pp. 835-836.

L'Unebévue Editeur N°33 : de père à fille. www.unebevue.org

cepter telle qu'elle est[er]. Elle affirme qu'elle a changé : « Tout est chez moi tellement différent d'autrefois que je peux maintenant comprendre des choses que je ne pouvais pas comprendre avant. Je ne sais pas si cela vient de l'analyse ou simplement du fait de vieillir ?» (L294)_

En signe d'amitié plus ou moins retrouvée, elle lui adresse un petit foulard, (depuis l'été 25 au Semmering Anna n'a envoyé à Lou qu'une couverture bien chaude !). Ce geste est pour Lou l'occasion de revenir sur « toute cette laine que j'ai eue grâce à toi... » (L309, 20 février 1928).

Maintenant que la passion n'est plus à craindre, et au moment de renouer une amitié si féconde, Lou réaffirme la valeur des cadeaux reçus, elle tient à dire à Anna ce que sont devenues les robes crochetées pour elle. «Je porte la séduisante robe de laine blanche comme ça, et ne la porte sous un kimono bleu foncé garni de fourrure, ouvert devant, que quand il fait froid d'où elle fait très bien ainsi et est très admirée». La première robe s'est usée avec les années mais est toujours «brave», Lou l'a séparée en deux parties, jupe et pull-over. La petite veste s'est effilochée. La robe jeune est pudiquement portée seulement le matin. En raison de sa lourdeur la troisième robe a été donnée, avec la permission d'Anna, à la fille d'Hélène Klingenberg', c'est sa robe préférée.

So viel über Garderobe !, « tout ça au sujet d'une garde robe !»

Lou reste dans l'admiration de Freud : «Où existe-t-il un deuxième homme dans ma vie auquel je doive autant qu'à ton père ?» (L260). Dans les mois qui suivent elle travaille à son «Remerciement à Freud» qui sera publié en 1931. Plut&t qu'à sa propre personne Freud aurait préféré un remerciement à la psychanalyse mais Lou ne change pas de position sur ce point. Quand Anna lui envoie son ouvrage principal *Le moi et les mécanismes de défense,* Lou juge le livre exceptionnellement réussi, clair, précis et elle félicite Anna d'avoir créé dans le champ de la psychanalyse son propre domaine : la psychanalyse d'enfants. Elle lui rappelle que leurs opinions sont divergentes quant aux enfants. Parallèlement, après la parution de ses Mémoires elle écrit quelques articles qui sont réunis dans son dernier livre *Eintragungen der letzten*

27. II est certainement très difficile pour Lou d'accepter qu'Anna puisse renoncer à se questionner comme elle sur le féminin et qu'elle puisse savoir» *des* enfants par le biais de Dorothy Burlingham et de leur établissement pour enfants. Lou, dont Nietzche a pu dire ironiquement qu'elle représentait «l'Éternel Masculin», n'a cessé de construire au fil de sa vie ce qu'il en est d'erre femme et par suite de prôner la différence des sexes. Elle rejoint Freud à qui elle a toujours cherché a montrer les valeurs du féminin. Elle place le fait d'étre mère sur le versant masculin de la femme — elle-méme ne mettra pas d'enfant au monde : «La mère m apparats entièrement comme *ce* qui, au centre méme de la féminité, correspond à l'essence de la masculinité : engendrer, dominer, guider, assumer une responsabilité, offrir une protection». in Enz, Editions de Minuit, 1984, p 157. Pour Lou, le féminin est associée à l'amour et à la création, elle affirme «l'analogie de l'amour et des oeuvres de l'esprit», ibid, p 56.

Peut-elle faire autrement que de s'éloigner un temps d'Anna qui choisit de laisser là ces questions pour ne se consacrer qu'a son idéal altruiste ? (Anna ne traitera pas de la féminité dans ses écrits théoriques).

28. Amie de Lou, a notamment servie de modèle pour le personnage maternel dont l'importance est centrale dans le roman de Lou La *Maison.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Jahren[29], *Carnets intimes des dernières années.* En juin 1936, elle qui dans toute son oeuvre n'a jamais parlé d'Anna, revient sur Le moi *et les mécanismes de défense* dans un court article où elle développe ses propres principes de liberté à propos de l'éducation des enfants — avec réserve toutefois. Quant à ce *Meisterstüch «* morceau de maître » elle le nommera *Anna's Freudbuch,* elle ne dira pas *Anna's Buch* ou *Anna Freud's Buch,* la figure du père continuant de dominer sa vie et celle d'Anna.

L'amitié d'Anna se lit dans la correspondance jusqu'à la mort de Lou. Celle qui dit aimer avant tout « offrir et servir» continue d'écrire, donne des nouvelles du père, de «ses» enfants, expédie des colis de livres et de nourritures fines, prend soin de la santé de Lou et lui rend quelques courtes visites dès qu'elle le peut. Elle n'est pas romancière mais écrit de nombreux textes théoriques, «Je crois que quelque chose en moi est devenu plus libre de sorte que je peux commencer à écrire. Je me réjouis beaucoup car il me vient toujours des choses en tete et ce n'était pas le cas autrefois » (L395).

Le riche et divers atelier-Anna

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

29. Lou Andreas-Salomé, *Eintragungen der letzten fahren,* Insel Verlag, 1982. *Carnets intimes des dernières années,* Hachette.

Anna Freud — Lou Andreas-Salomé. Un manquement aux statuts.

FRANÇOISE ,JANDROT

L'Unebévue Editions : de père à fille. www.unebevue.org

Anna Freud avait tout juste quatre ans que Freud déjà s'émerveillait, auprès de son ami Fliess, de ses tendances de plus en plus marquées à jouer dans le registre de la malice. 11 ne semble pas, pour autant, que Mademoiselle Freud ait contribué à laisser passer à la postérité cette dimension si tôt reconnue et appréciée de son père. Toutefois, si l'on reconstitue de façon un tant soit peu précise le contexte de son admission à la *Wiener Psychoanalytische Vereinigung,* on constate qu'elle a mis en oeuvre, à cette occasion, cette étonnante capacité qu'elle conservera tout au long de sa vie'

Une étape décisive.

Le 19 mai 1922, dans une correspondance avec son ami Max Eitingon, Freud évoque Anna, de retour de Göttingen après un séjour auprès de Lou Andreas-Salomé. Il lui annonce le projet de conférence de candidature de sa fille à la *Wiener Psychoanalytische Vereinigung* et lui livre : « J'essaierai d'arranger les choses pour la conférence à la réunion de ce soir. Ensuite, le mercredi 31 de ce mois, je serai comme Brutus lorsqu'il dut juger son propre fils. Peut-être va-t-elle franchir une étape décisive»[2]. On peut imaginer un petit sourire poindre sur le visage d'Eitingon à la lecture de ces lignes puisque, comme nous le découvrons dans la biographie d'Anna', elle l'avait mêlé, à l'insu de son père, à la préparation de ce projet !

1. N'oublions pas non plus une autre de ses étonnantes capacités à .être dans le coup» sans en avoir tellement l'air, et pensons à sa participation active, à soixante-treize ans, aux manifestations estudiantines sur les campus américains au cours de l'été 1968 !

2. Elisabeth Young-Bruehl, ***Anna Freud,*** Biographies Payot, Paris, 1991, p. 98.

3. Ibid.

En effet, le *texte Schlagephantasie und Tagtraum* avait mûri, avant même sa rédaction au printemps 1922, entre Anna et Lou Andreas-Salomé lors du séjour de Lou chez les Freud à Vienne, du 8 novembre au 20 décembre 1921. Le but initial d'Anna visait sa participation au Congrès international de Berlin, prévu pour septembre, en tant que membre d'une société psychanalytique. Mais, à quelle société pouvait-elle formuler sa demande d'admission ? Anna entretient son ami et confident, président de la Société berlinoise, Eitingon, de ce problème dans une lettre du 15 avril 1922 : «Il y a une chose dont j'aimerais bien discuter avec vous à Berlin. Si c'était possible, j'aimerais beaucoup devenir membre d'une association psychanalytique avant le Congrès de cette année. Ce serait difficile à Vienne, et de toute façon j'échouerais parce que je n'ai pas encore la matière d'une conférence. Mais ma traduction du livre de Varendonck vient de paraître, et c'est un travail destiné à la psychanalyse, même s'il est modeste. La Société de Berlin m'accepterait-elle sur la base de ce travail ? J'aurai la réponse moi-même quand je serai avec vous»[4].

Suite à un voyage à Hambourg, Anna retrouve Eitingon à Berlin. Prudent, il lui conseille de se présenter à la Société viennoise, et elle se rend chez Lou, à Göttingen, du 25 avril au 5 mai. Elles travaillent ensemble au texte d'Anna, laquelle rentre à Vienne pour l'anniversaire de son père. Lassemblée des *Herren und Damen* membres statutaires de la WPV se réunit le 31 mai pour écouter la conférence d'admission de Mlle Freud, *Schlagephantasie* und Tagtraum, élaborée avec Lou et révisée par Freud.

Au cours de la séance statutaire du 13 juin 1922, Anna Freud est admise officiellement comme membre. Comment Anna fit-elle pour, non seulement soutenir sa conférence écrite à propos de ses propres fantasmes de fustigations et ses rêveries diurnes, mais aussi faire ratifier l'admission, comme membre de la WPV, de Lou qui n'avait rien demandé ?

Françoise Jandrot

Des soirées du *mercredi, à la* Wiener Psychoanalytische Vereinigung.

Rappelons quelques points concernant les statuts de la WPV. On sait qu'à dater du mois d'octobre 1902, à l'initiative de Stekel, Freud réunissait pour discuter chez lui, le mercredi soir, au rez-de-chaussée du 19 de la Berggasse, le petit groupe composé de Stekel, Adler, Kahane, Reiter, etc. À partir de 1907, ils sont alors une douzaine à monter au premier étage dans le nouveau lieu de travail de Freud. La cooptation a présidé à l'élargissement des membres des Soirées psychologiques du mercredi soir, rebaptisées Soirées du mercredi soir, suite au déménagement, avant de s'institutionnaliser avec la création de la *Wiener Psychoanalytische Vereinigung.*

Dans une lettre rédigée à Rome à la date du 22 septembre 1907, Freud propose aux vingt membres d'alors de «dissoudre la petite société qui avait coutume de se réunir chez moi, tous les mercredis, pour la reformer immédiatement après. Un simple

4. Elisabeth Young-Bruehl, Anna *Freud, op. cit.,* p. 93.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

mot adressé à notre secrétaire Otto Rank, avant le 1", suffira au renouvellement de votre carte de membre, sans réponse de vous à cette date, nous estimerons que vous ne désirez plus faire partie de notre groupe».

Puis, en avril 1910, à la suite de la fondation de l'IPA et du Congrès de Nuremberg, la WPV prend de nouvelles décisions concernant son organisation. Rank note : «Jusqu'à présent les membres de la société ont été les *hôtes* Eje souligne] de Freud ; cela n'est désormais plus possible. La Société doit se constituer et élire un président. Elle doit intégrer l'IPA et coexister avec d'autres sociétés locales».

Le premier président, Adler, démissionne, et lors de l'assemblée générale du 1" mars 1911, Freud est élu à cette fonction. La société se dote de nouveaux statuts qui définissent, entre autres choses, les modes d'admission des membres mais aussi le choix des hôtes qui sont des invités occasionnels aux soirées hebdomadaires du mercredi. Elles se tiennent un temps au Doktoren Kollegium, avant d'émigrer au café Arkaden lors de l'assemblée plénière du 11 octobre 1911, consécutive à la démission d'Adler.

Les minutes de la WPV permettent de connaître les activités et les noms des participants des soirées de 1906 à novembre 1918. Les statuts précisent le mode d'admission des membres actifs. Ainsi, «toute personne peut devenir membre actif qui sur la proposition d'un membre honoraire ou actif et après délibération du comité, a été admise par l'assemblée plénière à la majorité des trois quarts et a été déclarée admise par le comité. Les noms des candidats sont a communiquer à tous les membres de la Société au moins quinze jours avant l'élection ; on peut voter par écrit. Un candidat sera avisé d'un rejet sans que la raison en soit donnée »[5]. L'obligation de présentation d'un travail n'interviendra qu'après la guerre. Le statut des hôtes est précisé lors de la séance du 5 avril 1911. Ils peuvent être autorisés à faire des conférences si la majorité de l'assemblée plénière en décide ainsi. Ce ne fut qu'en 1926 lors du Congrès de Bad Hombourg que sera acceptée la motion exigeant une analyse préalable à l'exercice.

Le 30 octobre 1912, sous la rubrique *Hôtes,* apparaît le nom de Lou Andreas-Salomé, de même que le 6 novembre. Puis dès le 27 de ce même mois, son seul prénom, Lou, est mentionné. Elle sera le premier hôte, féminin, invité à cette place sans être la « femme d'un monsieur» ou un médecin. Le nom de M`"` Freud s'inscrit, pour la première fois, sur la liste des hôtes de la WPV le 10 octobre 1917. Et pourtant, elle assista, bien avant, et bien des fois, en tant que « fille de son père », aux soirées du mercredi !

Et c'est donc en tant que Président de la WPV que Freud transmettra la demande d'admission de Mademoiselle Anna Freud au comité.

5. *Les* premiers *psychanalystes. Minutes de la Société psychanalytique de Vienne. 11 1908-1910.* NRF Gallimard, Paris, 1978, p. 466.

L'Unebévue Editeur 2013 : de père à fille. www.unebevue.org

Lou avait été présentée à Freud, au Congrès de Weimar à l'automne 1911, par son amant d'alors, le psychothérapeute Poul Bjerre, invité à la suite de la publication d'un article dans le *Jahrbuch.* La rencontre avec Freud réoriente la vie de Lou. Elle visite Abraham à Berlin en avril 1912, puis décide de séjourner plusieurs mois à Vienne pour apprendre la psychanalyse. Le 27 septembre 1912, elle adresse le plus simplement du monde sa requéte à Freud : «N'est-ce pas, je pourrais alors m'adresser à vous, suivre vos conférences et vous demander de bien vouloir m'accorder l'autorisation de prendre part aux soirées du mercredi ?». Non seulement Freud l'autorise, mais il en fait son interlocutrice privilégiée, elle est, dit-il, son « point de fixation »[6]. Il l'invite à la table familiale le dimanche 2 février 1913 et passe toute la journée, jusque tard dans la nuit, à discuter avec elle. Après le retour de Lou à Göttingen, en avril 1913, une importante correspondance poursuit l'échange intellectuel et amical entre eux. Anna ne rencontra pas l'amie de Freud lors de ce premier séjour viennois.

La thématique de la masturbation, récurrente depuis 1911 dans les soirées de la WPV, se retrouve particulièrement dans les courriers entre Vienne et Göttingen à partir des années 1917, bientôt suivie par celle des fantasmes d'enfant battu. En réponse aux attentes de Freud, Lou discute longuement l'article de 1919 « Un enfant est battu » *Ein Kind* wir *geschlagen,* et 1920, « A propos de la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine », *Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität.* Touché par sa lecture, il lui répond : «Merci pour vos commentaires sur l'"enfant battu" *[das geschlagen Kind]* , comme toujours, mille mercis. Vous donnez toujours plus que vous ne recevez». Entre la discussion argumentée du 26 novembre 1920 à propos d'Au-delà du principe de plaisir *Jenseits des Lustprinzips* et le 6 septembre 1921 aucune lettre étonnamment n'existe, tant dans l'édition française qu'allemande des correspondances. Je conjecture qu'il y en eut et qu'elles devaient évoquer l'analyse d'Anna. Que sont-elles devenues ? Lors de la publication de cette correspondance, autorisée par Anna, une seule restriction fut imposée : que rien ne soit mentionné de sa vie.

Nous ne connaissons pas non plus le contenu de l'invitation de Freud à la Berggasse à laquelle Lou répond affirmativement le 13 septembre 1921. l arrivée de Lou prévue le 8 novembre prime sur le projet de voyage d'Anna à Hambourg. Le 20 décembre 1921, après le départ de Lou, Freud écrit à son fils Ernst et à sa belle fille, un éloquent témoignage : «Elle [Lou] a été une invitée charmante, comme elle est par ailleurs une femme éminente. Anna a travaillé analytiquement avec elle, rendu visite à beaucoup de personnalités intéressantes et beaucoup profité de ce commerce. Maman s'en est occupée affectueusement ; avec mes neuf heures de travail quotidien,

6. Freud écrit à Lou le 2 mars 1913: «Je suis navré d'en être réduit à répondre par écrit à votre bonne lettre, c'est-à-dire que vous ne soyez pas venue chez moi samedi. Du coup, j'ai été privé de mon point de fixation et j'ai parlé d'une manière incertaine». In Lou *Andreas-Salomé, Correspondance avec* Sigmund Freud, NRF Gallimard, Paris, 1970, p. 19.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

je n'ai pas eu beaucoup de temps à lui consacrer, mais elle s'est comportée très discrètement et sans la moindre prétention». Les correspondances entre Freud et Lou, de mars 1922, donnent une grande place aux échanges sur le travail d'Anna à propos des fantasmes de fustigation.

Durant le séjour de Lou dans la maison des Freud, Anna décrit à son ami berlinois ses impressions : «Mme Lou Andreas-Salomé est notre invitée depuis maintenant trois semaines, et sa présence m'a apporté plus que je n'attendais. Nous discutons d'une question très intéressante en psychanalyse, d'où pourrait sortir un article dans l'avenir. Je constate encore combien on approche ces choses de plus près en parlant avec quelqu'un qu'en essayant de les avaler en lisant».

E« intéressante question » sera encore débattue entre Lou et Anna à Loufried, la maison de Göttingen, et aboutira au texte présenté le 31 mai à la WPV.

C'est depuis son « exil », à Merano, au cours de l'hiver 1912-13, qu'Anna confie à Freud son intérêt pour ses livres. Diplômée du Lyzeum au début de l'été 1912, Anna s'interrogeait sur son avenir. Soucieux de son excès de passion dans le travail, Freud souhaitait voir sa dernière fille s'ouvrir à d'autres centres d'intérêts. Il envisage de l'envoyer plusieurs mois en Italie avec la tante Minna. Mais avec l'annonce du projet de mariage de Sophie — soeur d'Anna — pour le début de l'année 1913, ce projet se transforme en un séjour à Merano de l'automne 1912 au printemps 1913. La jalousie d'Anna envers Sophie, sa mauvaise santé, motivent son éloignement de Vienne. Freud s'en explique dans la lettre d'anniversaire adressée à sa fille le 13 décembre 1912. « [...] Tes intentions en ce qui concerne l'école peuvent bien attendre que tu apprennes à y mettre moins de passion. Tu n'y perdras rien. Vivre un peu au jour le jour et te réjouir de pouvoir profiter d'un si beau soleil en hiver, ne pourront que te faire du bien. I ...1 Le temps de te tuer au travail viendra aussi pour toi, il ne te sera pas épargné mais tu es encore bien jeune»[7].

Dès 1909, Anna, qui avait alors seize ans, avait manifesté de l'intérêt pour le travail de son père. Elle souhaitait déjà l'accompagner en Amérique à la Clark University. De même, au cours de l'été 1911, dans une lettre écrite des Dolomites elle lui manifeste son souci de ses conditions de travail. «J'attends tin arrivée avec impatience, et je t'emmènerai dans tous les beaux endroits, car je commence à connaître un peu les environs. Je pense que tu auras plus de temps pour écrire ici qu'à Karlsbad, car il n'y a qu'un train toutes les heures et pas de voitures à cheval ni d'automobiles pour les visites éventuelles»[8].

La correspondance d'Anna depuis Merano nous renseigne sur son style d'annonce de ses premières lectures des écrits de son père. Ainsi le 13 janvier 1913 elle lui confie, pas sans une certaine malice, «J'ai lu certains de tes livres, mais cela ne doit pas t'effrayer parce que je suis grande et que mon intérêt n'a rien d'étonnant»[9].

7. U. H. Peters, *Anna Freud,* Balland, 1987, pp. 27-28.
8. Elisabeth Young-Bruehl, *op. cit.,* p. 49.
9. *16íd.,* p. 58.

L'Unebévue Editeur N°2 : de père à fille. www.unebevue.org

Au cours de l'été 1915, passé à Ischl chez sa grand-mère, elle traduit en allemand un article de l'américain James Putnam. Par lettres, elle s'enquiert auprès de Freud du vocabulaire psychanalytique qu'elle ne connaît pas et lui raconte ses rêves. En 1918, elle assiste au cinquième Congrès international de psychanalyse de Budapest. Elle y rencontre les psychanalystes et exprime son espoir de les avoir un jour comme collègues. Elle a décidé, dixit sa biographe, de commencer une analyse avec son père à partir du premier octobre. Elle souhaite continuer à exercer son métier d'institutrice durant son analyse pour se laisser le choix entre la psychanalyse et l'enseignement.

En 1919, Freud publie *Ein Kind wird geschlagen,* qu'il adressera rapidement à son interlocutrice, Lou.

En 1920, après deux cruels décès, celui de Von Freund et de Sophie, le statut d'intime de la famille Freud se confirme pour Eitingon. Il accompagne, depuis Berlin, Ernst et Oliver aux obsèques de leur soeur Sophie à Hambourg. Eitingon remplace aussi Von Freund au Comité et Freud lui offre l'intaille destinée au défunt. C'est Anna qui le lui apporte à Berlin avec ce message de Freud, «Anna vous apporte enfin l'anneau auquel vous aviez droit depuis longtemps. Je l'ai retiré de mon propre doigt parce qu'en ces temps de misère, je n'ai rien pu trouver de beau. Vous le méritez plus que tout autre, portez-le aussi en souvenir de moi pour qui vous êtes devenu un si précieux ami et un fils si cher»[10]

À la fin de l'année scolaire, de plus en plus assurée de son choix pour la psychanalyse, Anna démissionne de son poste d'institutrice. Elle entreprend de nouvelles traductions' pour la psychanalyse. Selon ses biographes Anna reçoit des mains de Freud l'anneau réservé aux membres du Comité au cours de cette même année 1920. Mais ce n'est qu'en 1924, après la démission de Rank qu'elle est invitée officiellement par Ferenczi à participer aux réunions du Comité avec Abraham, Jones, Sachs.

La *belle histoire du 31 mai 1922,* Schlagephantasie und Tagtraum

On peut supposer l'assemblée des membres de la WPV réunie au grand complet pour écouter Mademoiselle Freud dans sa communication du 31 mai 1922. Lou, restée à Göttingen, est associée au travail d'Anna : « Il s'agit d'une petite illustration d'une étude du professeur Freud, "Un enfant est battu". Elle est née d'une série de conversations avec Mme. Lou Andreas-Salomé, que je dois beaucoup remercier pour son intérêt et pour son aide »[11][12].

Nous le savons aujourd'hui par les biographes, l'article de Freud, qui sert de prétexte à la communication d'Anna, traite de l'analyse de sa propre fille. Dans cet arti-

10. U.H. Peters, *op.cit.,* p. 60.

11. Dont celle de Varendonck, publie en 1922, auquel Anna se réfère, dans sa lettre à Eitingon du 15 avril 1922, comme possible travail psychanalytique à présenter pour son admission à la Société Psychanalytique de Berlin.

12. Anna Freud, « Fantasme d'"être battu" et réverie», in *Féminité Mascarade, études psychanalytiques réunies par Marie-Christine* Hamon, Le Seuil, Paris, 1994, p. 58.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

de, sous-titré « Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles » *Beitrag* zur *Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen,* Freud se référait à six cas, quatre femmes et deux hommes. 11 distingue trois cas de névrose obsessionnelle, un quatrième qualifié de « franche hystérie », quant au cinquième, Freud précise, «un diagnostic clinique grossier ne l'aurait pas classé du tout ou s'en serait débarrassé avec l'étiquette de "psychasthénie"»". Nulle mention du sixième cas. La communication d'Anna en 1922 vient indiquer comment elle est logée an creux, à cette place vide du sixième cas, le seul qui vient justifier en quoi l'article est bien une contribution à la genèse des perversions sexuelles. Rappelons aussi que dans le chapitre II Freud conçoit ce fantasme comme un trait primaire de perversion dont le destin peut être de «ne pas persister pour la vie, qu'elle peut encore succomber plus tard au refoulement, avoir pour substitut une formation réactionnelle ou être transformée par une sublimation. (Mais il se pourrait que la sublimation naisse d'un processus particulier entravé par le refoulement). Mais quand ces processus font défaut, alors la perversion se maintient dans l'âge mûr, et lorsque nous trouvons chez l'adulte une aberration sexuelle — perversion, fétichisme, inversion — nous sommes en droit de nous attendre à découvrir par anamnèse un tel événement fixateur dans l'enfance »[14]. L'épilogue de l'étude d'Anna donne à la sublimation le premier rôle.

Dans l'introduction à sa demande d'admission, Anna s'adresse aux *Herren et Damen* de la WPV. Ils lui ont offert l'hospitalité bien qu'elle n'ait jusqu'alors produit aucun travail. Elle évoque les règles strictes de l'association qui ne font pas de place «aux oisifs» et obligent le postulant au statut de membre de faire entendre un travail personnel.

Elle résume en vingt-sept lignes l'article de son père, qu'elle nomme tout simplement mais subtilement : «l'auteur» et elle centre son étude sur un des cas de femmes, celui d'une jeune fille de quinze ans, ayant développé une construction artistique faite de rêveries par-dessus le fantasme masochiste d'être battu. A cette rêverie échoit la satisfaction de l'excitation lors du renoncement à la masturbation.

L'origine de l'activité fantasmatique de la jeune fille, non-identifiée, remonte à l'àge de cinq ou six ans. Un certain nombre de détails inclinent à penser qu'Anna parle d'elle-même. Le fantasme est du type de ceux décrits par Freud, et s'énonce ainsi : un garçon quelconque battu par un adulte quelconque. Plus tard, il se transforme en : beaucoup de garçons sont battus par beaucoup d'adultes. Les battants et les battus et la faute restent inconnus. Chaque courte scène fantasmée s'accompagne d'une forte excitation et se conclut par la masturbation, accompagnée de sentiment de culpabilité. La culpabilité attachée au fantasme est, selon Freud, le substitut conscient d'une deuxième phase antérieure et inconsciente du fantasme mettant en situation des personnes connues et importantes. Cette phase inconsciente résulte déjà de la transformation par régression et refoulement d'une phase initiale remontant au complexe d'OEdipe. Le battant était alors le père et l'enfant battu, un frère ou une

13. **Sigmund Freud,** *Névrose, psychose et perversion,* **PUF, Paris, 1974, p. 222.**
14. ibid., **p. 222.**

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

soeur, en position de rival dans l'amour du père. La troisième phase, conforme aux exigences du refoulement, provoque l'excitation et est responsable de la culpabilité liée au sens secret de ce fantasme, « Mon père n'aime que moi».

Anna précise que dans le cas de la jeune fille, le sentiment de culpabilité, rapporté au refoulement de la disposition envers le père, ne s'attache pas au fantasme mais à la masturbation qui le conclut_ Ce détail contribue à identifier cette jeune fille comme étant Anna. Dans une correspondance plus tardive avec Lou", alors qu'elle pratique déjà la psychanalyse, Anna confiera la résurgence de ses «belles histoires» et de ses compulsions à la masturbation. Elle reprendra alors une deuxième tranche d'analyse avec Freud.

Pendant plusieurs années, celle qu'Anna qualifie de « notre enfant » s'évertue, en vain, à séparer le fantasme, source de plaisir conciliable avec les exigences du moi, de sa conclusion sexuelle. Parmi les transformations et les accessoires introduits et décrits avec détails, l'enfant évoque des «écoles et des établissements éducatifs dans lesquels ces scènes de coups se déroulent »[l'. Les règles auxquelles restent attachées les conditions du gain de plaisir placent les maîtres en position de batteurs. Quand on sait le nombre et l'importance des créations d'établissements de cet ordre créés par Anna, d'abord à Vienne puis à Londres, on ne peut que se demander quelle part a joué toute sa vie la mise en acte des ses fantasmes d'enfant.

Les « belles histoires » viennent recouvrir le fantasme d'« être battu », à partir de l'äge de huit ans. Elles dépeignent des scènes agréables et joyeuses et s'illustrent de comportement altruistes, aimables et bienveillants. Dans son texte de 1936, «Le moi et les mécanismes de défense », Anna théorisera cette forme d'altruisme, qu'elle nomme « cession altruiste». Le parachèvement de chaque scène isolée s'accompagne d'un fort sentiment de plaisir sans culpabilité ni recours à la masturbation. Avec l'étude de la structure de ces belles histoires Anna démontre qu'elles se construisent sur la base du fantasme masochiste d'« être battu».

Les différentes scènes de l'histoire de chevalerie ont une même structure. Elles mettent en scène deux acteurs, un fort et un faible. Une faute involontaire du faible le livre au fort dont la conduite menaçante alimente les pires frayeurs et la montée paroxystique de l'angoisse. (humiliation publique attendue par le faible lui est épargnée. Au point culminant de l'angoisse, le dénouement passe par le pardon, la réconciliation et un moment de totale identification entre les deux ennemis.

Ainsi, quand Anna ajoute : «Je ne voudrais naturellement pas affirmer qu'une telle façon de repousser la scène de plaisir proprement dite, *en étirant et allongeant* [souligné par moi] le fantasme est toujours une expression de culpabilité, un succès dans l'effort de séparer l'un de l'autre fantasme et activité auto-érotique. La même technique est utilisée dans des fantasmes où la culpabilité ne joue aucun rôle, elle sert uniquement à accroître la tension et donc le niveau du plaisir escompté»". N'est-elle

15. Cf. l'article d'Anne-Marie Vindras dans ce meme numéro
16. Anna Freud, «Fantasme d"etre battu" et reverie», ***op. cit.,*** p. 61.
17. *Ibid.,* p. 61.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

pas, avec sa communication du 31 mai 1922 en train de se livrer à la technique de l'allongement du fantasme[1e] qui contribue à accroître la tension et le niveau de plaisir escompté, en train d'accroître le gain de plaisir avec ce public ? D'autant que, dans son introduction, elle a souligné sa position antérieure de « spectateur oisif» qui la situe du côté du personnage faible des belles histoires, et les règles strictes, qui lui font obligation et auxquelles elle se soumet, pas sans angoisse. Anna donne elle-même à la fin de son texte une réponse affirmative[19].

Et il faut maintenant ajouter que le rôle du « fort » jusque-là plus ou moins joué par Lou de par son âge, ses connaissances et la mission dont Freud l'avait chargée, faire de sa fille Anna une femme ouverte à la «féminité», sera déjoué, inversé, par le premier acte qu'Anna effectuera en tant que membre statutaire de la WPV, et qui déplacera Lou de la position du « fort» à la position du «faible». Y aurait-il là un point conforme aux belles histoires et qui indiquerait que Lou est entrée dans la liste des forts du fantasme d'Anna ?

En effet, après l'allégeance aux statuts qu'effectue sa communication et son admission, sitôt ratifiée, comme membre de la WPV le 13 juin 1922, Anna commet, sans sourciller, ni troubler qui que ce soit, semble-t-il, une étonnante entorse aux statuts. Sans avertir Lou, elle intervient auprès du comité de la WPV. Hors des règles statutaires, sans la demande, ni la présence, ni aucun travail spécifique pour l'occasion de Lou, Anna demande que Lou devienne membre sur le champ.

On sait cela grâce à un de ses deux biographes, Uwe Henrik Peters, professeur de psychiatrie et de neurologie à l'université de Cologne. Il a écrit la biographie de Mademoiselle Freud de son vivant et elle le recevra à Londres après la publication du livre>>. l autocensure de U. H. Peters concernant les détails intimes de la vie d'Anna est particulièrement claire dans sa façon de relater la conférence d'admission d'Anna. L'identité de la jeune fille donne lieu à un commentaire compliqué et empreint d'étonnantes contradictions. Si certains détails peuvent laisser penser qu'Anna Freud se dépeindrait elle-même, «il n'y a rien qui le confirme, même partiellement, et il est peu vraisemblable qu'Anna Freud ait dépeint sa propre vie avec aussi peu de réserve ou qu'elle ait été assez inconsciente pour en donner au lecteur une interprétation aussi intime. S'il est certes probable qu'elle se représente elle-même dans certains aspects de ce cas, il est impossible de dire lesquels. Toutefois on ne sait pas très bien d'où

18. Elle consiste à ajouter épisode après épisode.

19. A la fin de sa communication Anna revient sur l'ultime transformation des fantasmes en texte écrit, intervenue lors de sa cure avec Freud. Elle remarque qu'à la transformation dans la construction répond une transformation du gain de plaisir. Lécriture même s'est faite dans un état d'excitation comparable à l'excitation accompagnant l'activité fantasmatique. Il y a aussi un effet du passage par l'écrit souligné par Anna. «t:écrit traite en effet tous *les* morceaux de la reverie *de* la même façon, comme un matériel objectif, et se laisse conduire dans son choix par la prise en compte de la figurabilité. Meilleure est la présentation du matériau, maximal, par là, le gain de plaisir indirect a. Anna Freud, « *Fantasme cl¯être battu' a, in Féminité et mascarade, op. cit.,* p.75.

20. La position culturelle, linguistique, et personnelle d'Elisabeth Young-Bruehl, professeur de Lettres à la Wesleyan University aux États-Unis oriente autrement son écriture à l'endroit d'Anna Freud, déjà décédée.

venait cette jeune fille de quinze ans»[21]. En revanche, les conditions d'admission de Lou vraisemblablement retrouvées dans les archives sont rapportées avec précision et concision. «Au cours de la séance statutaire au 13 juin 1922, Anna Freud est admise au sein de la Société de psychanalyse de Vienne. Freud en exprime toute sa satisfaction dans la correspondance avec Lou Andreas-Salomé. A l'instigation de la nouvelle inscrite, Lou Andreas-Salomé est également admise au sein de la société au cours de la séance suivante du 21 juin 1922 et Anna Freud le lui écrit la nuit même »22.

Plusieurs lettres d'Anna à son père et à Lou témoignent d'un changement dans les rôles réciproques d'Anna et Lou. La «faible» Anna devenait plus «forte ». Par exemple, le 13 janvier 1924, elle écrivait à la dame de Göttingen : «Avant votre séjour ici, il m'était encore très difficile de parler avec d'autres de théorie — c'est avec vous que j'ai appris à le faire pour la première fois [...]. Maintenant je prends un grand plaisir à participer à des discussions de ce genre lorsque l'occasion s'en présente, et je n'ai plus peur de dire quelque chose »[23]. Freud confirme lui aussi, de son côté. Le 5 aoüt 1923, il termine sa lettre à Lou par cette évocation d'Anna : «Anna est merveilleuse et sure d'elle, et je songe souvent à tout ce qu'elle vous doit»[24].

Quant à Lou, sa surprise et ses réactions lors de la réception de son admission à la WPV s'expriment à son *Lieber* Herr *Professor.* Elle vient de recevoir le télégramme d'Anna lui apportant la bonne nouvelle, et elle écrit l'épilogue de ce dernier épisode, (il y en aura d'autres !), des belles histoires : «Je suis véritablement et réellement devenue un membre à part entière de la WPV ; devenue pour ainsi dire en rêve et à la manière des enfants, qui sont seuls à voir se matérialiser soudain en cadeau, sur leur couverture, le rêve de la nuit. Car ce à quoi a réussi vraiment la "fille-Anna", c'est-à-dire faire la conférence en principe indispensable à l'admission d'un membre, cela m'aurait sans doute dépassée. Ainsi, je me trouve, reconnaissante et sans la moindre vergogne, entraînée par elle là où, tout de suite, je me suis sentie "chez moi" comme je ne l'ai jamais été nulle part ailleurs. Je sais que, pour cela, il a fallu faire une petite entorse à la géographie et je vous remercie du fond du coeur de ce manquement aux statuts »25.

Pouvons-nous, aujourd'hui, interpréter l'acte d'Anna Freud ? Savons-nous lire les conséquences, directes et/ou indirectes tant dans l'oeuvre d'Anna que dans celle de Lou ou dans la transmission de la psychanalyse, de ce manquement aux statuts ?

Je ne peux pas répondre directement à ces questions, fondamentales, faute d'éléments suffisants, mais je peux proposer quelques pièces du dossier qui peuvent contribuer à poursuivre l'enquête et à construire les enjeux des conditions de cette admission d'Anna qualifiée par Freud «d'étape décisive».

21. U. H. Peters, Anna *Freud, op. cit.* p. 77.
22. *Ibid.,* p. 77-78.
23. Elisabeth Young-Bruelh, *op. cit.,* p. 101.
24. Lou Andreas-Salomé, *Correspondance avec* Sigmund *Freud, op. cit.,* p. 157.
25. *Ibid.,* p. 146.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Tout d'abord, la lettre explicite de Lou, du 26 juin 1922 confirme qu'elle n'a pas souhaité cette admission. Elle lui parait superflue. En effet, elle s'est senti tout de suite dans sa maison natale, *heimatlich* zuhause, dans la psychanalyse, et/ou avec Freud. Jusqu'à sa rencontre avec Freud/la psychanalyse, dans sa cinquantième année, Lou poursuivit, de ruptures en ruptures, sa quête du savoir et d'interlocuteurs. Elle l'avait engagé secrètement, dès sa dix-septième année, sans l'autorisation de ses parents auprès du pasteur Gillot qui l'initia à la philosophie et à la théologie. Puis, comme elle avait su forcer sa mère à l'accompagner à Zurich pour suivre un cursus universitaire dans un des seuls lieux acceptant les candidatures féminines, elle avait trouvé à se faire accepter par Freud, non seulement au congrès de Weimar en septembre 1911, mais aussi à Vienne à la Berggasse, dès l'automne 1912.

Le manquement aux statuts, souligné par Lou, ne pouvait pas, en lui-même, lui déplaire. Il s'inscrivait dans la suite de ses propres entorses faites, tant à la religion avec sa Confirmation, qu'au mariage. Après un refus, elle avait demandé la Confirmation obligatoire pour son inscription à l'université. Quant à son mariage, en dépit des souffrances et violences de Carl-Friedrich Andreas, il restera non consommé.

Sa position d'interlocutrice de Freud ne semblait donc pas impliquer l'entrée dans une quelconque Société de psychanalyse. D'autant que, contrairement à Anna, Lou ne prétendit jamais intervenir dans le cadre d'un congrès et ne participa pas aux activités de la WPV. Ses productions d'écrits, ses échanges épistolaires et ses rencontres avec Freud, Ferenczi et quelques autres psychanalystes de Berlin construisaient son lien à la psychanalyse et préservaient sa précieuse liberté. Elle en témoigne dans sa lettre du 3 avril 1931. Lou évoque à Freud le texte écrit pour le soixante-quinzième anniversaire du cher Professeur, intitulé *Mein Danh an Freud. «*Ce qui est résulté n'est pas vraiment un bon remerciement dans les règles parce qu'il voulait exprimer trop de choses d'un seul coup, notamment, par exemple, que grâce à vous, je demeurerai libre de ne pas partager toujours vos vues» [26].

La rencontre entre Anna et Lou se fit à l'initiative de Freud. La suite de leur relation démontra qu'il se créa entre les deux femmes un lien important pour chacune et peut-être un changement de position d'Anna à l'endroit de la théorie. Le manquement aux statuts et à l'endroit de l'indépendante Lou pouvait-il valoir comme une forme de reconnaissance et de remerciement de la part d'Anna ? Venait-il inscrire l'indépendance d'Anna à l'endroit de toutes formes de Sociétés savantes[27], peu compatibles avec la psychanalyse. Le style de ses écrits démontre à l'envie son refus du discours savant et des formalisations abstraites.

26. Ibid., p. 237.

27. Ainsi, dans sa Conférence intitulée « Difficultés survenant sur le chemin de la psychanalyse. Confrontation entre points de vue passé et présent», prononcée à l'Institut psychanalytique de New York le 16 avril 1968, Anna n'hésite pas à faire valoir contre la dimension savante et carriériste des jeunes générations la dimension aventurière des pionniers. Anna souligne «leurs efforts à l'encontre des interdits et des conventions de l'époque. Ils compromettaient leur situation sociale et professionnelle et de surcrolt dans de nombreux cas abandonnaient une carrière sure et profitable pour les incertitudes et les difficultés financières». In Anna Freud, *L'enfant dans la psychanalyse,* NRF Gallimard, Paris, 1976, p. 350.

Reste enfin le problème que lui posaient peut-être les relations privilégiées de Lou et Freud. Comment Anna trouvait-elle une place entre Freud, son père-psychanalyste et Lou, psychanalyste qui la nomme dans ses échanges épistolaires avec son père : *Annatochter*, *«* fille-Anna» ?

Alors, ce manquement aux statuts, désigné ainsi par Lou, effectué par Anna et entériné par Freud et les membres statutaires de la WPV, appartient-il aux fantasmes d'Anna ?

Françoise Jandroi

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Le siècle selon Badioul

JEAN-CLAUDE DUMONCEL

Si *tu reviens jamais danser chez Temporel*
Un jour ou l'autre...
(Air connu)

Le piéton de Paris marchant sur le Boul'Mich (où les pavés ont disparu) peut parfois, malgré tout, y entendre encore (s'il a une bonne oreille) la célèbre *chanson des Sixties :*

Je suis tombé par terre
La faute à Althusser !
Le nez dans le ruisseau
C'est la faute à Foucault !

Mais maintenant (et le lecteur ne manquera pas de lire la note appelée en exposant de la présente parenthèse)[2], comme en provenance d'un autre groupe dans une immense manifestation (car on aura compris que ce siècle est entre autres *le siècle de « la* Manif s), monte aussi un autre chant :

Badiou s'en va- t-en guerre
Singleton, Quarteron, Madelon
A trois rangs *de Rancière*
Ne sais quand reviendront (bis).

1. Cette étude est un examen critique du livre d'Alain Badiou intitulé *Le siecle,* Le Seuil, L'Ordre philosophique, 2005. Sauf indication contraire, toutes les références dans le corps du texte portent sur ce livre.

2. A. Badiou, Le *siècle, op. cit.,* p. 231: «Déclarer a nouveau, et cette fois, peut-être, qui sait ? gagner cette guerre dans la pensée qui fut celle du siècle, mais qui aussi bien opposait déjà Platon à Aristote : la guerre *de* la formalisation contre l'interprétation». Voir aussi tout le paragraphe qui suit.

L'Unebévue Editeur N°22 : de père à fille. www.unebevue.org

Le premier refrain est simplement celui du *nouveau Gavroche' ;* le second, qui sonne de beaucoup plus profond, se donne en écho à *l'éternelle Clio.*

L QUE PEUT IA PHILOSOPHIE AUJOURD'HUI ? DIMENSIONS DE BADIOU

Lors d'un entretien de Badiou avec Patrice Maniglier paru dans le n° 438 du *Magazine Littéraire,* s'agissant de situer Badiou dans la philosophie contemporaine en France, Maniglier adopte le repère principal de Descombes dans Le *Même & l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-I978) :* la référence au cours de Kojève sur Hegel. Badiou répond :

> La première tentative de redéployer la dialectique après la guerre a été celle de Sartre dans la dimension de la néantisation, c'est-à-dire de la conscience. Ce qui se joue à travers Althusser, Lacan, Foucault, Deleuze et puis moi, qui suis leur survivant...

Ce disant, Badiou adopte l'opposition désormais classique de Cavaillès entre philosophie de la conscience et philosophie du concept, opposition consacrée par Canguilhem, puis fixée par Foucault dans la thèse d'une «ligne de partage» dominant toute la philosophie française d'après-guerre :

> C'est celle qui sépare une philosophie de l'expérience, du sens, du sujet, et une philosophie du savoir, de la rationalité et du concept. D'un côté une filiation qui est celle de Sartre et de Merleau-Ponty ; et puis une autre, qui est celle de Cavaillès, de Bachelard, de Koyré et de Canguilhem'.

Jean-Claude Dumoncel

Mais dès 1997 Badiou, dans son livre sur Deleuze, avait replacé ce distinguo dans un contexte bien plus vaste, «celui de la philosophie en France à l'échelle du siècle». Et il écrivait à ce sujet :

> l'histoire de cette période est commandée par le couplage de deux noms propres Bergson et Brunschvicg. D'un côté, l'intuition concrète du temps conduite jusqu'à une métaphysique de la totalité vivante. De l'autre l'intuition intemporelle des idéalisés mathématiques conduite jusqu'à une métaphysique de la Raison créatrice[s].

Cette perspective permet à Badiou de dépasser dialectiquement toutes les oppositions précédentes.

D'abord il faut ajouter que l'opposition entre philosophie de la conscience et philosophie du concept nous cache une tout autre différence : la différence entre le phi-

3. V. Hugo, *Les Misérables,* 5e Partie, Livre ler, chap. XV.

4. Ch. Péguy, *Clio,* in OEuvres *en prose 1909-1914,* 1961, Pléiade, pp. 182 sq. sur l'air de *Malbrough s'en va-t-en* guerre.

5. Revue de Métaphysique & de Morale, 1985, p. 4.

6. A. Badiou, *Deleuze,* Hachette, 1997, p. 144.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

losophe à *la Benda* et le philosophe à la *Badiou. A* tous égards, Badiou est l'Anti-Benda. Le point principal ici est que les *CIeres* accusés de trahison par Benda ne sont pas seulement les philosophes mais les « intellectuels » en général (« Poètes politiciens ; romanciers politiciens ; historiens politiciens ; critiques politiciens ; métaphysiciens politiciens»). Le philosophe à la Benda c'est le penseur enfermé frileusement dans sa tour d'ivoire', le penseur à la Badiou, c'est le penseur politicien. Et qui, bien au-delà de cet activisme politique, peut par ailleurs endosser autant de rôles intellectuels ou littéraires qu'il en est *capable :* métaphysicien et romancier, par exemple (comme Sartre), mais aussi dramaturge (comme G. Marcel et Sartre), etc. C'est ce qu'on peut appeler le *Barde* à la *Benda* (en bref bardalabenda ou bB). Ainsi se trouve défini d'avance un *rôle à la mesure de Sartre.*

C'est ce qui va donner tout son sens au défi de Foucault (mars 1968)[8] :

> Il y a eu la grande époque de la philosophie contemporaine, celle de Sartre, de Merleau-Ponty où un texte philosophique, un texte théorique, devait finalement vous dire ce que c'était que la vie, la mort, la sexualité, si Dieu existait ou si Dieu n'existait pas, ce que c'est que la liberté, *ce* qu'il fallait faire dans la vie politique, comment se componer avec autrui, etc. Cette sorte de philosophie-là, on a l'impression que maintenant elle ne peut plus avoir cours, que, si vous voulez, la philosophie s'est, sinon volatilisée, mais comme dispersée, qu'il y a un travail théorique qui se conjugue au pluriel en quelque sorte. La théorie, l'activité philosophique, elles se produisent dans différents domaines qui sont comme séparés les uns des autres. Il y a une activité théorique qui se produit dans le champ des mathématiques, une activité théorique qui se manifeste dans le domaine de la linguistique ou dans le domaine de l'histoire des religions ou dans le domaine de l'histoire tout court, etc. Et c'est là, finalement, dans cette espèce de pluralité du travail théorique, que s'accomplit une philosophie qui n'a pas encore trouvé son penseur unique et son discours unitaire.

Nous avons là ce qu'il faut appeler le *Défi de Foucault. Et* ce défi dresse l'arrière-plan sur le fond duquel Foucault, dans «La fonction politique de l'intellectuel» 1976[g], définira *L'intellectuel spécifique.*

Entretemps Foucault avait proposé de ramener la philosophie à une «activité de diagnostics » et en 1983 faisait de « Qu'est ce que les Lumières ? » de Kant un paradigme du philosopher alors que J. F. Lyotard avait proclamé en 1979 comme condition postmoderne *la fin des Grands Récits.* Mais il faut dénoncer ici une illusion : même la modeste activité de diagnostics de Foucault n'est possible que si la philosophie est toujours capable de raconter des Grands Récits. Et au moins de répondre à la question «Que s'est-il passé ?», par exemple au XX` siècle (ce que Foucault faisait déjà au conditionnel mais par anticipation en disant : «Un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien »).

Qui est Badiou ? La réponse doit se déployer d'abord sur deux dimensions au

7. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes,* NRF, 2005, chap. Benda.
8. M. Foucault, *Dits &* Ecrits, tome 1, Paris, Gallimard, 1995, pp. 662-663.
9. M. Foucault, *Dits* et *Ecrits,* tome II, p. 109, Paris, Gallimard, 1995

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

moins. Elle est à la mesure *et* du défi de Foucault *et* du bardalabenda. Avec *l'Être & l'Événement* Badiou se situe tranquillement sur le même registre que *l'Être & le Néant mais à* la différence de Sartre il a aussi publié son *Éthique, en* 1993 (Essai sur la *conscience du Mal* réédité en 2003 chez *Nous).* Et comme Sartre, Badiou n'est pas seulement philosophe, mais aussi dramaturge (avec un héros nommé Ahmed) et romancier. Les deux dimensions, de surcroît, ont leur intersection. Benda n'avait pas imaginé, même en songe, la fonction du *mathématicien politicien.* Or dans *Le Nombre & les nombres,* Badiou ajoute aux rôles sartriens qu'il cumule déjà cette fonction d'un autre ordre. Ce livre a fait l'objet d'une recension ouvertement admirative par Gilles Gaston Granger (= GGG)[10] qui reconnaît en conclusion « l'intérêt philosophique profond de la thèse qu'il propose». Il y a là ce que nous appellerons *l'adoubement de Badiou* par Granger. Et le lecteur de ce Traité du Nombre ne peut que souscrire au jugement de Granger.

Badiou se situe donc d'une certaine manière à la fois *du côté de Sartre et du côté de Bachelard ou Cavaillès.* De sorte que la disjonction de Cavaillès et surtout sa transposition par Foucault se trouve donc en un sens résorbée chez lui. Évidemment, cette double envergure de Badiou donne à son diagnostic sur le siècle un double sceau sans équivalent ; avoir à son arc la corde mathématique en fait quelque chose comme une arme absolue. Tout aussi évidemment cela crée des contraintes sans équivalent.

Une comparaison avec le cas de Castoriadis paraît s'imposer ici. Chez Castoriadis, en effet, nous trouvons au moins trois traits caractéristiques offrant au moins une ressemblance avec des traits correspondants chez Badiou : (1) la résistance à ce que Castoriadis désigne comme « la montée de l'insignifiance », à laquelle il oppose la persistance dans une politique de l'émancipation, qui a survécu à la critique de son propre marxisme, et qui s'oppose comme chez Badiou à un repli sur une position purement réformiste, (2) un investissement dans la psychanalyse qui dans le cas de Castoriadis va jusqu'à la pratique du métier d'analyste, (3) l'exploration de perspectives mathématiques, allant chez Castoriadis jusqu'à l'édification d'une théorie mathématique : la théorie des «magmas»". Le sort de cette théorie des magmas est actuellement confié aux disciples mathématiciens de Castoriadis comme Daniel Ferrand[12]. En attendant qu'en soit publié un exposé de référence nous ne pouvons pousser plus loin la comparaison avec Badiou qu'il nous a paru cependant nécessaire d'esquisser.

Quoi qu'il en soit, Badiou relève le défi de Foucault. C'est ce qu'atteste sans nul doute le passage qui suit (144-5) :

> De toutes façons, l'être du sujet étant le manque-à-être, ce n'est qu'a se dissiper dans un projet qui le dépasse qu'un individu peut espérer s'attribuer quelque réel subjectif. Dès lors le «nous», construit dans ce projet, est seul vraiment réel, subjectivement

10. GGG, «Une ontologie du nombre», *Iuge de la Science. Lectures philosophiques,* 5 : *Philosophie de la Logique & Philosophie* du *Langage,* 11, Odile Jacob, 1993, pp. 239-244.

11. Il existe déjà dans les mathématiques usuelles un concept de magma.

12. Je remercie Vincent Descombes de cette information et Daniel Ferrand de son accueil à mes tentatives pour en savoir davantage à ce sujet.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> réel pour l'individu qui le supporte. Eindividu, à vrai dire, n'est rien. Ce qui est sujet est l'homme nouveau, qui vient au point du manque-à-soi. Eindividu est donc, dans son essence même, le rien qui doit être dissipé dans un nous-sujet.
> l envers affirmatif de cette évidence sacrificielle de l'individu est que le «nous» qu'une vérité construit, et dont le support, autant que l'enjeu, est l'homme nouveau, est, lui, immortel. Il est immortel de ce qu'il existe, non selon une nature périssable, mais selon une occurrence éternelle, éternelle comme le coup de dés de Mallarmé.

La caractéristique principale de ce passage, c'est que *la mort* y intervient *doublement* comme critère. Elle y intervient d'abord dans la question du *sacrifice de l'individu,* autrement dit comme *question de vie ou de mort* en tant que critère des enjeux *éthiques.* Mais elle intervient surtout avec le problème de *l'immortalité,* de nature *métaphysique.* Pour atteindre le plan où Badiou se situe ici, nous devons nous replacer sur le registre des plus grandes fables philosophiques embrassant tout le problème de la *Destinée :* celle d'Er le pamphylien chez Platon puis chez Sartre, celle de Sextus Tarquin chez Leibniz et celle du Smith de Wittgenstein". C'est à leur lignage que prétend son Ahmed avec «l'homme nouveau» comme «support» et « enjeu ».

Évidemment, un auteur doté des dimensions de Badiou ne peut se mesurer à n'importe quel interlocuteur.

2. LE CONSENSUS FERRY BADIOU.

Althusser, Lacan, et Foucault dont Badiou se dit le «survivant» font partie à ses yeux, des « grandes figures intellectuelles des années soixante du XX` siècle», celles qu'ont selon lui tenté « d'étrangler en public », dans *La Pensée* 68, Renaut & Ferry. Ainsi sont identifiés dans une note du dernier chapitre (p. 247, n. 1) les auteurs de la thèse dont Badiou prend le contre-pied dans tout son livre. En 2002, Ferry écrivait

> Après celle de Dieu, la «mort de l'homme» — des idéaux humanistes et progressistes — est inévitable. Foucault ne s'en est jamais caché, c'est à Nietzsche qu'il emprunte ce thème[14].

C'est ce qu'il faut appeler le *consensus Foucault-Ferry.* Et tout le dernier chapitre «Postface» du *Siècle* s'intitule «Disparitions conjointes de l'Homme et de Dieu». C'est le *consensus Ferry-Badiou.* Ce qui nous conduit évidemment à nous demander ce que disait Ferry sur le même problème que le livre de Badiou : Que s'est-il passé au XX' siècle ? Voici la réponse de Ferry[15] :

> Nous vivons aujourd'hui en Occident, sans en avoir pris encore la mesure, une muta-

13. C'est aussi le registre sur lequel *se* place avec une rigueur inflexible Cyrille Michon dans *Prescience & Liberté. Essai de théologie philosophique* sur *la Providence,* PUE 2004.

14. Luc Ferry, *Qu'est ce qu'une vie réussie ?* Livre de poche, 2000, p. 106.

15. *Ibid.* pp. 81-82

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> don à nulle autre pareille, un bouleversement si imprévu que les prêt-à-penser élaborés au XX' siècle ne suffisent plus à le cerner. Ce n'est pas la fin des utopies qui est l'événement majeur de notre temps, comme l'affirment les nostalgiques de la révolution. Ce n'est pas le « désenchantement du monde» qui en est la marque spécifique, ni même la déconstruction des idoles, mais au contraire son réenchantement. Sa nouveauté tient à l'apparition de nouvelles figures de la trancendance situées non plus en amont mais en aval d'une humanité qu'elles ne surplombent plus comme d'un ailleurs radical, mais au sein de laquelle au contraire elles s'enracinent. Eétrange est que pour s'inscrire désormais dans l'horizon de l'humanité, pour n'être plus fondées sur la nature ou la divinité, les valeurs de vérité, de bonté, de beauté et d'amour n'ont rien perdu, quoi qu'on dise, de leur caractère «sacré»...

Quel est le rapport entre la thèse de Ferry et celle de Badiou ? Pour parvenir à le voir, il nous faut d'abord, dans le débat, rappeler une constellation. C'est *la constellation des Transcendentaux : Esse, Unum, Verum, Bonum & Pulchrum. La Philosophie est la science des transcendentaux.* Et lorsque cet objet n'est pas clairement présent à l'esprit, tous les débats risquent la confusion la plus épaisse. Inversement, lorsque la constellation est considérée, les positions en présence révèlent et leurs points faibles et leurs points forts. Ferry a ici le mérite de mettre les points sur les i avec ses « valeurs de vérité, de bonté, de beauté et d'amour». Car ce qu'il énumère ainsi avec une assurance qui ressemble trop à celle du réflexe conditionné, ce sont les objets de ce qu'il faut appeler les «quatre critiques» de Kant : les fameuses «trois critiques »" + une « critique de la raison pédagogique»" indispensable à tous les Ferry (Jules ou Luc). Et tout le système de Kant, comme Deleuze l'a mis en évidence, est construit sur une doctrine des facultés psychologiques[18]. C'est ce filtre des facultés qui a donné Du Vrai, *du Beau & du Bien* , titre du cours de Victor Cousin professé en 1818 et publié en 1836. Ainsi, prétendant dépasser les «prêt-à-penser élaborés au XX` siècle», Ferry nous propose comme panacée le prêt-à-penser inconsciemment commun au criticisme kantien et à l'éclectisme cousinien.

Jean-Claude Dumoncel

Or il faut relever immédiatement que l'effet le plus net de cette référence aux trois sacro-saintes Critiques de Königsberg est d'opérer, dans la série des transcendentaux, non seulement une *amputation* mais plus précisément une *décapitation.* Le triptyque de Victor Cousin ne porte pas trace de l'Être ni de l'Un dont il a été coupé par Kant. D'avance, Ferry les a fait passer à son tour à la trappe en amalgamant, pour les disqualifier indifféremment, « la métaphysique et la religion »[19] (puis la théologie et la cosmologie[20]) qui étaient supposées s'occuper de ces bagatelles. C'est pourquoi le prétendu «réanchantement du monde» que croit voir Ferry par un effet de mirage n'est qu'une caricature[21] de celui qu'avaient su définir Prigogine & Stengers, dans une pers-

16. Kant, De la Raison pure théorique, de la Raison pure pratique, et du Jugement.
17. Kant, Réflexions sur *l'Education,* publiées en 1803.
18. Cf. Deleuze, *La Philosophie critique de Kant. Doctrine des Facultés,* PUF, 1963.
19. Luc Ferry, *Qu'est ce qu'une vie réussie ?* op. cit., p. 52.
20. Ibid., p. 54.
21. Il en va tout autrement de «L'innombrable enchantement du lieu du nombre», chapitre 16 dans Le *Nombre & les nombres.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

pective cosmologique trop grande pour entrer dans son angle de vue. Et il faut rappeler que tous les transcendentaux se définissent d'abord en tant que termes qui transcendent les catégories *de l'Etre.* De sorte que l'amputation kantienne entérinée par Cousin, si elle était fondée, serait un coup mortel porté à la philosophie.

Sur cette même constellation des transcendentaux, quelle est la position de Badiou ? C'est sur toute la ligne l'inverse intégral de celle où est confiné Ferry. Badiou se veut d'abord l'auteur d'une théorie de l'Etre. Plus précisément c'est une doctrine de l'Etre & de l'Événement. Et dans *Le Siècle,* le chapitre sur la dialectique a pour titre « Un se divise en deux». Mais là s'arrête la fidélité de Badiou à la liste traditionnelle des transcendentaux. Sa théorie de l'Erre est en effet relayée par une théorie de la Vérité[22] qui se divise d'emblée en doctrine des «quatre vérités»[23], laquelle à son tour se subdivise d'abord d'après le couple de la vérité du *Mathème* (ou du *Théorème)* et de la vérité du *Poème,* puis d'après le couple des « Déclarations »[24] : soit du type *de 1789* (ou Convention de 1792)[25], soit du type déclaration *d'amour.* Autrement dit « la Vérité», d'après Badiou, est essentiellement vérité *scientifique,* vérité *en* art, vérité *en politique, et* vérité *en amour*[26]. *Mais* cela signifie aussi que chez Badiou, les quatre Valeurs de Ferry sont toutes rassemblées sur le seul chef de la valeur Vérité. Les deux valeurs en «B», le Bien et le Beau se révèlent des idoles. Selon Badiou il n'y a en fait que deux transcendentaux : *l'Etre & sa Vérité.* Là où Ferry ne fait que répéter la décapitation cousinienne du registre des transcendentaux, Badiou commence par placer le couvre-chef sur le chef et opère ensuite une redistribution risquée.

3. DISSENSION ET CONSENSUS BADIOU-BOUVERESSE ; BARYCENTRE DE BLANCHE

Entre les *Cahiers de la Quinzaine* et les *Cahiers de l'Unebévue,* il faut prendre comme repère le n° 10 des *Cahiers pour l'Analyse* de l'hiver 1969 intitulé *La formalisation, à* cette époque inchoative où on ne savait pas trop si *«l'Analyse»* était celle pratiquée par Lacan ou par Wittgenstein. Après des traductions de Boole par Yves Michaud et de Cantor par J. C. Milner, puis l'article de Gödel sur la philosophie mathématique de Russell traduit par J. A. Miller & J. C. Milner, ce numéro d'une richesse exceptionnelle se terminait par un article d'Alain Badiou sur le 0 et un article de Jacques Bouveresse consacré à la philosophie des mathématiques du second Wittgenstein, que précédait un article de Blanchi sur le système des connecteurs logiques. La composition de ce Cahier n° 10 constitue ainsi un véritable *épicentre de 1969,* année où GGG publie aussi son *Wittgenstein.*

Puisque Badiou prépare un livre sur le premier Wittgenstein (à paraitre chez

22. Alain Badiou, *Conditions,* Paris, Le Seuil, 1992.
23. *Ibid.,* pp. 65 sq.
24. *Ibid.,* p. 71.
25. *Ibid.,* p. 89.
26. Sur lesquelles Ferry lui aussi semble se régler quand il énumère p. 80 « la vérité, la justice, la beauté et mime l'amour comme des valeurs».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Nous, éditeur à Caen), nous sommes naturellement conduits à nous interroger sur ce que signifie, dès l'épicentre de 1969, le rapport entre Badiou et Bouveresse, ainsi que ce dont il n'est que la métonymie, à savoir le rapport — à l'échelle du Siècle — entre la *philosophie hexagonale* et la *philosophie analytique :* l'article de Badiou s'ouvre sur une citation de Frege empruntée à sa traduction dans les *Readings in Philosophical Analysis* de Feigl & Sellars, anthologie américaine de 1949 qui, en 1969, était encore la bible de la philosophie analytique.

La philosophie hexagonale va se révéler, en termes wittgensteiniens, être un objet à triple aspect. Ses deux premiers aspects portent sur la capacité de l'Hexagone à s'ouvrir aux vents de l'esprit venus du dehors. Parmi les deux possibilités correspondantes, la première a été décrite par une parole classique de Blanche : « Quand les *panzerdivisionen* ont quitté Paris, la Métaphysique Allemande y a fait son entrée ». C'est la perméabilité préférentielle et latéralisée à l'Est où le germano-pratin devient germanique[27]. La seconde possibilité a son modèle dans l'enseignement de Jean Wahl, faisant des cours classiques sur Husserl ou Nietzsche, mais publiant aussi des textes précurseurs sur Whitehead et William James[2'], puis préfaçant les *Cahiers* de Wittgenstein traduits de l'anglais. Dans cette alternative, la position de Badiou est très tranchée. Les mathématiques en sont la pierre de touche :

> Hormis Husserl, qui est un grand classique attardé, la philosophie moderne (entendons : postkantienne) ne sera plus hantée que par le paradigme historique, et, à part quelques exceptions saluées et refoulées, comme Cavaillès et Lautman, elle abandonnera les mathématiques à la sophistique langagière anglo-saxonne. En France, il faut le dire, jusqu'à Lacan[29].

Jean-Claude Dumoncel

Dans Le *Nombre & les nombres,* le chapitre 1 s'intitule « Généalogies : Frege, Dedekind, Peano, Cantor». Badiou y montre d'abord magistralement la systématicité dominant les définitions logicistes du nombre naturel par Frege, Dedekind et Peano. Mais comme nous l'avons établi ailleurs[3], cette systématicité décelée par Badiou est elle-même *conceptuellement commandée* par une systématicité booléenne en amont, qui n'est exposée que dans les *Principia Mathematica* de Whitehead & Russell. Les Principia *Mathematica* sont bien loin de se ramener à un supplément au logicisme : ils en contiennent d'abord le *casting complet,* qui doit sans doute être attribué à Whitehead'`, avec la clef. Mais il y a encore bien davantage. La définition logiciste dont il vient d'être question ne concerne que les nombres finis. Dans la théorie des nombres transfinis de Cantor, elle n'est que le rez-de-chaussée d'un édifice dont le

27. Badiou rappelle p. 235 qu'il préconise «la fusion de l'Allemagne et de la France».

28. Jean Wahl, *Vers le Concret* (1932), que Mathias Girel vient de rééditer chez Vrin et d'abord dans *Les philosophies pluralistes d'Angleterre & d'Amérique* (1920), réédité par Thibaud Trochu chez les Empecheurs de penser en rond.

29. A. Badiou, L' *Etre & l'Evenement,* pp. 13-14.

30. J.-C. Dumoncel, *La Tradition de la Mathesis Universalis,* Unebévue-éditeur, 2002, pp. 123-125.

31. Cf. J.-C. Dumoncel, «La nature du Monde Mathématique selon A. N. Whitehead» in E. Beets, M. Dupuis & M. Weber, *Alfred* North *Whitehead. De l'Algèbre Universelle a la Théologie Naturelle,* Ontos Verlag, 2004.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

nombre d'étages est infini. Cependant toute la Théorie des Ensembles de Cantor est fondée sur le concept d'ensemble *bien ordonné.* Le *Bon* Ordre marque la limite cantorienne du Transfini. Or, comme nous l'avons rappelé récemment dans ces colonnes', ce n'est là qu'un cas particulier dans la Théorie des Ensembles à *ordre quelconque* découverte par Bertrand Russell avant Hausdorff. Donc, non seulement le logicisme de Frege, Dedekind et Peano trouve sa clef chez Whitehead, mais Cantor est débordé par les mathématiques de Russell. Chez Badiou, la forclusion des *Principia Mathematica* comme « sophistique langagière anglo-saxonne » dissimule à la pensée philosophique tous ces pans du monde mathématique.

Ce n'est là, cependant, qu'un cas particulier d'une forclusion beaucoup plus étendue. Dans ses *Conditions,* Badiou posait à propos du «sophiste moderne » : la question Qui ? et la question *Qu'est-ce que ?* La réponse à la question *Qu'est-ce que ?* (61) était formulée comme suit, dans un texte de 1990, alors qu'en 1987 Bouveresse a publié *La force de la règle. Wittgenstein et l'invention de la Nécessité :*

> Le sophiste moderne tente de remplacer l'idée de vérité par l'idée de règle. Tel est le sens le plus profond de l'entreprise, du reste géniale, de Wittgenstein. Wittgenstein est notre Gorgias, et nous le respectons à ce titre. Déjà le sophiste antique remplaçait la vérité par le mixte de la force et de la convention. Le sophiste moderne veut opposer la force de la regle, et plus généralement les modalités d'autorité langagières de la Loi, à la révélation ou à la production du vrai.

La réponse à la question Qui ? précédait (p. 60) :

> Qui sont les sophistes modernes ? Les sophistes modernes sont ceux qui, à l'école du grand Wittgenstein, tiennent que la pensée est tenue dans l'alternative suivante : soit des effets de discours, des jeux de langage, soit l'indication silencieuse, le pur «montrer» de ce qui est soustrait a la prise de la langue. Ceux pour qui l'opposition fondamentale n'est pas entre la vérité et l'erreur ou l'errance, mais entre la parole et le silence, entre ce qui peut étre dit et ce qui est impossible à dire. Ou entre les énoncés pourvus de sens et ceux qui en sont dépourvus.

Cette caractérisation de Wittgenstein contient une grande part de vérité. Ce qu'a bien vu Badiou ici, c'est comment *le 1" Wittgenstein déborde déjà Kant.* Kant s'interrogeait sur les limites de la *connaissance* dans la *Pensée.* Mais aux yeux de Wittgenstein, la pensée (ou l'énoncé pourvu de *sens)* n'est qu'un cas particulier dans le champ plus vaste : celui du *Langage* (qui embrasse indifféremment Sens & Non-sens). D'où le problème que se propose le *Tractatus :* déterminer dans le Langage les limites du langage doué de *Sens,* autrement dit *les Iimites du pensable.* Mais l'erreur est ici de croire que la remontée de l'interrogation philosophique à la question du sens disqualifie le rôle de la vérité. La priorité du sens comme condition de la vérité se trouve en effet compensée à l'avance par la sémantique de Frege où le sens a pour finalité de déterminer

32. J.-C. Dumoncel, « Le Transfini, les Structures & la Logique. La Philosophie Mathématique de Russell revisitée., *Lamour de Loin du Dr.* L. Cahiers *de l'Unebévue,* hiver 2003-2004.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

la valeur de vérité.

En 1953 Gustav Bergmann introduit l'idée du « tournant linguistique initié par Wittgenstein dans le *Tractatus* »[33]. En 1988, dans *Les Origines de la Philosophie Analytique*[34] de Michaél Dummett, le chapitre 1" a pour titre «Le tournant linguistique» et nous trouvons soutenue ensuite l'idée de voir « dans le tournant linguistique le point de départ de la philosophie analytique au sens propre »[35] en une genèse où «c'est sans nul doute le *Tractatus* de Wittgenstein qui a marqué l'étape décisive, méme si Frege, Moore et Russell lui ont préparé le terrain». Selon Dummett, «ce qui distingue la philosophie analytique en ses divers aspects d'autres courants philosophiques» est le tournant linguistique et c'est une position représentée « tant par les positivistes logiques que par Wittgenstein dans toutes les phases de son développement, par la philosophie oxfordienne « du langage ordinaire », tout comme par la philosophie postcarnapienne aux États-Unis, telle que Quine et Davidson la représentent»[36]. Il y a là une double équation supposée

Philosophie analytique = philosophie à la manière de Wittgenstein
Philosophie analytique _ philosophie définie par le Linguistic *Turn.*

Ce sont deux thèses que Badiou entérine, d'une part en choisissant Wittgenstein comme représentant attitré de la philosophie analytique, d'autre part en définissant la position de Wittgenstein comme comble de la « sophistique langagière anglo-saxonne», du fait que le *Langage y fait autorité.* Nous aboutissons ainsi à la thèse de Bergmann-Badiou qui signifie aussi un consensus *Bouveresse-Badiou.*

Jean-Claude Dumoncel

Or il est évident, d'abord, qu'en voyant dans la philosophie analytique la forme actuelle de la sophistique, Badiou se trompe de cible. S'il y a quelque chose qui, dans le monde philosophique récent, est une résurgence de la sophistique, par son relativisme et son caractère essentiellement éristique, c'est le déconstructionnisme issu de Derrida. Il est vrai que si l'on suivait la lecture standard du second Wittgenstein, on finirait par en faire une sorte de Derrida de Cambridge. Et sur la pente glissante de la philosophie américaine d'après-guerre Quine engendra Davidson qui engendra Rorty. Le relativisme de Rorty réussit à cumuler la thérapeutique de Wittgenstein et la déconstruction de Derrida : c'est le syncrétisme parachevé de la sophistique

D'autre part Badiou ignore ainsi deux objections majeures à sa double thèse, énoncées respectivement dans deux recueils récents sur la philosophie analytique et qui sont de valeur très inégale mais n'en méritent pas moins toutes les deux d'eue for-

33. G. Bergmann, article de 1953 repris dans *The Metaphysics of Logical Positivism, 1967*, p 31. Dans son recueil classique *The linguistic* Turn de 1967, Rorty atteste p. 9 que Bergmann est celui qui a forgé l'expression «tournant linguistique».

34. M. Dummett, *Les Origines de la Philosophie Analytique*, Paris, Gallimard NRF, 1988.

35. Ibid., p. 123.

36. Ibid., p. 13.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

mulées. Ce sont :

• L'objection de Ray Monk, à savoir que si on définissait la philosophie analytique par le ***linguistic*** turn, alors Bertrand Russell, un des pères fondateurs de cette école, n'y appartiendrait ***pas.*** Russell s'est toujours opposé en effet, en théorie et en pratique, à la thèse qui réduirait les problèmes philosophiques à des questions de langage".

• L'objection de Hintikka qui semble proprement destinée à Badiou puisqu'elle parodie un mot de Brecht sur Kraus (pour en faire au moins une hypothèse à examiner) : ***Quand la philosophie analytique est morte de sa propre main, Wittgenstein était la main.***

Du point de vue de Badiou, ce sont des ***objections exogènes*** qui, provenant du dehors de l'hexagone, ne prennent pas leur départ du bon côté. Russell est marqué de forclusion. Brecht est bien selon Badiou « emblématique du XX` siècle »[39], pour quatre raisons : « Brecht est allemand, metteur en scène de théâtre, rallié au communisme, et contemporain du nazisme» ; mais cela ne suffit pas à valider une parodie de Brecht par Hintikka. Cependant Hintikka lui aussi se trompe de cible. Si une pente glissante a conduit de Quine à Rorty, elle commence à Quine dans son article sur « Les deux dogmes de l'empirisme ». Quine y met en question au titre de dogme le distinguo de Kant entre les jugements analytiques & synthétiques. Or les ***remarques grammaticales*** de Wittgenstein (comme «Une fleur artificielle n'est pas une fleur») ***sont des jugements analytiques.*** Jeter le discrédit sur la notion de jugement analytique, c'est donc jeter le discrédit sur toute analyse conceptuelle. Par conséquent la dénonciation du distinguo de Kant est d'abord un coup porté à la philosophie analytique. Le «bras» dont parlait Hintikka n'était pas celui de Wittgenstein mais celui de Quine et la première victime était Wittgenstein. Mais le coup n'était pas seulement porté à la philosophie analytique : en discréditant l'analyse conceptuelle, c'est ***la philosophie elle-méme*** que Quine atteint dans la position de Polonius derrière le rideau, exploit tragiquement ironique pour le théoricien de l'opacité référentielle.

Un tout autre repère est fourni par l'article de Blanché, dit « le logicien de Toulouse», toujours dans le numéro des ***Cahiers pour l'Analyse*** portant pour titre La ***formalisation.*** Le « système des connecteurs logiques» exposé dans cet article est un cas particulier de l'Hexagone logique découvert par Blanché, dont l'exposé systématique se trouve dans son petit traité Structures ***intellectuelles,*** Essai ***sur l'organisation systématique des concepts,*** publié en 1966, traité adamantin qui est un des plus purs joyaux de la philosophie. Si on pense avec Deleuze que la philosophie est création de

37. R. Monk, «Was Russell an Analytical Philosopher ?» in H. J. Glock (ed.), The ***Rise of Analytic Philosophy,*** Blackwell, 1997.

38. J. Hintikka, «Who is about to kill Analytic Philosophy ?» in Anat Biletzki öT Mat Matar (eds.), ***The Story of Analytic Philosophy. Plot & Heroes,*** Routledge, 1998.

39. Le *Siècle,* p. 63

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

concepts, alors un *Essai* sur *l'organisation systématique des concepts* est du même coup un Essai *sur l'organisation systématique de la Philosophie.* Et nous allons voir que l'Essai de Blanché mérite même doublement son sous-titre. Blanché a découvert quelque chose comme un *double fond de la systématicite structurale,* se déployant à deux niveaux hétérogènes[40]. En raison de ce double fond, dans le n° 10 des Cahiers *pour l'Analyse,* l'article de Blanché dépasse de loin toutes les autres contributions et constitue non seulement dans ce Cahier mais *pour toute la philosophie* ce que nous appellerons le *Barycentre de Blanché.*

Puisque la découverte du logicien de Toulouse est l'Hexagone de Blanché, nous trouvons d'abord chez lui un *3` état* de la «philosophie hexagonale», mais afin de dire ce qu'est la première dimension de sa systématicité, nous pouvons simplifier considérablement le propos. L'« hexagone» de Blanché, en effet, n'est autre qu'une extension du célèbre Carré d'Apulée avec ses quatre sommets AEIO. Et cela suffit à le rendre recevable pour Badiou. En effet les *Cahiers pour i Analyse*[41] portaient en exergue une splendide phrase de Canguilhem ; or à l'époque où Canguilhem était Inspecteur général il avait la réputation d'exiger de tout professeur de philosophie l'enseignement du Carré d'Apulée (dans sa version d'origine, celle où les postes AEIO sont occupés par les Quantités logiques : Tous, Aucun, Quelques, Pas tous). Or la première dimension de systématicité, chez Blanche, va être obtenue en remarquant que les postes du carré peuvent être occupés aussi bien par des *Modalités.* Ce sont d'abord les *modalités métaphysiques* (telles que la Possibilité ou la Nécessité), mais aussi les *modalités déontiques* (permission ou obligation), etc. La portée philosophique du concept ainsi dégagé ne sera reconnue que par Hintikka dans ses *Modèles pour Modalités* parus en 1969, i. e. l'année même où les *Cahiers* pour *l'Analyse* publiaient l'article de Blanché :

> Dans une quelconque liste de concepts philosophiquement importants, ceux qui tombent dans le domaine d'application de la logique modale se placent à un rang élevé d'intérêt. Ils incluent la nécessité, la possibilité, l'obligation, la permission, la connaissance, la croyance, la perception, la mémoire, l'espoir et l'effort, pour n'en mentionner que quelques-uns parmi les plus patents'".

Ce que montre la liste de Hintikka, c'est que la philosophie pourrait aussi se définir comme *science des Modalités.* Première vérification que *l'Essai* sur *l'organisation systématique des concepts* de Blanché est aussi un Essai *sur l'organisation systématique de la Philosophie. Mais* le lecteur aura remarqué que jusqu'à présent la Systématisation de Blanché a pu se formuler intégralement *dans le langage reçu par la philosophie analytique :* celui qui regroupe les notions de logique réparties sur le carré logique et celle de *similarité structurale* entre ses interprétations. Ce que nous donne la première Systématisation de Blanché, c'est donc aussi une *systématisation analytique de la Philosophie.*

40. Cf. J.-C. Dumoncel, *Conversation apocryphe entre Bergson & Russell,* suite à *La Philosophie Telle Quelle,* Pétra, 2004.

41. Où Badiou figurait au comité directeur.

42. J. Hintikka, *Models for Modalities,* D. Redel Publishing Company, Dordrecht/Boston, 1969, p. v.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Mais dans son livre de 1966, p. 62, Blanché tient aussi un langage tout autre. Afin *d'expliquer* la capacité d'une structure comme celle du carré AEIO à s'illustrer dans les registres les plus divers, Blanche recourt à un concept introduit par Simondon, celui de « tension d'information», que Simondon définissait de son côté comme

> la propriété que possède un schéma de structurer un domaine, de se propager à travers lui, de l'ordonner.

Il est manifeste qu'avec la structuration *en marche* de cette définition nous entrons sur un tout autre territoire théorique à investir. Quel est le « domaine » dont parle Simondon ? Quel « schéma » peut s'y « propager » ? Quelle « tension » peut le qualifier ? Toutes ces questions nous entraînent sur un autre registre.

4. DE PLATON À SOCRATE. AU-DELÀ DE GGG : GODOT, GÓDEL, GROTHENDIECK & GODARD

Appliquons maintenant notre méthode[43]. Sur notre ordinateur philosophique, parmi les programmes praticables, nous opterons prioritairement pour celui qui est le moins éloigné de Badiou : celui qui est inspiré de Deleuze, qui est le seul philosophe à qui Badiou ait consacré un livre. Dans *Différence & Répétition,* Deleuze définit deux grands types psychologiques principaux entre lesquels se répartissent tous les « caractères» ou « personnalités» possibles : ce sont le *Je fêlé &* le *Moi* dissous, dont le couple mesure d'abord toute la distance entre tEdipe et Hamlet (ou Ulysse et Léo Bloom). Afin d'exposer le plus brièvement possible ces concepts, imaginons une structure en

X

où le V supérieur contient le *Cône de l'Inconscient bergsonien* (comparable à un vase fragile), tandis que le A inférieur mesure entre ses 2 jambes un empan de *Durée bergsonienne*[4i]. Le Je fêlé ainsi que le Moi dissous vont se définir comme les deux possibilités principales de cette structure.

Ce qui définit le Je fêlé, c'est une certaine correspondance exacte entre une *Fëlure* du *Je* et une *césure du Temps.* La composante la plus facile à saisir est la césure du temps (généralisant le concept introduit en ces termes par Hölderlin dans ses *Remarques* sur *tEdipe* et *Antigone).* Elle a pour paradigme un schème programmatique nietzschéen :

Casser en deux l'Histoire du Monde.

43. Celle que nous avons définie dans Le Jeu de Wittgenstein, Paris, PUF, 1991.

44. Vladimir Jankélévitch aimait à dire que selon Bergson .l'homme est du temps à pattes., formule qui consacre la confusion idéaliste de la durée bergsonienne avec le temps vécu, mais qui peut se transposer en une formule vraie au plan cosmologique : L'Univers est une Mémoire à jambes qui trace le Temps par sa marche.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Il s'agit d'un événement formidable (comme tuer le Père ou se jeter dans l'Etna) qui est supposé, à la limite, adéquat à la totalité de l'Histoire. Son modèle est sans doute *le meurtre de Dieu.* Deleuze *déduit* cette conception de la thèse qui structure toute la théorie bergsonienne de la Mémoire : à savoir que notre passé s'y trouve répété dans son ensemble aux différents niveaux de l'inconscient, marqué différemment à chaque niveau par des « points brillants » qui scandent la durée passée. De sorte qu'une «fêlure» du vase à un certain niveau définit un « instant fatal » dans la durée passée. C'est alors l'instant de cette fêlure passée qui est repris par projection comme césure présente ou future dans l'empan de Durée vécue.

Dans ce registre, nous pouvons ajouter une précision prospective : à savoir qu'une histoire cassée en deux peut toujours être *recassée en quatre (&* ainsi de suite) : c'est ce que prouve la succession des Testaments bibliques. Le Dieu de la Bible est comme l'homme de Sartre : il peut constamment refaire son «projet fondamental».

Dans le Moi dissous, les mêmes éléments fonctionnent différemment. La dissolution du Moi signifie que dans le cône bergsonien tous les contenus se sont effacés qui séparaient les deux sections extremes : le plan de la Matière en bas et le cercle de la Mémoire pure en haut. C'est la cohabitation cartésienne de la matière inerte et de l'esprit pur, mais déconnectés comme dans les doctrines du parallélisme psycho-physiologique. Les velléités de Hamlet ou les atermoiements de procrastination deviennent alors paradigmatiques. Ce n'est plus le meurtre de Dieu, c'est

En *attendant Godot.*

Comme le montre la commutation du meurtre de Dieu en attente de Godot, les possibilités psychologiques, ici, vont jusqu'à des modèles philosophiques avec « personnages conceptuels»_ Autrement dit la dualité du Je fêlé et du Moi dissous *passe aussi en plein dans la pensée philosophique.* Les deux types psychologiques ont pour limites respectives deux types de penseur partiel. Il y a des philosophes qui sont « fêlés », d'autres qui sont « dissous ». C'est le cas depuis Platon dans son rapport à Socrate[45]. *Casser en deux l'histoire du monde* ou *attendre Godot,* tels sont aujourd'hui (encore), du point de vue deleuzien, les deux pôles principaux entre lesquels hésitent l'Histoire et la Pensée (avec un nombre indéterminé de positions intermédiaires). La grandeur peut-être unique de Deleuze était de se tenir sur la ligne de partage entre ces deux possibilités.

Badiou déclare de son côté (p. 228) :

> Je soutiens que la pensée de l'être en tant qu'être n'est rien d'autre que la mathématique. Il n'est du coup pas étonnant, à mes yeux, que la matrice *des* projets grandioses du XX` ait été la tentative des mathématiciens du siècle, entre Hilbert et Grothendieck : «casser en deux», pour parler comme Nietzsche, l'histoire des mathématiques, afin d'instaurer une formalisation intégrale...

45. Avec en prime la distance de la coupe aux lèvres : c'est k Je télé de Platon qui veut cacwr en deux l'histoire du monde en faisant que les philosophes deviennent rois, mais c'est le Moi dissous de Socrate qui la casse en ponant à ses lèvres la cigue et en devenant ainsi le martyr de la pensée punie.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Entre Badiou et Rancière, le cinéma intervient comme une pierre de touche. Pour Badiou marchant sur les brisées de Benjamin, le cinéma semble essentiellement se situer dans l'ordre de *l'impureté* (225) :

> Le cinéma propose une reproductibilité technique intégrale et indifférente à son public. Il se réalise comme «itéroeuvre», impureté toujours disponible.

A cette exécution sommaire de l'art qui a pris son essor avec le siècle, il faut sans doute opposer prioritairement un article de Rancière' qui d'une certaine manière joue le rôle d'une Histoire du Cinéma puisqu'il s'agit d'un double compte rendu comparatif de *l'Histoire du Cinéma* due à J. L. Godard et du *Cinéma* de Deleuze, sachant que, si Deleuze précise que ce livre n'est pas un Histoire du Cinéma, sa construction est cependant historique, avec d'abord sa division en deux tomes déterminée par la Seconde Guerre Mondiale. La comparaison de Rancière entre les deux sommes du cinéma fait apparaître comme différence la plus patente la dimension religieuse qui marque le propos de Godard. Un rappel du point de vue hégelien est sans doute le plus éclairant ici puisque d'abord le 7e art est la réfutation vivante de la thèse où il fait de l'art une « chose du passé », dont la religion puis la philosophie prendraient la relève. Chez Godard, c'est comme si la religion refluait plus ou moins souterrainement dans l'art. Chez Deleuze, au contraire, c'est comme si l'art (sans passer par la religion) se *sublimait* directement dans l'état philosophique. Mais dans les deux cas, puisque l'art en question est le cinéma, il y a une sorte d'apothéose de la « reproductibilité technique » et on comprend alors pourquoi le film de Beckett avec Buster Keaton, analysé dès *L'Image-Mouvement,* s'appelle simplement « Film »[47]. Non que s'y trouve un impossible cinéma en général, mais c'est objectivement un repère approprié à Rancière dans le cinéma, expliquant comment il peut, installé dans l'« impureté » de Badiou, circuler entre Godard et Deleuze.

5. LACAN, LYOTARD, LÓWITH

En matière de philosophie de l'Histoire, Lacan a tracé définitivement une sorte de tropisme que nous avons retracé dans ces colonnes' et qui, aujourd'hui, commande la totalité de la problématique. Parti du Hegel de Kojève, Lacan est remonté au St Thomas de son «sinthome»[49]. Cette remontée dans les références capitales est le préalable indispensable à qui veut suivre les événements ou seulement lire son journal. Il s'agit ni plus ni moins que de savoir si nous sommes encore capables de «sens histo-

46. Les cahiers du Cinéma ; cf. La *Fable cinématographique,* Le Seuil, 2001.

47. Cf. aussi, dans *L'image-Temps,* p. 193, la note 27 qui rassemble Beckett, Godard et Pasolini, trois «théologiens» du cinéma.

48. L'Unebévue, n° 7, p. 31.

49. La lucidité de Lacan sur *ce* registre témoigne plus généralement d'une pertinence de la psychanalyse en philosophie de l'Histoire, dont le paradigme est sans doute la thèse freudienne des trois blessures narcissiques.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

rique». Si nous en sommes capables, alors ce sens inclura une conscience des conditions *historiques* de sa propre émergence. Et comme « il n'y a pas de métalangage », autrement dit, pour parler comme Wittgenstein, puisqu'il n'y a pas d'orthographe à part pour écrire «orthographe», la conscience des conditions de la philosophie de l'Histoire doit se penser dans les mêmes concepts que l'Histoire[50]. Or dans le discours standard sur la question, tout se passe comme si la recherche du sens de l'Histoire datait des « grands récits » du XIX` siècle, avec Hegel comme repère capital. Et c'est encore le cas de Badiou qui déclare p. 237 «je reste hégélien». Ce discours est dupe d'une illusion à double fond. D'abord l'interrogation sur le Sens de l'Histoire est le produit d'une sécularisation de *l'Histoire Sainte.* C'est en somme la thèse de Lowith[51]. Mais de surcroît cette sécularisation est inachevée, voire inachevable : l'« Idéalisme allemand» (de Leibniz à Schelling en passant par Hegel) n'est autre que *la Scolastique protestante.* Le sens historique, dorénavant, doit donc être *doublement campé* dans son propre passé ou plus exactement *installé en tandem dans son héritage :* il doit *enchaîner* l'usage d'un OEil de Hegel & d'un OEil de l'Aquinate. C'est ce qu'il faut sans doute appeler la *Diachronique de Lacan.*

Inversement, la Fin des Grands Récits diagnostiquée par Lyotard dans *La Condition Postmoderne* doit être ramenée à ses justes proportions. Elle est à l'évidence affectée de ce qu'on appelle un « paradoxe pragmatique» (du type «Je ne vous parle pas») : prononcer la Fin des Grands Récits, c'est encore et une fois de plus raconter (ou tenter de raconter) un Grand Récit. C'est ce qu'il faut appeler l'antinomie du postmoderne : si c'en est fini des Grands Récits, alors ce n'en est pas fini des Grands Récits. Ce qui démontre par *consequentia mirabilis* que ce n'en est pas fini des Grands Récits. Un même raisonnement s'applique au diagnostic de Badiou déclarant (p. 245) que la «catégorie» de «l'Histoire comme continuité du sens, ou devenir de l'Homme» est devenue depuis Foucault catégorie « obsolète »[54]. Mais ce n'est là qu'un cas particulier d'une loi beaucoup plus générale : à savoir que pour dire la vérité sur une partie (aussi petite soit elle) du *sens* de l'Histoire en tant que tel, il faudrait connaître le sens de l'Histoire dans sa *totalité.* Un corollaire de cette loi est qu'un livre de philosophie sur « le XX` siècle » est du même coup un livre tranchant du sens de l'Histoire dans son entier. C'est ce qui justifie pour partie l'appareil théorique déployé dans la présente étude.

6. LE SIÈCLE SELON BADIOU

Badiou nous donne lui-même un condensé de son livre sur le XX` siècle avec le paragraphe qui ouvre (p. 89) un de ses chapitres culminants, « Un se divise en deux» :

50. La majuscule au mot «Histoire» est justifiée ici, non par une croyance à «l'Histoire avec un grand H » mais du fait qu'elle est exigée par un point de grammaire philosophique au sens de Wittgenstein, à savoir que «l'Histoire» est un nom *propre.*

51. K. Ldwith, *De Hegel d Nietzsche,* Gallimard NRF, 1969.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> Le siècle n'est d'aucune façon celui des « idéologies», au sens de l'imaginaire et des utopies. Sa détermination subjective majeure est la passion du réel, de ce qui est immédiatement praticable, ici et maintenant. Nous avons montré que l'importance du semblant n'est qu'une conséquence de cette passion.

Ce paragraphe contient sur le problème du livre deux thèses capitales qui ont toutefois un statut logique très différent. Il y a la thèse expressément *posee,* accompagnée de la thèse *présupposée,* ou tout au moins dans la position de prémisse relativement à la thèse posée.

La thèse posée, c'est que le XX` siècle ne peut se définir, contrairement à ce que croit une doxa dominante[52], comme « siècle de la terreur totalitaire, des idéologies utopiques et criminelles, des illusions vides, des génocides, des fausses avant-gardes, de l'abstraction partout substituée au réalisme démocratique ». Il doit se définir comme siècle d'une passion, la « passion du réel».

La thèse présupposée, c'est la définition supposée acquise de la « passion du réel» sur laquelle Badiou table dans sa thèse. Cette définition se divise elle-même en deux ou même trois présupposés :

- Présupposé ontologique : Le réel, c'est le *hic & nunc, l'Ici &* Maintenant.
- Présupposé pragmatique : la passion du réel, c'est la passion du praticable ou *passion de la praxis.*
- Présupposé de la pertinence du passionnel (PPP). C'est celui où le rôle principal est donné aux passions politiques selon le principe énoncé par Julien Benda dès le 1r paragraphe du 1" chapitre (« Perfectionnement moderne des passions politiques») de sa *Trahison des Clercs :*

> Considérons ces passions, dites politiques, par lesquelles des hommes se dressent contre d'autres hommes et dont les principales sont les passions de races, les passions de classes, les passions nationales.

Le présupposé principal, comme nous le vérifierons, c'est évidemment le présupposé ontologique. Or le *Temporel* se définit par opposition à *l'Éternel* qui, se situant dans un au-delà, transcende *et le Maintenant et* l'Ici-bas. Le livre de Badiou, afin de condenser tout son contenu, pourrait donc s'intituler, entre autres, *Le siècle du Temporel.*

Quoi qu'il en soit, l'examen de ce livre se divise de lui-même en 2 parties principales : examen de sa description du siècle, puis examen de son double présupposé.

52. Qui finit par trouver un nom d'auteurs dans une note de la p. 247 : ce sont Ferry & Renaut.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Quand nous disons avec Frege « Hesper = Vesper», comme le remarque Quine, ce qui s'illustre seulement sur un nouvel exemple « c'est le vieux refrain des bipèdes sans plumes et des animaux rationnels ou des triangles équiangles et des triangles équilatères»[53]. Et un siècle, quel que soit son n°, n'échappera pas à la règle. Du point de vue de Frege il semble donc vain à l'avance de chercher « le » sens du siècle. Au lieu de cela nous devons chanter les *litanies* du XX' siècle. Selon ces litanies, le XX` siècle = (en allant du plus au moins manifeste) le siècle :

1. de la Manif (152) & des *Manifestes*
2. des deux Guerres Mondiales (56)
3. «d'une solution "absolue" des problèmes» (59)[54] ou de la «lutte finale» (61)[55]
4. de l'irruption des masses sur la scène de l'Histoire (66)[56]

4 bis. de l'émancipation des femmes (204)

5. du «lien entre le vitalisme & le volontarisme» (31)[57]
6. des Avant-Gardes (ch. XI)
7. du *Nec plus ultra* (187)[58]
8. de la « mort de l'Homme» (ch. 13) et de « l'homme nouveau» (53)
9. d'une éradication du Nihilisme (60)
10. du Temporel (89)
11. de la Danse (224)i[9] et « du théâtre comme art » (65)[60] : de Claudel et de Brecht (42)
12. de Cantor, Lénine & Freud (106)
13. du *Formalisme* (225)

etc.

Jean-Claude Dumoncel

53. W. V. O. Quine, *Relativité de l'Ontologie,* Paris, Aubier, 1969, p. 48.

54. En ce sens, pour Badiou, la thèse d'un «siècle du Totalitarisme» (12) cache par le totalitarisme le rôle d'un certain «absolutisme».

55. «La clef subjective du siècle est que tout le monde pense que le siècle va décider, trancher» (60).

56. C'est la thèse remarquablement développée par Ortega y Gasset dans La *révolte des masses* (1930, tr. NRF) dont Badiou ne dit mot.

57. Lien «entre l'évidence de la puissance bestiale du temps et la norme héroïque du face à face».

58. «Disons qu'une logique anti-réaliste ramène la force de l'art soit du coté du geste expressif, soit du coté de l'abstraction et des 'liantes géométriques». En 1981 nous écrivions : « Toute époque n'est-elle pas moderne par rapport à la précédente ? Appelons cela modernité relative. Il y a cependant une autre modernité que l'on pourrait dire absolue. En ce sens, le XX' siècle aura été le siècle de la modernité. D'abord dans le domaine scientifique : les mécaniques relativiste et quantique ne sont pas simplement des «révolutions scientifiques» s'ajoutant à d'autres : avec les constantes h et c elles atteignent des limites indépassables. Dans les arts, la peinture «informelle» (comme l'appelait Jean Paulhan), la musique atonale, la dissolution des genres littéraires constituent aussi des limites sans horizon» («Contours & Courants de la Philosophie Analytique», *Revue de l'Enseignement Philosophique,* 31, n° 3). A contrario le franchissement de l'abstraction picturale par Nicolas de Staël est une libération dont la portée n'a pas encore été mesurée.

59. «La danse est, depuis les Ballets russes et Isadora Duncan, un art capital».

60. «C'est le XX` siècle qui a inventé la notion de mise en scène» (Copeau, Stanislavski, Vilar, Vitez & al).

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Tel est (appliqué au XX` siècle) le *régime frégéen* du *sens :* puisque c'est la *fonction* du sens que de *donner la référence,* deux significations sont *interchangeables* du moment qu'elles sont *co-référentielles.* Donc c'est le cas de toutes les descriptions définies' du XX` siècle que rassemble la Litanie. Mais ce n'est là qu'un premier état des lieux. D'abord il est évident que dans la litanie certaines lignes se recoupent ou s'impliquent. Par exemple le rôle des manifestations est un effet de celui des masses et le rôle des manifestes un effet de celui des avant-gardes, dans « la corrélation entre des oeuvres évanouissantes et des programmes fracassants» :

> Laction réelle existe, toujours précaire et presque indistincte, en sorte qu'elle doit être indiquée, soulignée, par de fortes proclamations, un peu comme le Monsieur Loyal du cirque amplifie l'annonce et fait battre le tambour pour qu'une pirouette de la trapéziste, très difficile et nouvelle, mais très fugace, ne reste pas ignorée du public.

Mais il y a encore autre chose, dont Spinoza[62] donne le paradigme quand il offre comme exemple-type de termes coréférentiels celui de l'équation Israél = Jacob. Comme dans le cas où Hesper = Vesper, Israél est bien identique à Jacob, et « lsraél » (le Y patriarche) a aussi un autre sens que «Jacob» (celui qui a saisi le talon de son frère). Mais ce n'est pas tout. Dans le modèle de Frege, «l'étoile du soir» et «l'étoile du matin » sont simplement deux descriptions interchangeables pour un même objet (selon une symétrie du déclin et de l'essor). Mais « celui qui a saisi le talon de son frère» et «le troisième patriarche» ne sont pas des descriptions interchangeables : elles se situent dans un *espace différentiel* avec entre elles toute la différence entre les petites histoires de famille et la grande histoire du peuple. Par conséquent l'exemple de Spinoza, comme le mixte platonicien, est làà pour la sélection d'un terme supérieur. Et il en va de même chez Badiou. La litanie entière est là pour tendre vers sa *limite et* la sélectionner ainsi. Quelle est cette limite ? La litanie l'indique : c'est le *formalisme* (225) :

> Car la formalisation est au fond la grande puissance unificatrice des tentatives du siècle, depuis les mathématiques (les logiques formelles) jusqu'à la politique (le Parti comme forme a priori de toute action collective) en passant par l'art, qu'il soit de prose (Joyce et l'odyssée des formes), de peinture (Picasso, inventeur, face à n'importe quelle occurrence du visible) ou de musique (la construction formelle polyvalente du Woyzeck d'Alban Berg). Mais dans «formalisation», le mot «forme» ne s'oppose pas à «matière» ou à «contenu», il se couple au réel de l'acte.

Le formalisme est la *formule* du siècle. Mais on voit du même coup que le «fond» et la formule «unificatrice» ne sont atteints qu'au prix de l'abstraction la plus exsangue, ce que confirme Badiou lui-même en croyant devoir évacuer le contenu pour faire place à la praxis. La formalisation, finalement, est le *goulot d'étranglement*

61. Au sens de Russell.
62. Lettre IX.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

du XX` siècle, par où doivent en passer pêle-mêle un Joyce et un Picasso. Afin de retrouver la couleur du temps, il va nous falloir prendre le problème par un autre bout.

A la question « Que s'est-il passé au XX` siècle ?», à notre connaissance, il n'y a pour l'instant que deux réponses à la hauteur du sujet, respectivement explicite et implicite. La réponse explicite est celle du *Siècle* de Badiou. Et il y a une réponse implicite dans la composition en deux tomes du livre que Deleuze a consacré à l'art surnuméraire survenu au XX` siècle : le cinéma et déjà en 1975 dans le *Kafka* de Deleuze & Guattari. Badiou explicite la méthode commune à toutes ces entreprises. C'est ce qu'il appelle «méthode immanente» : laisser parler le siècle lui-même.

8. «QUESTIONS DE MÉTHODE»

Tel est le titre sartrien du chapitre 1". Et sur la méthode nous devons par conséquent comparer les deux auteurs en lice : Badiou et Deleuze.

La méthode mise en oeuvre par Deleuze peut être appelée la Méthode des Mille Plateaux, à condition de savoir d'abord que les plateaux deleuziens sont des « plans d'immanence » déployés par des sections qui se pratiquent sur le fond fourni par le cône de Bergson mesurant la différence entre la Matière et la Mémoire pure. Lorsque la question à l'étude est l'Histoire, i. e. ce que Nietzsche appelle « la mer des noms propres», la méthode des mille plateaux devient plus précisément celle dont Bergson a donné le modèle dans *Les deux sources de la Morale & de la Religion :* prendre les deux plateaux extrêmes (p. ex. la Magie & la Mystique) saisis comme les deux extrémités d'une intégrale définie f ou E et intégrer l'apport de tous les cas empiriques (désignés par les noms propres) en déterminant leur place exacte entre les extrêmes inclus. C'est ce qui donne tout son sens à la façon dont Badiou va poser son problème de l'art (p. 225):

Jean-Claude Dumoncel

> Entre danse et cinéma gît la question de ce qu'est un art non religieux.

On aura reconnu respectivement ici, sur un même problème (celui du rapport entre art et religion, posé par l'histoire du cinéma selon Godard comparée avec celle de Deleuze), les repères de Badiou (la danse) et de Roncière (le cinéma).

9. «QU'EST CE QUE L'ART, JEAN-LUC GODARD ?»[63]

Badiou demande (p. 218) :

> Comment l'art peut-il assumer la finitude obligée de ses moyens tout en incorporant à sa pensée l'infinité de l'Erre ? Le romantisme propose de dire que l'art est précisément la venue de cette infinité dans le corps fini de l'ceuvre. Mais il ne

63. C'est le titre d'un remarquable article d'Aragon dans Les Lettres Françaises à la fin des années 60.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> peut le faire qu'au prix d'une sorte de christianisme généralisé. Si l'on veut rompre avec cette religiosité latente, il importe de trouver une autre articulation du fini et de l'infini. C'est ce dont le siècle n'a pas été véritablement capable de façon collective et programmatique, oscillant dès lors entre la maintenance d'une subjectivité romantique qui détiendrait en elle l'infini, au moins comme programme d'émancipation, et le sacrifice intégral de l'infini, qui est en réalité la liquidation de l'art comme pensée. Le tourment de l'art contemporain à propos de l'infini l'établit entre un forçage programmatique où revient le pathos romantique et une iconoclastie nihiliste.

Étrange théorie : au moment même où il est patent que l'art (sacré «depuis la fondation du monde ») se sécularise, Badiou lui trouve une formule encore essentiellement religieuse. On semble toujours tourner dans le cercle de l'Esprit Absolu (l'Art, la Religion, la Philosophie) tel qu'il est défini par Hegel. Mais (p. 218) Badiou ne se contente pas de juger insuffisant « le discours dominant de la modernité artistique», il soutient que dans le problème qui est le sien, la solution doit inclure « les leçons fondamentales de Cantor». A la triade Religion-Art-Philosophie, Badiou ajoute ainsi un quatrième partenaire que Hegel n'avait pas songé à inviter : les Mathématiques. Dans quelle mesure, toutefois, cela fait-il autre chose que nous ramener au formalisme ? Avant de pouvoir traiter cette question, nous devons d'abord nous tourner vers celui qui a su expliquer le Théorème de Pasolini.

10. LE SIÈCLE DELEUZIEN SELON DELEUZE

Selon Deleuze, le XX` siècle aura été le siècle de Kafka et de Resnais.

Le siècle de Kafka est celui qui est raconté par la série de ses trois romans : *l'Amérique, le Procès* et *le Chdteau.* Il voit se succéder trois phases principales — Action : le capitalisme ; réaction : le communisme ; réaction à la réaction : le fascisme. Il faut ajouter immédiatement que cet *enchaînement* diachronique suffit à réfuter la prétendue subsomption synchronique du fascisme et du communisme sous le concept intemporel de «totalitarisme». C'est ce que Badiou a bien vu pour partie (p. 147):

> C'est précisément contre les processus politiques d'émancipation liés au mot « prolétaire», processus qui leur apparaissaient à juste titre comme déliés, inassignables, cosmopolites, anti-étatiques, que, de façon tout à fait explicite, les fascismes prônent la soumission à des totalités référentielles nationales et/ou raciales, et à leurs supposés représentants.

Ce que Badiou voit très bien ici, c'est le caractère essentiellement *réactif* du fascisme. Ce qu'il ne voit pas est qu'il s'agit là d'une *réaction a la réaction,* dans un processus plus vaste où le communisme est d'abord une réaction au capitalisme.

La scansion kafkaienne du siècle n'exclut pas qu'à travers ses trois épisodes se maintiennent certaines constantes. C'est ce qui nous semble correspondre au rôle que Castoriadis attribue au couple de la bureaucratie et du militarisme.

L'Unebévue Editeur N°23 | de père à fille. www.unebevue.org

Le siècle de Resnais se définit par la tension entre les deux pôles principaux de son oeuvre, Nuit ***et brouillard, et Hiroshima, mon amour.*** Auschwitz & Hiroshima sont selon Deleuze «l'horizon de toute l'eeuvre de Resnais Là encore il y a succession, mais sans enchaînement et surtout sur une durée beaucoup plus brève.

11. LE XXe SIÈCLE, L'« AGE DES POÈTES» ET LA DÉFINITION DE LA FEMME

La première question qui se pose à propos d'un auteur quelconque est celle de ce qu'il a a nous dire, qui n'est pas dit par les autres. Or il y a bien une spécialité de Badiou, et même une double spécialité, un double registre sur lequel il est ***sans*** doute le seul à savoir se placer, de sorte que, face à Deleuze, il apparaît effectivement comme l'un des rares auteurs, sinon le seul, à faire le poids. Badiou est le philosophe qui peut à la fois ***parler mathématiques et parler poésie'***

Sur les mathématiques, nous avons déjà signalé comment ***Le Nombre & les nombres*** qualifie Badiou comme une des autorités sur le sujet. Nous aurons à y revenir au § 14. Sur la poésie, dans le ***Manifeste pour la Philosophie*** de 1989, le repère principal est fourni par le chapitre 7, «L Áge des Poètes »[66]. Nous avons traité ailleurs' de ce que Badiou met sous cette locution. Le point le plus pertinent pour nous est que cela conduit Badiou à dresser (p. 52) la liste de «sept poètes cruciaux» qui sont selon lui Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam et Celan. Un tel palmarès est en même temps un défi. Qui est capable de parler de Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam et Celan aujourd'hui ? Ce que Badiou appelle « L'Âge des Poètes» pourrait être appelé aussi ***l'Age où il est devenu impossible de parler poésie.*** Si l'on en juge par le nombre d'orateurs inscrits, parler mathématiques est moins difficile que parler poésie moderne. Face à un tel défi, dans les Conditions de Badiou, deux chapitres ont valeur d'épreuve : ceux qui sont respectivement consacrés à Rimbaud et Mallarmé. Ils sont de valeur inégale : celui sur Mallarmé' surpasse très nettement l'autre. Mais à raison de l'hermétisme mallarméen, l'épreuve est de toute façon déjà subie avec succès. Nous sommes bien devant un déchiffrement de la poésie qui, toutes proportions gardées, n'a sans doute comme équivalent que le

Jean-Claude Dumoncel

64. G. Deleuze, *L'**image-temps,*** Paris, Minuit, 1985, p. 270.

65. Dans C ***Erre & l'Evenement*** les deux registres se rencontrent, en particulier dans le chapitre V centré sur l'Axiome du Choix qui comporte une section sur Hölderlin.

66. Suivi en 1992 par la communication portant le méme titre au colloque La ***Politique des Poètes*** dirigé par J. Rancitre, Albin Michel.

67. Jean-Claude Dumoncel, «La modernité de notre monde : Whitehead face à Spengler, Husserl et Badiou. in Jean-Marie Breuvart (éd.), ***Les rythmes éducatifs dans la philosophie de Whitehead.*** Colloque international, Centre de Recherche et d'Études en Sciences de l'Éducation, Université catholique de Lille, 25, 26, 27 avril 1994, Frankfurt / Paris / Lancaster, Ontos verlag, 2005.

68. Sur Mallarmé, Badiou entre en compétition avec Rancitre qui a publié en 1996 ***Mallarmé. Lu politique de la*** *sirène,* Hachette.

69. Badiou indique lui-méme qu'il s'appuie sur le travail de Gardner Davies.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

déchiffrement du roman proustien par Butor et Deleuze[70]. Et que Deleuze parle de Proust, que Badiou parle de Mallarmé, cela est déjà d'une valeur inestimable. *Cela donne un nouveau sens a l'expression « lire d livre ouvert ».*

Pour nous qui pensons que Proust est paradoxalement à notre époque ce que Homère fut aux Grecs'', cependant, la liste des «poètes cruciaux» dressée par Badiou ne peut pas signifier ce qu'elle signifie pour lui : dans le projet du «Livre», Mallarmé a échoué là où Proust a réussi. Mais le succès paradigmatique de Badiou face au défi de la poésie moderne demeure. Et c'est sans doute un des intérêts majeurs du *Siècle* que de nous offrir sur ce registre de nouvelles nourritures, d'autant plus qu'elles ne se limitent pas aux «sept poètes cruciaux». A partir du signifiant «Anabase », le chapitre 8 procède à une comparaison approfondie entre Paul Celan et Saint-John Perse. Puis le chapitre 10, « Cruautés», décrit un chiasme Brecht-Pessoa. La compétence de Badiou en tant que critique littéraire ne s'y dément pas.

La question de la cruauté, cependant, ne peut pas ne pas être l'occasion d'une confrontation supplémentaire avec Deleuze & Guattari. Dans *l'Anti-OEdipe, comme l'avait* vu sur le champ Maurice de Gandillac, nous trouvons une Philosophie de l'Histoire dans sa totalité, dont il faut même ajouter qu'elle est insurpassée. Nous y voyons se succéder les trois Äges de l'Humanité : àge des *Tatoués,* âge des *Marqués* (au fer), âge des *Castrés,* vérité de la trilogie des Sauvages, des Barbares & des Civilisés'. Or le fil directeur de cette scansion est l'évolution de *la violence.* La violence, aux yeux de Deleuze & Guattari n'est pas une abstraction intemporelle : c'est une réalité protéiforme qui, au cours des trois âges de l'humanité, a connu principalement trois avatars-types correspondants, et au profil redoutablement acéré : respectivement la *Cruauté,* la Terreur & le *Cynisme.* Mais évidemment, ce serait donner dans une vision angélique de l'histoire d'imaginer que les avatars nouveaux de la violence nous délivrent des anciens : qu'aujourd'hui le problème du monde est seulement de se débarrasser du cynisme impudemment répandu partout. C'est hélas tout le contraire qui se passe. Il suffit de se rappeler le nazisme pour voir que c'est un entassement de cruauté, de terreur et de cynisme. L'évolution de la violence décelée par Deleuze est cumulative, dans la construction d'une gigogne infernale où chaque nouvelle forme s'affiche comme la modernisation des anciennes. Toutefois, tout aussi évidemment, cet empilement synchronique ne supprime nullement la datation diachronique des couches qu'il superpose. Badiou n'a pas de peine à diagnostiquer dans le siècle sa dose mortelle de cruauté, il n'y avait pas besoin de Brecht ou de Pessoa pour ça. Mais c'est une chose de remarquer empiriquement une calamité, c'en est une autre de

70. Cf. J.-C. Dumoncel, *Le Symbole d'Hécate,* HYX, 1996 *et* notre récente conférence «Les clochers de Caen, matrice de la *Recherche du Temps perdu* », Académie des Sciences, Ans (Sr Belles-Lettres de Caen, séance privée du 19 mars 2005.

71. J.-C. Dumoncel, «La vision de Bérénice » in Yannick Beaubatie (dir.), *Empreintes,* Mille Sources, 2004. Dans ce recueil, les poèmes de Henri Droguet forment un contrepoint avec notre contribution, unissant ainsi a leur manière l'Age des Poètes et l'Empreinte proustienne.

72. Deleuze repense ainsi la scansion cartésienne opérée dans la Préface des *Principes de Philosophie.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

déterminer son pedigree dans la généalogie généralisée de l'horreur. Sous ce rapport, la différence entre Badiou et Deleuze est simplement celle entre la vue à court terme et la théorie à long terme, installée sur la longue durée de Braudel.

Mais on aura remarqué que dans la convocation commune de Pessoa et Brecht, Badiou ne se contente plus d'excéder sa liste close de «sept poètes cruciaux». Il franchit également la frontière entre Poésie et Théâtre. Or Poésie et Théâtre sont deux ensembles dont l'intersection n'est pas beaucoup peuplée. Qui plus est Badiou nous désigne lui-méme l'auteur dont l'intervention, à ce point de notre parcours, est la plus pertinente : Claudel". Paul Claudel est considéré par Badiou dans le cadre d'une comparaison avec Brecht (p. 42, n. 1) :

> Il est tout à fait intéressant de se plonger dans Claudel, et de le comparer à Brecht qui l'admirait beaucoup. Claudel aussi, sous le couvert d'une sorte de catholicisme épais, quasi médiéval, accède à la conviction que ce qui dispose du réel n'est jamais la connaissance savante, ni la moralité ordinaire. Qu'il y faut une rencontre" déracinante et définitive, et un entêtement absolu à suivre les effets de cette rencontre. Lui aussi pense que l'individu n'est jamais que le signe fragile de forces et de conflits qui, justement parce qu'ils l'excèdent, lui donnent accès à la grandeur d'une transcendance intime. Lui aussi considère l'humanisme (à ses yeux une horreur protestante) et le libéralisme (de même) comme des pauvretés condamnables.

Il est déjà difficile, en tout cas quand on vient d'où vient Badiou, de tracer en si peu de lignes une meilleure approche de Claudel. Mais ces lignes ne se trouvent qu'en note à l'entrée en scène de Claudel dans le texte principal. Or cette entrée en scène de Claudel chez Badiou se fait sur une question qui détermine un point de pertinence encore mieux placé si possible : ce dont il s'agit là n'est autre que *la définition de la femme.*

Jean-Claude Dumoncel

12. BADIOU & BRUNSCHVICG

Que, dans son livre sur Deleuze, pour équilibrer le rôle notoire de Bergson chez celui-ci, Badiou aille chercher Brunschvicg a de quoi surprendre. Hors Desanti préfaçant la réédition des *Étapes de la Philosophie Mathématique* par Blanchard, qui n'avait (bien à tort) oublié Brunschvicg ? Pourtant, nous allons le voir, Brunschvicg joue ici un rôle accordé à sa place et à sa pensée. Brunschvicg est en effet, entre autres, un héraut de l'idéalisme. Nous lui devons deux des plus belles formulations de l'idéalisme jamais frappées, l'une absolument universelle et intemporelle : «Un au-delà de la pensée est impensable », l'autre plongée paradigmatiquement dans le devenir : «L'histoire de l'Égypte est l'histoire de l'égyptologie ». Entre ces deux propositions se tient tout le système de Brunschvicg. Son problème est celui du post-kantisme confronté aux révolutions scientifiques du XX` siècle : comment maintenir la thèse

73. CI. J.-C. Dumoncel, Connaissance de Claudel et Le cas Claudel, en préparation.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

d'une Raison-Minerve, armée de ses formes *a priori,* face aux bouleversements conceptuels de Cantor, Einstein et Heisenberg ? La solution de Brunschvicg est d'historiciser la Raison : de faire émerger les formes kantiennes dans un flux bergsonien. Mais comment s'assurer que dans ce devenir le Réel sera au rendez-vous ? Il y a un moyen radical : supprimer le rôle du réel comme chose en soi, le ramener à l'objet de la Raison. Chez Brunschvicg, le prix à payer pour l'Historicisme, c'est donc l'Idéalisme.

C'est là qu'il faut rappeler la définition du réel selon Badiou : «ce qui est immédiatement praticable, ici et maintenant». En privilégiant le hic & *nunc* d'une part, la praxis de l'autre, cette définition cumule idéalisme et *pragmatisme. «* Ici » & « maintenant », tout comme « Je » et « moi » sont en effet, ainsi que le met en évidence la nomenclature de Russell, des *circonstantiels égocentriques,* ne découpant dans la totalité de l'Espace & du Temps que les tout petits trous habités par la subjectivité la plus étroite. Quant au rapport de la théorie à la pratique, il est commandé par celui du principe de réalité au principe de plaisir. Le primat kantien de la raison pratique sur la raison théorique ne fait qu'entériner la commutation maintenant bien connue de la Scolastique tardive qui a fait passer la Volonté avant l'Entendement. Et la loi de la Volonté ainsi déchaînée, c'est d'agir *selon son bon plaisir.* La primauté de la Volonté sur l'Entendement, c'est donc une victoire du principe de plaisir sur le principe de réalité. Le Pragmatisme, en tant que *spécialité américaine en philosophie,* celui de Peirce, James et Dewey, se qualifie comme dernier avatar de la tradition qui, commencée chez Duns Scot et Occam, s'est poursuivie ensuite chez Bacon et Descartes, puis chez Kant et Comte. C'est ce que signifie (en vertu de l'équation cartésienne entre liberté et volonté) «La liberté éclairant le monde». Et la défaite consommée du principe de réalité qui s'y produit signifie que le pragmatisme n'est en fait qu'une variante de l'idéalisme. D'un point de vue psychanalytique, idéalisme et pragmatisme sont deux cas de narcissisme. Mais pour un gauchiste, il y a dans cette affaire une consolation et une issue. Dans le panel du pragmatisme américain que nous venons de rappeler, il existe un pragmatisme de gauche : celui de John Dewey, dont Rorty a tenté de reprendre le flambeau et dont le cinéma de Capra est une expression paradigmatique[75].

(:allégeance de Badiou à l'idéalisme brunschvicgien doit évidemment chercher une dynamique où elle recevra un semblant au moins de viabilité. C'est ce qui donne tout son sens à la sélection de Badiou dans le domaine de la philosophie mathématique, celle qui ne veut rien voir d'autre que (p. 230)

> les grands textes philosophiques sous condition des mathématiques que sont les essais de Cavaillès, de Lautman et de Desanti.

Ce trio demande à être considéré a partir du distinguo de Cavaillès entre philosophie de la conscience et philosophie du concept. La philosophie de la conscience

74. On aura reconnu ici la célèbre «co-naissance. de Claudel — ou plus exactement sa partie la plus connue, mais subordonnée à sa forme ontologique.

75. Le travail de Roberto Frega aujourd'hui se rattache aussi, d'une manière prometteuse, à Dewey.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

couvre d'abord l'idéalisme de Brunschvicg, mais chez Cavaillès elle désigne surtout la Phénoménologie qui faisait à son époque son entrée en France et se proposait pour la philosophie de la conscience comme un substitut prometteur à l'idéalisme brunschvicgien. Quant à la philosophie du concept elle désigne par excellence la philosophie analytique bien avant de désigner l'épistémologie bachelardienne et peut méme désigner la position deleuzienne. D'autre part, pour Cavaillès, il s'agissait de choisir entre les deux options. Inversement, adjoindre à Cavaillès et Lautman la position de J. T. Desanti qui demeure dans le registre de la phénoménologie[76], c'est annuler inconsidérément l'alternative de Cavaillès entre philosophie de la conscience et philosophie du concept.

13. MORT DE DIEU öx MORT DE 1:1-1OMME

Le chapitre 13 et dernier s'intitule « Disparitions conjointes de l'Homme et de Dieu». Il s'ouvre par cette phrase :

> De nos jours, soit en l'an 4 du XX' siècle, il n'est plus question que des droits de l'homme et du retour du religieux.

Et nous lisons à la page suivante (p. 234) :

> Ma position, au regard de ce pathétique « grand récit » du combat final de la démocratie humaniste contre la religion barbare, est d'une étonnante simplicité : le Dieu des monothéismes est mort depuis longtemps, sans doute au moins deux cents ans, et l'homme de l'humanisme n'a pas survécu au XX' siècle.

Jean-Claude Dumoncel

Qu'en est-il de cette mort de Dieu & de l'homme ?

Pour ce qui est de la «mort de l'homme», il est entendu que le mort est *l'homme de l'humanisme,* c'est-à-dire l'homme placé par la prétendue « révolution copernicienne »[77] de Kant au centre de ses représentations substituées aux choses en soi. Comme il s'agissait en fait, selon le mot de Russell, d'une *contre-révolution* ptolémaïque, cette mort ne fait que confirmer le diagnostic freudien de la première des blessures narcissiques infligées à l'humanité.

Pour ce qui est de la Mort de Dieu, il est facile de voir comment pousser à la roue : un Dieu qui fait plusieurs testaments successifs n'est-il pas un Dieu qui se prépare à mourir, un Dieu qui a *programmé* sa mort ? lhistoire entière des religions serait alors un compte à rebours où le polythéisme n'a cédé la place au monothéisme qu'en vue de l'épisode ultime où le monothéisme s'efface devant l'athéisme. Mais en fait il

76. Une marque d'allégeance à la phénoménologie chez Badiou lui-méme, dans E *Être & l'Événement,* est le mot . méditation» choisi pour nommer les 37 sections du livre, sur le modèle de Husserl dans ses *Méditations cartésiennes.*

77. Rappelons qu'il ne suffit pas de *proclamer* une révolution pour la faire.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

suffit de dire la vérité de la chose : la saga de la « mon de Dieu» n'est qu'un écran de fumée destiné à cacher sous les vaticinations le vrai problème[7e] qui porte évidemment, comme tel, sur le Dieu des philosophes : oui ou non Dieu existe-t-il ?

Sur cette question nous devons relever d'abord chez Badiou une contradiction au moins apparente. D'une part il nous jure que Dieu est mort depuis longtemps ; d'autre part il pose le problème d'un art qui ne parvient toujours pas à s'affranchir de la religion (p. 225).

Dans *Le Siècle* la mort de Dieu est celle du « Dieu des monothéismes». Mais Badiou renvoie aussi à son *Court traité d'ontologie transitoire* de1998 où le Prologue : «Dieu est mort». Mais là nous trouvions **(pp.** 22-23) une thèse de plus grande envergure :

> Notre temps est sans doute celui de la disparition sans retour des dieux. Mais cette disparition relève de trois processus distincts, puisqu'il y a trois dieux capitaux, celui des religions, celui de la métaphysique, et celui des poètes.
> Du Dieu des religions, il faut seulement déclarer la mort. Le problème est qu'il est en dernière instance politique.
> Du Dieu de la métaphysique, il faut achever le parcours par une pensée de l'infini.
> Du Dieu de la poésie, il faut que le poème désencombre la langue, en y césurant le dispositif de la perte et du retour. Car nous n'avons rien perdu, et rien ne revient.

Ainsi se trouverait dépassée la célèbre opposition de Pascal' :

> «Dieu d'Abraham, d'lsaac et de Jacob» [Exode, 3. 61
> non des philosophes & des savants

Badiou, cependant, présente son triptyque théologique sans la moindre référence généalogique, tout comme si cet élargissement de la perspective lui était dû. Or, non seulement il n'y a ici aucun élargissement, mais le triptyque théologique à une origine beaucoup plus ancienne que l'opposition binaire de Pascal. Il date au moins du grand siècle de Rome puisque nous le trouvons chez Varron *(Antiquitatum rerum divinarum* [80] *1 7)*

> On appelle mythique la théologie des poètes ; naturelle, celle des philosophes ; politique, celle des peuples.
> 1. La première admet beaucoup de faits contraires à la dignité et à la nature des immortels. C'est un dieu qui naît ou de la tee, ou de la cuisse, ou de quelques gouttes de sang ; c'est un dieu voleur ; c'est un dieu adultère, c'est un dieu au service de l'homme. Enfin, on attribue aux dieux tous les désordres, non seulement des horn-

78. Cf. Cyrille Michon, *Prescience & Liberté,* PUF, septembre 2004, p.10 : «Un tel verdict devrait s'appuyer sur une justification théorique, a moins de se limiter au pur constat historique et statistique d'une perte d'audience du chapitre de la théologie chez les philosophes».

79. B. Pascal, *Pensées & Opuscules,* éd. Brunschvicg, Hachette, p. 142.

80. Des Antiquité des choses humaines & divines.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

mes, mais des hommes les plus infâmes.
2. Les philosophes ont laissé sur ce sujet de nombreux ouvrages où ils recherchent le nombre, la résidence, l'espèce et la nature des dieux. Quel est le principe de leur être ? Est-ce le feu comme le pense Héraclite ? Où les nombres, au sentiment de Pythagore ? Ou les atomes, suivant Epicure ? Toutes questions qu'il est plus sûr de débattre dans l'enceinte de l'école qu'en public, au Forum.
3. [La théologie politique] est la science nécessaire a tous les citoyens des villes et surtout aux pontifes, science pratique qui règle quels dieux il faut honorer publiquement, à quels pieux devoirs, à quels sacrifices chacun est obligé.
La première théologie est propre au théâtre, la seconde au monde, la troisième à la cité.

14. LA LÉGITIMATION MATHÉMATIQUE & SON ENVERS

Puisque, parmi les auteurs de ce qu'il considère comme les «grands textes philosophiques sous condition des mathématiques » Badiou cite, à côté de Cavaillès et Desanti, le nom de Lautman[81], allons voir ce qu'il y a chez Lautman'. Les deux Thèses de doctorat de Lautman forment en réalité un seul ouvrage dont les conclusions d'ensemble (formant donc *la* thèse de ces Thèses) doivent évidemment être cherchées dans la Conclusion de la seconde. Or, dans cette Conclusion, ce que nous trouvons très exactement est une *typologie des possibilités de la philosophie mathématique.* Sur le problème capital de la philosophie mathématique, i. e. le problème double de l'Infini & du Continu, cette typologie générale prend la forme d'une tripartition des théories maîtresses. Selon Lautman, il y a exactement trois manières possibles de concevoir le rapport entre Fini & Infini, ou entre Discontinu & Continu. Dans la première «le continu émane du discontinu comme l'infini du fini ». C'est la doctrine illustrée principalement par Paul Montel. Dans la seconde il y a au contraire primauté de l'infini ou du continu et le fini ou le discontinu sont obtenus par leur limitation. C'est en philosophie la thèse de Bergson et c'est la conception que Lautman attribue comme tout le monde à Cantor', suivi sur ce chapitre par Bertrand Russell. Dans la troisième conception, que Lautman trouve chez Hilbert & Poincaré, il y a entre les termes en présence un rapport dialectique *d'imitation* du fini par l'infini (dégagé par Hilbert) et d'expression du discontinu par le continu (découvert par Poincaré). Mais Lautman fait davantage que répertorier les positions possibles. Il est expressément platonicien en tout et adopte en particulier la pratique platonicienne de la division, où une division est destinée à sélectionner un cas supérieur qui vaut alors comme solution. Et selon Lautman c'est la conception dialectique de Hilbert et Poincaré qui

81. Signalons la réédition par Jacques Lautman, son fils, des oeuvres d'Albert Lautman, Vrin, 2005.
82. Cf. J.-C. Dumoncel, *Cavaillès & Lautman. Mémoire, Mathématiques & Résistance,* en préparation aux éditions Mille Sources.
83. A noter que Deleuze 6r Guattari, au contraire, situent Cantor du côté d'une primauté accordée au fini. Nous confirmons cette exposition de Cantor dans notre étude a Ontologie 6r Logique dans les Mathématiques de Cantor., inédite.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

l'emporte. Or la philosophie mathématique, sous sa forme classique, est comme on sait un débat entre le formalisme de Hilbert, l'intuitionnisme de Brouwer et le logicisme de Frege. Mais comme Cavaillès l'avait vu, ce débat classique est l'effet d'un *choc de Cantor* causé par sa théorie du Transfini. Par conséquent *tout le débat classique en philosophie mathématique est suspendu par sa problématique à la conception cantorienne de l'Infini* (quel que soit le rapport à Cantor dans la solution des problèmes)[85]. Mais surtout, c'est encore plus nettement le cas de Badiou puisqu'il disqualifie le débat classique (à cause du style analytique de la philosophie qui s'y pratique)[86] et se retrouve donc *directement devant le choc de Cantor.* Inversement, donc, en situant Cantor dans une typologie plus vaste, Lautman est le philosophe qui affranchit la philosophie mathématique de son présupposé cantonen. Ce que nous résumerons en disant que, là où tous les autres philosophes des mathématiques sont inclus *dans* la perspective problématique de Cantor (même ceux qui s'opposent à lui dans les solutions), *Lautman contourne Cantor.* Mais d'ailleurs nous n'avons même pas besoin de supposer que, dans sa division platonicienne, Lautman a trouvé la bonne voie. Il nous suffit que, par sa typologie tripartite, il ait posé le problème. Cela entraîne que Badiou se trouve dans un *dilemme de Lautman :* ou bien la typologie de Lautman est invalide, mais alors on ne voit pas pourquoi Badiou invoque Lautman, ou bien la typologie de Lautman est valide, mais alors Badiou devrait, ou bien renoncer à la perspective cantorienne qui commande toute sa problématique, ou tout au moins s'en expliquer avec Lautman. On ne peut à la fois invoquer un auteur et ignorer sa thèse maîtresse.

Mais laissons Lautman un instant et *for the sake of argument,* accordons à Badiou sa propre prémisse maîtresse en philosophie mathématique, à savoir la prééminence du lignage issu de Cantor. S'ensuit-il que Cantor puisse jouer le rôle que Badiou veut lui faire jouer ? Dans cette perspective, *Le Siècle* contient essentiellement 2 thèses. La première porte sur le tracé du lignage en tant que tel. Selon Badiou (p. 230) Gödel est

> le plus grand génie quant à l'examen de l'essence des mathématiques depuis Cantor.

La seconde a trait au rapport de Cantor à la religion. Badiou voit dans Cantor (p. 218) le

> prophète isolé et tremblant d'une conception intégralement laicisée de l'infini.

Sur le lignage Cantor-Gödel, on peut seulement reprocher à Badiou de briller une étape. Afin de voir d'un coup d'oeil ce qui s'est passé en philosophie mathématique

84. Cf. Jean-Claude Dumoncel : *Philosophie des mathématiques,* Ellipses, 2002.

85. Cf. Jean-Claude Dumoncel « La Philosophie des Mathématiques au temps du Postmodeme s, History & *Philosophy of Logic,* 23 (2002), 121-132.

86. La valeur accordée par Badiou à la formalisation semble entraîner qu'il se tient encore dans la position de Hilbert. Mais alors que Hilbert philosophe dans une attitude sympathisante à l'égard de Russell, Badiou se range au sujet des mathématiques au formalisme de Bourbaki, fermé à toute analyse philosophique.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

au XX` siècle, il suffit de rappeler le titre du panorama de 690 pages publié récemment par Ivor Grattan-Guinness, The *Search of Mathematical Roots, .1870-1940. Logics, Set Theories and the Foundations of Mathematics from Cantor through Russell to Gödel* [87]. Badiou a oublié le n° 10 des *Cahiers pour l'Analyse* contenant « La logique mathématique de Russell» par Kurt Gödel.

Sur le rapport de Cantor à la religion, c'est une autre paire de manches. Nous devons d'abord signaler notre étude récente[88] sur la question dont nous ne pouvons ici que rappeler la conclusion principale, à savoir que, bien loin de «laïciser» l'Infini, Cantor, tout au contraire, *interprète les antinomies de sa théorie des puissances de I'Infini comme construction d'une sixième voie s'ajoutant* aux *cinq voies thomistes menant à Dieu : celle qui conduit au* Tout Puissant. Cette étude est encore inédite. Mais afin de se faire une idée de ce que vaut la présentation de Cantor par Badiou sur ce chapitre, il suffit de se reporter à l'ouvrage classique et encore inégalé de J. W. Dauben sur Cantor[89]. On y trouvera[90] le récit des relations intensives entre Cantor et le néo-thomisme qui s'est développé à partir de l'encyclique *Aeterni Patris* promulguée par Léon XIII, ainsi que la manière dont la mathématique du Transfini devait concourir, selon Cantor, à l'élaboration d'une *philosophie chrétienne.*

Mais de surcroît le sort fait à Cantor par Badiou n'est pas dissociable du lignage Cantor-Gödel, en raison du rôle joué par Gödel dans la renaissance de la théologie naturelle au XX` siècle. Gödel, en effet, n'est pas seulement l'auteur des théorèmes de méthamathématique pour lesquels il est célèbre et d'une conception cyclique de l'espace-temps, mais aussi d'une démonstration de l'existence de Dieu. Cette démonstration est proche de celle de Leibniz et Hartshome, administrée en logique modale dans le système S5 de C. I. Lewis'.

Jean-Claude Dumoncel

Si nous rassemblons les deux points que nous venons d'exposer, nous obtenons une conclusion diamétralement opposée à ce que Badiou veut voir quant au rapport entre les mathématiques et la théologie. A *l'époque de la « mort de Dieu » Cantor et Gödel ont successivement pris en charge la tache (abandonnée par la plupart des philosophes) qui a toujours été celle de la Théologie naturelle.*

87. I. Grattan-Guinness, *The Search of Mathematical Roots, I870-1940. Logics, Set Theories and the Foundations of Mathematics from Cantor through Russell to Gödel,* Princeton UP, 2000. Cf. notre CR de ce livre, SP

88. J.-C. Dumoncel, «Théologie & Mathématiques à l'époque de la "Mon de Dieu"» Communication à 1' Académie des Sciences, Arts & Belles-Lettres de Caen.

89. J. W. Dauben, *Georg Cantor. His Mathematics & Philosophy of the Infinite,* Princeton UP, 1979.

90. Concentré dans les pp. 140-148.

91. On en trouvera un exposé élémentaire dans J.-C. Dumoncel, « La Théologie modale de Leibniz», *Studio Leibnitiana,* 1985. Pour une étude plus approfondie, v notre *Tractatus Theologico-Philosophicus,* en préparation.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

15. WHITEHEAD, BADIOU & LAVENIR DE LA RÉVOLUTION.

Nous avons déjà dit ailleurs en quoi Whitehead et Badiou trouvent chacun dans l'autre un interlocuteur pertinent[92]. Aujourd'hui la publication du *Siècle* nous conduit à orienter la comparaison sur 2 registres qui se font de surcroît écho :

- Whitehead et Badiou lecteurs des poètes.
- Whitehead et Badiou penseurs de la Révolution.

Le premier registre est relativement facile à déceler. Et puisque nous en avons déjà traité ailleurs nous pourrons nous contenter ici de replacer les repères principaux. Nous avons indiqué plus haut la valeur des lectures poétiques de Badiou. Mais il faut rappeler que lorsque, en 1925, dans *Science and the Modern World,* Whitehead consacre le chapitre y à Wordsworth & Shelley[93], ce n'est pas pour faire de leurs poèmes des *objets* d'explication, même virtuose. Pour la première fois, sur les problèmes philosophiques, un philosophe *laisse la parole* aux poètes. II y a là, pour la philosophie, un tournant méthodologique dont Jean Wahl seul, sans doute, a tenté la théorie. Ce n'est pas le *linguistic* turn, c'est le *Poetic* Turn.

Le rapport de Wordsworth à la Révolution Française va suffire à nous faire passer sur l'autre plan, celui des révolutions. Il faut comparer ici les références révolutionnaires de Badiou et *le* registre *révolutionnaire de Whitehead.* Sur ce chapitre, la position de Badiou est résumée dans la façon dont il se contente (p. 84) de renvoyer à «l'étude de Sylvain Lazarus»[94]. C'est un peu comme dans la chanson de Brassens évoquant la guerre de 14. Des révolutions, il y en a eu une kyrielle, mais celle que je préfère, c'est celle de 89. Dans son étude Lazarus distingue d'abord «au moins deux états des rapports entre révolution et politique qui seraient le mode bolcheviste et le mode révolutionnaire». Mais c'est pour conclure :

> Il n'y a qu'une révolution, c'est la Révolution Française.

Quoi qu'il en soit, quand il s'agit de la révolution, remonter le cours de l'histoire en allant de 1917 à 1789 n'est pas forcément une mauvaise idée. Pour accomplir un saut, en effet, il faut prendre son élan, et puisque, par hypothèse, le saut doit se faire dans le présent il faut donc reculer dans le passé. Mais là, de nouveau, il faut faire preuve de sens historique. Si c'est le passe qui donne l'élan vital, il faut que ce soit le

92. Jean-Claude Dumoncel, « La modernité de notre monde : Whitehead face à Spengler, Husserl et Badiou» in Jean-Marie Breuvan (éd.), *Les rythmes éducatifs dans la philosophie de Whitehead.* Colloque international, Centre de Recherche et d'Études en Sciences de l'Éducation, Université catholique de tille, 25, 26, 27 avril 1994, Frankfurt / Paris / Lancaster, Ontos verlag, 2005.

93. Pour plus de détails, cf. notre communication au colloque de Louvain la Neuve, 2003, «Poésie, Ontologie Sr Mathématiques : Whitehead quelque part entre Wordsworth & Shelley» inédite.

94. La *catégorie de révolution dans la Révolution Fraçaise,* Les conférences du Perroquet, n° 15, mars 1998.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

pacsé totalement assumé. Or sur ce chapitre le soldat Chauvin n'a pas cessé de monter la garde malgré Lafayette et Rochambeau. La Révolution Française de 1789 nous cache encore la Révolution Anglaise de 1648 et surtout la Révolution Américaine de 1776. Le premier point à relever chez Whitehead est la manière dont il nous donne dans sa totalité cette série des révolutions, avec en contrepoint le travail préalable de sape effectué par les intellectuels (les Voltaire & les Rousseau, en attendant les Althusser & les Foucault). C'est ainsi que se succèdent

• la *Révolution des régicides, Révolution Anglaise* (29)[95] avec, en contrepoint au *cri de Cromwell* ce qui est dû à Bacon, Locke & Newton[9«]

• la *Révolution Américaine*[97] du 4 juillet 1776, celle où Rochambeau commande les troupes françaises envoyées au secours des Américains et qui est marquée par «la mentalité d'hommes comme Jefferson & Franklin »98

• la *Révolution Française* de 1789 comme culmination du «mouvement sceptique et humanitaire » dont « Voltaire & Rousseau furent parmi les principaux interprètes»[99].

Tel est le passé dont nous, Européens, héritons. Cependant on pourrait croire encore qu'il s'agit seulement de jalons historiques, tout juste bons à être passés en revue dans les livres d'histoire à vignettes. Mais il faut y ajouter la manière dont ce passé motive Whitehead[10°] pendant la guerre de 14. Lorsque Russell s'engage, en 1915, dans sa campagne pacifiste, Whitehead lui répond en invoquant « All the Liberal Statesmen : Cromwell, the French Revolutionary Statesmen, Lincoln, John Stuart Mill &c » (avec, dans le rôle de l'exception, les Quakers). Et lorsque Russell entre en prison, quel genre de livres Evelyn Whitehead lui envoie-t-elle en priorité ? Les Mémoires des Révolutionnaires français.

Jean-Claude Dumoncel

Méthodologiquement, dans les listings de Whitehead (partagés entre l'élan révolutionnaire qu'ils scandent et le risque d'anachronisme), l'élément le plus caractéristique est peut-être le rôle reconnu à l'exception Quaker. Nous devons à Leibniz une Logique de la Règle et de l'Exception[101]. Lorsque le problème est de savoir si l'exception peut parfois confirmer la règle, cette Logique leibnizienne est l'organe baroque de la Raison. Mais lorsque les robinets d'eau tiède coulent à gros bouillons, la présomption doit indiscutablement jouer en faveur de la révolution.

95. Cf. Guizot, *Histoire de la révolution anglaise* (Bouquins).
96. *Science and the Modern World,* p. 16.
97. A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas,* p. 45.
98. A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas,* p. 29.
99. Cf. Lowe, *Alfred* North *Whitehead : The Man and his* work, Johns Hopkins UP.
100. Cf. Lowe, *Alfred North Whitehead : The man and his work, op. cit.,* 11, pp. 35 sq.
101. Leibniz, *Nouveaux Essais,* GF, p. 38. Cf. aussi Sollers, *Théories des Exceptions,* Paris, Gallimard NRF, 1986.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Quel *est le « métier de chien » : la psychanalyse ou la vie ?*

DOMINIQUE DESANTI
ENTRETIEN AVEC JEAN ALLOUCH ET JACQUES SEDAT

L'Unebévue Editeur 2003 : de père à fille. www.unebevue.org

I DOCUMENTS

L'article

QUEL EST LE « MÉTIER DE CHIEN » : LA PSYCHANALYSE OU LA VIE ?
DOMINIQUE DESANTI ROMANCIÈRE. IAPINION DE JACQUES LACAN.

Cléo a beau oublier et faire oublier son métier, Dominique Desanti l'a néanmoins voulue psychanalyste et se hasarde en des contrées où il est bon de montrer patte blanche. Or, que je sache, elle n'a pas plus que moi fait ses classes en la matière. Lavis d'un spécialiste était bon à entendre. Très accroché par le roman, Jacques Lacan a bien voulu nous donner le sien.

«J'ai pris grand plaisir, en effet, à lire Un *métier de chien,* de Dominique Desanti. Comme un roman, bien sûr, — et j'en lis peu — non comme un livre sur la psychanalyse. Là-dessus il n'apprendra pas grand-chose au lecteur. Cleo n'y pratique pas l'analyse, ni sur elle-mëme ni sur autrui.

« Mais ce que je crois c'est que Dominique Desanti n'aurait pas pu réaliser ce qu'elle a fait, avec tant de rigueur, de mordant, d'acuité, si son héroïne n'avait pas été psychanalyste. Sous cette fiction, qui ne vaut que comme fiction, Cléo livre sans choquer ce qui serait autrement impossible à dire, ce que jamais les vraies psychanalystes dans la vie ne révéleront : la vérité d'une femme sur l'amour. Nous bafouillons tous sur l'amour. Elle, pas.

«Dominique Desanti a écrit «le roman de la psychanalyste » comme, sans percer le mystère de la poésie, on écrit «le roman du poète». Et c'est aussi bien fichu que du Dos Passos. Pourquoi lui reprocherait-on le masque qu'elle a prêté à son héroïne si sous ce masque quelques points de mirage et de leurre de notre temps ont été éclairés ?»

'Intervention au séminaire «De l'amour après petit a», Paris, École normale supérieure, le 25 février 2003

La lettre

Ce 12 X 71,

Chère Dominique.

Avant de le finir ce roman.
— je suis dedans je ne le quitte pas —
Ce mot pour vous dire qu'il me fait plaisir.

Un métier de chien — oui
c'est bien ça — j'essayais d'en faire
autre chose... mais peine perdue
(pure parenthèse)

Car la question qui me
reste — où avez-vous piqué tout ça
je veux dire sur la ipchanalyste ?

Je répète : ça me fait plaisir
C'est tout dire, car ça ne m'arrive pas
souvent.

Votre Jacques Lacan

Dominique Desanti

Il LA SEANCE

Jean Allouch. Je voudrais ouvrir cet échange en lisant un extrait d'A *l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

> *Ce qui rend si heureux, c'est la présence dans le cenur de quelque chose d'instable, qu'on* s'arrange *perpétuellement à maintenir et dont on ne s'aperçoit presque plus tant qu'il n'est pas déplacé. En réalité, dans l'amour il y a une souffrance permanente, que la joie neutralise, rend virtuelle, ajourne, mais qui peut d tout moment devenir ce qu'elle serait depuis longtemps si l'on n'avait pas obtenu ce qu'on souhaitait, atroce.*
>
> Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Pléiade I, pp. 571-572)

Mathesis

Nous recevons aujourd'hui Dominique Desanti, que je remercie infiniment, en votre nom à chacun et au mien d'avoir accepté cette invitation. Elle est accompagnée de Jacques Sédat, que nous remercions également beaucoup. C'est un ami de très longue date de Dominique et de Jean-Toussaint Desanti.

Jean-Toussaint, que ses familiers appelaient Touky, a écrit une oeuvre tout à fait considérable. Et j'ai appris récemment par Jacques Sédat que c'est lui qui aura soufflé à Lacan — ce qui n'est pas rien — la notion même de mathème.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Jacques Sédat. La notion de *mathesis,* plus exactement. Le 27 novembre 1971, il avait donné une conférence à la Société française de philosophie : « Réflexions sur le concept de *"mathesis"*, sur le plan philosophique et mathématique». Il a communiqué cette conférence à Lacan, qui en a dégagé l'idée d'une transmissibilité intégrale de quelque chose, d'où il a tiré le mathème. De là sont nés des échanges réguliers avec Touky...

J. A. Touky, qu'il consultait régulièrement sur les problèmes mathématiques qu'il rencontrait.

Dominique Desanti. En fait, c'est une histoire de voisinage. A ce moment-là, nous habitions dans le même bloc d'immeubles que Lacan, il n'y avait même pas à changer de trottoir. Et entre deux analysants (faisant attendre bien sûr, je n'apprends rien à personne), il venait se délasser.

J. A. Chez vous ?

D. D. Oui. Il se délassait justement en parlant de maths, de *mathesis* avec Desanti. Et comme il avait envie d'en parler davantage, Desanti l'a adressé à un jeune philosophe pour en discuter avec lui. Et cette relation a duré jusqu'au bout.

J. A. Pour ce qui la concerne, Dominique Desanti a publié en 1971, chez Flammarion, un roman intitulé *Un* metier *de chien.* Lequel métier — on l'apprend bientôt — est celui de psychiatre/psychanalyste (il n'y a pas de différence dans le roman sur ce point).

D. D. Non, le métier de chien, c'est vivre, c'est le métier du livre ; je l'écris d'ailleurs, à la fin.

J. A. Oui, mais si vous arrivez tout de suite à mes conclusions...

D. D. Je ne dis plus rien !
(rires)

Patte blanche

J. A. Je souhaite justement ne pas arriver trop tôt aux conclusions, essayer de déplier quelques questions que nous posent à la fois *Un métier de chien* et la réaction de Lacan à ce roman. Cette réaction a été double : outre un article qu'il a publié dans *Le Monde («* Le Monde des livres» du 7 novembre 1971), il vous a envoyé une lettre — je ne crois pas trahir un terrible secret en en parlant. Cette lettre reprend pour une part ce qui est dit dans *Le Monde* mais, quand on la regarde de près, on remarque aussi qu'elle nous prend pour confidents sur un point que je crois important et qui

L'Unebévue Editeur N°33 : de père à fille. www.unebevue.org

n'est pas present dans l'article du *Monde.*

Le texte du *Monde* est publié sous un chapeau, dont on ne sait pas très bien à qui il est dû, si c'est à la rédaction du *Monde* ou bien à Jacqueline Piatier qui a écrit le compte rendu. Je vous lis ce texte pour essayer d'en venir à une question précise que nous pose *Un métier de chien : «* Cléo a beau oublier et faire oublier son métier, Dominique Desanti l'a néanmoins voulue psychanalyste et se hasarde en des contrées où il est bon de montrer patte blanche...»

D. D. Cela vous définit bien, en effet !

J. A. Oui, malheureusement, très malheureusement ! Mais vous avez parfaitement raison, car c'est bien ainsi que se situe ce que l'on peut appeler *l'assise* du mouvement psychanalytique, une contrée où il est bon de montrer patte blanche... ce qui est quand même assez triste, à mon avis. Et je crois que l'un des points les plus intéressants d'Un *métier de chien* est de voir comment votre Cléo, psychanalyste, est décalée en permanence par rapport à cette nécessité de montrer patte blanche. Beaucoup d'indices, dans le texte, montrent que, justement, elle n'est pas une psychanalyste qui montre patte blanche. Elle dit par exemple : « Or, que je sache, elle n'a pas plus que moi fait ses classes en la matière I...] »

Lacan écrit : « J'ai pris grand plaisir, en effet, à lire *Un métier de chien,* de Dominique Desanti. Comme un roman, bien sûr, — et j'en lis peu —... [une confidence qui me surprend, je conçois mal qu'un psychanalyste lise peu de romans] non comme un livre sur la psychanalyse. Là-dessus il n'apprendra pas grand chose au lecteur. Cléo n'y pratique pas l'analyse, ni sur elle-même ni sur autrui ». Le roman me parait plus ambigu sur ce point : il n'est pas si aisé que cela de dire que le rapport de Cléo à Léo n'est pas un rapport psychanalytique.

Dominique Desanti

D. D. C'est un rapport d'écoute.

J. A. C'est un rapport d'écoute, par exemple. Ce n'est peut-être pas une psychanalyse orthodoxe, mais on ne peut nier qu'elle est aussi dans son métier quand elle se trouve avec Léo, je crois.

D. D. Je ne sais pas.

De la psychanalyste

J. A. Moi non plus. En tout cas, je ne dirais pas aussi clairement que Lacan que Cléo, dans ce roman ne pratique pas l'analyse. « Mais ce que je crois, ajoute Lacan, c'est que Dominique Desanti n'aurait pas pu réaliser ce qu'elle a fait avec tant de rigueur, de mordant, d'acuité, si son héroine n'avait pas été psychanalyste [une déclaration que je trouve assez mystérieuse]. Sous cette fiction, qui ne vaut que comme fiction, Cléo livre sans choquer [voilà ici le point qui nous intéresse, puisque ce semi-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

naire est consacré à une question : celle de savoir si l'invention par Lacan de l'objet a n'a pas modifié quelque chose concernant l'amour. Et cette phrase de Lacan vient en quelque sorte indiquer que ce pourrait être le cas. Je termine donc la phrase] sous cette fiction Cléo livre sans choquer ce qui serait autrement impossible à dire, ce que jamais les vraies psychanalystes dans la vie ne révéleront».

J. S. Les «vraies psychanalystes», ce sont les femmes.

J. A. Oui, il faudrait pouvoir écrire «psychanalystes» comme on écrit aujourd'hui *auteure, «* Ce que jamais les vraies psychanalystes dans la vie ne révéleront : la vérité d'une femme sur l'amour. Nous bafouillons tous sur l'amour. Elle, pas. Dominique Desanti, poursuit Lacan, a écrit le roman de la psychanalyse».

J. S. De la psychanalyste !

J. A. Tu as raison de rectifier : «de la psychanalyste,... comme, sans percer le mystère de la poésie, on écrit "le roman du poète". Et c'est aussi bien fichu que du Dos Passos. Pourquoi lui reprocherait-on le masque qu'elle a prêté à son héroïne si sous ce masque quelques points de mirage et de leurre de notre temps ont été éclairés ?»

Voici donc la réaction publique de Lacan. La réaction privée est plus courte, mais vous allez voir que certains éléments se recoupent : «Chère Dominique, avant de finir ce roman, je suis dedans je ne le quitte pas, ce mot pour vous dire qu'il me fait plaisir. Un métier de chien, oui c'est bien ça, j'ai essayé d'en faire autre chose... mais peine perdue (pure parenthèse) — vous voyez : "parenthèse des parenthèses", ça vous dit peut-être quelque chose — Car la question qui me reste : où avez-vous piqué tout ça, je veux dire sur la psychanalyste. Je répète : ça me fait plaisir. C'est tout dire. Ça ne m'arrive pas souvent. Vôtre. Jacques Lacan».

A lire d'un peu près, cette déclaration publique de Lacan parait assez retorse.

D. D. Le docteur n'était pas un homme simple !

J. A. Donc Cléo, psychanalyste fictive, pourrait, précisément grâce à cette fiction, dire la vérité d'une femme sur l'amour. Noter : *une* femme. Et Lacan d'ajouter : «cette vérité jamais les vraies psychanalystes ne la révéleront». Alors se pose la question : pourquoi, en quoi la position d'une femme psychanalyste dans la vie l'empêcherait-elle de formuler cette vérité que dit Cléo ? Pourquoi écrire « *jamais aucune psychanalyste* », ce qui est tout de même très gonflé ?

Non dite, cette vérité ?

Mais une autre série de questions se dessine à partir du moment où nous demandons — ce que tout le texte nous incite à faire — : de quelle vérité s'agit-il ? Quelle est cette vérité d'une femme sur l'amour ? Lacan ne le dit pas ! Pourtant, il laisse enten-

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

dre qu'il l'a lue, qu'il l'a lue, donc qu'il la sait. Il saurait ce que Cléo sait, il saurait aussi que Cleo sait... Lacan a curieusement procédé d'une façon un peu analogue avec Marguerite Duras, puisque, à elle aussi, il lui a pris le goût de déclarer : « Comment savez-vous ce que j'enseigne ?» Un tel propos, indiquant qu'il sait ce que Cleo sait, sans pourtant dire de quoi il s'agit, un tel propos relève d'un genre particulier qui est, me semble-t-il, celui de l'énigme, ou peut-être de la provocation. Mais devons-nous vraiment essayer de trouver la solution de l'énigme ? Devons-nous essayer d'établir le contenu (absent) du propos de Lacan ? Qu'est-ce donc qu'une femme (à savoir Cleo, psychanalyste fictive) sait de l'amour ? Devons-nous en quelque sorte tomber dans ce qui apparaît bien être un piège, tendu par Lacan, en tentant de donner une réponse à cette question ? Ou bien, lire cette remarque de Lacan à propos d'Un *métier de chien,* ne serait-ce pas, au contraire, s'abstenir de tomber dans ce piège, et prendre plutôt le texte tel qu'il est, en considérant qu'il est complet ? La difficulté vient de ce que nous ne sommes absolument pas en mesure de trancher entre ces deux modes de lecture, de choisir l'un plutôt que l'autre. Il ne reste donc plus qu'à choisir une des hypothèses, voir ce qu'elle donne et, si nous nous cassons la figure, à ce moment-là, nous rabattre sur l'autre. Je propose donc que, ce soir, nous nous fassions en quelque sorte la dupe du piège de Lacan, que nous tentions de voir *ce que Cléo sait de l'amour, que seule une psychanalyste* fictive *peut savoir,* et que nous essayions d'établir quelle est la teneur de ce savoir.

Dominique Desanti

Lacan plagiant Cleo ?

Tout d'abord, je voudrais récapituler les trois ou quatre points abordés par Lacan dans ce court texte. Il exprime d'une part son plaisir de lecteur, plaisir qu'il répète dans la lettre privée. Il semble beaucoup tenir à ce que Dominique Desanti sache ce plaisir qu'il a eu, il le répète deux fois dans la lettre, et il le dit dans l'article du *Monde.* Or, il y a quelque chose d'étrange, c'est que dans le roman lui-même, on trouve exactement ce que Lacan dit à Dominique Desanti : en visitant l'atelier de Léo, Cléo lui dit le plaisir qu'elle éprouve à regarder ses tableaux : «Merci d'avoir fait ça... merci pour ce... [il y a trois petits points qui indiquent une certaine pudeur] pour ce plaisir que je... [trois petits points encore de pudeur je crois] que je n'attendais pas». Pour peu que l'on délire un instant, on peut imaginer que ce serait parvenu à cette page 116 que Lacan se serait décidé à écrire à Dominique Desanti pour lui dire ce que Cléo dit à Léo. Car il faut bien tenter d'expliquer pourquoi Lacan n'a pas attendu de lire tout le roman pour vous écrire ! Pourquoi cette hâte à vous écrire en cours de lecture ? Et à quel moment de cette lecture vous a-t-il écrit cela ? Il faudrait étudier la chose d'un peu près, pour parvenir à le déterminer. Je me souviens d'un jour où j'étais arrivé sur le divan de Lacan avec une petite trouvaille clinique qui a paru l'intéresser : j'avais observé que, quand on lit un livre au lit avant de s'endormir, on ne s'endort pas après avoir lu n'importe quelle phrase. Je m'en suis rendu compte parce qu'après m'être endormi sur une phrase que j'avais oubliée (j'en ai aujourd'hui oublié le contenu, il ne me reste que la forme) j'avais dû faire un rêve où rebondissait la phrase en ques-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

tion. Je suis donc arrivé chez Lacan en disant : «Voilà, je crois qu'il y aurait une formation de l'inconscient nouvelle qui devrait exister et qui serait : la dernière phrase qu'on lit avant de s'endormir. Une phrase qui fait tilt, une phrase qui sonne suffisamment bien pour qu'on décide plutôt de s'endormir là-dessus». Ainsi, à quelle dernière phrase du livre Lacan s'est-il arrêté au moment de vous écrire ? Vous ne le savez pas ?

D. D. Non...

J. A. Moi non plus ! Mais cette question est présente, ne serait-ce que dans la lettre qu'il vous a adressée.

Où la chose est un chien

Je voudrais signaler autre chose, justement au sujet du mot «chose», c'est que le livre tout d'abord devait s'appeler *La Chose.* Alors, ça, c'est quelque chose !

J. S. *Das Ding.*

J. A. Comment ?

J. S. *Das Ding.*

J. A. Et voilà ! Dans ce rapprochement que fait Dominique Desanti entre la chose et le chien, ne serait-ce que par le fait qu'elle a substitué l'un à l'autre, quelque chose a dû résonner chez Lacan, puisque son texte « La chose freudienne» se termine précisément sur l'image du chien : Lacan proposant aux psychanalystes de devenir les chiens de Freud — Freud/Diane disant la vérité de l'inconscient. On retrouve donc ce rapprochement chose/chien aussi bien chez vous, avec cette substitution du titre, que chez Lacan dans «La chose freudienne». C'est une chose assez amusante.

D. D. C'est extraordinaire ! J'avoue que cela ne m'avait pas effleurée.

J. A. Moi non plus, cela ne m'avait pas effleuré avant de regarder ça d'un peu près.

J. S. Je voudrais poser une question à Dominique Desanti : lorsque vous avez pensé à la chose, c'était *das Ding* ou *die Sache,* la chose même ?

D. D. *Das Ding.*

J. A. Mais vous aviez des références de Freud derrière la tête ?

D. D. Oui, j'ai lu Freud, un peu comme beaucoup de gens, mais ce n'est pas ori-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

ginal, et j'avais l'impression que c'est un peu de la chose que je parlais. Mais je l'appelais aussi «la chose» parce que c'était en quelque sorte mon objet inachevé, l'objet auquel je travaillais, dont je ne savais pas où il me mènerait. Parce qu'aucun écrivain ne le sait jamais — un écrivain de fiction surtout ; un essayiste a son plan dans la tete, il sait où il va...

J. A. Pas toujours !

D. D. Pas toujours ?

J. A. Prenez l'exemple de Foucault : quand il a su où il allait, pour son *Histoire de la sexualité*, il s'est aperçu que c'était une erreur.

D. D. Dans une fiction aussi, c'est un peu l'errance ; il y a beaucoup d'impasses et de fausses voies. Elle m'accompagnait constamment, sans que jamais je puisse dire que je savais où j'allais. iécrivain de fiction ne sait pas, il s'embarque dans quelque chose... C'est pourquoi je trouve très curieux que finalement celui qui croit être et qui est en réalité le point de départ de la construction du personnage de Léo l'ait pris comme si c'était vraiment son portrait. 11 a écrit à ce sujet un article que vous avez lu...

Dominique Desanti

Quand un *personnage se reconnaît*

J. A. *(montrant l'article)* Vous parlez de Jean Decock ?

D. D. Oui, c'est un professeur et un ami, qui s'est ainsi dévoilé. l'amitié que j'avais pour lui ressemblait peut-être dans ses débuts à ce que je raconte dans le roman, mais je crois qu'il s'est mal rendu compte à quel point un personnage échappe à l'auteur. J'ai relu ce roman trente ans après seulement (je ne relis jamais les ceuvres de fiction, sans doute par hygiène mentale, comme dit Léo...). Et je me suis aperçu que tous les faits réels dont je m'inspire sont secondaires, et que les faits importants sont toujours différents de la réalité. Par exemple, la scène du début a bien eu lieu sauf que le personnage...

J. A. La scène de la thérapie de groupe ?

D. D. Oui, la thérapie de groupe par l'amour, par la parole sur l'amour, par les aveux, vrais ou faux, extorqués, extorqués et soumis au jugement, avec sanction... J'ai effectivement vécu cette scène, ou une scène qui lui ressemblait, avec Jean Decock et deux autres amis. Nous étions quatre, mais il aurait dû se méfier et savoir qu'en devenant le personnage il n'était plus lui-même, puisque en réalité il était de l'autre côté, dans l'auditoire, chez les voyeurs, alors que dans le roman il est la personne mise en question. Donc tout est inversé dès le départ, et ainsi de suite... l'homme dont il

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

s'éprend n'a strictement rien à voir avec les hommes que je lui ai connus. Pourquoi est-il manchot ? Je n'en sais rien du tout, je n'ai connu qu'un manchot dans ma vie... : c'était un homme à femmes, un journaliste italien, absolument le contraire de ce qui est décrit. Je ne sais pas pourquoi il est manchot, ce que ça symbolise, sûrement quelque chose, mais n'étant pas psychanalyste je ne peux pas vous dire quoi...

J. A. Et moi encore moins !

D. D. Bref, l'homme dont il s'éprend est un grand excentrique, alors que Steve et l'homme dont je l'ai vu s'éprendre était un jeune Américain, conformiste en tous points, sauf sur la sexualité. Il aurait donc dû se méfier, mais j'apprécie énormément le courage qu'il a eu de nous livrer ce qu'il pensait de lui-même à travers ce personnage de roman qui, bien évidemment, n'est pas lui. J'ai rencontré cet homme, qui avoue son homosexualité, qui n'a pas à la cacher. J'étais au courant avant de le rencontrer parce qu'on m'avait parlé de lui, nous avions des amis communs. J'ai fait sa connaissance à mon arrivée à Los Angeles, et quelque chose s'est instauré avec lui qui tient en effet de la communication infraverbale — c'est le mot juste. Seulement, les faits sont complètement différents, vous voyez, aucun n'est superposable, à part quelques détails ; nous étions tous les deux francophones dans un pays anglophone, nous avons effectivement assisté à ce chaudron et voyagé à Taos, au moment du Mexique. Il est également vrai que j'y ai rencontré une maîtresse de Lorenz (je n'étais pas avec lui d'ailleurs), une Anglaise excentrique extrêmement âgée et très bizarre. Il est donc indéniable que des flashes de mon vécu s'introduisent dans le livre, mais ils y sont tout à fait détachés de leur contexte, de sorte que je m'étonne qu'un homme aussi subtil et fin, et de plus un très bon critique littéraire, ait pu croire que Léo, c'était vraiment lui. Ce qui prouve à quel point chacun lit une fiction en s'y projetant ! Évidemment, il avait toutes les raisons de se projeter dans ce récit, parce qu'on y retrouve tous les endroits qu'il connaissait, etc. Mais enfin, ce n'est pas lui.

Une satisfaction morale

Alors, pour en revenir à l'énigme de Lacan... je me suis demandé — je ne lui ai jamais posé la question, ou très indirectement, en tout cas je n'ai pas la réponse — si ce qui l'a intrigué, ce n'est pas le fait que Clio raconte qu'elle n'avait d'abord ressenti de plaisir vaginal que non sexuel. Le fait qu'un homme la pénétrait lui prouvait intimement qu'elle était comme les autres femmes, qu'elle était une femme, alors que, étant sans doute plus sensible à d'autres endroits de sa personne, comme beaucoup de femmes — d'abord, personne ne l'avait pénétrée, ensuite elle en avait peur, puis ce n'était pas un plaisir — et tout d'un coup, la première fois que quelqu'un l'a pénétrée (c'est d'ailleurs Frédéric qui est devenu son mari), cela ne lui a pas causé de plaisir sexuel, mais une satisfaction pour ainsi dire « morale ». Elle était une femme comme les autres, voilà, c'était fait. Ensuite elle a rencontré un Africain, avec qui elle a éprouvé, par la pénétration, un plaisir véritable. Cela s'est donc fait en deux temps.

Qu'elle le sache, qu'elle se le soit avoué, a probablement intéressé Lacan.

J. A. Mais ce que vous dites concerne plus la sexualité que l'amour...

D. D. Justement, l'amour qui n'est pas sexuel. Ce qui l'a intéressé, c'est peut-être le fait que la sexualité est constamment présente, mais que l'amour, le sentiment de communication, de communion, est détaché du sexe, parce que, chez Cléo, il y a aussi ce qui passe par flash et qu'on ne comprend qu'à la fin : l'amour, la passion totale, qu'elle a portée à ce fils adolescent exalté, qui a vécu Mai 68 avec trop d'intensité et qui s'est donné la mort après l'écroulement de l'espoir de changer le monde...

Suicides

Cela s'est construit en moi, parce que j'ai malheureusement eu cinq cas de suicide dans mon entourage. J'en ai connu quatre de près et c'est à eux que je pense en écrivant.

J. A. Des adolescents qui se sont suicidés au sortir de 68 ?

D. D. Oui, des garçons, des adolescents. _ .

J. A. Des garçons ?

Dominique Desanti

D. D. Des garçons entre 19 et 24 ans. J'ai vu naître deux d'entre eux car l'amitié avec leurs parents était assez profonde pour que je les voie presque sortir de l'utérus et que je coupe le cordon. Les autres, ils avaient juste quelques heures quand je les ai vus. Leurs parents sont restés très proches, et j'ai vécu tout cela par la mère, bien sûr, de manière suffisamment intense pour que ces faits reviennent à mon *insu*, quand j'ai commencé à constituer le personnage... Non, en fait, je n'ai rien commencé du tout ! Quand je me suis mise à écrire, et que le personnage de Cléo est apparu, il s'est constitué sur une maternité que j'ai toujours volontairement refusée, que je n'ai jamais eue, et sur le malheur de ces quatre amies intimes (je n'ai connue la cinquième qu'après, et différemment) qui avaient subi ces pertes absolument incompréhensibles pour elles, un malheur les possédait, les dévorait. C'est ce qui arrive à Cléo, en somme : cette femme qui a eu plusieurs amants, qui a éprouvé le plaisir à la fois clitoridien et vaginal, qui pouvait rechercher quelque chose de plus complet si elle n'était plus satisfaite de la situation dans laquelle elle se trouvait, dans ses rapports amoureux sexuels, a besoin d'un amour immatériel et, à cause de la passion pour son fils, est prête à éprouver quelque chose qu'elle n'a jamais éprouvé encore : une communication, une union intime avec quelqu'un dont elle savait, dès l'abord, avant même qu'ils ne soient amis, qu'il ne pouvait pas être question de sexe entre eux. Je crois que c'est ce qui a intéressé Lacan. Mais je n'en sais guère plus.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. La sorte d'amour que Cléo porte à Léo ?

D. D. Oui, le fait que cet amour se greffe sur la douleur du suicide du fils, et ce cheminement amoureux qu'on ne s'avoue pas souvent à soi-même. Je connais en fait très peu de femmes qui m'aient dit que la première pénétration avait été en somme une initiation à l'africaine, c'est-à-dire qui les faisait entrer dans la classe des femmes. Jusque-là, elles flottaient, elles avaient peut-être des envies de pénis, ou plus du tout, qui sait ? Mais là, cet acte d'avoir été pénétrée leur... donnait le sentiment d'être dans la classe qu'on appelle « les femmes», dans la catégorie bio-psychologique des femmes. C'est peut-être ce qui a accroché *Lacan.*

Leurres de l'amour

J. A. Lacan donne aussi une précision qui me parait intéressante, lorsqu'il parle de quelque chose qui aurait été découvert, selon lui, par Dominique Desanti-Cléo sur le caractère de mirage et de leurre de l'amour : ce sont, en effet, les termes qu'il emploie, *mirage* et leurre. Ce qui nous amène à cette question : comment aurait-il fallu la fiction d'une femme psychanalyste pour indiquer quoi ? Pour indiquer qu'a l'endroit de l'amour fonctionnerait quelque chose comme un mirage ou un leurre ? Cela vous parle-t-il, si je formule ainsi la question ?

D. D. Oui, bien sûr ! Je pense que ce n'est pas exclusivement réservé aux psychanalystes. De fait, au départ, je n'avais aucune intention de donner ce métier-là à Cléo. *J'ai* commencé par écrire, en réalité, en partant de la fin, j'ai commencé par écrire l'incompréhension dans laquelle on était quand brusquement l'être qu'on a mis au monde, et qu'on aime avec une passion qui ne demande rien, qui croit ne rien demander, qui imagine qu'elle donne sans vouloir de retour, se trouve rejetée parce qu'elle n'a pas pu servir de parapet... Elle est refusée par le suicide. C'est là-dessus que je voulais écrire. Et puis Cléo s'est constituée, et, je crois — je le dis maintenant, je ne l'ai pas du tout éprouvé à l'époque où j'écrivais — c'était plus commode qu'elle soit psychanalyste parce que les gens acceptaient mieux qu'elle dise justement des choses qui ne se formulent pas, et qu'elle ait cette écoute, cette communication non verbale avec quelqu'un qu'elle vient de rencontrer. Si j'en avais fait un médecin, un avocat, une femme au foyer, ou une artiste, les gens auraient moins réagi au fait qu'elle puisse avoir cette forme de communication — même si je ne suis pas sûre que ce soit réservé aux psychanalystes d'avoir une communication non verbale avec un être qu'on ne choisit pas d'ailleurs, cela s'impose à vous comme ça. J'en parlais récemment avec un ami psychanalyste, qui m'a dit qu'on est plus ouvert à la communication, tout à fait au début, on est tendu vers l'autre, on voudrait savoir qui il ou elle est, alors peut s'établir cette communication non verbale, qui ensuite, quand on connaît mieux cet être, fonctionne autrement.

J. A. Cette communication non verbale, c'est le fait que Léo habite Cléo ?

L'Unebévue Editeur N° 23 | www.unebevue.org

D. D. Exactement.

J. A. C'est votre expression.

D. D. Il l'habite.

J. A. II est en elle ?

D. D. II est en elle, oui. Ce qui a bien sûr un rapport, si vous voulez, à la maternité ; mais elle ne s'avoue jamais qu'elle a des sentiments maternels pour Léo.

J. A. Pourtant elle dit «mon grand»... à la fin...

D. D. A la fin, et il part... n'oubliez pas ! Il part, peut-être reviendra-t-il, on n'en sait rien, mais en tout cas il s'en va. Donc, tout au long de leur rapport...

J. A. Ils ont une liaison, une liaison amoureuse ?

D. D. Si vous voulez. S'il existe des liaisons amoureuses sans rapport charnel, oui, pourquoi pas ? C'est une liaison amoureuse d'un genre particulier, mais peut-être est-ce fréquent, après tout, je n'en sais rien... On n'en sait rien, puisque, d'après Lacan, les psychanalystes, les psychanalystes femmes ne l'avouent jamais, n'en parlent jamais, alors je ne sais pas. Mais ça se pourrait

Sollicitation à exercer

J. S. Je voudrais également rappeler le fait que Lacan vous avait dit : «Vous avez une écoute».

D. D. C'est vrai, mais, du coup, j'ai aussitôt déguerpi à l'étranger ! Cela s'est produit de manière purement accidentelle : Desanti et moi étions invités avec Lacan et Sylvia chez des amis communs, où étaient rassemblées une dizaine de personnes. J'ai écouté ce qui se disait, j'ai écouté, je ne les connaissais pas, ça m'intéressait... Peut-être ai-je posé des questions, je ne me le rappelle pas. Si je vous disais que je ne me rappelle pas leur nom, mais que je vois très bien leur appartement... Après le diner, dans le taxi qui nous a ramenés dans notre quartier, Lacan m'a dit : «Vous avez une écoute, vous devriez essayer... » Il ne m'en a pas dit plus et s'est mis à parler d'une édition rare qu'il venait de trouver, en me demandant si je connaissais quelqu'un de compétent... Bref, nous avons parlé de tout autre chose. Or, peu de temps auparavant, un ami, chef d'un département de français aux États-Unis, m'avait appelée, pour me demander de venir travailler avec lui, soit à l'automne, soit «tout de suite». Je me rappelle très bien que ce «tout de suite» voulait dire au mois de mars et nous étions en décembre. Je lui ai téléphoné le lendemain de ce fameux diner : « Si tu veux, je

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

viens en mars». Ma soudaine décision l'a étonné mais il était ravi. J'avais tellement eu peur de ce que m'avait dit Lacan que c'était une véritable fuite. L'enseignement américain a beaucoup de venus et d'agrément, mais c'est très prenant, entre les cours, les copies, la direction de mémoires, etc. Je savais ce que c'était, et j'étais sûre que pendant ce temps je ne penserais pas à ce que m'avait dit Lacan... Cela m'avait fait peur.

(rires)

D. D. Oui, bien sûr, ça fait rire tout le monde ici !

J. A. Vous avez fui, carrément ?

D. D. Eh bien oui, j'ai fui... la possibilité...

J. A. C'est la sagesse même, n'est-ce pas ?

D. D. Oui, le résultat, c'est que Cléo a été psychanalyste ! Parce que...

J. S. C'est bien pour cela qu'elle est psychanalyste, ce n'est pas par hasard 1

J. A. Comment ça ? Cela s'est passé avant le roman ?

J. S. Oui, c'est avant d'écrire le roman. Et son premier départ aux États-Unis a eu lieu avant le roman.

D. D. Je suis arrivée en mars aux États-Unis, et je suis revenue prématurément parce que j'avais envie d'attraper quelque chose de Mai 68. Et je n'ai commencé à écrire que quelques mois après. C'était donc bien de la peur.

J. S. Ce n'est pas fortuit.

D. D. Vous avez raison, je n'y avais jamais pensé ; je n'avais pas fait le lien entre les dates.

Vol d'idées

J. A. Un autre point m'intrigue : c'est la question que pose Lacan dans la lettre qu'il vous écrit : «Où avez-vous piqué tout ça ?»

D. D. Chez lui ! C'est ce que j'aurais pu lui répondre. Mais je ne l'ai pas fait, bien silr.

J. A. C'est, je crois, ce qu'il pensait. Vous savez, Lacan a fait deux trois petits délires sur le vol des idées.

L'Unebévue Editeur, 2003. www.unebevue.org

D. D. N'exagérons pas ! Il ne m'a jamais accusée !

J. A. Non, il ne vous a pas accusée, mais il en a accusé d'autres, il a accusé Lagache, il a accusé Anzieu, il a fait un petit délire à Stockholm sur les micros cachés dans la chambre d'hôtel du congrès où ils étaient allés...

J. S. C'était en 1963.

J. A. ...pour négocier. Et le petit délire de Lacan sur le vol d'idées remonte assez loin ; il remonte à son rapport à Clérambault, qui, lui-même étant voleur, avait accusé Lacan de lui avoir volé ses idées. Et donc, même en plaisantant, il vous jette : « Où avez-vous piqué tout ça ?»

D. D. Eh bien c'est à lui que je l'ai piqué, et visiblement ça lui a fait plaisir. Mais ce qui est curieux, c'est que vous dites qu'Anzieu était dans le coup ?

J. A. Anzieu est un de ceux qu'il a accusés de lui avoir volé ses idées.

D. D. C'est très drôle, parce qu'à cette époque où nous étions croyants à l'intérieur du Parti communiste français, un gars, considéré comme très croyant, fut accusé de vol d'idées par Anzieu, également considéré comme croyant ; Desanti a vu les deux manuscrits et a dit à quelqu'un dont le nom m'échappe comme par hasard : «Il a tout piqué, piqué et publié !» Et c'était évident.

Dominique Desanti

J. A. C'était l'autre qui avait piqué à Anzieu ?

D. D. Oui, et c'est cela qui est amusant : Lacan a accusé Anzieu d'avoir piqué quelque chose, alors qu'Anzieu avait été l'objet d'un vol manifeste ! Et l'autre, confondu, comme ça se passait à l'intérieur d'une publication qui ne dépassait pas beaucoup le public des croyants, et donc, n'avait pas beaucoup d'incidence sur la carrière, a dit qu'il avait en effet «mal relu les épreuves et oublié les guillemets»... Il n'a donc pas osé affirmer que ce n'était pas piqué ! Voilà.

1 analyse n'arrange pas la vie... de l'analyste

J. A. Pour avancer un peu plus loin sur cette question : «Qu'est-ce que Cléo saurait de l'amour qu'une psychanalyste dans la vie ne peut pas savoir ?», vous donnez une indication qui me parait d'une grande justesse, quand vous écrivez : «L'analyse n'arrange pas la vie ». Je crois que c'est un point important, qui m'a fait repenser *à L'Arrangement* de Kazan, où l'on voit qu'arranger les choses, c'est une catastrophe. Et parmi les choses qui n'arrangent pas la vie, il y a l'amour.

D. D. Ça la dérange plutôt, non ?

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. Il me semble que ça ne va pas dans le sens d'arranger les choses.

D. D. Ça n'en a pas la réputation...

J. A. C'est donc une indication. Je ne sais pas si Lacan a repéré cela.

J. S. C'est Lacan qui avait dit à Dominique : « I._analyse n'arrange pas la vie de l'analyste».

D. D. C'est assez court et frappant pour qu'on le cite textuellement, il m'a dit : « L'analyse peut servir beaucoup à l'analyste, mais dans sa vie privée, ça ne sert à rien !»

J. A. Il s'agit donc bien de la vie de l'analyste ?

D. D. Oui.

J. A. Mais ce n'est pas clair dans le contexte. Dans le petit article qu'a écrit Gennie Lemoine...

D. D. Gennie s'est trompée, elle n'était pas avec moi et ce n'est pas moi qui parlais.

J. S. On peut lire le passage : c'est un texte de Gennie Lemoine qui est paru dans *La Cause freudienne.* Elle reprend cette formule qu'elle entend au cours d'une conférence, alors qu'elle attendait, en compagnie de je ne sais qui, à la porte d'une salle de conférence, le moment propice pour entrer... «J'entendis nettement la voix lente de Dominique se détacher du profond silence et poursuivre son propre discours, et il me dit : "l'analyste n'arrange pas la vie"». C'est ce qui est écrit.

D. D. Mais il s'agit de la vie de l'analyste ! C'est clair, l'analyse peut servir à beaucoup de choses à l'analyste, mais pas à arranger sa vie.

D'une bien singulière *expérience analytique*

J. A. Justement, ce qu'il y a de très frappant dans le roman, c'est cette espèce de dégoût que Cléo manifeste pour le savoir analytique.

D. D. Oui. C'est une rebelle !

J. A. Je trouve très intéressant que, loin de lui faire revendiquer une position d'autorité parce qu'elle aurait un savoir, au contraire, vous dites en permanence que ce savoir lui déplaît, ne lui convient pas, et si jamais il lui vient quand même à l'idée de

L'Unebévue Editions n°33 : de père à fille. www.unebevue.org

l'appliquer, elle s'interdit de le faire. Elle est dans un refus constant de mettre en jeu le savoir analytique dans ses relations avec Léo et avec les autres. Ce qui constitue la position de l'analyste selon Lacan, et je trouve cela d'une très grande justesse.

D. D. Mais je ne sais pas d'où l'idée m'est venue. C'est sans doute à force de vivre avec des analystes !

J. A. Vous êtes en train de faire une rencontre...

D. D. A part lire Freud et quelques bouquins, je n'ai comme expérience de l'analyse que six mois avec Lagache. Cela s'est passé pendant la guerre, Lagache était professeur de psychologie à Strasbourg et à Clermont-Ferrand, et je comptais parmi les étudiants. Le ministère de la Jeunesse du temps avait voulu organiser quelque chose pour les adolescents ramassés sur les routes de l'exode et pour lesquels on n'arrivait pas, en quelque sorte, à trouver ce que nous appellerions aujourd'hui un secours psychologique. On a fait appel à des volontaires pour les écouter. Des volontaires, il y en avait beaucoup parce que le stage était payé. En plus, ce stage m'intéressait comme couverture pour l'action clandestine, parce qu'il nous donnait un diplôme officiel signé du ministère. Lagache a choisi six de ses étudiants, qui lui paraissaient peut-être un peu plus mûrs, et moi probablement parce que j'étais déjà mariée avec Desanti : il devait se dire que j'avais un certain équilibre...

Dominique Desanti

J. A. Le mariage comme preuve d'équilibre, je trouve ça une idée assez originale !

D. D. Mais si ! D'un point de vue social, ce n'est pas étonnant et, par ailleurs, j'étais mariée avec un prof de philo. De fait, ce n'est certainement pas la période la plus équilibrée de ma vie ! Il nous a donc fait à tous les six le cadeau de nous montrer ce qu'il fallait écouter, comment écouter, quand intervenir ou non ; et, pour que ce soit un vrai cadeau, il nous faisait allonger...

J. S. Ah bon !
(ri res)

D. D. Mais non ! Pas tous les six ensemble, non ! Je trouve d'ailleurs que c'est infiniment gentil, de la part d'un homme qui paraissait si peu accessible, d'avoir manifesté une grande compréhension devant le désarroi où nous nous trouvions... Mais aucun ni aucune (nous étions quatre filles et deux garçons, je crois) ne savait comment s'y prendre, ce qu'il fallait entendre, et on avait quand même des craintes. Bref, c'est la seule chose que je sache de la pratique analytique...

J. A. Ces six mois sur le divan de Lagache à son initiative...

D. D. A son initiative ! Il n'a pas commandé ! Nous avions tous exprimé notre

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

désarroi et notre désir de lui demander des conseils pour savoir comment s'y prendre, et c'est ce qui l'a amené à cette solution en se disant que nous verrions un peu comment écouter.

J. A. Il ne récupérait pas de cette façon l'argent que vous gagniez pendant le stage ?

D. D. Oh, pas du tout !

J. A. Non ? Aucun argent du tout ?

D. D. Ce n'était vraiment pas cher... Je ne me rappelle pas le chiffre, mais ce n'était vraiment rien ! D'ailleurs il nous a expliqué — c'était quand même un homme très multiple, contrairement à la première impression qu'il donnait — à chacun en particulier qu'il pouvait faire crédit ! La somme était tellement symbolique que je ne crois pas qu'un seul ait demandé du crédit. Mais c'est tout ce que je sais de la pratique analytique, vous voyez !

Shakespeare

J. A. Une autre chose m'a arrêté dans cette affaire de l'amour, c'est votre citation d'un sonnet de Shakespeare.

D. D. C'est mon idée de l'amour, mais ça c'est...

J. S. Il faudrait citer ce texte.

D. D. « l'amour n'est pas le fou du temps». Mais en anglais je ne sais plus...

J. A. *Love is not time's foot...*

D. D. « ...qui affronte les tempêtes».

J. A. Je n'ai pas la suite, mais c'est page 69 du roman.

J. A. « Lamour n'est pas le fou du temps » : est-ce l'idée que le fou du temps ce serait l'éternité ?

D. D. Ah ! Peut-être ?

J. A. C'est comme cela que je l'interprète après coup : « C'est une marque jamais fixée... »

L'Unebévue Editions 2013 : de père à fille. www.unebevue.org

D. D. Pas du tout : ever, pas *never !* C'est une marque «fixée à jamais» ! C'est une marque à jamais fixée.

J. A. J'ai lu de travers alors.

D. D. Non, vous avez ajouté une lettre. J'ai retrouvé la suite : «L'amour n'est pas l'amour qui change quand il rencontre le changement, et qui reflue quand le flot reflue». Je ne sais plus la traduction.

J. A. Je ne suis même pas sûr qu'il y ait eu la traduction.

D. D. Mais si ! Jacques, vous qui savez tout...

J. S. Pas tout !

D. D. Non mais vous avez une mémoire d'ordinateur... «Et reflue quand le flux reflue». Enfin, c'est tellement plus beau en anglais.

J. A. Et vous dites que c'est votre conception de l'amour ?

D. D. Enfin, j'ai lu cela quand je devais avoir douze ou treize ans, et je me suis dit que c'était ça.

J. A. A douze, treize ans ?

Dominique Desanti

D. D. N'oubliez pas que j'ai vécu soixante-trois ans en appliquant un contrat de transparence et de liberté avec le même homme ! Alors c'est une conception très très différente de la conception habituelle de l'amour qui est généralement lié à la fidélité, y compris la fidélité sexuelle... Enfin, j'ai probablement compris Shakespeare de travers...

J. S. Non ! Que l'amour ne soit pas le fou du temps, cela veut dire, à mon avis, qu'il est indélébile.

D. D. Indélébile ?

J. S. A la différence de la passion.

D. D. Naturellement, La passion est là... puis elle retombe.

J. A. Mais l'amour de Cléo pour Léo n'est pas de cet ordre ?

D. D. Je ne sais pas, le livre ne le dit pas.

J. A. Non, c'est même intéressant qu'il ne le dise pas...

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

D. D. Léo s'en va, et on ne sait pas ce que Cléo en pense. Et je ne le sais pas non plus. Parce que, à un moment donné, la fiction quitte l'auteur et on ne peut aller plus loin. On peut bien sûr continuer dans la recherche de l'expression, on peut continuer dans l'écriture, mais, à un moment, la fiction s'arrête. Du moins, je livre là une expérience tout à fait personnelle, et c'est peut-être différent pour d'autres. Mais il y a des écrivains pour lesquels la fiction, a un moment donné, s'arrête et ils ne peuvent plus la poursuivre, ni fondamentalement la modifier, tout en gardant naturellement la possibilité de retravailler l'écriture. Je parle de la fiction elle-même, l'histoire...

J. A. S'arrête ?

J. S. Échappe.

D. D. Échappe. C'est le mot : échappe.

J. S. Les personnages échappent.

D. D. Oui, on ne sait pas comment ils viennent, on ne sait pas comment ils se constituent, on ne sait pas comment ils s'en vont, c'est vraiment très mystérieux !

J. S. C'est le contraire de ce que Sartre disait de Mauriac.

D. D. Exactement !

J. S. Dans *Situation 1,* il a fait un article : « Monsieur Mauriac se prend pour Dieu !», Il pensait que les personnages de Mauriac étaient fixés en quelque sorte pour toute l'éternité dans leur destinée par Mauriac. Je pense que c'est tout à fait faux !

D. D. Je ne suis pas spécialiste de Mauriac, mais j'ai lu beaucoup de ses livres, parce que je trouve qu'il a un mode d'expression d'une force assez extraordinaire, ce qu'il dit m'intéresse d'ailleurs moins que la manière dont il l'écrit. Prenez *Thérèse Desqueyroux,* par exemple, il n'a jamais vraiment pu l'expliquer. Quand on l'interrogeait pour savoir qui était vraiment *Thérèse,* il finissait par dire sa vérité, c'est-à-dire : «Je n'en sais rien». Sur ce point, Sartre s'est trompé ; et d'ailleurs, je dirais que les personnages de Sartre, les romans de Sartre sont beaucoup plus volontaires, téléguidés si vous voulez, ils essayent davantage d'être le portrait d'un être vivant, d'un être qu'il connaît. Alors que, quand on se laisse faire par la fiction, les ressemblances sont très vites formelles.

J. S. Ce n'est pas un souci ?

D. D. Pas du tout.

L'Unebévue Editeur n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. Pourriez-vous nous dire un mot pour éclairer le fait que Cléo soit une analyste femme, et nous parler de votre féminisme, ou ce qu'on appelle ainsi ?

D. D. Mon féminisme... comment vous dire ? Écoutez, je suis une femme, et exactement comme beaucoup de filles, j'ai beaucoup regretté de ne pas être un garçon, pour commencer. J'en ai été complètement guérie par mon père qui m'élevait seul, ce qui, dans sa génération, n'était pas très courant. Il m'a dit : « Mais je trouve ça formidable d'être une femme, parce que tu peux fabriquer des hommes et en même temps tu peux faire comme madame Curie qui est quand même plus extraordinaire que tous les hommes». Et là, je dois dire que le malheur d'être fille s'est effacé. En tout cas, il en a pris un coup ! Ensuite, j'ai vraiment compris qu'être femme c'était quelque chose de bien, je me suis dit... il faut vous dire que j'ai toujours vécu avec des hommes ; j'ai découvert des femmes, en groupes nombreux, assez tard (même si j'ai eu quelques amies au lycée de filles, mais elles n'ont pas beaucoup compté). Curieusement, les gens qu'on fréquentait le plus, mon père et moi, avaient des garçons, et j'étais entourée de faux frères, et comme j'ai été mariée à dix-huit ans, j'ai quand même eu des flirts, comme on disait à l'époque... Et à travers les confidences qu'ils me faisaient, je m'apercevais que les garçons — c'étaient des garçons, bien sûr, ce n'étaient pas encore des hommes — avaient un sentiment extraordinaire de leur supériorité, ce que j'avais bien senti au début, d'où mon envie d'être un garçon bien sûr. Mais quand je me suis dit que c'était tout aussi bien et peut-être mieux d'être une fille, je me suis demandé : «Pourquoi trouve-t-on que c'est tellement mieux d'être un homme ? » Je lisais des livres, évidemment, et je constatais que tout le monde a l'air de trouver qu'être un homme vous détermine socialement beaucoup mieux qu'être une femme, et qu'il y avait une place assignée aux femmes. Et comme je n'avais pas du tout envie d'avoir d'enfants, j'avais décidé : *primo,* de ne pas me marier : je me suis mariée à dix-huit ans..., *secundo,* de ne jamais avoir d'enfant ; j'ai persévéré sur ce point. Je me disais : «Je n'accepte pas».

Dominique Desanti

J. A. Mais vous étiez toute jeune ?

D. D. Oh oui ! Je parle de l'époque où j'avais entre douze et quatorze ans ! Je me rappelle très bien que j'ai été très stupéfaite, quand ce que l'on nommait les règles sont arrivées, puisque je connaissais peu de femmes. J'en ai donc parlé à mon père. Il m'a expliqué que maintenant j'étais vraiment une femme, et que ça arrivait tous les mois, et il m'a donné un livre de biologie populaire, un article de dictionnaire, je ne sais plus très bien. Et là, en effet, je me suis sentie femme.

J. A. La question d'être une vraie femme a rebondi après ?

D. D. Oui.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. Elle n'a pas cessé de rebondir, peut-on dire ? Avec la pénétration...

D. D. Mais cela ne s'est pas passé pour moi comme pour Cléo !

J. S. Ça, c'est une autre histoire !

D. D. Oui, c'est une autre histoire !

Pas de sado-masochisme

J. S. Le texte de Jean Decock cherche trop à retrouver les personnages...

D. D. Oui, et il se pose des tas de questions autour de ces histoires sado-maso... Je n'ai jamais dit qu'il était sado-maso...

J. A. Dans le roman, Il est quand même question de la cruauté, celle de Steve !

D. D. Oui, j'ai connu beaucoup d'hommes comme lui en Californie. Ils n'étaient pas manchots, mais ils étaient... sadiques.

J. A. Au moment de la séparation en particulier, il se montre quand même sadique.

D. D. Oui, seulement...

J. A. affaire dite sado-maso est absolument absente...

D. D. Tout à fait d'accord. Steve est un personnage qui vient de je ne sais où ! En tout cas, il ne vient pas de cet être de chair et de sang qui se prend pour Léo et qui a vécu en ma présence !

J. A. Vous dites de Léo qu'il est en effet quelqu'un qui n'aime que de façon désespérée (je ne suis pas certain de citer la formule exacte).

D. D. Cela ne dure pas. Il part toujours au moment où il est envahi. C'est un trait qui affectait plusieurs de mes amis, à cette époque. Ils s'éprenaient toujours la veille de partir pour un long voyage ou à une période où ils savaient pertinemment qu'ils n'avaient le temps de rien : c'était toujours dans la circonstance la moins favorable qu'ils tombaient amoureux ! Alors, Jean prétend qu'il s'est reconnu, mais ce n'est pas seulement à lui que je pensais.

L'Unebévue Editeur, n°33 | de père à fille. www.unebevue.org

Parce qu'en réalité un personnage est toujours, même au départ, un conglomérat. Après viennent des éléments dont on n'a plus conscience. Mais si vous voulez, pour décrire une psychanalyste par exemple, je ne pourrais pas prendre les cheveux d'une telle et les yeux d'une autre : cela ne se passe ainsi. C'est d'une impression globale que natt un personnage et il prend vie par le geste d'abord, par la parole et ce qu'il provoque dans l'autre.

J. A. Vous voulez dire chez l'auteur ?

D. D. Chez l'auteur aussi, mais par ricochet. Le personnage rencontre les autres. Même si c'est un solitaire errant dans la nuit, il voit passer des silhouettes, ou bien des gens lui adressent la parole... Enfin, quelque chose se produit, un incident heureux, ou bien il a l'impression d'être vu d'une certaine manière, ou bien il se met à la place de ceux qu'il croise, un élégant, un haillonneux...

Marie-Claire Boons. Je voudrais vous poser une question sur le choix des prénoms, parce que j'ai été très frappée par ce duo : Cléo / Léo. Cléo : C... Léo ?

D. D. Cléo c'est Léo ! Oui, je m'en suis aperçue après ! C'est une très bonne question, parce que j'avais d'abord eu l'idée de Cléo. Alors pourquoi ai-je appelé l'autre Léo?

J. A. Si ce n'est pas indiscret, d'où vous est venue cette idée pour le prénom de Cléo ?

D. D. Je ne sais pas. C'est un prénom que j'aimais.

J. A. La sonorité ? La consonance ?

D. D. La consonance des voyelles.

M.-C. B. Ce n'est pas à ce moment-là qu'est sorti le film *Cléo de 5 à 7 ?*

D. D. Je ne sais plus .

M.-C. B. C'est en 1965-66...

D. D. Alors, ce doit être ça ! C'est très possible parce que j'ai vu ce film au moins trois fois à l'époque.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Voisinages

Intervenant. Lacan habitait à quel étage dans la maison ?

D. D. Il n'habitait pas dans le même immeuble. Il sortait de chez lui et sans changer de trottoir il rentrait dans un immeuble de la rue du Bac.

J. A. Sollers parle de la rue du Bac. Un peu méchamment...

D. D. Méchamment ?

J. A. Non, je sais pas, je vous pose la question.

D. D. Je ne me rappelle pas ce qu'il dit.

J. A. Je ne me souviens pas exactement mais ça sent un peu le soufre.

D. D. C'est bien lui ! Mais écoutez, avec Sollers, on était très attirés les uns par les autres, et puis on ne s'est plus vus, sans qu'il y ait jamais eu la moindre malveillance. Cela avive souvent que certaines personnes soient proches un certain temps puis se voient moins ; cela n'empêche pas qu'on continue à les aimer.

Deux amours

J. A. Dans votre roman, je suis aussi frappé par une tension entre deux pôles concernant l'amour : par exemple entre Léo et Steve, il s'agit de l'amour, pour ainsi dire, appareillé, encore que Jean Decock, à mon avis, a tout à fait raison de dire que dans cet amour, le problème n'est pas qu'il soit ou homo ou hétérosexuel.

D. D. C'est aussi mon point de vue : l'amour c'est l'amour.

J. A. S'il existait une preuve qu'il faille différencier l'amour de la sexualité, elle serait là.

D. D. Je ne sais pas trop. Je n'ai qu'une expérience limitée comme tout le monde, et mais ce que j'ai senti, des sentiments, des passions, chez mes amis et dans mon entourage, qu'ils soient hétéros ou homos..., c'était la même chose.

J. A. Je disais qu'il y a une tension dans le roman entre l'amour qui s'appareille et l'amour qui, au contraire, traverse les frontières. Par exemple les frontières raciales ou les frontières de langue. Et bon...

J. S. Qu'est-ce que tu entends par « l'amour qui s'appareille» ?

L'Unebévue Edition n°3 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. Je n'ai pas la citation exacte, mais le mot revient plusieurs fois : on s'aime en tant que pareils.

D. D. Ah, oui, on recherche son pareil.

J. A. On recherche son semblable. Et, au contraire, il y a l'amour avec son *back luch,* traverser la chance : c'est très joli, traverser la chance, c'est-à-dire aimer quelqu'un d'une autre race.

D. D. En somme, «changer la chance».

J. A. Exactement cela.

D. D. Changer la chance, cela se disait beaucoup dans les années justement *d'affirmative action,* etc. Souvent les hommes et probablement aussi les femmes d'une autre couleur disaient : «Si tu es vraiment anti-raciste prouve-le !» Et si on n'avait pas de désir pour cette personne particulière, c'était mis sur le compte d'un racisme inconscient...

J. A. Vous ne dites pas ce que vous préférez : l'amour des pareils ou l'amour qui change la chance.

Dominique Desanti

D. D. C'est très difficile à dire parce qu'on ne peut s'appuyer que sur des cas particuliers et on ne peut vraiment pas théoriser en la matière. Lamour qui change la chance est probablement plus difficile à vivre, comme tous les amours interculturels. Ce n'est pas une question de couleur de peau, il faut entrer complètement dans la culture de l'autre, ou échanger ses cultures. Cela peut même se passer entre des gens de villages voisins ! Je me rappelle un village où je cherchais à savoir d'où venait le mimel. On m'a dit, sans aucun humour : « Non, ce n'est pas d'ici. Ça, ça se fait chez mon cousin ». Le cousin habitait à quinze kilomètres... Eétranger, quoi ! Alors, je pense que l'amour, c'est l'échange.

J. A. Mais ce que vous dites, c'est bien plus fort que l'échange : si l'autre vous habite, cela va beaucoup plus loin que l'échange. Vous parlez de possession, c'est toute la question d'ailleurs !

D. D. Oui je parle de possession, pas au sens de posséder l'autre, mais d'avoir l'autre à l'intérieur de soi.

J. A. Cependant, entre Cléo et Steve, cela vire à la possession, au sens de posséder l'autre. Steve s'en va avec le sentiment qu'il risque d'être trop possédé.

D. I/ Oui, il fuit. J'ai vu quelqu'un — très différent de Steve — fuir par peur de la passion, parce que la passion est trop exclusive. Cette personne voulait bien vivre une

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

liaison plaisante, mais elle ne pouvait supporter d'être adorée, possédée, et que chaque geste comble l'autre ou le dépèce.

J. S. Cela me fait penser à ce récit du xvtle siècle, *Lettres de la religieuse portugaise.* Lorsqu'elle sait qu'elle ne le verra plus, elle écrit à l'officier : «Vous m'étiez moins cher que ma passion». Autrement dit, la passion subsiste à la perte de l'objet.

D. D. Je crois que vous avez raison.

J. S. Elle subsiste à la perte de l'objet, c'est-à-dire qu'il n'est pas pris dans son étrangeté. La passion précède la rencontre de l'objet et le constitue comme objet de passion.

D. D. Ceux qui sont vraiment passionnés ont généralement plusieurs passions dans leur vie, et ils la projettent chaque fois avec la même force sur les objets différents.

J. S. Ils ont plusieurs supports à leur passion.

D. D. Oui, certains supports se dérobent, accablés par la passion ; d'autres tentent d'y répondre... On trouve toutes sortes de variantes.

Lacan rendant service

Je ne sais pas ce que Lacan pensait de tout cela, mais ce qui est certain, c'est qu'il était très intéressé par toutes les intrigues autour de l'amour. À ce sujet je voudrais raconter une anecdote que j'ai déjà citée, mais qui est vraiment drôle. J'étais en train d'écrire un livre sur Drieu la Rochelle et j'ai appris, tout à fait par hasard, que le jeune Jacques Lacan avait été très ami avec lui, à l'époque où Drieu avait épousé une jeune Polonaise, Olesia Sienkewicz. Lacan terminait sa thèse et vivait chez eux, parce qu'ils avaient un grand appartement dans Pile Saint-Louis. Les choses se sont très vite détériorées entre la Polonaise et Drieu. Il a alors demandé à Jacques Lacan s'il ne pouvait pas consoler la jeune épousée, parce que lui n'en pouvait plus et avait décidé de s'en aller. Et Lacan l'a fait ! C'est d'ailleurs elle qui a tapé le thèse de Lacan. Quand il a su que je connaissais cette histoire, cela l'a beaucoup amusé, il a dit : «Ah, cette histoire qu'on raconte». Cela se passait en 1926.

J. S. Service rendu !

D. D. Service rendu, absolument ! D'ailleurs, c'est ce que je lui ai dit : «Vous lui avez rendu ce service».

J. A. Rendu... à qui ?

L'Unebévue Editeur n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

D. D. À Drieu...

J. A. On pourrait aussi penser qu'il avait rendu service à la jeune femme !

D. D. C'est justement cene femme que je voulais rencontrer, mais elle n'en pouvait plus d'être sans cesse interrogée sur Drieu. Alors, je lui ai envoyé divers émissaires, et quand j'ai découvert par hasard l'histoire de Lacan, je me suis risquée à l'appeler, en lui expliquant que la dame ne voulait pas me recevoir. Je lui ai demandé : «Faites quelque chose ».

J. A. «Faites quelque chose... », c'était à vous qu'il rendait un service !

D. D. Oui, « Faites quelque chose ! » Et cela l'a visiblement diverti, parce que Lacan n'était pas homme à faire quelque chose qui lui aurait déplu. Et donc, un jour, il m'a téléphoné très tôt le matin, selon son habitude : «Eh bien vous pouvez y aller. Ah ma chère, qu'est-ce que vous m'avez fait faire ! Elle habite un sixième étage et je n'ai plus vingt ans !» Je lui ai dit : «Mais elle non plus !» «Une fois, Madame était à la campagne et une autre fois Madame était sortie, et elle ne répondait pas au téléphone — cette dame ne répondait jamais au téléphone — j'aurais bien pu essayer de la convaincre mais je ne l'ai jamais eue au bout du fil». Enfin, il m'a dit : « Ça y est, je l'ai emmenée diner, elle va vous recevoir... » Puis : «Je me suis aperçu qu'on n'avait plus rien à se dire, elle avait tourné la page... de l'homme... », et c'était vrai. Par la suite, j'ai su que si je m'étais adressée à la compagne de cette dame, que je connaissais, mais dont j'ignorais absolument le lien avec elle, je n'aurais pas eu à le déranger. Mais visiblement Lacan a été très amusé par la situation et la dame m'a reçue. Cela pour vous expliquer à quel point il s'amusait de tout ce qui tournait autour de l'amour, des complications, des intrigues amoureuses. Au point de grimper trois fois six étages ! Remarquez, chez Sylvia, il y en avait cinq ! Au fond, je lui retire tout le mérite.

Guillemets

J. A. Je suppose que certains d'entre vous ont lu *Un métier de chien. Il* a un peu circulé sous forme de photocopie. On a fait du photocopillage.

D. D. Je vous en remercie...

J. A. C'est introuvable !

Intervenant. Pas tout à fait totalement : on peut le trouver sur le site internet Chapitre.com.

D. D. Et ils trouvent les livres introuvables ?

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Intervenant. En tout cas, le vôtre y était la semaine dernière.

D. D. C'est très intéressant.

J. A. Parce que vous n'en avez plus un seul ?

D. D. Si, j'en ai deux exemplaires. Celui-ci, et un autre que j'ai offert à Jacques. Mais pour certains de mes livres, je n'en ai plus aucun exemplaire. À force de les donner...
Y a-t-il d'autres questions ?

Intervenant. J'ai beaucoup apprécié votre récit. Et puisque vous parlez de Jacques Lacan je voulais vous demander si vous vous étiez posé la question : est-ce qu'il aurait pu vous piquer quelque chose ?

D. D. Me piquer quelque chose ? Qu'est-ce qu'il aurait pu me piquer ?

Intervenant. Je voulais savoir si vous vous étiez posé la question.

D. D. Non, jamais !

Intervenant. Donc vous ne vous êtes jamais dit qu'il aurait pu vous prendre quelque chose sans vous le dire ?

D. D. Me prendre quoi ? Une idée ? Il en avait plus que moi. Un objet, il en avait vraiment beaucoup plus que moi ! Il était plus intelligent que moi. Qu'est-ce qu'il aurait pu me piquer ?

Intervenant. Je ne sais pas. Mais vous ne vous êtes pas posé la question...

D. D. C'est une question que je me pose rarement. Je crois même ne me l'être jamais posée.

J. A. Oui, bien sûr. Dominique Desanti n'a pas besoin de se poser cette question... Cela veut dire qu'elle est un créateur...

D. D. Ah, vous vouliez dire sur le plan littéraire ? Vous savez, on ne peut rien contre le pillage !

Intervenant. Sans aller jusqu'au pillage, je me disais que lui s'est posé la question ; Jean Allouch a dit également que Lacan avait piqué quelque chose à quelqu'un dans sa vie au moins, et qu'il y avait eu cette espèce de liberté qui vient par ailleurs et qu'on arrive à récupérer... et vous, vous ne vous êtes jamais...

L'Unebévue Edition n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

D. D. Attendez, je n'avais pas du tout compris la question dans ce sens-là, alors excusez-moi. Je pense que tous les écrivains qui ont écrit des livres d'histoire savent pertinemment que le livre suivant oubliera les guillemets. Il m'est d'ailleurs arrivé pire : j'avais écrit une biographie, c'était la seule et unique, sans conteste possible, dont nous avions essayé de tirer un film, mais cela a toujours capoté au dernier moment. Un jour, un film a été tourné sans que mon livre ait été ni acheté ni reconnu par le metteur en scène, un réalisateur fort connu, qui avait d'ailleurs été mêlé aux tentatives ratées de tirer quelque chose de mon livre. Lorsque l'avocat de mon éditeur est entré en contact avec l'avocat de la production pour savoir d'où il avait pu tirer ces matériaux, puisqu'il n' y avait qu'une seule biographie sur cette personne, l'autre a répondu : «Écoutez, ou ce que raconte ce livre est vrai ou c'est inventé ; si c'est vrai, beaucoup de gens le connaissent, pourquoi aurais-je besoin de votre auteur pour avoir les informations ?» Lavocat a insisté : «Les témoins qui ont parlé à mon auteur sont morts depuis, ils n'ont donc pas pu parler à votre scénariste ». Eautre a répondu : « Mon scénariste se passionne pour cette question depuis l'âge de quinze ans, il a lu tous les gens qui ont connu cette pièce». C'était parole contre parole. Tout le monde a compris. Il y a même eu des émissions à la télévision où le film était projeté et où j'étais invitée en tant qu'auteur du livre ; c'était la confusion la plus totale, mais, bien sûr, monsieur, vous avez tout à fait raison, c'était entièrement piqué.

Intervenant. Vous ne vous posiez pas la question avant ?

Dominique Desanti

D. D. Mais si, là, la question s'est posée. Du moins, entre les avocats.

J. A. Il m'est arrivé la même chose avec mon livre sur les soeurs Papin, qui a donné lieu à un film ; ils ont fait beaucoup d'emprunts au livre sans le mentionner dans le générique du film. De plus, ils ont fait un film qui soutenait une thèse, celle du fondement homosexuel de la paranoia, que mon livre visait précisément à contrer. Ils ont fait, d'une manière très commerciale, des soeurs Papin, les deux célèbres criminelles, des femmes qui se caressaient, nues, au lit, parce que c'était l'idée qu'ils avaient du fondement homosexuel de la paranoïa. Ils ont donc pris tout ce qu'il y avait comme contenu de concret dans mon livre pour soutenir un film qui allait dans le sens opposé du livre.

D. D. Qu'est-ce qu'on peut faire ?

J. A. Je n'ai rien fait.

D. D. Oui, on ne peut rien faire. On sait qu'on prend ce risque quand on écrit un livre fondé sur des faits historiques. Et même quand vous trouvez dans les archives quelque chose qui n'a jamais été publié, vous le faites figurer dans un livre, et l'auteur suivant vous citera dans la bibliographie.

Intervenant. Oui, mais ce que j'essayais de dire, c'est que non seulement vous

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

avez des idées, mais quand elles vous échappent, elles fuient, et cela ne vous gêne pas. Cela m'a intéressé, parce que je crois qu'écrire, ce n'est pas posséder, c'est laisser passer en quelque sorte.

J. A. *(se tournant vers Dominique)* Écrire, ce n'est pas posséder ?

D. D. Non, en tout cas, c'est une possession très éphémère.

Domaine public

Intervenant. Oui, et à mon avis c'est une forme de liberté, qui fait qu'accepter qu'on ne tienne pas à quelque chose fait qu'elle tient mieux.

D. D. Desanti disait que les idées une fois dites étaient immédiatement dans le domaine public. Et je sais que va bientôt paraître un livre où on lui fera certainement dire des choses qu'il n'a jamais dites ; de ses silences on a fait des paroles, et cela avec les meilleures intentions du monde. Mais il n'y a rien à faire.

J. A. On ne vous a pas demandé un avis ?

D. D. Non, puisque c'est une personne qui a eu de nombreux entretiens avec lui et qui peut maintenant dire ce qu'elle veut de ces rencontres où je n'étais pas présente.

J. A. Je crois que, légalement, ce n'est pas si simple.

D. D. Mais, comment voulez-vous ? Est-ce que je peux deviner les paroles de Desanti à un déjeuner avec quelqu'un tel jour ? C'est impossible. Alors, cette personne lui a sûrement posé des tas de questions sur tout ce qui le passionne. Je connais assez Desanti pour savoir qu'il lui a répondu par des monosyllabes, un silence bienveillant, des hochements de tête — Jacques Sédat et d'autres parmi vous voient bien ce que je veux dire. Et peut-être en toute bonne foi va-t-elle raconter qu'il approuvait telle thèse et pas du tout *la* thèse inverse, alors que Desanti n'était pas du genre à prendre parti sur quelque chose qui ne lui était ni hostile ni désagréable, mais étranger... Il ne savait rien !

J. A. C'est l'histoire que raconte Freud dans Le *Mot d'esprit.* On expose à un rabbin la thèse A et il dit : «Oui, tu as raison». Un autre lui expose la thèse «non-A» et il dit : « Oui, tu as raiso». Un troisième prend la parole : « Mais enfin Rabbi, on t'expose la thèse A et la thèse non-A ; les deux thèses sont contradictoires !» Alors, le rabbin réfléchit longuement et lui dit : «Oui, tu as raison».

D. D. C'est exactement ça ! C'est une très belle histoire, je ne la connaissais pas, et ça me convient totalement ! Parce qu'on ne peut rien faire... Je suis sure que Pau-

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

tre est persuadé qu'il lui a dit : «mmm». Ce n'est pas très grave !

J. A. Bien, Nous remercions très chaleureusement Dominique Desanti, de sa si gentille présence. Je vous signale que Jacques Sédat, avec les éditions Tchou, s'emploie à rééditer des ouvrages importants : la revue *La Psychanalyse,* la revue *L'Inconscient,* les *Leçons du mardi* de Charcot...

Dominique Desanti

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

L'UNEBÉ V UE-ÉDITEUR

Bulletin d'abonnement et de commande

*à renvoyer à **L'UNEBÉVUE - Éditeur***
29, rue Madame, 75006 Paris
Télécopie - 01 44 49 98 79
Email - unebevue@wanadoo.fr

Nom et prénom

Adresse

Abonnement à la Revue

pour **3 numéros et 3 suppléments : 90 €**
(+22,86 € étranger hors CEE-Suisse-Autriche)

❑ à partir du N°21 ⁞ à partir du N°22 E à partir du N°23 ❑ à partir du N°24

L Ci-joint un chèque de 90 € (ou 112,86 € étranger, par chèque bancaire uniquement) à l'ordre de *L'UNEBÉVUE*

Numéros isolés

N°1. Freud ou la raison depuis Lacan	21,34€
N°2. télangue	21,34€
Li N°3. Eanifice psychanalytique	21,34€
Li N°4. Une discipline du nom	21,34€
C N°5. Parler aux murs	21,34€
C N°6. Totem et tabou, un produit névrotique	21,34€
E N°7. Le défaut d'unitude. Analycité de la psychanalyse	21,34€
L: N°8/9. 11 n'y a pas de père symbolique.	33,53€
El N°10. Critique de la psychanalyse et de ses détracteurs	21,34€
❑ N°11. L'opacité sexuelle. I - Le sexe du maitre.	21,34€
LI N°12. Lopacité sexuelle. Il - Dispositifs, agencements, montages	21,34€
Li N°13. Le corps de la langue	21,34€
El N°14. pros érogène	21,34€
❑ N°15. Les communautés électives I. Une subjectivation *queer* ?	21,34€
❑ N°16. Les communautés électives II. Ils parlent de l'amitié	21,34€
Ti N°17. Les bigarrures de Jacques Lacan	21,34€
ri Grammaire et inconscient	10,36€
❑ Mémoires d'un homme invisible	10,37€
ï J Écrits inspirés et langue fondamentale	10,36€
Frege-Russell. Correspondance	19,51€
Ti N°18. Il n'y a pas de rapport sexuel	21,34€
r i N°19. Follement extravagant. Le psychanalyste, un cas de nymphe ?	22,00€
11. N°20. Robopsy. Des lois pour les âmes. Des âmes pour les lois	22,00€
C¦ N°21. Psychanalystes sous la pluie de feu	22,00€
❑ N°22. La politique sexuelle des mots	22,00€

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Cahiers de i'Unebévue

_î	**L'éthification de la psychanalyse,** *Jean Allouch*	18,29 €
	A propos de Rose Minarsky, adapté de Louis Wolfson *Alain Neddam*	15,24 €
LJ	**Lacan et le miroir sophianique de Boehme,** *Dany-Robert Dufour*	18,29 €
ri	**Les sept mots de Whitehead ou l'Aventure de l'Être,** *Jean-Claude Dumoncel*	29,73 €
	La psychanalyse : une érotologie de passage, *Jean Allouch*	18,29 €
dyl)	• **Le sexe de la vérité. Érotologie analytique A,** *Jean Allouch*	18,29 €
	Le rectum est-il une tombe ? *Leo Bersani*	9,91 €
	Le Pendule du Docteur Deleuze, *Jean-Claude Dumoncel*	18,29 €
Li	**Erra tu'm,** Erratique érotique de Marcel Duchamp *George H. Bauer*	9,91 €
	Platon et la réciprocité érotique, *David M. Halperin*	9,15 €
	Le cas Nietzsche-Wagner, *Max Graf*	9,15 €
Li	**Les p'tits mathèmes de Lacan,** *Jean Louis Sous*	18,29 €
Ll	**Raymond Roucs'1 à la Une,** *Janine Germond*	9,91 €
•	**Une école du balbutiement, masochisme, lettre et répétition,** *Isabelle Mangou*	18,29 €
H	**Ça de Kant, cas de Sade, Érotologie analytique lll,** *Jean Allouch*	18,29 €
iT	**Constructions,** *John Rajchman*	20,00 €
Li	**La Tradition de la Mathesis Universalis,** *jean-Claude Dumoncel*	20,00 €
L_	**L'amour de loin du Dr L.**	22,00 €
	Chrestomathia *Jeremy Bentham*	44,00 €
	amour et ironie, *David Halperin*	*10,00* €

Séries

- **Première série.**

  • Freud ou la raison depuis Lacan. • L'inconscient. *S. Freud.* • Lélangue. • Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoia *(Dementia paranoides)* décrit autobiographiquement. *S. Freud.* • Eartifice psychanalytique. • Personnages psychopathiques sur la scène. *S. Freud.* Réminiscences du professeur Sigmund Freud. M. *Graf.* La bouteille de Klein.

  7 volumes l'ensemble 92 €

E Deuxième série.

• Une discipline du nom. • Dostoievski et la mise à mort du père. *S. Freud.* • De l'importance du père dans le destin de l'individu. *C.G.* Jung. • Parler aux murs. • Pour introduire le narcissisme. *S. Freud.* • **Totem et tabou,** un produit névrotique. Sur quelques concordances de la vie psychique des sauvages et des névrosés. *S. Freud.*

7 volumes l'ensemble 92 €

Troisième série.

• Le défaut d'unitude. Analycité de la psychanalyse. • La dénégation. *S. Freud.* • Il n'y a pas de père symbolique. *(Volume double)* • Le refoulement. *S. Freud.* • Comparaison mythologique avec une représentation compulsive plastique. *S. Freud.* • Une relation entre un symbole et un symptôme. *S.* Freud. • Séance du 9 juin 1971 du séminaire *Un discours qui ne serait pas du semblant* et notes préparatoires de Jacques Lacan.

7 volumes l'ensemble 92 €

Ci-joint un chèque d'un total de € à l'ordre de *l'UNEBEVUE*

Date Signature

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

NOUVEAUTÉ

David M. Halperin

amour et ironie
six remarques sur *l'eros* platonicien

traduit de l'anglais (États-Unis) par Isabelle Châtelet

Cahiers de l'Unebévue

56 pages - 10 €
ISSN : 1284-8166
ISBN : 2-914596-13-8
diffusion er distribution
L'unebévue - Lditeur

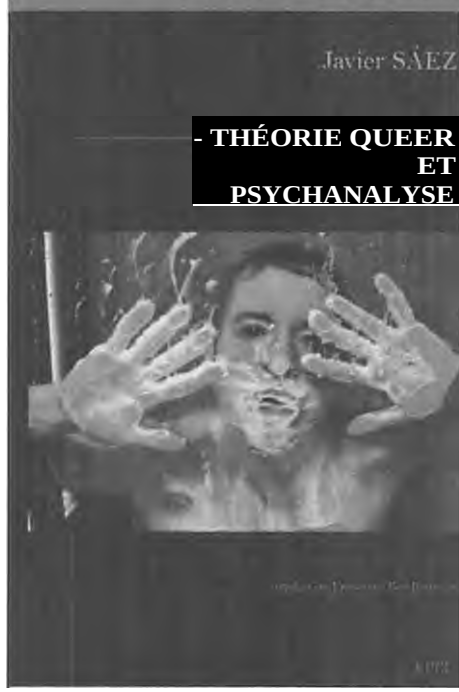
L'ironie s'oppose à l'intensité. Dans des moments de sensation intense, extrême, on devient littéral : on ne peut vivre qu'une expérience à la fois. Les trois expériences cardinales qui exigent l'élimination de l'ironie, ou qui ne peuvent en réchapper, sont la souffrance à l'état brut, le transport religieux, la passion sexuelle. Guère étonnant qu'elles aient tendance à se confondre.

Le désir érotique semble donc se situer aussi loin que possible de i renie. Et pourtant il serait difficile d'imaginer démonstration plus éclatante ou plus éloquente de l'ironie que l'expérience vécue du désir érotique. Platon, le premier dans l'histoire occidentale ä élaborer une théorie du désir érotique, est aussi ä l'origine de notre concept d'ironie. Certes l'ironie platonicienne, sur son versant le mieux connu, a trait au savoir, non ä l'érotique. Mais dans cette brève étude, David Halperin nous montre que l'ironie de *l' eros* platonicien, moins démonstrative que l'ignorance socratique, est une ironie implacable que Platon place dans cet écart entre l'expérience subjective de l'amour et sa vérité.

Non seulement il convient mais il est nécessaire et révélateur que le *Banquet* de Platon ne relève d'aucun genre littéraire pré-existant.

David M. Halperin est professeur au département de langue et littérature anglaise de l'unimersité du Michigan ä Ann Arbor. Il a déjä publié en français *Platon et la réciprocité érotique, Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grrc, Saint Foucault* et *Oublier Foucault : mode d'emploi.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org



Théorie queer et psychanalyse
Javier Sáez
EPEL 2005
ISBN n°2-908855-85- / 220 p. / 24 euros.
Traduit de l'espagnol par Françoise Ben Kemoun

Depuis quelques dizaines d'années, la constitution au grand jour de communautés féministes, gay, lesbiennes, transgenres, bi, S/M a permis de poser d'inédites questions sur le sexe et le genre (gender). Plus récemment, en refusant l'enfermement des « minorités sexuelles » dans une problématique identitaire, le mouvement queer a redistribué encore autrement les cartes.

Comment cet abord redoublé aurait-il pu négliger ce qui, jusque-l3, en Occident, occupait le terrain, 3 savoir la psychiatrie et la psychanalyse ? Rien pourtant ne permet d'affirmer que, côté queer, se soit forgée une pensée unique sur la psychanalyse. Bien au contraire, tandis que certains accueillent de manière critique tel ou tel de ses apport, le jugeant môme indispensable, d'autres prennent grand soin de cheminer hors champ freudien ; d'autres encore soulignent la façon dont la théorie psychanalytique, en devenant normative, sert des fins ouvertement répressives.

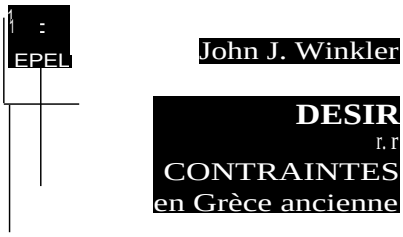
En partant de la situation particulière à l'Espagne — libération rapide des mouvements gay après la mort de Franco et pénétration récente de la psychanalyse lacanienne —, Javier Sáez brosse le tableau des avancées d'auteurs queer nord-américains (Judith Butler, Teresa de Lauretis, Gayle Rubin,) mais également européens (Monique Wittig, Beatriz Preciado, Marie-Hélène Bourcier, Didier Eribon). Il retrace les temps forts de cette tension entre le mouvement queer et la psychanalyse : reconnaissance, affrontements, malentendus. Il s'ensuit úne psychanalyse pas moins divisée par la critique queer que ne l'est celle-ci par celle-là : contestée pour son homophobie, pour n'avoir pas pu se déprendre de la normativité psychiatrique ou n'avoir pas su débusquer l'origine historique et idéologiquement marquée de certains de *ses* concepts, la psychanalyse s'avèrecependant susceptible de redonner vie à sa capacité subversive. On en veut pour preuve l'oeuvre de Jacques Lacan, qui, elle aussi, questionne les formes de la subjectivation dès lors qu'on cesse de les réduire à des identités sexuelles.

On chercherait en vain dans cet ouvrage une quelconque *synthèse.* Ce n'est pas la moindre de ses qualités.

Né h Burgos en 1965, Javier Slez est sociologue et traducteur. Il codirige le cours de théorie queer de l'Universidad nacional a distancia, collabore h la revue Zéro ; il a créé la revue électronique Hartza.com, qui, depuis 1995 rassemble des textes sur les cultures gay et lesbienne, la psychanalyse, l'analyse politique et la critique culturelle. Il fut cofondateur de la revue philosophique Archipiélaga Il doit sa formation en psychanalyse lacanienne h Jorge Alemán et h Carmen Gallano. Il fut professeur de sociologie h l'Un i versité Centreaméricaine de El Salvador. Il milita dans divers groupes de défense des droits de l'homme et antihomophobes (Amnistie international, La Radical gays Groupe de Travail Queer, etc.) Il a traduit récemment, avec Béatriz Préciado, l'ouvrage de Judith Butler Langage, pouwir, identité, ainsi que plusieurs livres de psychanalyse. En 2005 il a publié les livres TEORIA QUEER: POLÍTICAS BOLLERAS; MARICAS, MESTIZAS, TRANS (avec Paco Vidarte), et EL EJE DEL MAL ES HETEROSEXUAL (avec GTQ).

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

PARUTIONS RÉCENTES



Désir et contraintes en Grèce ancienne
John J. Winkler
EPEL 2005
ISBN n°2-90885559-3 / 448 p. / 44 euros.
Préface de David Halperin
Traduction Sandra Boehringer et Nadine Picard

Qu'y a-t-il de commun entre un rêve érotique, un jardin florissant, des gâteaux en forme de sexe, une poupée piquée d'épingles, un oeuf caché dans les jacinthes et le linceul tissé par Pénélope ? Avec érudition et humour, John Winkler le montre : la construction et la définition des rapports de sexe et de genre se manifeste là, non seulement selon les normes de l'élite athénienne, mais aussi selon les pratiques populaires en Grèce ancienne.

De l'oeuvre d'Homère et de la poésie de Sappho aux romans grecs, sans négliger des sources moins étudiées (textes médicaux, papyrus magiques, interprétations de rêves), Winider entraîne son lecteur loin des interprétations consensuelles des textes canoniques — souvent ethnocentrées et androcentrées.

Winkler concilie avec éclat anthropologie, féminisme et philologie classique. Enquêtant dans un monde exotique — la Grèce ancienne, quoi qu'on en pense, nous est étrangère—, Winkler relèveles indices et trace les contours de la cartographie politico-érotique des Anciens.

On accède alors à ce que masquait l'image idéale et figée d'une virilité dominante : il y eut une figure, celle du kinaidos, pour hanter cette virilité ; il y eut *des* femmes pour savoir jouer avec les normes et **conquérir une autonomie ; il y** eut *des* stratagèmes, des astuces, par où s'écrivaient, se vivaient d'autres formes du désir.

Né en 1943 à St. Louis (Missouri), John J. Winkler fia moine bénédictin avant ¿entreprendre de brillantes études classiques à l'université du Texas, à Austin. Enseignant et chercheur à l'université de Yak puis de Stanford à partir 1979, il s'engagea dans les luttes féministes et gay. Il fut l'un des premiers, dans les années soixante-dix, à militer contre les pratiques de harcèlement sexuel dans les universités américaines.

Il est l'auteur de Auctor e'rActor, de Constraints of Desir et a copublié Nothing to Do with Dionysos ?, avec Froma Zeitlin, ainsi que Before Sexuality, avec David Halperin et Froma Zeitlin.

John J. Winkler mourut du sida en 1990. La fondation John J. Winkler offre chaque année un prix *à l'étudiant auteur du meilleur article dans un domaine inédit ou marginal des études classiques.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

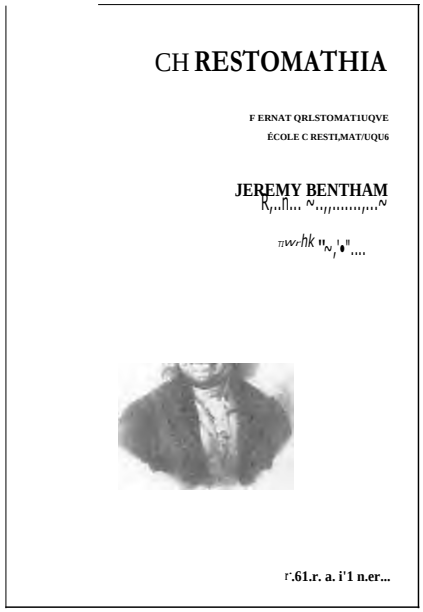
PARUTIONS RÉCENTES

CHRESTOMATHIA

RECUEIL DE FEUILLETS QUI EXPLIQUENT LE PROJET D'UNE INSTITUTION DESTINÉE A EIRE MISE EN OEUVRE SOUS LE NOM DE EXTERNAT CHRESTOMATIQUE OU ECOLE CHRESTOMATIQUE POUR L'EXTENSION DU NOUVEAU SYSTEME D'INSTRUCTION AUX BRANCHES SUPÉRIEURES DE L'ENSEIGNEMENT, A L'USAGE DE RANGS MOYENS ET SUPERIEURS DE LA VIE

JEREMY BENTHAM

Traduction, notes et introduction *par Jean-Pierre Cléro*



Cahiers de 1'Unebevue

608 pages - 44 E
diffusion et distribution
L'unebévue - Éditeur

Ce livre, *Chrestomathia, autrement* dit, le Savoir Utile, pose l'un des fondements d'une doctrine qui veut établir ce qu'on doit enseigner à la jeunesse dans une société qui se propose de réaliser « le plus grand bonheur pour le plus grand nombre ».
Si clair et si distinct que soit le propos, l'ouvrage est un extraordinaire entrelacs de modes d'exposition : préfaces, tables (dont certaines ne sont pas de Bentham), notes sur les tables (dont certaines remarques consistent en lettres dautres auteurs que Bentham), appendices dont certains sont de simples dissertations alors que d'autres sont de véritables traités. La première édition de Chrestomathia n'était pas signée de Bentham. Son écriture, en devenant proliférante, s'est trouvé mêlée à celle *de* Dumont, par exemple, traduite pour être publiée en français, et, par une étrange aberration, retraduite pour être publiée en anglais, comme si elle n'avait pas d'abord été écrite en anglais.
Chrestomathia, mot énigmatique, n'est pas une simple fantaisie linguistique, propre à distraire le lecteur. Le terme, pensé en grec, nous impose d'inspecter les entrailles d'un projet éducatif et culturel où la main propose routes sortes de lignes qui se concentrent particulièrement dans la table de Chambers, hymne verbal à l'artisanat, alors que l'essentiel du propos du texte tend à constituer un enseignement moderne mieux adapté à la grande industrie et au grand commerce du début du xIx' siècle. Ainsi, ce livre qui *se* propose d'établir que tous ne doivent pas perdre leur temps à apprendre les langues anciennes, ne se laisse penser, dans *ses* ramures et ses nervuats, qu'avec la mise en oeuvre de l'étymologie essentiellement grecque *des* mots utilisés pour désigner les sciences et les pratiques. Il y a là l'indice que l'utilitarisme n'est pas du tout *ce* qu'on croit. Pour preuve, les étymologies soigneusement forgées par l'auteur, comme pour graver ironiquement un faux passé. En magnifiant *la main, à* travers Chrestomathia, Bentham en précipite, à mots couverts, le déclin et la fin.

Jean-Pierre Cléro, agrégé de philosophie, est actuellement Professeur à l'Université de Rouen, chargé de cours à l'Université de Paris X-Nanterre et associé au CNRS. A la recherche d'une philosophie des fictions, il se tourne naturellement vers Pauvre de Bentham qu'il traduit et commente, avec les membres du Centre Bentham. La notion de fiction le porte à inspecter de nombreux domaines, apparemment hétérog2nes : les mathématiques, k droit, la politique, la psychanalyse, avec Locke, Hume, Stuart Mill, Harsanyi, Hare, tout autant que Foucault ou Lacan.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Achevé d'imprimer le 15 décembre 2005
sur les presses de l'Imprimerie Rosa Bonheur
8, rue Rosa Bonheur - 75015 Paris
Tél. 01 43 06 57 66

Dépôt légal : décembre 2005
Imprimé en France

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

N° 23 **- HIVER** ***2005***

de père à fille
bataille pour l'écrit

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

l'unebévue éditeur

Direction de la revue : Mayette Viltard
Comité de lecture : Jean-Paul Abribat, José Attal, Françoise Jandrot,
Xavier Leconte, Christine Toutin
Allies pour *ce numéro :* François Dachet, Éric Legroux, Roland Léthier, Isabelle Mangou
Direction de la publication : Jean Allouch

Correspondance - Rédaction - Administration : L'Unebévue - Éditeur
29, rue Madame, 75006 Paris - Télécopie 01 44 49 98 79
Email unebevue@wanadoo.fr

Abonnement : pour trois numéros et trois suppléments : 90 €
+23 € hors Communauté Européenne
Bulletin d'abonnement en dernières pages

Vente au numéro en librairie : 22 € le numéro

Distribution - Diffusion : L'Unebévue - Éditeur
29, rue Madame, 75006 Paris - Télécopie 01 44 49 98 79
Email unebevue@wanadoo.fr

Revue publiée avec le concours du Centre national du livre.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Paris, hiver 2005

ISSN : 1168-148X
ISBN : 2-914596-14-6

© *Wnebévue -Éditeur, association Ioi 1901.*

L'UNEBÉ VUE
revue de psychanalyse

N° 23 - de père à fille
bataille pour l'écrit

SOMMAIRE

7 Ce «Lacan même». *Philippe Sollers.*
Entretien avec Jean Allouch.

Bataille pour moi ce n'était *pas* Georges et Lacan n'était pas un enfant ! Ça pose la question, épicière ou pas, de ce pouvoir féminoide sur les régions, comme je les appelle, que vous fréquentez vous, et la question en effet du père et de la fille. S'agissant de Freud et de Lacan, eh bien je ne vais pas, on est precaéq... Qu'est-ce que c'est qu'un père avec sa fille ? Après tout *c'est* une question peut-etre essentielle. Toutes les mères ont été des filles. Et de mère en fille : les filles ont grandi... La question reste toujours la même. C'est la raison pour laquelle m'intéressant de plus *en* plus à Shakespeare, j'insisterai sur le vieux Shakespeare, qui est de plus en plus tenté par des réflexions sur la transmission directe de père à fille ; bien entendu, il faut trouver quelqu'un pour satisfaire biolo... enfin, sexuellement, mais ça... Enfin, cette question de père à fille me parait toute Laiche, voyez-vous. Vous avez qu'a lire La *Tempête*... On ne parle pas assez de Shakespeare... et donc, eh bien oui, il y avait chez *ce* vieux Lacan quelque chose de shakespearien, bien sur ! **J'ai** dit tout ça, mais est-ce que ça sert à quelque chose ? C'est pour rien peut-être que j'ai dit tout ca.

9 Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant. *Lynda Hart.*
Traduction de l'anglais (américain) par Anne Marie Ringenbach.

Comme chaque formation identitaire, les identités lesbiennes sont construites à partir d'une histoire des identifications, pas seulement identifications en *tant que,* mais aussi identifications *avec ;* et pas seulement *entre* les signes hétérosexueVhomosexuel, mais aussi a *l'intérieur* du signe lesbien, qui est trop souvent supposé être une catégorie cohérente, unifiée. Alors, peut-être que les lesbiennes ne devraient pas se soumettre du tout à cette économie spéculaire .pluraliste.. Dans les termes *de* l'économie spéculaire, la lesbienne peut seulement attirer l'attention sur elle-même en tant que le . réel-impossible.. Dans la performance *Valse* Anniversaire, Peggy Shaw regarde en arrière et sait que certains spectateurs sont venus la voir être lesbienne. Mais il n'y a aucun .être. à être vu, seulement une succession *de* formations *de* fantasmes. Ces lesbiennes ne recherchent pas la visibilité parmi les espaces sémantiques négatifs et les trous cognitifs de l'inconscient patriarcal ; plutôt, elles attrapent le dispositif, distordent ses miroirs, et mènent le public dans l'espace dansant des interstices, où la subjectivité lesbienne *refuse* la dichotomie du révélé et du caché. Si les spectateurs de cet événement ne peuvent voir des lesbiennes qu'en les incorporant dans leur logique hétérosexuelle, leurs réactions rendent néanmoins visible l'impératif hétérosexuel *de* l'économie spéculaire. Dans l'hallucination, toutefois, le spectateur .s'anète devant l'étrangeté du signifié» parce qu'il produit ce qui .a été originellement coupé du symbolique lui-même.. Contrairement au .manque. qui maintient l'ordre symbolique, la lesbienne comme réel-impossible est ce devant quoi l'Imaginaire vacille et le symbolique trébuche. Seuls ceux que Kate Davy appelle .les pervers instruits. peuvent être capables de voir l'hallucination.

39 Performances autotextuelles. *Anne Marie Ringenbach.*

Pourquoi, puisque j'ai parlé de l'homméle, pourquoi celle que j'appellerai dans l'occasion la *femmeuse* ou *l'affameuse.* celle qui n'est pas *toute,* au point de la dire la, j ai mis ça en suspicion, en suspension, pourquoi est-ce qu'elle, de ce manque, elle s'en fout bien, c'est le cas de le dire ?

Je suggère en réponse que c'est *elles* — elles au pluriel quoique j'ai parlé de la d'abord — c'est elles, au pluriel, qui sont, si tant est qu'on puisse employer le mot être, qui sont l'inconscient. La *femmeuse* dont je parlais n'est *pas toute ;* si elle n'est pas toute, en fin de compte, je ne sais pas bien si c'est comme le réel, ou si j'ai été introduit à formuler que le réel n'est pas tout a cause d'elles (comme vous voudrez l'écrire, au singulier ou au pluriel). Une parole de Lacan.

Pratiques innommables, actes contre-nature : l'art tabou de Karen Finley... Dans son recueil *Acting out : Feminist Performances,* Lynda Han considère que de tels performeurs impriment à leur travail un rapport paradoxal du signe au référent et que leurs performances peuvent se ranger sous l'appellation de performances autotextuelles. Théâtralité et performativité sont troublées, acte, passage a l'acte, acting out, s'entremêlent. En considérant que les désirs sexuels sont toujours pris dans un contexte, sont variables, anti-ontologiques, Lynda Hart a une façon de se situer dans son être et son devenir sexuel, et à propos des identités et des politiques qui en découlent, en **particulier dans le mouvement** *queer des* communautés lesbiennes ou féministes, elle affiche son orientation assez directement psychanalytique. Elle dit en particulier utiliser la psychanalyse

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

afin que ce ne soit pas celle-ci qui l'utilise, elle développe l'interprétation de la perforntativité du S/M lesbien, nouvelle figure de l'impossible, en rapport avec le concept lacanien de réel, En 1998, dans son livre Entre corps et chair. Sur la performance sadomasochiste, elle ne revendiquait pas de parler au nom d'une communauté. Elle ne prétendait pas parler non plus pour une communauté, mais elle ne la regardait pas en étrangère, position insiddout, topologie à produire.

57 Anna von Lou. *Anne-Marie Vtnd*ras.

Matière épistolaire faite de dates qui se succèdent, qui se chevauchent, qui se rapprochent, qui s'éloignent : première date de la première lettre de Lou Andreas-Salomé, 6 Décembre 1919, dernière date de la dernière lettre d'Anna Freud, 22 Janvier 1937. Entre les deux, quatre cent dix neuf lettres sont échangées.
Comment Anna est-elle concernée lorsque Freud en 1919 publie son cas, comment joue la conférence qu'elle a tenue sur cet article en 1922 ? Comment lire «La semaine dernière, mes "belles histoires" se sont soudainement réveillées et se sont déchalnées toute la journée comme elles ne l'avaient pas fait depuis longtemps. Maintenant elle se sont rendormies, mais cela m'en impose de constater la stabilité, la force d'attraction d'un tel rave éveillé, bien qu'il ait été tellement plumé comme un poulet, analysé, rendu public et malmené de toutes sortes de façons et écorché vif, mon pauvre rave éveillé à moi. Je sais que c'est vraiment une honte, particulièrement entre deux patientes, mais c'était à nouveau très beau et je l'aime encore beaucoup». Aurait-elle subi un mauvais traitement devant le public de la Société psychanalytique de Vienne ?

98 Le riche et divers atelier-Anna. *Martine Renaud.*

Lou ne fait aucune commande, mais les robes qu'Anna lui fabrique s'accumulent, robes dans lesquelles Anna dit «crocheter surtout ses excitations et ses angoisses» qui pourraient venir gratter/torturer Lou autant que la laine. Lou confesse «adorer cela». Anna se risque alors à avouer les lieux d'une jouissance érotique jusque-là retenue : «A l'avant et à l'arrière, tu dois déjà sentir la chaleur sur l'épaule droite terminée 1...1 depuis que j'ai vu combien de degré en dessous de zéro il fait chez toi, j'essaie de crocheter plus vite. La poitrine est terminée et je me promène maintenant sur ton dos, montant et descendant au fil des rangs».
Beaucoup plus tard, Area se risquera :« Cependant j'ai un désir, te tricoter une chemise de nuit en laine». «Toi, avec ton crochet, tu dois véritablement analyser ! Ça ne va pas du tout ! Ne fais rien avant que nous nous parlions et alors tu m'embobineras en personne ! ». Arma répond : «Le crochet se fera analyser seulement en automne, parce que pour le moment c'est la pause. J'aurai bien un petit peu de temps d'ici là pour finir encore quelque chose ?»
So viel über Garderobe ! « Tout ça au sujet d'une garde robe !»

131 Anna Freud-Lou Andreas-Salomé. Un manquement aux statuts. *Françoise Jandrot.*

Au cours de la séance statutaire au 13 juin 1922, Anna Freud est admise au sein de la Société de psychanalyse de Vienne. Freud en exprime toute sa satisfaction dans la correspondance avec Lou Andreas-Salomé. A l'instigation de la nouvelle inscrite, Lou Andreas-Salomé est également admise au sein de la société au cours de la séance suivante du 21 juin 1922 et Anna Freud le lui écrit la nuit mame. Et Lou de répondre : «Je suis véritablement et réellement devenue un membre à part entière de la WPV ; devenue pour ainsi dire en rave et à la manière des enfants, qui sont seuls à voir se matérialiser soudain en cadeau, sur leur couverture, le réve de la nuit. Car ce à quoi a réussi vraiment la "fille-Anna", c'est-à-dire faire la conférence en principe indispensable à l'admission d'un membre, cela m'aurait sans doute dépassée. Ainsi, je me trouve, reconnaissante et sans la moindre vergogne, entminée par elle là où, tout de suite, je me suis sentie "chez moi" comme je ne l'ai jamais été nulle part ailleurs. Je sais que, pour cela, il a fallu faire une petite entorse à la géographie et je vous remercie du fond du coeur de ce manquement aux statuts».
Pouvons-nous, aujourd'hui, interpréter l'acte d'Anna Freud ? Savons-nous lire les conséquences, directes, indirectes, tant dans l'ceuvre d'Anna que dans celle de Lou, ou encore dans la transmission de la psychanalyse, de ce manquement aux statuts ?

139 Le siècle selon Badiou. *Jean-Claude Dumoncel.*

Badiou se situe à la fois du capté de Sartre et du coté de Bachelard ou Cavaillès. De sorte que la disjonction de Cavaillès et surtout sa transposition par Foucault se trouve donc en un sens résorbée chez lui. Évidemment, cette double envergure de Badiou donne à son diagnostic sur le siècle un double sceau sans équivalent ; avoir à son arc la corde mathématique en fait quelque chose comme une arme absolue. Tout aussi évidemment cela crée des contraintes sans équivalent.
Philosophie analytique = philosophie à la manière de Wittgenstein, Philosophie analytique = philosophie définie par le Linguistic Turn, ce sont deux thèses que Badiou entérine, d'une part en choisissant Wittgenstein comme représentant attitré de la philosophie analytique, d'autre part en définissant la position de Wittgenstein, comme comble de la «sophistique langagière anglo-saxonne», du fait que le Langage y fait autorité. Nous aboutissons ainsi à la thèse de Bergmann-Badiou qui signifie aussi un consensus Bouveresse-Badiou.
Or il est évident, d'abord, qu'en voyant dans la philosophie analytique la forme actuelle de la sophistique, Badiou se trompe de cible. S'il y a quelque chose qui, dans le monde philosophique récent, est une résur-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

gente de la sophistique, par son relativisme et son caractère essentiellement éristique, c'est le déconstructionnisme issu de Derrida.

En matière de philosophie de l'Histoire, Lacan a **tracé** définitivement une sorte de tropisme qui, aujourd'hui, commande la totalité de b problématique. Parti du Hegel de Kojeve, Lacan est remonté au St Thomas de son .sinthome.. Cette remontée dans les références capitales est le préalable indispensable à qui veut suivre les événements ou seulement lire son journal. Il s'agit ni plus ni moins que de savoir si nous sommes encore capables de «sens historique.. Si nous en sommes capables, alors ce sens inclura une conscience des conditions historiques de sa propre émergence. Et comme «il n'y a pas de métalangage., autrement dit, pour parler comme Wittgenstein, puisqu'il n'y a pas d'orthographe à pan pour écrire «orthographe., la conscience des conditions de la philosophie de l'Histoire doit se penser dans les mémes concepts que l'Histoire. Or dans le discours standard sur la question, tout se passe comme si la recherche du sens de l'Histoire datait des «grands récits» du XIX'siècle, avec Hegel comme repère capital. Et c'est encore le cas de Badiou qui déclare «je reste hégélien». Ce discours est dupe d'une illusion a double fond. D'abord l'interrogation sur le Sens de l'histoire est le produit d'une sécularisation de l'Histoire Sainte. C'est en somme la thèse de Ldwith. Mais de surcrott cette sécularisation est inachevée, voire inachevable :1'« Idéalisme allemand» (de Leibniz a Schelling en passant par Hegel) n'est autre que la Scolastique protestante. Le sens historique, dorénavant, doit donc étre doublement campé dans son propre passé ou plus exactement installé en tandem dans son héritage : il doit enchatner l'usage d'un Oeil de Hegel & d'un OEil de l'Aquinate. C'est ce qu'il faut sans doute appeler la Diachronique de Lacan.

Nous obtenons une conclusion diamétralement opposée à ce que Badiou veut voir quant au rapport entre les mathématiques et la théologie. A l'époque de la «mort de Dieu» Cantor et Gödel ont successivement pris en charge la tache (abandonnée par la plupart des philosophes) qui a toujours été celle de la Théologie naturelle.

153 Quel est le «métier de chien» : la psychanalyse ou la vie ? *Dominique Desanti.*

Entretien avec Jean Allauch et Jacques Sédat.

Écoutez, je suis une femme, et exactement comme beaucoup de filles, j'ai beaucoup regretté de ne pas etre un garçon, pour commencer. J'en ai été complètement guérie par mon père qui m'élevait seul, ce qui, dans sa génération, n'était pas très courant. Il m'a dit : «Mais je trouve ça formidable d'erre une femme, parce que tu peux fabriquer des hommes et en méme temps tu peux faire comme madame Curie qui est quand méme plus extraordinaire que tous les hommes». Et là, je dois dire que le malheur d'eue fille s'est effacé. En tout cas, il en a pris un coup ! Ensuite, j'ai vraiment compris qu'eut femme c'était quelque chose de bien, je me suis dit... il faut vous dire que j'ai toujours vécu avec des hommes ; j'ai découvert des femmes, en groupes nombreux, assez tard (méme si j'ai eu quelques amies au lycée de filles, mais elles n'ont pas beaucoup compté). Curieusement, les gens qu'on fréquentait le plus, mon père et moi, avaient des garçons, er j'étais entourée de faux frères, et comme j'ai été mariée a dix-huit ans, j'ai quand méme eu des flirts, comme on disait a l'époque... Et a travers les confidences qu'ils me faisaient, je m'apercevais que les garçons — c'étaient des garçons, bien sùr, ce n'étaient pas encore des hommes — avaient un sentiment extraordinaire de leur supériorité, ce que j'avais bien senti au début, d'où mon envie d'étre un garçon bien sOr. Mais quand je me suis dit que c'était tout aussi bien et peut-etre mieux d'étre une fille, je me suis demandé : «Pourquoi trouve-t-on que c'est tellement mieux d'erre un homme ?» Je lisais des livres, évidemment, et je constatais que tout le monde a l'air de trouver queue un homme vous détermine socialement beaucoup mieux qu'erre une femme, et qu'il y avait une place assignée aux femmes. Et comme je n'avais pas du tout envie d'avoir d'enfants, j'avais décidé : primo, de ne pas me marier : je me suis mariée à dix-huit ans..., secundo, de ne jamais avoir d'enfant ; j'ai persévéré sur ce point. Je me disais : «Je n'accepte pas.. Je parle de l'époque où j'avais entre douze et quatorze ans ! Je me rappelle très bien que j'ai été très stupéfaite, quand ce que l'on nommait les règles sont arrivées, puisque je connaissais peu de femmes. J'en ai donc parlé à mon père. 11 m'a expliqué que maintenant j'étais vraiment une femme, et que ça arrivait tous les mois, et il m'a donné un livre de biologie populaire, un article de dictionnaire, je ne sais plus très bien. Et la, en effet, je me suis sentie femme.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Cahiers de EUnebevue

David M. Halperin

amour et ironie

six remarques sur *l'eros* platonicien

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Isabelle Chdtelet

supplément en vente en librairie et gratuit pour les abonnés à la revue

Ce « Lacan même »

PHILIPPE SOLLERS
ENTRETIEN AVEC JEAN ALLOVCH'

(Brouhaha general)

Jean Allouch. Si vous le voulez bien, nous allons commencer.

Tout d'abord, bien sûr, je remercie Philippe Sollers, au reçu de l'argument de ce séminaire, d'avoir accepté de participer à notre questionnement. Ce questionnement est local, spécifique ; il s'agit de savoir si l'invention de l'objet a par Lacan, en janvier 1963, est venue modifier ou pas quelque chose dans le positionnement de l'amour tel qu'il était jusque-là problématisé dans la psychanalyse. Or il s'est trouvé qu'au moment où j'étais en train d'écrire l'annonce de ce séminaire paraissait dans L'Infini un entretien de Philippe Sollers dont le titre était «Lacan même». Alors, que je vous dise...

Philippe Sollers. C'est l'orthographe.

J. A. Non, justement je m'en dispense ! «Lacan m'aime», «Là quand même»...

Quand j'ai lu ce texte, il m'est venu une réflexion à l'origine de notre séance de ce soir. Je me suis dit : « Cela fait maintenant quarante ans que je parcours Lacan en long en large et en travers, et voici que Philippe Sollers, légèrement, publie aujourd'hui un certain nombre de propositions concernant Lacan auxquelles je souscris sans réserve aucune». Là où j'usais de patientes et appliquées lectures, Sollers me donnait l'impression de parvenir, tel une flèche, au point sur lequel je débouchais. J'étais sidéré !

Me surprenait d'autant plus cette convergence (ou ces convergences) que nos rapports à Lacan sont fort différents. Au moment (début des années soixante) où Sollers rencontrait Lacan, je me disais, s'agissant de Lacan : «Voici un type qui, étant donné

▾ Paris, École normale supérieure, le 14 janvier 2003.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

ce que j'entends dire de lui, est susceptible de me sortir de l'embarras dans lequel je suis». Sollers lui, à la même époque, loin d'avoir souhaité s'allonger sur le divan de Lacan, a pris Lacan par les épaules, quasi paternellement ou, si vous préférez, comme un petit frère se rendant compte que son aine n'est pas tout à fait au parfum. Il n'est donc pas illogique qu'il ait pu dire à son interlocutrice dans cette interview — et, quand même, la phrase est très forte : «Je sais de quoi je parle». Cela fait évidemment contraste avec mon élection de Lacan comme quelqu'un à qui je pouvais parler pour savoir ce que je disais. N'est-il pas surprenant que malgré ces abords clairement différents, je puisse assentir à ce que Sollers dit de Lacan ? Je vais égrener rapidement quelques-uns de ces points de convergence pour en venir à la question même de l'amour.

• Sollers déclare qu'il convient de prendre Lacan dans ses hésitations, dans ses repentirs, dans ses silences, dans ses coups de gueule ; il me semble que c'est ce que nous pratiquons ici même depuis pas mal de temps.

• Sollers remarque que Lacan était seul, pas si seul. Eh bien c'est aussi quelque chose que j'ai relevé, notamment à propos de l'acte de fondation de l'École freudienne de Paris, en prenant au pied de la lettre la fameuse (fumeuse ?) phrase : «Je fonde aussi seul que je l'ai toujours été... » Alors que beaucoup de ces lacaniens, dont le transfert héroise Lacan (une mésaventure qu'a connue Freud), tiennent à ce que Lacan ait fondé seul, je remarquai que cette phrase ne dit rien, absolument rien, du degré de solitude de Lacan. Oui, «seul, pas si seul » Lacan.

• Sollers dit aussi parfaitement que « Lacan a pris une place affirmative considérable». C'est bien pour ça, me semble-t-il, que nous continuons à interroger les vacillantes traces de ses propos.

Philippe Sollers. Entretien avec Jean Allouch

• Questionné sur Fals, nom de Lacan dans *Femmes,* Sollers convoque le mot « falsification » et précise qu'il s'agit d'ouvrir la possibilité d'un faux qui dise le vrai. Or, c'est exactement ce que je me suis trouvé formuler au sortir de mon analyse chez Lacan. La première phrase dite à l'un de mes passeurs fut : « Je parle faux ». J'entendais : au sens musical de ce terme. A ma surprise, ce passeur n'a su que fuir devant pareille affirmation qui, horreur !, ne correspondait pas à l'idée qu'il se faisait du symbolique, de la vérité.

• Sollers n'apprécie guère l'écriture de Lacan : autant il goûte l'orateur, autant il trouve «sur-écrits» ses textes. Il est exact que beaucoup d'entre eux passent sans coup férir de l'illisible au vieilli. Ce n'est pas sans raison que nous prenons Lacan non tant par ses écrits que par les différentes versions de ses séminaires.

• Sollers remarque que Lacan était à côté s'agissant de Joyce. Nous en avons eu une preuve sur le moment même quand survint la bévue de Lacan sur l'épiphanie. Lacan, à mon avis tout au moins, n'a pas su s'appliquer à Joyce (cf. *Le* Guerrier *applique* de Paulhan) comme il s'était appliqué à Gide, à Schreber, au petit Hans ou encore à la lecture du *Banquet* de Platon. *Joyce le sinthome,* ce séminaire, vaut beaucoup pour Lacan, peu pour Joyce.

Je pourrais prolonger la liste de ces convergences ; mais autant vous les laisser distinguer vous-mêmes en lisant cet entretien de Sollers. Je voudrais donc juste mentionner deux autres traits qui, articulés, pourraient servir de point de départ à nos

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

échanges de ce soir.

Lisant donc cet entretien dans *L'Infini,* quelque chose a surgi qui a fonctionné comme l'apparition imprévue d'un paysage derrière un autre paysage. Il y a de cela quelques années, j'avais écrit que Lacan avait élu, pour ce qu'allait devenir son enseignement après son décès, un mode de la transmission connu en Grèce ancienne sous le nom de «transmission épicière» (chez les juifs, «lévirat»). Socialement réglé, ce dispositif est mis en branle lorsqu'un maître de maison, n'ayant pas d'héritier mâle, demande par exemple à un de ses frères d'épouser une de ses propres filles — il n'y a rien là d'incestueux —, de sorte que l'enfant issu de ce mariage puisse, sa majorité venue, remettre en jeu le *hleros,* le bien-fonds familial ; j'indiquais alors que si Lacan s'en était remis à cette transmission de type à la fois familial et exceptionnel, c'était pour cette raison qu'il n'avait pas d'élèves. Il n'y aurait pu avoir de prolongement de l'enseignement de Lacan que si un élève, que si des élèves avaient « fait un pas de plus », comme il aimait le dire, avaient repris les choses au point où Lacan les avait menées, c'est-à-dire au point où elles demeurent (et vous entendez « meurent » dans ce «demeurent») dans leur brillante actualité. On reste loin du compte.

Or, dans cet entretien, Sollers localise un de ces points où les choses sont brillantes, le sont depuis fort longtemps, et c'est ce qu'il appelle : « la question Sylvia ». La question Sylvia «dont l'objet chu n'est personne d'autre que Georges Bataille». Objet chu, c'est-à-dire objet jeté avant qu'il ne soit tombé (selon la formule que j'ai reprise de Hugo), intempestivement jeté. Sollers aime l'allusion, et pourtant ce goßt ne l'empêche pas parfois d'être tout *ce* qu'il y a de plus direct. Ainsi, en ce printemps 2002, laisse-t-il publier sa remarque selon laquelle : «Bataille était un problème considérable dans la région Lacan». Je ne sache pas qu'au jour d'aujourd'hui cette remarque ait donné lieu à la moindre réponse. Sollers : «Laurence Bataille — fille de Georges et de Sylvia — en a elle-méme subi les conséquences. J'ai dîné un seul soir avec Laurence Bataille et lui ai fait part de mon admiration sincère et d'ailleurs continuelle pour son père, pour son géniteur, à qui elle ressemblait beaucoup. Elle m'a interrompu en disant : "Écoutez non, quand on écrit certaines choses — la phrase est très forte —, on devrait penser à sa progéniture"». Sollers ne nous dit pas dans cet entretien à quelles choses écrites par Bataille sa fille Laurence faisait allusion ; et peut-étre ne lui aura-t-il pas demandé de précisions à ce propos. Et de poursuivre : «Voilà les familles. Donc le nom de Bataille a été censuré. Ça ne veut pas dire qu'il n'a pas continué à circuler comme adresse. C'est quelque chose qui aurait dû être étudié depuis longtemps, et qui est absolument stupéfiant ». Et en effet, comme pour mieux enfoncer ce clou, Sollers boucle cet entretien sur Bataille. « Le nom de Bataille, dans la région — c'est quelque chose qui est absolument stupéfiant — le nom de Bataille dans la région, la région, c'est aussi bien les soeurs de Sylvia, tout ça n'a pas été étudié par tabou ». Je crois l'emploi de ce dernier mot parfaitement approprié. «Cela me parait très important. Pourquoi Bataille était-il l'objet chu de cette constitution familiale, avec une hostilité des femmes considérable bien sûr ?» Réponse, ou début de réponse : «Il aurait rendu les filles immariables. C'est très mal vu d'ètre Bataille pour les matriarches de la région, n'est-ce pas ? C'est très mal vu. Très mauvaise réputation. Une vie qui n'est pas souhaitable. Trop de liberté». Eh bien voilà, si nous allons chercher Lacan là où

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

il s'agirait chez lui de cette grande affaire pour chacun qu'est l'amour, ce sera en ce point qu'indique Sollers, en ce point où Lacan aurait manifesté, à l'endroit de l'amour, quelque chose comme son trop de liberté. Mais en quoi ?

Ce paysage derrière le paysage, voici qu'aujourd'hui Sollers nous le désigne : Bataille, Bataille avec sa mauvaise réputation, Bataille mis de côté. De là ma conjecture suivante : Lacan aurait élu un gendre épicière d'autant plus «aisément», si j'ose dire, qu'il aurait lui-même, en épousant Sylvia Bataille, *déjà* lié mariage et enjeu de doctrine, un enjeu éthique, érotique aussi bien. Était-il si aisé d'écarter Georges Bataille ? On peut difficilement négliger que les seuls deux enfants de la famille qui se sont trouvés se régler sur l'enseignement de Jacques Lacan au point de devenir psychanalystes d'obédience lacanienne, Laurence, fille élue comme telle, et Judith, portèrent toutes deux le nom de «Bataille». Sibylle, née Blondin, qui ne mangeait pas de ce pain-là, écrivait, en 1994, dans l'avertissement (quel mot !) de son *Puzzle,* et au présent, qui plus est : «Bataille est le nom de la seconde femme de mon père ».

Autrement dit, un lien entre famille et frayage était *déjà constitué* avant que ne se mette en place la transmission épicière. Tout d'abord il s'est agi, par le biais familial, d'écarter un dire (celui de Bataille) ; puis également d'écarter un dire (celui, trop libre, de Lacan), le temps d'une génération.

Lacan — l'homme public, l'enseignant — se sera-t-il entièrement soumis à cette familiale mise à l'écart de Bataille ? Sollers se scandalise justement du peu de place de Bataille dans les *Écrits :* une seule note de bas de page, un Bataille cavalièrement expédié donc, et aucune mention du nom de Bataille dans l'index, un très remarquable oubli en effet. Pourtant, quelques déclarations de Lacan le montrent à l'occasion délesté de ce qui fut donc un des enjeux de son mariage avec Sylvia. Ainsi, juste avant la parution des *Écrits,* déclare-t-il (séance du 1" juin 1966 de son séminaire) : *«L'Histoire de l'ceil* est riche de toute une trame bien faite pour nous rappeler si l'on peut dire l'emboîtement, l'équivalence, la connexion entre eux de tous les objets petit a et leur rapport central avec l'organe sexuel». Lacan aura donc, partiellement tout au moins, gardé ses coudées franches. Cette liberté maintenue, notons-le, concerne l'érotique.

Philippe Sollers. Entretien avec Jean Allouch

Le propos de Sollers, dans « Lacan méme », permet de formuler l'enjeu de cette redoublée emprise familiale sur la doctrine. Cet enjeu, en effet, est parfaitement dit par la réplique que lui donnait Laurence Bataille avec son «Écoutez non». En un premier temps, un *hléros (Bataille)* est frappé d'un signe négatif, maintenu comme exclu. Tandis que, dans un second temps, avec la mise en place de la transmission épicière, un (autre ? c'est toute la question) *Héros* est apparemment positive, mais il s'agit de ne pas transmettre ce possiblement (ce sans doute ?) intransmissible «trop de liberté», de produire, à sa place et comme en tenant lieu, un objet jugé lui transmissible, car conforme aux valeurs familiales convenues, celles qui laissent de côté l'érotique de l'objet petit a (celle de *l'Histoire de* l'aeil aussi bien ?). Qu'on se le dise : les filles doivent être mariables, et les pères doivent s'employer à les produire telles. Certaines femmes sont, en effet, intraitables (aussi intraitables qu'Antigone) sur ce point avec lequel on ne badine pas. Question : une psychanalyse réussie ne rend-elle pas une analysante immariable ? Ce que Lacan disait d'une entrée au couvent au décours

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

d'une analyse (signe d'une analyse ratée selon lui) ne serait-il pas également vrai pour cette autre forme de voeux qu'est le mariage dit civil ?

Une autre remarque de Sollers dans cet entretien importe beaucoup. On lui demande : « Qu'est-ce qu'il cherchait finalement Lacan, selon vous, qu'est-ce qu'il cherchait ?» Il réfléchit. Réponse : «L'amour qu'il n'a pas obtenu.» Question : « Qu' il n'a pas obtenu ?» Réponse : «Il n'a pas été aimé.» (Je vous rappelle ici son «je sais ce que je dis »). Question : « Qu'il n'a pas obtenu quand ? — Jamais. — Vous voulez parler de sa vie, de son enfance ? — Oui, de tout. De sa constitution. Il n'a pas été aimé. Il y a de quoi devenir furieux et je pense que ça le tourmentait beaucoup, et je crois qu'il aurait voulu une reconnaissance beaucoup plus large : la soumission de l'université, la réalisation d'un rêve mégalomaniaque, une volonté de puissance généralisée. Je crois qu'il a eu ce rêve de toute-puissance ». Question : « Pour avoir l'amour que selon vous il n'aurait jamais obtenu ? » Réponse : «J'ai toujours eu l'impression qu'il n'avait jamais été guéri d'un bobo d'amour, d'un gros bobo. Ça n'allait pas, quoi».

Ce qui peut là concerner la biographie de Jacques Marie Lacan n'importe pas en soi, mais peut nous aider à préciser, concernant l'amour, quelle pourrait être la position du psychanalyste Jacques Lacan. On peut en effet lire ce propos de deux façons. Première lecture, disons, si cela vous chante, médicale (on parlerait de névrose, de mégalomanie, peu importe, ce n'est pas intéressant) : Lacan cherchait l'amour, et il ne l'a pas obtenu. Mais vous pouvez aussi lire — et là la chose me parait à la fois plus intéressante et plus nouvelle — que Lacan cherchait une certaine sorte d'amour : l'amour qu'on n'obtient pas. Il suffit pour cela d'écrire avec des tirets la suite des mots : l'amour-qu'il-n'a-pas-obtenu. Lobjet serait celui-là : l'amour-qu'on-n'obtient-pas.

Question : est-ce cette recherche d'un amour qu'on n'obtient pas qui aurait fait de Lacan un psychanalyste ? Et la chose vaudrait-elle seulement pour lui ou bien pour tout un chacun qui se trouve en position de psychanalyste ? Aller au-devant d'un amour qu'on n'obtient pas n'est pas la même chose que tomber amoureux et, à la suite de diverses circonstances, se retrouver le bec dans l'eau, telle cette théorie de femmes éplorées dans leur lamento auxquelles Ovide prête sa plume (cf. *Les Héroides).* Dés lors que quelqu'un viserait comme tel l'amour-qu'on-n'obtient-pas, il devient hors de propos de parler de frustration, de castration, de privation, de masochisme ou de quoi que ce soit que vous voudrez. Cette recherche d'un amour qu'on n'obtient pas, serait-ce là le trop de liberté que Lacan aurait pris à l'endroit de l'amour ? Cet amour est-il une figure absolument nouvelle de l'amour ? Lamour des troubadours, on le sait, n'obtenait pas ce qui pourtant était visé, c'est-à-dire le *joy*. Mais peut-on dire pour autant qu'était *visé de ne pas* obtenir le *joy ?* Question : qu'est-ce que ça peut bien faire à quelqu'un, à savoir l'analysant, d'avoir affaire à un partenaire qui, comme tel, tendrait à obtenir de ce quelqu'un l'amour qu'on n'obtient pas ? Il me semble que cette question est plus intéressante, plus juste psychanalytiquement (étant donné qu'une psychanalyse commence avec le transfert) que la question rebattue du désir du psychanalyste. Cet amour qu'on n'obtient pas, n'est-ce pas en quelque sorte cette solitude « pas si seule» que Lacan présentifiait auprès de Sollers ?

Essayons de lier ces deux derniers traits, la question de la transmission épicière et celle de l'amour qu'on n'obtient pas. Y a-t-il, entre ces deux positions, un nouage

possible ? Je crois que oui. Oui, car le champ de l'épiclérat implique un centrage de la subjectivité sur le bien-fonds familial, sur le ***hieros ;*** c'est lui, le ***hleros,*** qui bénéficie de la brillance de ***l'agaima,*** c'est lui qu'on aime, c'est lui qu'on chérit, qu'on cajole dans son momentané abri. Tout l'amour est alors centré sur cet objet et sur sa (non)transmission. Autrement dit, l'amour n'est pas porté ailleurs. Personne n'en bénéficie ou n'en pâtit (comme vous préférez). Telle est la véritable ascèse de l'épiclérat. Autrement dit, plus question, sinon là, dans cet objet, d'amour de transfert. D'où l'on peut conclure : plus question, non plus, avec ce centrage sur l'objet à transmettre, de l'amour qu'on n'obtient pas.

Voilà quelques petites réflexions à propos de ce « Lacan même ». Et donc nous avons convenu avec Sollers qu'il allait, comme ça, rebondir.

Ph. S. Merci beaucoup. Tout de même, je vais me permettre de citer la fin de ce «Lacan même» pour aller dans le sens qui vient d'être évoqué, où je raconte une anecdote parlante. C'est à propos de Bataille et de Lacan, au confluent du dire d'une femme qui s'est appelée successivement Bataille et Lacan. ***Ce*** sont deux noms qui sont en effet importants, si une femme pacte de l'un à l'autre. Ça se passe dans une soirée ; Lacan est assis par terre, et je suis assis à côté de lui ; et il y a Sylvia, Sylvia Bataille, Sylvia Lacan, qui est là tout près, et qui bavarde. A un moment, Lacan veut se lever, il n'est plus très jeune, n'est-ce pas ; assis par terre, gentiment il veut se lever et il trébuche. Et immédiatement, vous voyez comme je suis, je m'arrange pour qu'il tienne debout. Je suis comme ça ! Et Sylvia, s'adressant à moi me dit : «Mais laissez-le, maintenant, il est grand !»

Philippe Sollers. Entretien avec Jean Allauch

J. A. 11 a soixante-quinze ans.

Ph. S. « Il est grand maintenant, ce n'est pas la peine de l'aider à marcher ». Finalement, il aurait pu tomber. C'était dit un peu en cherchant l'accord avec moi. Je me rappelle d'ailleurs, puisqu'il est question de ces deux noms, que je me suis retrouvé un jour avec Georges Bataille et sa femme d'alors, qui s'appelle Diane, au café de Flore, et bizarrement, Bataille qui était quelqu'un de très doux, de très... de très réfléchi dans ses propos, était en train de me dire, de me faire des compliments, je ne sais plus pour quoi, mon premier livre... et Diane Bataille était très agressive à son sujet, faisait des réflexions désagréables, du genre : « Évidemment quand on est jeune»... Ah ! Vous voyez la scène : il y a du vieux, ou du vieux supposé, une femme qui est là dans la gestion de cette vieillesse supposée, de cette incapacité physique, et moi je suis jeune, n'est-ce pas ?, et je dois dire, assez sédui... enfin...pas mal !, pas trop mal, même assez... ! Bataille est assez gêné par les réflexions de Diane, il se lève, parce que c'était vulgaire. Il y aurait lieu de méditer beaucoup sur le concept de vulgarité. Je propose de l'inscrire à la réflexion psychanalytique. Le mot «vulgaire» a été, comme vous le savez sans doute, inventé par Germaine de Staël, en 1800... et je pense qu'il faudrait se pencher dessus. Un séminaire sur la vulgarité me parait urgent... très urgent. Donc, c'était vulgaire. Vulgaire parce que c'était supposé, c'était «on se comprend». A partir de quoi, d'ailleurs ? A partir de quoi ? Alors : «Il est grand

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

maintenant !» Tout ça est intéressant, parce que c'est toujours dans un contexte social, ce n'est pas n'importe quand, n'importe où, n'importe qui. Il y a lieu de préciser que le contexte de l'époque est je dirais à tendance — ce mot parait lointain, voire tout à fait dérisoire aujourd'hui, quoique... Il faudrait faire de la généalogie — communiste. Ouais. Ça se passait en milieu d'ex-staliniens, et là aussi je propose d'inscrire la question de la persistance presque pavlovienne, historique, des réflexes « communistes » dans l'histoire éventuelle, réelle, vraie, sous-jacente, terrible, du communisme. C'était dans ce contexte en tout cas que «il est grand maintenant » avait donc une agressivité de classe, une agressivité sociale, une agressivité nette, s'agissant de Lacan. Lacan... je lui ai dit un jour : « Vous êtes un bourgeois d'avant-guerre. » C'était... évident ! N'oubliez pas que tout ceci se passe sur fond de conflit de classes. Je vais être anarchiste pendant trois secondes... Non, c'est fini ! «Il est grand maintenant ! Ce n'est pas la peine de l'aider à marcher... » C'est toujours intéressant de se demander comment les hommes vivent avec les femmes, et lesquelles, celles qui sont en représentation, celles de la nuit, celles qui sont dans tel ou tel contexte social, tout ça est passionnant s'agissant de Lacan. Vous pouvez lire un très beau roman de moi qui s'appelle *Femmes* au pluriel, qui a vingt ans d'existence, où ces sujets, parmi bien d'autres, sont évoqués ; il faut absolument relire ce livre, je vous assure qu'il est tout à fait d'actualité..., sur bien des points, y compris la clonification éventuelle. Et donc, ça me choquait moi, je trouvais ça bizarre. Et ça évoque un autre souvenir, c'est comme ça que je conclus cet entretien, c'est vrai qu'à l'époque j'écrivais sur Georges Bataille, sur lequel j'ai beaucoup écrit, et je voulais montrer à Lacan ce que j'avais fait, je ne sais plus ce que c'était, un texte que je venais de faire sur Georges Bataille. Nous sommes au début des années soixante, là, tout à fait aux alentours de ce fameux objet a qui n'empêche pas Lacan de mettre Bataille dans les Écrits, rejeté en note, n'est-ce pas. Je me rappelle, quand les Écrits sont parus, je ne sais pas si ça a été corrigé depuis, mais enfin ce qui était étrange, c'est qu'il y avait cette note, mais vraiment minimale, on ne peut pas traiter l'oeuvre de quelqu'un comme Georges Bataille par une petite note le comparant à Schreber ! Ce n'est pas ça ! Eh bien dans l'index, vous savez comme c'est révélateur, les oublis L.. Vous avez l'index des noms cités dans les *Écrits,* le nom de Bataille avait disparu. Ce n'est pas sans intérêt d'autant plus que ce nom-là restait en fonction dans les adresses ; c'est très étrange, personne n'a vraiment enquêté là-dessus, je ne suis pas journaliste, ça m'intéresse, je vais droit au but, mais il y aurait un article saisissant à faire sur la façon dont le nom de Bataille a continué à être employé... alors Bataille était dessaisi socialement, les filles auraient été immariables, et en effet les soeurs étaient là, Rose Masson, la femme d'André Masson, la femme de Piel, les trois sceurs... C'est très intéressant cette histoire, jamais étudiée... c'est infernal à la fin ! Et donc, il y avait une sorte de type pas bien, dans la famille, bien qu'on utilisât encore son nom, pour des questions d'adresse... bizarre... il n'était pas propriétaire, il était pauvre. Nous étions à une vente pour subvenir à un achat d'appartement, il est mort acse7 vite, d'ailleurs, sous le regard réprobateur de sa pauvre femme...Vous voyez le problème... Je pense qu'il y a là une sorte de matriarcat. J'apporte donc un texte sur Bataille, je savais que ça intéresserait Lacan, et c'est Sylvia qui m'ouvre et qui me dit : «Qu'est-ce que vous venez faire ?» Je dis :

L'Unebévue Editeur N°33 : de père à fille. www.unebevue.org

«Je dois montrer à Lacan ce petit texte que j'ai écrit sur Bataille ». Et elle me dit — et je vous assure que c'est vrai : «Ah bon ? Vous vous intéressez à Georges ?» *(silence).* Je termine donc cet entretien par cette phrase : « Bataille pour moi ce n'était pas Georges et Lacan n'était pas un enfant !» Ça pose la question, épicière ou pas, de ce pouvoir féminoide sur les régions, comme je les appelle, que vous fréquentez vous, et la question en effet du père et de la fille. S'agissant de Freud et de Lacan, eh bien je ne vais pas, on est pressés... Qu'est-ce que c'est qu'un père avec sa fille ? Après tout c'est une question peut-être essentielle. Toutes les mères ont été des filles. Et de mère en fille : les filles ont grandi... La question reste toujours la même. C'est la raison pour laquelle m'intéressant de plus en plus à Shakespeare, j'insisterai sur le vieux Shakespeare, qui est de plus en plus tenté par des réflexions sur la transmission directe de père à fille ; bien entendu, il faut trouver quelqu'un pour satisfaire biolo... enfin, sexuellement, mais ça... Enfin, cette question de père à fille me parait toute fraîche, voyez-vous. Vous avez qu'à lire La *Tempête*... On ne parle pas assez de Shakespeare... et donc, eh bien oui, il y avait chez ce vieux Lacan quelque chose de shakespearien, bien sûr ! J'ai dit tout ça, mais est-ce que ça sert à quelque chose ? C'est pour rien peut-être que j'ai dit tout ça. l.amour qu'on n'obtient pas, qu'on n'a pas obtenu, il n'y a pas lieu d'en faire un horizon indépassable ; l'amour ça s'obtient. C'est une bonne nouvelle que je vous annonce ! Évidemment, j'ai honte de vous dire ça parce que ça ne mène pas en analyse... Mais Lacan lui-même finissait, si je m'en souviens, par douter — et c'est là sa grandeur et même sa fécondité analytique — de la psychanalyse, il n'y a aucun doute là-dessus. Et donc, qu'est-ce que c'est que cette histoire oui... quelle histoire ! Que la fille de Joyce soit devenue folle, comme on dit, brouille un peu la question. N'oubliez pas, quand même, que Joyce adorait Lucia. Quand Joyce est mort, sa fille est là, on l'enterre et elle dit : « Il est en train de nous faire une blague, il a... arrête ! quoi... sors !» Moi je trouve que c'est de l'amour, qui se paye évidemment de la folie. Lamour se paie pratiquement toujours de la folie, et c'est justement là-dessus, une nouvelle conception de l'amour, un nouvel amour, comme dit Rimbaud, une nouvelle raison, un nouvel amour, qu'il faudrait peut-être réfléchir... En tout cas, vous faisiez allusion à Laurence, bien sûr, elle a vraiment dit ça, c'était aussi choquant que de me dire de Lacan : «Il est grand maintenant !» Enfin, c'est invraisemblable : « Quand on écrit on devrait penser à sa progéniture»... ! À la famille ! Alors vous vous rendez compte si un artiste devait d'abord penser à sa famille au moment d'écrire, de peindre, où en serions-nous ? Peut-être vers aujourd'hui de plus en plus ! Ah, voilà la raison de ma présence, sans quoi... De plus en plus vers aujourd'hui, c'est vrai, on devrait penser à ce qui peut ou pas plaire, les enfants... peut-être... la famille ! Oui. Famille. « Famille je vous hais», disait Gide, pédophilique, avouant par là un grand amour de la famille. Pour aller plus loin que la famille, il faut évidemment inventer une autre position que celle de la perversion, et pas obligatoirement celle d'une psychose réussie, que Lacan considérait comme étant le cas de Joyce. Parce que les conversations qu'on a eues à l'époque sont vraiment parmi les plus bizarres que j'ai eues avec quelqu'un qui s'est trouvé s'emparer du problème, en effet, il sentait que c'était ça le dossier, Joyce. Alors j'étais là... Décidément je suis là souvent ! Et en effet, il me disait cette chose extravagante : «Mais enfin pourquoi est-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

ce qu'il a publie *Finnegans Wake ?»*... Vous voyez, nous sommes en 2003, je ne sais pas si ce à quoi je fais allusion parle à quelqu'un ici, parce que tout ça est très vieux et en même temps très en avance sur nous, ce sont des éléments essentiels : pourquoi *publier Finnegans Wake ?* Et je lui disais : «Mais enfin, enfin... bien sûr... Vous croyez qu'il aurait dû laisser ça comme des petites recherches, des calembours qui n'en étaient pas ?... » C'est inouï ! Voilà une oeuvre capitale du XX` siècle, parue en 39, mais écouter, après 75, Lacan me dire : «Pourquoi a-t-il... publié ?», quelle tristesse ! Quelle tristesse ! Je ne vais pas vous faire l'histoire de *Finnegans Wake* de Joyce, c'est dans tous les livres... Bien sûr qu'il voulait le publier, le signer... Moralité : la France baveuse au lieu de déclarer la guerre aurait mieux fait de s'occuper de *Finnegans Wake.* Eh bien oui... il y a les familles, n'est-ce pas. Il y a un très bon mot de Lacan dont je me suis souvenu pendant que vous parliez, c'est « une épouse n'a rien d'humain». Si ça tourne a l'humain... ça veut dire que l'amour n'est pas là. L'amour, voyez-vous, n'a rien d'humain ! Je suis pas en train de vous parler de l'amour de Dieu, encore que... ah ces femmes ! Ces saintes ! C'est pas de l'amour, ça, c'est autre chose... c'est pas de la confusion, c'est de l'hystérie... Nous parlons de l'hystérie, nous sommes bien d'accord ? Eh bien, trop de liberté chez Lacan, non, non ! Trop de liberté pour les familles, sûrement ! Le corsetage auquel il s'est livré... et que pouvait-il faire d'autre ? Je le vois encore me disant, de façon assez grave après tout : Benveniste venait d'être ramassé dans la rue sur un banc, il venait de perdre ses papiers... Benveniste le grand Benveniste. Alors il me dit tout a coup : «Ah, c'est curieux, quand un homme tombe, ah !» tombe... disons tombe...

J. A. Ah, c'était « tombe » ? Dans le récit que j'ai recueilli c'est «meurt».

Ph. S. Non... tombe... Quand un homme tombe, il devient un meuble de sa famille...

J. A. Je l'ai cité dans mon recueil des bons mots...

Ph. S. C'est à moi qu'il l'a dit. Vous avez peut-être cité... Non, mais il l'a peut-être dit à d'autres !

J. A. C'est de la que je le tiens.

Ph. S. Bon. Quand un homme tombe, pauvres hommes, n'est-ce pas mesdames, il devient un meuble de sa famille ! Ça veut dire qu'il était là quand même conçu comme meuble déjà depuis longtemps. Meuble de prix, il y a des meubles plus ou moins chers... Maintenant, c'est pas tout à fait du design. Ça nous mènerait a la question du goût. Quel meuble un homme qui tombe représente-t-il pour sa famille ? Une commode Louis XV ? Louis XVI ? Je ne sais pas moi... Un bahut ? Est-ce que c'est très cher ou pas ? Eh bien, Lacan c'était très cher, nous sommes d'accord. La question de l'argent est considérable... Ne pas en parler c'est d'ailleurs fuir la question de l'amour. Lamour, c'est embêtant parce que c'est gratuit. Et même d'une telle gratuité

que ça n'a pas de prix, que ça tombe, que ça va à l'encontre, violemment à l'encontre, de toute opération sociale et monétaire. Non ? Il me semble. C'est très surveillé l'amour, puisque ça n'a pas de prix... puisque c'est gratuit ! Alors si c'est gratuit, ça change tout ! Ça ne s'obtient pas, ça se donne, gratuitement. Et, figurez-vous, ça existe !

J. A. Comment est-ce que vous le savez ?

PH. S. Par la vie. Et ça s'appelle d'ailleurs quelque chose qui ressemble beaucoup à l'histoire de la littérature, de l'art, de la poésie. Mon effort auprès de Lacan ça a été d'essayer de le sensibiliser au fait qu'il fallait — je résume — qu'il fallait passer vraiment de Gide à Joyce. Sachez, entre autres choses, que Joyce est un immense écrivain, bien sûr, très au courant de ce qui peut se passer entre un homme et une femme. C'est quand même le sujet. Mais peut-être ce sujet est-il de plus en plus loin de nous actuellement, pour des raisons que nous poumons évoquer. Ça se passe entre un homme et une femme. Pourquoi ? Parce que c'est ce qu'il y a de plus asocial, comme a dit le bon Freud. On vous dit que c'est tout ce qu'il y a de plus naturel et social, alors que c'est tout à fait le contraire. Comme c'est curieux ! Ça pourrait arriver comme critique sociale fondamentale, historique aussi. Et alors, l'absence... l'amour qu'on n'obtient pas peut conduire en effet à la fureur. C'est qu'on ne peut pas oublier que dans le cas, si j'ose dire, de Lacan, la fureur était là. C'était quelqu'un de furieux, de furibond ! Les témoignages abondent ! Je l'ai vu moi-même ! Furieux pour des tas de raisons, mais furieux ! Euh... l'amour ne rend pas furieux. Ça rend plutôt détaché. Puisqu'il y a ce qu'il faut quelque part, on ne cherche pas, on a trouvé. Je ne cherche pas, je trouve ! Eh voilà... c'est-à-dire que là, la question de l'objet a pour les femmes il la pose de façon tout à fait crue, c'est les enfants dont elles s'occupent. Alors les femmes avec leur petit a, leurs petits a... c'est plein de petits *a* dans le rôle des femmes... l'objet petit a...

J. A. Est-ce inconcevable un amour qu'on n'obtient pas qui ne rendrait pas furieux ?

Ph. S. Je ne pense pas. Je crois que la fureur est exigible dans ce cas. Elle est plus ou moins refoulée, plus ou moins sous-jacente, elle appelle à l'esprit de vengeance et au ressentiment. Ça c'est la fameuse formule de Nietzsche : l'esprit de vengeance c'est quoi ? C'est le ressentiment contre le temps... le ressentiment de la volonté... La fureur implique le vouloir. Vouloir c'est déjà beaucoup trop. L'esprit de vengeance c'est le ressentiment de la volonté contre le temps et son « il était». Voilà. Ce sont les embarras de la volonté... avec le temps... Donc c'est une question de temps. Qu'en est-il des rapports de Lacan avec le temps ? Qu'en est-il des rapports de n'importe qui avec le temps ? Parce que l'épiclérat c'est une question de temps. On est sur une temporalité. Est-ce que c'est la transmission la plus fiable dans le temps... Il y a une transmission orale très importante, essentielle, mais qui s'évanouit vite si vous n'êtes plus là. A part ça c'est des on-dit, des on-dit, des on-dit... Moi je vous parle de Lacan parce

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

que je l'ai entendu Maintenant c'est loin. Quelle est la transmission dans le temps la plus fiable et la seule ? C'est l'écrit : c'est la bataille pour l'écrit, la bataille pour le temps. Joyce dit : «Je vais donner aux universitaires à s'occuper de moi pendant trois siècles»... Je dirais que ça peut être pour un millénaire ou deux ; après tout, il y a des écrits que nous sommes toujours obligés de considérer et qui sont très anciens ! Le reste, c'est quoi ? C'est la bataille pour le temps ! On doute ou pas du temps ; on est là simplement pour le temps où on est en train de vivre et d'impressionner ses auditeurs ; et même, ça s'arrête vite, vous savez, c'est deux générations... à peine... à peine... hein ? Alors « la Recherche du temps perdu»... La transmission c'est l'écrit. Et la bataille sur l'écrit, c'est... c'est la lutte à mort. Lacan a perdu la bataille de l'écrit.

J. A. Est-ce que vous diriez...

Ph. S. C'était un grand général...

J. A. Est-ce que vous diriez qu'il n'avait pas le temps ?

Ph. S. Non, je pense que c'est lié a la question de la famille. Eamour, si j'ose m'exprimer ainsi, l'amour vous rend libre par rapport au temps et vous débarrasse de votre esprit de vengeance et de votre ressentiment par rapport au temps. Voilà. C'est très important. Je suis pour, mais je ne fais que l'imaginer pour la pratique analytique qui elle-même est fondée sur une certaine conception très précise et très particulière du langage et du temps. Sauf erreur de ma part.

J. A. Merci.

Marie-Claire Boons. Comme il y a eu pas mal d'anecdotes, je voulais simplement ajouter une phrase qu'un jour Sylvia m'a dite : «Lacan n'aime personne sauf sa fille.»

Ph. S. Sauf ?

M.-C. B. « Il n'aime personne sauf sa fille. » Je m'en souviendrai toujours, parce que ça m'avait... justement le rapport père/fille...

Ph. S. Moi je dirai le contraire : il aime le premier ou la première venue, sauf sa fille.

M.-C. B. C'est le contraire de ce que Sylvia disait !

Ph. S. Oui, mais Sylvia se trompe ! Comme j'ai réussi, je pense, a le démontrer. C'est quelqu'un qui a, par rapport à la notion d'homme, une vision d'infantilisation. Mais c'est très fréquent chez les femmes, ça... On leur montre des hommes, elles voient des petits garçons. Et il faut passer par cette déchéance.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. Au cours du séminaire, on voyait de temps en temps Lacan lâcher quelque chose qu'il n'avait pas envie de dire, dépassé par sa propre parole. Dans *Le transfert,* il se laisse aller à dire, mais je n'ai pas la formule précise en tête, seulement l'indication, que les rapports avec nos plus proches sont toujours ratés. La proximité, c'est le ratage assuré.

Ph. S. Ça veut rien dire non plus ça, parce que... et alors ? Qu'est-ce que ça peut faire ?

J. A. Des analysants !

Ph. S. Oui. Sinon, on va rester dans le roman familial, éternellement... C'est une invention récente, qui va disparaître... qui est en cours de disparition. C'est très XIX` de salon. C'est la raison pour laquelle il faut passer absolument à Joyce. Ou alors on va continuer... Vous savez, les références classiques sont étranges, c'est Gide ou Valéry. C'est le même étourdissement qu'on peut avoir lorsqu'on voit que Beaufret, traducteur de Heidegger, pour faire comprendre aux Français ce qu'il en est de la question de Hölderlin, convoque Paul Valéry. Valéry, c'est très bien, mais ça n'a rien à voir avec la vastitude du sujet évoqué. Donc, il y a un problème français, de culture française, d'éducation française, de référence à la française... et oui... c'était avant la Deuxième Guerre mondiale ! Il y a quelque chose qui ne va pas.

J. A. Vous l'avez su tout de suite, quand vous avez rencontré Lacan, que ça n'allait pas ?

Ph. S. Oui, tout de suite. On a eu tout de suite des polémiques, charmantes d'ailleurs, parce qu'on avait publié les Anagrammes de Saussure, etc., et ça avait mal commencé parce qu'il avait dit que Saussure était indifférent à la poésie, alors... ça a été tout de suite la polémique sur la littérature bien sûr, mais c'était charmant...

J. A. Sur les Anagrammes ?

Ph. S. Oh, pas seulement... sur Sade...

J. A. Ah!

Ph. S. Ah, oui ! Sur tout finalement ! Comme avec Freud et Dostoievski, « c'est pas ça». Sade c'est pas ça... Vous comprenez... Voilà... J'ai tenu... C'était intéressant de voir quelqu'un résister en essayant de dépasser ou de s'approprier en le dépassant quelque chose qui résiste... Finalement, c'était toute la culture... enfin ça faisait beaucoup de choses. C'est tout un rapport physique ou sexuel, d'ailleurs, bien sûr, avec l'énorme continent littéraire que tout le monde a tendance à passer par profits et pertes, comme si c'était une marginalité alors que c'est central. Je parlais de Shakespeare... par exemple... Voilà. C'est tout. Je n'ai pas passé ma vie à discuter

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

avec Lacan, j'ai fait bien d'autres choses. Mais sur ce plan-là, je peux dire un certain nombre de choses que j'ai constatées. C'est-à-dire le retentissement de la langue par rapport aux questions absolument essentielles qu'il se posait et, du coup, l'embarras dans l'écrit ! Alors que les improvisations de Lacan, j'ai dit que c'était le plus beau théâtre que j'aie jamais vu, et je le maintiens. Elles étaient parfois extraordinairement pénibles, parce qu'il ne se passait rien, mais il se passait quelque chose alors qu'il ne se passait rien. Il était parfois éblouissant. Simplement quelqu'un pense en parlant... Il adapte sa parole au fait que sa pensée s'est déjà décalée par rapport à une pratique qui, elle-même, n'était pas n'importe laquelle, qui m'intéressait. Je ne suis pas du tout dans cette pratique-là ; encore que je puisse essayer de l'imaginer. Romanesquement. Je suppose d'ailleurs que s'il m'écoutait gentiment c'est parce qu'il trouvait que j'avais un don pour imaginer la chose.

J. A. Et qu'est-ce qui fait que ça n'a pas marché ?

Ph. S. Ça a très bien marché !

J. A. Que vous n'ayez pas réussi à le tirer jusque-là ?

Ph. S. C'était trop... c'était trop tard. D'où le conformisme... Quand les femmes sont conformistes, elles le sont exagérément... Dans les époques de subversion elles sont un peu en avant ; dans les états de régression comme aujourd'hui... elles se dépassent dans la convention.

Un intervenant (inaudible)

J. A. Vous pouvez parler un peu plus fort, qu'on vous entende ? Prenez un micro.

Guy Casadamont. En pensant à cette soirée et ce séminaire avec vous, Philippe Sollers, trois points se sont imposés à moi, et puis : rien...

Ph. S. Ah, non ! non ! non ! Alors taisez-vous tout de suite !

G. C. Le premier, c'est un compliment pour cette phrase que vous êtes allé chercher je ne sais pas où chez Kafka, mais qui chez vous est dans *Théorie des exceptions :* « écrire, c'est faire un saut hors du rang des meurtriers». Je trouve que cette phrase vous va. Le deuxième point, c'est un constat : à vous lire, il me semble que la paix, ce n'est pas votre affaire, ni avec autrui ni avec vous.

Ph. S. La paix ?PAIX? C'est vrai, je suis pour la guerre, La *guerre du Goût.*

G. C. Oui. (rires) Le troisième point, c'est une question : dans *Casanova,* vous écrivez : « Tout écrivain est paranoiaque, c'est entendu.» Dès lors, la question que je

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

vous adresse c'est : qu'est-ce que sait' un écrivain absolument ?

Ph. S. Un écrivain... ?

G. C. ... absolument.

Ph. S. Eh bien, voyez-vous, je crois que Freud a eu raison de dire qu'il était un paranoïaque qui avait réussi. Ce qui fait que, de plus en plus aujourd'hui, on aborde la question par des termes psychiatriques classiques...

J. A. On n'y tient pas particulièrement.

Ph. S. Ils ont été prononcés ! Et c'est ça qui m'intéresse. C'est que, finalement, un, deux, trois, arrivent à terme... psychiatriquement... Ça, ça m'intéresse beaucoup. Vous êtes passés par Kafka... Il y aurait beaucoup à dire sur la guerre... et en effet... je suis en guerre permanente... à la chinoise, d'ailleurs ! Relisez le texte de Jung sur Joyce, par exemple. Très étonnant, dans les dates, Jung... Joyce, vous le savez sans doute, avait ironisé sur la jung Frau et tout ça, disant tout simplement que pour comprendre l'agressivité de Jung à son sujet, il suffisait de traduire son propre nom en allemand, ça fait Freud. «J'ai réussi là où le paranoïaque échoue ». C'est Freud, ça. Plus extraordinaire serait la formulation qui n'a pas encore été dite, c'est : j'ai réussi là où le schizophrène échoue. Je vous propose qu'on tienne un séminaire sur ce thème.... Ça changera la donne. Il y a toujours beaucoup trop de Jung dans l'atmosphère ; ce n'est pas la marée noire de l'occultisme et des sectes qui me démentira. Comme quoi il faut se tenir au sexuel strict. Et c'est ce que je fais.

Cécile Imbert. À ce propos...

Ph. S. A propos du sexe ?

C. I. J'ai toujours pensé que s'il y avait quelque chose de gratuit, c'était la sexualité. Et vous, vous dites l'amour c'est gratuit. Alors, tout à coup c'est comme s'il n'y avait plus de différence. J'ai un slogan... tout à coup je l'entends avec un autre mot...

Ph. S. Oui.

C. I. Alors il y a pas de différence entre l'amour...

Ph. S. ...et la sexualité ? Précisément la sessualité... avec deux s...

C. I. Elle est jolie la sessualité...

I. On pouvait aussi entendre, et donc écrire «test».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Ph. S. Oui.

C. I. J'ai toujours pensé qu'il y avait peut-être une différence entre l'amour et les pratiques sexuelles, quelles qu'elles soient...

P. S. Mais ça va de soi !

C. I. Alors, tout est gratuit ?

Ph. S. La sessualité, n'est-ce pas, je ne sais pas si vous vous en êtes aperçue, en fait, est rarement gratuite. Ce qui m'amuse d'ailleurs, c'est qu'il y a un débat qui a été instauré à propos de la prostitution récemment. On a vu un certain nombre de femmes très remarquables, mais très disparates, signer ensemble une pétition pour appeler à encourager en quelque sorte les femmes qui avaient décidé de se prostituer librement. C'est très intéressant comme symptôme...

J. A. Nous en avons ici une dans la salle.

Ph. S. ...des femmes d'un certain âge d'ailleurs, qui avaient à soutenir le fait que les femmes puissent vivre de la prostitution. Cela m'a intéressé. La première question que j'avais envie de leur poser c'était : «Quels sont vos intérêts dans la région ?» Bref, la sessualité dont on fait grand cas je l'écris à la Queneau avec deux s, parce que ça commence à bien faire tout ça. La sessualité comme on dit est rarement gratuite. Cela dit, dans ma jeunesse j'ai fréquenté beaucoup de prostituées et j'ai eu des histoires d'amour avec certaines où tout devenait gratuit, tout d'un coup, c'est même la preuve que je peux vous apporter que quelque chose, là, peut basculer. La psychanalyse n'est pas gratuite, elle a raison : ça se saurait. Qu'il y ait des histoires d'amour entre analyste et patients... Ça se dit beaucoup.

J. A. Ça existe !

Ph. S. Ça existe. Voilà. Et tout ça, et tout ça. Mais puisqu'on parlait de l'amour, j'insiste sur l'absolue gratuité. Inutile de vous dire que je considère, et je crois que j'ai raison, que c'est très rare, puisque nous sommes tous des marchandises en train de nous évaluer les unes les autres... Lamour sans épisode sessuel me parait une fable. Mystique. Mais l'amour surgissant du sessuel... eh... en principe c'est pas fait pour ça... D'où les objets de part et d'autres. Je parle toujours de ce qui peut arriver en faveur d'une femme... comme si c'était mystérieux. On est hétérosexuel quand on aime une femme qu'on soit un homme ou une femme. Bref, je me suis demandé si les signataires de cette pétition aimaient les femmes. Et je ne crois pas ! Je crois même que c'est ce qui les motive. C'est la raison pour laquelle elles ne l'ont pas signée avec les hommes, pour bien marquer à quel point elles n'aiment pas les femmes. C'est leur problème, pas le mien.

L'Unebévue Editeur N°13 : de père à fille. www.unebevue.org

M.-C. B. Oui, mais c'est toi qui dit qu'elles ne les aiment pas.

Ph. S. C'est ça : c'est moi qui le dis. Et je le redis. Et même c'est ce qu'elles me disent.

Voix féminine Question sur *Sade (inaudible* sur *la bande magnétique)*

Ph. S. Ce qui m'intéressait c'était ce que pouvait dire Lacan de Sade comme étant neuf. On connaît bien ses séminaires, et il y a des écrits «Kant avec Sade», «Joyce... ». Comme je travaillais autour d'un certain nombre de références précises, parce que ce sont des questions historiques, parce que Sade n'apparaît pas n'importe quand, et Joyce n'apparaît n'importe quand non plus dans l'histoire de l'anglais, ça m'intéressait de voir quelqu'un qui s'interrogeait sur des points, appelons-les clés. Freud lui-même n'a pas choisi n'importe qui : Dostoievski c'est quand même très important pour savoir comment il définit l'hystérie de Dostoievski par rapport à l'épilepsie classique, vous avez lu ce texte fameux. La création littéraire, la création artistique a toujours fait partie d'une question... La psychanalyse aurait quelque chose à dire là-dessus, elle l'a dit. Souvent, il y a des textes remarquables... Il y a des lacunes considérables dans l'histoire psychanalytique par rapport à l'histoire de l'art, mais finalement le discours du psychanalyste a été conduit à dire quelque chose de Shakespeare, sur des points qui semblaient comme ça fondamentaux. Hamlet par exemple. OEdipe... La littérature a donné ses lettres de noblesse à la psychanalyse, bon. J'écoute Lacan, mais dire, par exemple, que Sade manque d'humour me paraît un contresens complet. Je l'ai dit. Il ne l'a pas apprécié, mais ça l'excitait, on a dîné ensemble... Argument contre argument. A ce niveau-là, c'est très intéressant de jouer avec quelqu'un qui est quand même un grand professionnel... Voilà. Donc ce n'est pas négatif, c'est une critique constructive, comme on dit.

J. A. Finalement, Lacan vous a amené à rêver un Lacan qui serait de plain-pied avec Joyce. Vous avez deux Lacan : celui que vous avez connu, un peu désespérant...

Ph. S. Non. Charmant, généreux... Rigolo...

J. A. Mais il y a aussi celui qu'il aurait pu être, que vous avez imaginé ?

Ph. S. C'est-à-dire, il aurait pu être... non... vous comprenez... non, comment dire : Lacan nous aurait laissé ses mémoires de libertin professionnel, ça m'intéresserait. Ça manque...

Danielle Arnoux. Ma question n'est pas une question. C'est un peu en amont de la discussion, mais on n'a pas parlé de ça encore, de la façon dont Lacan a étudié l'amour avec *Le Banquet* de Platon, et ce qu'il a situé comme essentiel dans *Le Banquet* de Platon, la distinction entre l'éraste et l'eroméne. Dans ce que vous dites, sur l'amour que Lacan n'a pas obtenu, vous le prenez côté éromène. Or, justement, il y

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

avait dans Socrate une sorte de modèle idéal de l'analyste en tant qu'il trouvait là quelqu'un qui, côté *éroménos,* faisait le vide, qui tentait d'être un pur éraste. Et Lacan le pose comme modèle pour une ascèse de l'analyste. Donc, cet amour qu'il n'a pas obtenu, est-ce qu'il le cherchait ? Ou est-ce qu'au contraire il ne s'adressait à des objets qu'en tant qu'il était pur éraste lui-même ?

Ph. S. Il était... ?

D. A. Pur éraste.

J. A. Il y a de la purée là-dedans.

Ph. S. D'abord, vous parlez de Platon. Alors, la question que l'on aborde, dans la métaphysique, c'est Lacan qui l'a dit crüment, ce sont des histoires homosexuelles. C'est un banquet de tantouses !

D. A. Et alors ?

Ph. S. Et alors ? Et alors c'est de la métaphysique. Lacan l'a dit et il a eu raison. J'ai beaucoup de respect pour Platon, mais enfin, c'est quand même une grande histoire homosexuelle. Enfin, je veux bien qu'on s'en tienne à Platon. Comme dit Baudelaire, vous savez : « Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austère ». Lacan n'a pas eu un mot pour Baudelaire... Baudelaire permet à mon avis des choses qui n'ont jamais été dites encore sur la mère française. Et, comme vous le savez, *Les Fleurs du mal* devaient s'appeler « Les Lesbiennes ». C'est dans une des pièces condamnées jusqu'en 1947 que figure ce vers fameux. Réfléchissez sur cet oeil ! « Laisse du vieux Platon se froncer l'oeil austère.» On est hétérosexuel quand on aime les femmes, qu'on soit un homme ou une femme. Petit essai de sortie de la métaphysique. De toutes façons, c'est ça le fond du problème : Éros, tout ça, la sphère... patati, patata... Eh oui, c'est dur la métaphysique. Faut se mettre à lire Heidegger tout de même, sérieusement, au lieu de lui donner un coup de pied toutes les semaines... par ignorance ! Lacan était très soucieux de Heidegger. Vous connaissez l'anecdote racontée par Beaufret, qui était en analyse avec Lacan. Lacan se taisait. Beaufret racontait, na-na-na, il en avait marre. Il était allé voir Heidegger. Et comme il en avait marre que Lacan se taise, il lui dit, tout à coup, en début de séance : «Tiens j'ai été chez Heidegger, qui m'a parlé de vous. » Et Lacan surgit du fauteuil en disant : « Qu'est-ce qu'il a dit ? » Lanecdote est ravissante.

J. A. Vous connaissez l'anecdote inverse, celle qui lui répond ? C'est quand Heidegger recevant les *Écrits,* dit : «Le psychiatre a besoin d'un psychiatre».

Ph. S. Oui, et il y en a une autre qui m'a été racontée par Catherine Millot. Lacan était un peu embarrassé de ses noeuds... Il dit : «Heidegger est très fatigué, on va aller le voir» — c'était en 75, 76 —, et alors, ils partent tous les deux. Heidegger très fatigué,

vous pensez bien qu'il se foutait pas mal du maniement des bouts de ficelle. Ils entrent dans l'appartement, et ils entendent une voix féminine, c'est la voix d'Elfried qui leur crie : «Les patins ! »...

Il faut regarder du côté des femmes, voilà ce que j'aurai dit ce soir, finalement.

J. A. A quoi tient le tabou ?

Ph. S. Le tabou dont je parle ?

J. A. Oui. Qui fait qu'on n'y regarde pas, justement.

Ph. S. C'est tout à fait bête : la bourgeoisie est comme ça, non ? Rose Masson aussi, qui était la chef du clan, n'était pas drôle. Moi j'arrive, je vois tous ces messieurs un peu engoncés, embarrassés, par l'histoire, il s'est passé des choses très graves... Je vais voir, je mène mon enquête... J'ai vu beaucoup de monde à l'époque, même tout le monde... Tiens, les anecdotes. Il y avait le pauvre père Masson, explosif, les cheveux en bataille, tout ça, il était avec un plaid, immobile, et Rose, le chef du clan me dit : «Georges Bataille... Il sortait nu sous son imperméable les soirs d'orage... Vous vous rendez compte !» On n'est pas dans *Le Banquet* de Platon... Bref, ce n'était pas convenable, tout simplement. C'est ça les transmissions, dans les histoires. Nous entrons dans une époque où il faut quand même être au courant, où la sessualité, telle qu'elle est devenue, fera de plus en plus l'impasse sur le désir masculin... pas sur le désir masculin pour son homologue, mais sur son altération révélatrice. Ce qui fait qu'on peut très bien prévoir, comme Platon d'ailleurs l'a dit, un élevage d'hommes qui conviendra à la situation. Barbons et chapons.

Paul Rogliano. J'écrivais dans votre dos...

Ph. S. Vous écriviez... ?

P. R. Dans votre dos.

Ph. S. Dans mon dos ?

P R. Alors par honnêteté, et par facilité de débutant, je vais vous lire ce que j'ai écrit dans votre dos en fait.

Ph. S. Oubliez mon dos puisque que vous n'étiez pas dans mon dos !

P R. Ah bon ? Ah mince alors ! Mais pourtant j'étais face à vous mais j'étais dans votre dos. Je ne sais pas du tout comment je m'y suis pris, et en plus j'ai écrit ça sur un torchon...

Ph. S. Allez-y, allez-y.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

P. R. J'ai écrit «déchouir».

Ph. S. Comment l'écrivez-vous ?

P. R. Dé-chouir. Voilà.

Ph. S. C'est pas mal.

P. R. C'est pas mal ! Et puis j'ai continué.

Ph. S. C'est bien pour avoir écrit ça dans mon dos ! Est-ce que ça ne vous est pas venu, cher monsieur, du fait que le...

P. R. Elle est stupéfiante, mais je n'ai pas fini. Après, j'ai mis «déchouissant». Oui. Et je ne pouvais pas me retenir de l'écrire.

Ph. S. C'est bien. C'est très beau.

P. R. Et puis j'ai regardé et puis j'ai écrit «Mon père».

Ph. S. Mon taire ?

P. R. Mon père. Trois points de suspension.

Ph. S. Trois points de suspension. Comme vous y allez !

P. R. Puis «Papa». Trois points de suspension.

Ph. S. Toujours dans mon dos.

P. R. Ah oui, alors là, j'y prenais un plaisir ! Puis «Papinou ».

Ph. S. Papinou ?

P. R. Alors ça, ça commence à aller moins bien !

Ph. S. Alors là vous avez arrété...

P. R. Non, non.

Ph. S. ...d'écrire ?

P. R. Non. J'ai continué. J'ai mis « Papouné ». Trois points de suspension. Et puis «Ploup».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Ph. S. Ploup ?

P.R. Ploup. Voilà.

Ph. S. C'est d'une tendresse infinie.

P. R. Et ce n'est pas fini. J'ai mis « tenir». Tenir. Pour aimer tenir. Écrivons.

Ph. S. Pas mal.

P. R. Et en fait je pense que j'ai pu écrire ça parce que je me suis autorisé, pendant longtemps, à rester un peu psychotique.

Ph. S. Et vous ne vous l'autorisez plus ?

R R. Si, toujours.

Ph. S. A la bonne heure !

P. R. Et puis finalement, vous me paraissez un petit peu fâché...

Ph. S. Pardon ?

Philippe Sollers. Entretien avec Jean Allouch

P R. Un peu, mais pas contre moi, contre une bienséance de l'hystérie sociale.

Ph. S. Oui. Oh, oui... c'est pas un petit peu, c'est tout à fait...

P. R. Bien sûr, bien sûr... mais j'ai regardé... mais mon regard s'est détourné de vous puisque j'ai regardé Jean Allouch. Et je l'entendais un petit peu parler de Jacques Lacan, et j'essaie de trouver où sont les ponctuations dans tout ça en fait... les ponctuations... Elles étaient un peu clair parsemées, très peu de ponctuations, dans cette histoire de la transmission. Effectivement, pour ne pas être déchu, il faut tenir... et alors, effectivement, si l'amour est gratuit, il est peut-être de l'ordre psychotique. Voilà ce que vous m'avez fait venir à l'esprit. Alors, est-ce qu'être écrivain... Vous n'avez pas répondu à mon voisin qui était dans mon dos...

Ph. S. Cette fois-ci c'est vrai.

P R. Alors je vous relance la question : est-ce qu'être écrivain c'est justement essayer de s'écrire le moins possible et de tenir devant les femmes, pour ne pas les avoir sur le dos ?

Ph. S. Pour être dans leur dos.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

P. R. Ah, c'est pas mal, ça. Je rends le micro !

J. A. Eh bien merci Philippe Sollers.

Ph. S. Merci à vous.

Post scriptum

Après le séminaire, diner à la brasserie Balzar (les garçons, qui en ont pourtant vu d'autres, s'en souviennent encore). Conversation animée d'une petite dizaine de personnes. Le diner se prolonge ; la salle, peu à peu, se vide. On commence à ranger les tables. Tout à coup, une voix masculine et tonitruante, venant d'une table voisine, s'adresse à Sollers, mais aussi à la cantonade, ceci dans la meilleure tradition Dada : «Sollers, tu es une merde !» Réponse de l'interpelle, d'une voix non moins hurlante : «Oui, connard, tu le savais pas ?»

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant.

LYNDA HART

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

Les identités sexuelles sont, d'une part, des « objets» moins stables que les identités de genre ; d'autre part, elles restent plus attachées à une métaphysique de la substance. La soudure historique des subjectivités sexuelles avec les choix d'objets a produit un double lien qui bouleverse le jugement. Décider quand et où déployer un récit constructioniste ou essentialiste de 1'« homosexualité » a pris une importance hautement politique. Ajouter foi aux deux simultanément est une affaire nécessairement angoissante. Le débat essentialiste/constructioniste est en un certain sens une fausse piste', car ce n'est pas la « vérité » des sexualités et de leurs identités que nous cherchons ; ce qui nous concerne plutôt, ce sont les *effets* de production d'un discours ou de l'autre dans les vies matérielles des personnes qui s'identifient comme membres d'une minorité sexuelle.

Les quelques dernières décades ont produit une abondance de discours historisants sur les identités sexuelles, la plupart défendant un point de vue constructioniste. Alors qu'on pourrait être pleinement d'accord avec les constructionistes en théorie, la légitimité d'une rhétorique essentialiste ne doit pas être reçue comme une revendication de vérité mais comme une réponse aux ramifications politiques d'une position constructioniste absolue, qui peut trop facilement servir à mettre en jeu des actes de violence contre une population minoritaire.

Cet article est extrait du recueil *Acting out : Feminist performances,* Lynda Hart et Peggy Phelan Editors, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, p. 119-137. II est traduit par Anne-Marie Ringenbach.

1. Pour une excellente discussion de l'essentialisme en tant que « drapeau rouge (ou une fausse piste)» Inds] jeu de mots entre red *flag* avertissement danger, et révolution, et red herring hareng saur et diversion, voir Naomi Schor, «Cet essentialisme qui n'est pas un», *Differences 1,* n° 2, Été 1989, pp. 38-58. Elle écrit : «Si nous voulons dépasser le conflit de plus en plus stérile sur l'essentialisme, nous devons commencer par dé-essentialiser l'essentialisme, parce que pas plus que la déconstruction, *l'essentialisme n'est pas un »,* p. 41.

La performance de sexualité lesbienne s'est trouvé prise dans ce dilemme, aussi bien en *ce* qui concerne les textes que le contexte. Dans sa postface à «La spectatrice féministe comme critique », Jill Dolan prévoyait avec justesse que la question pressante pour la critique de la performance féministe se focaliserait sur la performance lesbienne et ses risques d'assimilation, à mesure que celle-ci se déplacerait vers des lieux de performances plus importants'. Ce problème produisit une sorte de crise lorsque Lois Weaver et Peggy Shaw, le couple butch-fern de la troupe de performance Split Britches, performèrent *Dress Suits to hire,* Habits à louer, de Holly Hugues, à l'Université du Michigan. En réaction à cette performance, la théoricienne lesbienne-féministe Sue-Ellen Case, qui a beaucoup écrit à propos des Split Britches, et Holly Hugues, performeuse lesbienne/dramaturge, ont échangé des lettres partisanes dans un numéro de *The Drama Review.* Case maintenait que les stratégies perturbatrices de la performance lesbienne de Weaver et Shaw étaient assimilées par un public qui était joyeusement diverti, et qui consommait et gommait la spécificité des vies et désirs lesbiens. Selon Case, on s'appropriait Weaver et Shaw, dans cette performance particulière, d'une façon qui reflétait une assimilation plus large des performances culturelles gay et lesbiennes : « À peine avons-nous commencé à écrire ou à performer la sexualité lesbienne parmi/par/pour nous-mêmes que la presse, les universités de la côte Est, et les théâtres régionaux se parent déjà eux-mêmes des thèmes et études lesbiennes et gay comme s'ils portaient les diamants de Liz Taylor... »[3]. Case attribuait sa réaction à la fois au contexte de la performance du Michigan et au texte de Hughes, insistant lourdement sur ce dernier. Hughes répondit en accusant Case de s'ériger en «autorité sur le vrai Lesbianisme Orthodoxe, ... une femme avec une mission, encore une lesbienne-née, une lesbienne Chiite»[4]. Hughes prenait la critique de son texte par Case comme une attaque de son identité personnelle, et elle a étayé l'intégrité de cette identité en évoquant son amante.

Encore une fois, ce débat esquissait publiquement la question que théoriciennes lesbiennes et féministes ne peuvent abandonner : quand un texte est-il un texte lesbien ? — question inextricablement liée au problème de ce qui constitue, si tant est qu'il y ait quoi que ce soit, l'identité lesbienne. La longue tradition qu'il y a derrière la querelle Case/Hughes n'a pas besoin d'être répétée ici. Comme je l'ai dit ailleurs, ce qui est maintenant référé généralement au débat essentialiste/constructioniste était présent, quoique de façon plutôt latente, dans des contestations sur ce qui, dans les projets théoriques féministes ressortissait du signe «lesbienne», au moins depuis le début des années 1970, quand les Lesbiennes Radicales publièrent leur manifeste «Les Femmes-Identifiées-Femmes»[5]. On pourrait attendre qu'un tel débat soit obso-

2. Jill Dolan, The *Feminist Spectator as* Critic,1988 ; reprint, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, pp. 119-21.

3. Sue-Ellen (ase, «A case concerning Hugues», *Drama Review* 33, Winter 1989, p. 12.

4. Holly Hugues, «A case concerning Hugues», Drama *Review* 33,Winter 1989, p. 16.

5. Lynda Han, « Canonizing Lesbians ?» in *Modern American Drama : The Female Canon,* ed. June Schlueter, Madison, N. J., Fairleigh Dickinson University Press, 1990, pp. 275-92.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Tète à la lumière de la déstabilisation radicale opérée par les théoriciennes culturelles de toutes les identités et la déconstruction du binaire homosexuel/hétérosexuel. Néanmoins, il est clair que les enjeux restent forts pour juger des identités lesbiennes, en les reconnaissant malgré tout comme des constructions historiques.

l'anxiété, à la fois reflétée et produite par ce débat entre lesbiennes, est indicative de ce à quoi Eve Sedgwick se réfère, à savoir, une « dissonance intime», qui émerge fréquemment quand les féministes se trouvent prises en tension entre le mobile politique de s'identifier les unes aux autres en tant que femmes, ou comme les sujets d'une sexualité particulière, et l'opération d'identification elle-même, qui implique toujours non seulement une identification *en tant que* mais une identification *avec et contre.* S'identifier «contre» est manifestement plein de tension sinon d'hostilité. Mais, comme Sedgwick le montre, l'identification « avec » est suffisante pour produire une situation de souffrance, perturbante, puisque, comme la psychanalyse le note, « les relations implicites dans *l'identification avec* sont en elles-mêmes bien suffisamment pleines d'intensités d'incorporation, de rabaissement, d'inflation, de menace, de perte, de réparation et de désaveu »[6]. Les politiques identitaires sont destinées à rester notre lot encore pour quelque temps ; le mouvement féministe ne semble pas pouvoir vivre avec ou sans .

Je veux entrer dans ce débat en examinant de près une production particulière, *Valse* Anniversaire, de Weaver et Shaw, telle qu'elle a été performée à l'Université de Pennsylvanie en février 1990. Se basant sur une performance de *Valse Anniversaire* qu'elle avait vue à Milwaukee, Jill Dolan allègue que *Valse Anniversaire* est «en fin de compte un texte lesbien assimilationniste à cause de l'accent mis sur la romance et sur les relations familiales plutôt que sur les relations sexuelles»[7]. Ainsi, elle prend une position similaire à la réaction de Case à *Dress Suits to Hire,* mais articulée sur un texte écrit et performé uniquement par Weaver et Shaw. Comme dans la discussion de Case, Dolan rend le texte coupable, en dernier ressort, de produire l'assimilation, mettant en arrière-plan le contexte.

Un article éclairant, d'une revue locale de Philadelphie, approuva la lecture que Dolan faisait du texte. On lisait : « Les Split Britches présentent des histoires universelles d'amour et de mariage »». Cette réaction n'était aucunement anormale. De nombreux spectateurs ont commenté les thèmes familiers et l'attrait grand public de la performance. Le public n'était pas hétérogène, c'est certain, même dans une situation locale, mais il n'était pas non plus un de ces publics déjà branchés qui assistent aux

6. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet,* Berkeley, University of California Press, 1990, p. 61.

7. Jill Dolan, « Practicing Cultural Disruptions : Gay and Lesbian Representation and Sexuality » in *Critical Theory and Performance,* ed. Janelle Reinelt and Joe Roach, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.

8. Thea Diamond, «Two for the (Lesbian) Seesaw», *Welcomat/After* Dark, 28 February 1990.

L'Unebévue Editeur n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

mises en scènes du café WOW[9] ou autres lieux d'East Village. Même ainsi, comment ont-ils pu manquer la « différence lesbienne » que cette performance codait si manifestement ? Ce que je voyais, alors que je lisais les compte rendus, au-delà des commentaires des spectateurs, et que j'écoutais mes étudiants discuter de la représentation, était presque une répudiation continue de quelque présence lesbienne que ce soit dans cette performance. Cette réaction était renversante étant donné la présentation criante d'une histoire lesbienne et gay hautement spécifique dans *Valse Anniversaire.*

Employant les mêmes styles performatifs que les Split Britches utilisent dans tout leur travail — monologues, jeu de rôle, chant, danse, numéros de vaudeville —, *Valse* Anniversaire raconte l'histoire de dix ans de relation lesbienne entre Weaver et Shaw. Alors que les spectateurs entraient dans l'espace de la performance, une musique grand orchestre jouait doucement ; des serviettes roses proclamant «Joyeux anniversaire Peggy et Lois» étaient offertes par les ouvreuses avec un morceau du gâteau d'anniversaire. Les tables de cabaret étaient ornées de poupées en papier habillées en mariés sur lesquelles les visages de Lois et Peggy étaient surimprimés ; des ballons roses et lavandes montaient de dessous la scène et flottaient dans le public. Les gens achetaient des boissons au bar, volleyaient les ballons tout autour, mangeaient leur gâteau et appréciaient la musique. Lorsque les lumières baissèrent, nous entendîmes les mots d'une cérémonie de mariage en train de se dérouler — « chers bien-aimés, nous sommes réunis ici sous le regard de Dieu pour témoigner que cet homme et cette femme sont unis par les liens sacrés du mariage » — tandis que Weaver et Shaw émergeaient de derrière le rideau rose brillant, dans tous les atours du mariage, Weaver en mariée, Shaw en marié, posant pour les photographes après la cérémonie comme un couple heureux.

Bien que la performance s'annonce comme une célébration d'anniversaire et crée l'espace de la performance avec des détails minutieux comme une réception/soirée réaliste, Weaver et Shaw renversent immédiatement les attentes de narration conventionnelle, linéarité ou causalité. Elles se présentent comme perpétuellement figées dans une posture de mariée et marié, images statiques et excessives d'une union hétérosexuelle. Le temps est hors de ses gonds, quand on va vers le système sexe/genre. Si chaque anniversaire est un « retour au jour J », il est habituellement fait « en mémoire de », avec peut-être pour évoquer le passé dans le présent, quelques souvenirs matériels de l'événement original, tels un morceau de gâteau surgelé ou un petit bouquet séché. Conventionnellement, les célébrations d'anniversaire pourraient être pensées comme des occasions hystériques, dédiées en tant que telles aux réminiscences, dans lesquelles des objets partiels sont offerts pour évoquer le passé.

9.]ndt] On trouve dans *Acting out : Feminist Performance, op. cit.,* p. 223, note 1, «Peggy Shaw et Lois Weaver sont aussi co-fondatrices du WOW Cafe qui est une extension des festivals internationaux WOW (World of Women) tenus à New York en 1980 et 1981. Ouvert en 1982, le WOW Cafe est un espace de performance consacré aux travaux produits pour et par les femmes, incluant le théâtre lesbien. Pour une discussion du role crucial du WOW et de Shaw et Weaver pour cela, voir l'article de Alyssa Salomon " The WOW Cafe" in *Drama Review* T 105, 29, no. 1, (1985), pp. 92-101».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Mais cet anniversaire est davantage semblable à une hallucination. Weaver et Shaw ne sont pas simplement en train de se souvenir ; plutôt font-elles apparaître le passé dans toute sa plénitude imaginaire, en l'étalant comme spectacle, produisant activement, plutôt que reproduisant, le réel. C'est dans cet espace imaginaire qu'elles situent leur désir lesbien. Et cependant, il semble que le confort de l'imagerie familière ait dépassé cette performance déconstructive. Pour certains spectateurs, la performance de Weaver et Shaw « normalisait» le lesbianisme; c'est-à-dire, elle le faisait apparaître aussi familier qu'une relation hétérosexuelle d'un type particulier — classe moyenne, monogame, à l'exception de quelques « fautes », procréative, et devant durer jusqu'à ce que mort nous sépare. Un programme libéral des droits gay qui propose d'élever la conscience du public américain jusqu'à la similitude des styles de vie homosexuels et hétérosexuels pourrait être enchanté de ces résultats. Ils sont, bien sûr, entièrement insatisfaisants pour les lesbiennes féministes, qui proposent la position de sujet lesbien comme lieu de subversion des genres.

Au regard de telles réactions, Weaver et Shaw ont échoué à se présenter *comme* lesbiennes. Mais quel est ce « quelque chose-qui-doit-être-vu» qui est supposé si crucial pour le projet politique ? Pourquoi assumons-nous si souvent que la visibilité ait toujours et partout une valeur sociopolitique positive ? Une politique de visibilité, programme principal de l'activisme gay et lesbien, entre en conflit avec les constructions psychanalytiques des subjectivités sexuelles. La certitude d'une politique identitaire des premiers est défaite par les identifications déstabilisantes des secondes. Peggy Phelan a établi «la complicité dangereuse entre progressistes adeptes de politiques de visibilité et conservateurs patrouillant aux abords des musées, cinémas, et émissions grand public >0°. Sa reformulation nuancée de la position de la Gauche revendique le pouvoir et la valeur de ce qui ne peut être représenté — « le non-marque ». Il est certain que nous devons prendre comme axiomatique sa position suivante, « si "visibilité représentationnelle" égale "pouvoir", alors les femmes blanches, jeunes, quasiment nues, devraient diriger la culture occidentale»". Diana Fuss a aussi noté le paradoxe de l'opposition visibilité/invisibilité : être « hors est réellement être dedans — à l'intérieur du domaine du visible, du culturellement intelligible »[12]. Et Judith Butler soulève la possibilité que c'est au lieu même de nos exclusions de l'ontologie qu'un « point de ralliement de résistance » pourrait être possible'.

Comme chaque formation identitaire, les identités lesbiennes sont construites à partir d'une histoire des identifications, pas seulement identifications *en tant que,* mais aussi identifications *avec ;* et pas seulement *entre* les signes heterosexuel/homosexuel, mais aussi à l'intérieur du signe lesbien, qui est trop souvent supposé être une catégorie cohérente, unifiée. Alors, peut-être que les lesbiennes ne devraient pas se

10. Peggy Phelan, *Unmarked : The Politics of Performance,* New York and London, Routledge, 1993.
11. Phelan, *Unmarked..., op. cit.,* introduction.
12. Diana Fuss, introduction, *Inside/out : Lesbians Theories, Gay Theories,* ed. Diana Fuss, New York and London, Routledge, 1991, p. 4.
13. Judith Butler, «Imitation and Gender Insubordination», in *Inside%out, op. rit.,* p. 20.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

soumettre du tout à cette économie spéculaire « pluraliste ». En particulier, le couple butch-fern risque très fort d'être assimilé, précisément à cause de la visibilité historique du duo. Le couple butch-fern est chargé, pour les lesbiennes, de la double et précaire tâche d'affirmation politique effectuée à travers la visibilité, et de la critique radicalement négative des binaires humanistes. Si jouer le rôle butch-fern, construit par la subculture, est le signe le plus visible de lesbianisme, il semble qu'il en est ainsi précisément parce qu'il permet aux spectateurs de lire le genre. De là, il est particulièrement susceptible de réinscription du contrat hétérosexuel. Alors que les couples hétérosexuels sont supposés avoir un statut ontologique d'homme et de femme, la butch du duo lesbien, à moins qu'elle passe pour un «homme», est la performance de genre la plus visible. Par conséquent, dans les termes de l'économie spéculaire, seulement la butch est une « vraie » lesbienne, mais elle atteint paradoxalement son statut dans la réalité par une imitation de premier ordre. Sa « réalité » comme lesbienne est fondée sur son habileté à mettre au premier plan la contrefaçon de genre ; la «voir» ainsi indique le réel comme simplement une autre formation de l'imaginaire. Si voir la butch produit une reconnaissance de l'instabilité du genre, ce voir maintient néanmoins la facticité du sexe, et même il en dépend. Comme figure qui rend possible l'entrée des lesbiennes dans le visible, la butch est tiraillée dans la division entre perturbation des systèmes de signes hétérosexuels rigides et assimilation ou réification de la dyade hétérosexuelle.

Les performeuses lesbiennes qui s'approprient les représentations de la romance hétérosexuelle, comme Weaver et Shaw dans *Valse Anniversaire,* tout en performant en même temps les rôles butch-fern construits subculturellement, peuvent être lues comme déployant une tactique similaire au « principe de renversement», que Tania Modleski décrit comme l'imitation, par des « groupes opprimés, qui souvent paraissent acquiescer aux idées de l'oppresseur à leur propos, et produisent ainsi une double signification : le même langage ou acte confirme à la fois les stéréotypes des oppresseurs sur les opprimés et apporte une vue dissidente et puissante pour ceux qui sont dans le coup »[14]. Ce principe a ses limites évidentes en tant que stratégie politique et de représentation, car il suppose un savoir stable, une expérience et une identité pour le groupe «dans le coup», aussi bien que pour celui des oppresseurs. Et que la stratégie soit effective dépend de l'incapacité des membres du groupe oppresseur à s'imiscer dans le groupe marginalisé. Ainsi, pendant qu'il effectue une sorte de catharsis subversive pour le groupe opprimé, il réifie les constructions dominantes des membres de ce groupe.

Une autre sorte de parodie s'approprie, non pas les constructions de groupe dominant de l'opprimé mais, plutôt, les images de soi auto-générées du groupe dominant. Le jeu de rôle butch-fern de Weaver et Shaw peut être compris comme le déploiement simultané des deux stratégies parodiques. A partir d'une perspective culturelle dominante, leur mise en acte de butch-fern peut être lue comme un exemple

14. Tania Modleski, «Feminism and the Power of Interpretation : Some Critical Readings» in Feminist *Studies/Critical Studies,* ed. Teresa de Lauretis, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 129.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

du « principe de renversement» de Modleski. C'est-à-dire, elles ont l'air d'acquiescer à la construction culturelle de butch-fern en tant qu'imitation, et ainsi réinscriptions des signes de l'hétérosexualité, mais elles offrent une lecture subversive pour les lesbiennes. D'autre part, voler leurs images aux rituels de la romance hétérosexuelle populaire pourrait être lu comme une attaque parodique de leur valeur aussi bien que de leur stabilité. Dans chaque cas, toutefois, la réception de leur performance dépendrait encore de la rigidité du binaire hétérosexuel/homosexuel. Renversement et parodie n'offrent aucun moyen de franchir cette impasse. Ce qui est vu reste leur *différence* de l'hétérosexualité, et c'est une différence qui est « autre », ce qui veut dire qu'elles habitent un espace sémantique négatif. A l'intérieur de ces stratégies, «lesbienne» n'a aucun contenu en dehors de la représentation de l'hétérosexualité, qui reste la norme, la position substantive, neutre qui rend la position marginale visible seulement en tant qu'altérité. Le spectateur positionné-hétérosexuellement voit probablement la butch comme une femelle travestie, manquant le concept radicalement instable de drag, et la fern comme une représentation stable de la femme féminine. C'est précisément de cette manière que les sexologues du dix-neuvième siècle ont construit leurs distinctions entre «vrais invertis» et «invertis» qui n'étaient pas essentiellement invertis mais simplement prêts à répondre quelquefois aux séductions des invertis réels. Toutefois, même Havelock Ellis a admis qu'il y avait une fluidité troublante entre ces rôles[15].

Étant donné que Weaver et Shaw ne restent pas fixées aux rôles fern et butch, mais plutôt alternent entre elles, elles peuvent être vues comme performant cette fluidité. Toutefois, cette fusion bien nette de sexe et de genre, qui rend possible la réaction des spectateurs qui hétérosexualisent ces performeuses lesbiennes n'est pas facile à défaire à travers des alternances. Comme avec le « principe du renversement», les alternances échouent encore à interroger la constitution du groupe dans le coup. La question reste ; qu'est-ce que ceux qui sont supposés savoir, *savent,* et ce qu'ils savent constitue-t-il qui ils sont, ou bien qui ils sont constitue-t-il ce qu'ils savent ? En d'autres mots, ces performances et leur réception dans une variété de contextes produisent un autre ensemble de questions : l'identité se construit-elle à partir d'un corps partagé de savoir ? ou l'identité produit-elle un ensemble d'expériences qui est alors constitué en savoir ? Plus largement, comment quelqu'un en vient à proclamer une identité lesbienne ? Est-ce quelque chose qui peut être vu et ainsi identifié par un spectateur ? Y a-t-il des frontières qui délimitent l'identité lesbienne, et, si oui, qui possède la capacité spéculaire pour déterminer où ces frontières commencent et finissent ? C'est précisément dans et autour de ces questions que l'angoisse de l'identité et des identifications émerge. Comment des performeuses telles les Split Britches peuvent-elles tenir en tension la nature *performative* de l'identité lesbienne (la perspective constructioniste) sans gommer la réalité historique et matérielle des vies lesbiennes ?

Un des premiers arguments de Dolan soutenant que les performeuses lesbiennes

15. Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of sex : Sexual Inversion*, vol. 2, Philadelphia, F. A. Davis, 1904.

L'Unebévue Editeur 2023 : de père à fille. www.unebevue.org

telles Weaver et Shaw accomplissent avec succès la perturbation de la différence sexuelle est fondé en grande partie sur la performance de genre en excès. Elle soutient, par exemple, que « d'exagérer les stéréotypes dans un contexte lesbien met en avant le genre comme construction non naturelle »[16], Dolan rappelle toutefois à ses lecteurs qu'elle parle et est spectatrice à l'intérieur d'un contexte prioritairement, sinon exclusivement, lesbien. Ainsi, elle reconnaît que Tammy Whynot, la fern «parodiée» de Lois Weaver, dépend largement d'une perception partagée des lesbiennes dans la communauté, qui se connaissent et qui, ainsi, voient de l'intérieur la performance de Weaver. « Cette intertextualité», écrit Dolan, « aide à créer les significations partagées de la représentation»". Le «contexte performatif lesbien» semble finalement tenir largement, sinon absolument, aux lesbiennes constituant le public. Ainsi, Dolan suppose tacitement une identité stable pour les lesbiennes qui reconnaissent les autres lesbiennes et partagent une compréhension du genre comme jeu de rôle. Teresa de Lauretis a objecté que l'argument de Dolan ne traite pas du désir lesbien étant donné qu'il est basé sur « la présomption d'une lectrice/spectatrice lesbienne unifiée, douée d'une subjectivité indivise et non-contradictoire »[18]. Largument de Dolan est fondé sur un souci largement partagé : la déstabilisation radicale de la position de sujet lesbienne effectuerait une purge ontologique qui vide « lesbienne » de tout contenu. Case partage ce souci quand elle écrit :

> La révision de termes plus simples en termes plus complexes, hétérogènes, a causé la disparition de sites clés. À l'heure actuelle, certaines théoriciennes féministes reconnaissent la nécessité de réhabiter de quelque façon, le terme « femmes» pour la pratique politique ainsi que des termes comme « lesbiennes»[19].

Aussi valide que soit ce souci, il risque de réinstaurer une métaphysique de la substance en voulant maintenir une perspective politique qui puisse être considérée comme lesbienne. La radicale déconstruction de l'hétérosexualité et de ses rituels iconiques de Weaver et Shaw me semble mettre au défi la construction du binaire hétérosexuel/homosexuel, dénaturant le premier terme et mettant en avant la *production* du second terme. Ainsi, les *deux* catégories sont déstabilisées dans cette représentation.

Maintenant nous sommes entièrement familiarisés avec la critique culturelle de l'identité comme fiction. En suivant Foucault, beaucoup de théoriciens culturels ont accepté comme axiome que la catégorie de l'homosexualité est un phénomène récent, construit tardivement par les sexologues au dix-neuvième siècle dans un effort pour consolider la cohérence de l'identité hétérosexuelle. L'approche historisante ou généa-

16. J. Dolan, *Feminist Spectator, op. cit.,* p. 70.

17. *Ibid.*

18. Teresa de Laurens, «Sexual Indifference and Lesbian Representation», *Theatre Journal* 40, N°2 May 1988, pp. 155-77.

19. Sue-Ellen Case, introduction, *Performing Feminisms,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

logique nous permet de comprendre comment le premier terme d'un binaire produit son second terme comme un supplément quelque peu occulté mais jamais gommé, car le second terme est nécessaire pour maintenir l'illusion de la réalité du premier. Pour le dire simplement, sans « homosexualité » il n'y aurait aucune « hétérosexualité». Étant donné toutefois que ces catégories ont toujours été déployées avec succès, les gay et les lesbiennes sont pris dans le dilemme d'avoir à maintenir une identité cohérente, bien que fictive, tout en s'efforçant simultanément de défaire la distinction binaire. Ces deux projets se contrecarrent manifestement, et le choix de stratégie à déployer doit prendre en compte toute une série de différences spatiales et temporelles et de stratégies politiques et rhétoriques correspondantes prenant en compte la race, le sexe, la classe, l'ethnie, l'âge et une foule d'autres différences. Une adhésion pure et absolue à une théorie constructioniste ne peut pas être politiquement efficace pour tout le monde, partout.

Le concept « d'essentialisme stratégique » de Gayatri Spivak semblait offrir une solution productive à ce dilemme[20], mais, comme Judith Butler l'a fait remarquer, les stratégies sont dangereusement enclines à excéder leurs intentions[21]. De plus, l'essentialisme stratégique gay et lesbien est particulièrement difficile à constituer. Alors que les essentialismes politiques de race et de genre peuvent avoir recours à la couleur ou au sexe pour fonder leurs stratégies (non sans les risques attenants, bien sûr), les identités sexuelles sembleraient reposer non sur quelque différence présumée visible, mais, au contraire, sur des actes qui ne peuvent être marqués. Les identités lesbiennes et gay sont ainsi plus radicalement instables que celles que race ou genre identifient, et tout effort pour identifier lesbiennes et gay requerrait un acte envahissant violent. Se nommer lesbienne ou gay reste non seulement un acte de résistance, mais il semble qu'il faille aussi avoir l'autorité nécessaire. Contester le positionnement sexuel déclaré de chacun, c'est, dans les mots d'Eve Sedgwick, « la violence la plus intime possible » et « centrale dans l'histoire moderne de l'oppression homophobe»[22].

Par extension, universaliser, ou «hétérosexualiser» les performeuses lesbiennes, est aussi un acte de violence intime. Le critique qui ne pouvait pas voir pourquoi les Split Britches ne seraient pas « programmées pour le spécial Bob Hope suivant » démontrait le gommage violent des identités de Weaver et Shaw dans un geste qui est représentatif de la réaction des spectateurs à cette performance[23]. Au nom de la «vérité humaniste » des relations, la violence du libéralisme devient patente. Shaw et Weaver essaient de négocier les carrefours pleins de danger entre politiques des identités et identifications déstabilisées, en traçant la carte de l'histoire de leurs séductions. Une clé narrative de cette carte est l'histoire de comment elles se sont rencontrées, sont tombées amoureuses et «se sont mariées».

20. Gayatri Spivak, «Subaltern Studies : Deconstructing Historiography», *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics,* New York, Methuen, 1987.

21. Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity,* New York, Routledge, 1990, p. 4.

22. E. Sedgwick, *Epistemology..., op. cit.,* p. 26.

23. T. Diamond, *Two... », ***op. cit.,*** p. 11.

L'Unebévue Editeur(s) : de père à fille. www.unebevue.org

Shaw voyageait avec les «Hot Peaches», un groupe de théâtre gay constitué pour la plupart de drag queens. Weaver voyageait avec le groupe de théâtre féministe Spiderwoman. Elles se sont rencontrées en tournée à Berlin. Les Spiderwoman étaient arrivées sans leurs costumes ; comme le dit Weaver, les féministes étaient occupées à ce moment-là « déconstruire l'image féminine», elles étaient donc habituées à porter de vieux vêtements, « des torchons avec des jouets d'enfants accrochés autour de leurs ceintures»[24]. Mais cette nuit-là, elles sont venues sur scène en portant des robes resplendissantes et les accessoires pailletés des drag queens, et Weaver «sut que, d'une certaine façon, elles ne seraient jamais plus les mêmes». Et, de fait, avant que la tournée soit finie, Weaver s'était transformée de terne féministe en fern sexy, et jouait face à la butch de Shaw.

Cette représentation montre la préférence sexuelle comme un choix qui n'est pas limité au genre de l'objet. Bien que Shaw défie Weaver, au cours de la séduction, pour qu'elle admette qu'elle est «réellement une lesbienne», Weaver insiste sur le fait qu'il s'agit d'être persuadée plutôt que de devoir avouer ou «réaliser» son désir. Shaw commence à séduire Weaver en lui posant une série de questions — tes-vous végétarienne ? Vous arrive-t-il jamais de porter une chemise ? Avez-vous des chats ? — qui parodient les signifiants-clichés des « lesbiennes» des années soixante-dix et quatre-vingt. Et ces questions réussissent presque à persuader Weaver qu'elle *est* une lesbienne puisqu'elle en porte les marquages culturels. Finalement, toutefois, cette partie de la séduction échoue, car Weaver n'accepte pas les signes culturels comme marque d'identité. Ce rejet d'une identité sous-jacente exemplifie l'argument de Case selon lequel le jeu de rôle butch-fern effectue une séduction du système de signes'. Cette partie de la séduction, toutefois, ne gagne *pas* Weaver à une identité lesbienne. Plutôt, c'est seulement quand Shaw tombe sur une des identifications anciennes de Weaver, son désir d'être Katherine Hepburn, qu'elle succombe à la proposition de Shaw et *ainsi devient* «une lesbienne». Il est notable que d'autres formulations de couples butch-fem connus n'aient pas l'attraction de séduction du duo Katherine Hepburn-Spencer Tracy, attraction qui est basée sur *l'identification* de Weaver, non sur son *identité.* Weaver n'est pas enchantée à l'idée de jouer Alice B. Toklas face à la Gertrude Stein de Shaw. Pas plus, le fantasme de Shaw de jouer James Dean ne marche quand elle est tombée amoureuse d'une femme qui pensait qu'elle était Montgomery Clift.

L'histoire de leurs séductions ratées déclenche un rire énorme de la part du public, dû probablement en partie à la pathologie ludique qui consiste à « devenir» un personnage historique — mais aussi, je pense, c'est un rire qui reconnaît la mutabilité des identités dans une histoire d'identifications. Dans le premier scénario, Shaw ne voulait pas jouer James Dean face à un Montgomery Clift joué par une femme. Si

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

24. Anniversary Waltz n'est pas publiée. Toutes les indications proviennent d'une vidéo de la performance à Philadelphie en février 1990.

25. Sue-Ellen Case, « Toward a Butch-Femme Aesthetic «, in *Making a Spectacle : Feminist* Essays *on Contemporary Women's Theatre,* ed. Lynda Hart, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1989, p. 282-99.

son désir est d'habiter un corps féminin avec un fantasme de genre masculin, elle ne veut pas que son amante habite la même identité de genre ; son désir n'est pas pour la symétrie. Elle ne désire pas non plus un homme qui pense qu'il est Lauren Bacall, c'est-à-dire de sexe masculin avec une identité de genre féminin. Dans ce scénario les sexes biologiques sont différents, mais les identités de genre restent symétriques. Weaver et Shaw sont en lutte pour localiser un fantasme qui facilitera leur séduction mutuelle, et c'est quand Shaw tombe sur l'ancienne identification de Weaver, avec sa camarade de chambre, qui semblait marcher tout à fait bien jusqu'à ce que les censeurs hétérosexistes s'interposent, qu'elles sont arrivées à la bonne «formule». C'est-à-dire, elles partagent le désir d'habiter des corps de femmes avec des identités de genres fluides psychiquement. Activer leur désir sexuel dépend d'une reconnaissance mutuelle que le genre est une performance — en séduisant le système sémiotique — mais « devenir une lesbienne » pour Weaver n'est pas l'acquisition d'une identité ; plutôt, c'est l'accès à une précédente identification qui avait été supprimée par les censeurs de la culture dominante. Plutôt que de montrer leurs «identités» lesbiennes, elles font la démonstration de la construction de leurs désirs à travers l'histoire de leurs identifications. Eidentité elle-même perd ainsi sa signification comme construction fixée, et la sexualité est performée comme un processus historique qui est à la fois psychique et social. « Lesbienne » conserve sa signification dans ce contexte comme un point de vue, une perspective, un désir qui leur permet de gommer les marges du genre et de s'évader de la fusion du genre et du sexe biologique. Les identifications, pas les identités, constituent leur séduction.

Si les identités lesbiennes ne sont pas nécessaires à la circulation de leur désir, les identifications fantasmatiques qui refusent les constructions modernes de désir pour des sexes semblables ou opposés — c'est-à-dire des choix d'objet genre — *constituent* ce désir. En conséquence, la possibilité est ouverte, pour les spectateurs, de substituer leurs propres identifications ou en couvrir les performeuses, «universalisant» ainsi la performance. Les identifications qui ne sont pas attachées aux constructions modernes de sexe et de genre peuvent aussi produire des réactions qui sont homophobes, quand le critique suppose l'hétérosexualité comme norme. Ainsi, un critique pour *Commonweal* se trouva dans la « minorité des spectateurs enthousiastes avec lesquels (il) vit la pièce ». Il fut seulement « moyennement intéressé » par l'intrigue de la romance dans la performance, non parce que l'histoire était lesbienne, il se hâte de nous le rappeler, mais parce qu'il a simplement peu de goût pour la vie sexuelle des autres en général[26]. Aussi inhabituel que cela puisse être — comme il nous le rappelle, la plupart des gens ont un intérêt très fort pour la vie sexuelle des autres — je ne suis certainement pas en mesure d'évaluer ses fantasmes sexuels. Néanmoins, le rappel que son peu de goût pour la performance n'a rien à voir avec la « relation butch-fetn» résonnerait certainement comme une défense gratuite s'il faisait la critique d'une pièce ayant une romance hétérosexuelle. Étant donné qu'une grande partie du théâtre américain est construite autour des vies sexuelles/romantiques de couples hétéro-

26. Gerard Weales, « Meeting and Melding : Three Couples», *Commonweal* 20, April 1990, p. 259.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

sexuels, ce critique doit avoir une grande difficulté pour trouver quelque chose à son goût dans le théâtre américain. Sa phrase de conclusion, cependant, nous dit encore plus sur sa position défensive : « *[Valse Anniversaire]* est la célébration d'une déclaration vis-à-vis d'une société *essentiellement* homophobe

Veut-il dire que la société américaine est homophobe de façon inhérente, indispensable, nécessaire, comme dans une définition ordinaire du dictionnaire pour *essentiellement ?* Si oui, nous devons alors conclure que sa réaction est aussi homophobe, puisque, bien qu'il se revendique membre minoritaire, on a peine à lui attribuer une transcendance absolue par rapport à cette « société essentiellement homophobe ». Strictement parlant, ce qui est essentiel est nécessaire pour que quelque chose existe ; ainsi, suivant la logique syntaxique de sa phrase, l'homophobie est essentielle pour que la société existe. Si c'est le cas, la réaction de tout le monde *à Valse Anniversaire* doit avoir été homophobe.

Les deux critiques officiels gomment la spécificité de la performance en tant que lesbienne, l'un pour la valider, l'autre pour se défendre contre une charge anticipée d'hétérosexisme, comme la plupart des réactions non officielles l'ont fait. Dans les deux cas, leur rhétorique trahit toutefois ce qui peut vraiment être lu comme des réactions homophobes. Alors que ce n'est évidemment pas un effet désirable politiquement, c'est, je pense, l'effet d'un désir spécifique historiquement, c'est-à-dire, produit par l'alignement moderne du désir sexuel sur un choix de sexes/genres opposés. Ainsi, la rhétorique hétérosexualisante s'excède en évoquant précisément ce qu'elle désire gommer : le désir du même sexe. Bien que ceci ne nous permette pas de sortir de l'impasse, ça permet l'ouverture d'un espace dans lequel nous pouvons lire les voies dans lesquelles les différences sont subsumées dans la mémeté.

Les Split Britches ne défient pas seulement les identités fixées ; le groupe perturbe aussi l'intégrité des rituels qui étayent sa performance. Weaver et Shaw donnent leur propre réception pour surprendre les invités, jouant sur la dynamique conventionnelle acteur/public du théâtre réaliste tout en renversant la situation attendue pour une «surprise-partie». Les anniversaires, comme célébrations de retour aux origines, sont explosés. Les deux ne sont jamais sûres exactement de quand elles se sont rencontrées, depuis combien de temps elles sont ensemble, ou «à partir de quel moment compter » le commencement. Ce n'est pas qu'elles ne peuvent pas se rappeler quand elles ont fait l'amour pour la première fois, mais elles ne savent pas exactement ce qui constitue l'avoir fait. Si elles sont ici pour célébrer quelque chose, c'est la déconstruction de toute notion d'origine, et le plus significatif pour elles sont les identités originaires qui cachent leur propre généalogie et reproduisent les catégories oppressives telles sexe et genre. Hétérosexualité et homosexualité, les deux, sont historisées dans des moments comme celui-ci ; les deux sont montrées comme ayant un ensemble de signifiants qui peuvent être réarrangés, redéployés et ainsi rendus incohérents.

Si certains spectateurs n'ont pas vu de lesbiennes dans cette performance, c'est parce que ces lesbiennes résistent et se moquent de la visibilité permise par discours

27. Gerard Weales, *op. cit.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

sexuel dominant. En particulier, Shaw, comme butch, dérange la spécularité dominante. Dans une scène, en particulier, elle appelle l'attention sur sa « regardabilité» en rappelant une expérience d'enfant dans une fête, où elle venait voir la grosse dame. A ce moment-là, elle accentue son désir « d'être seule » pendant qu'elle change de costume pour une robe du soir. Son déshabillage trouve le plaisir voyeuriste des spectateurs puis le déçoit en nous rappelant que nous sommes tous toujours déjà objectivés par le regard. Comme la grosse dame qui savait que Shaw était venue «la voir être grosse », Shaw sait, et annonce, que certains spectateurs sont venus pour la voir être lesbienne. Alors qu'elle *met* ses bas et accroche ses jarretières, un renversement du moment iconique dans le striptease traditionnel, elle dit au public : «Vous avez payé pour me voir. Vous ne serez pas remboursés. Est-ce que je vaux cinq dollars ? Je suis une mère. Vous voulez payer pour voir une bonne mère lesbienne ?» Le public, bien star, ne peut pas voir une mère lesbienne, quel que soit le prix qu'il paie. Shaw dérange doublement leurs attentes de regarder des objets identifiables. En effet, le regard scoptophilique ne permet pas de corps lesbiens *ou* de corps maternels dans son champ de vision. Le regard dominant dans cette scène est celui de Shaw ; comme la grosse dame, elle regarde en arrière et sait que certains spectateurs sont venus la voir être lesbienne. Mais il n'y a aucun «être» à être vu, seulement une succession de formations de fantasmes. Ces lesbiennes ne recherchent pas la visibilité parmi les espaces sémantiques négatifs et les trous cognitifs de l'inconscient patriarcal ; plutôt, elles attrapent le dispositif, distordent ses miroirs, et mènent le public dans l'espace dansant des interstices, où la subjectivité lesbienne refuse la dichotomie du révélé et du caché.

Dans son article «Vers une esthétique Butch-Fem», Case propose que la première tâche nécessaire, pour qu'une position forte de sujet du duo butch-fern émerge, est pour «le sujet lesbien de la théorie féministe de faire sa sortie du placard»[28]. Mais, si cette tâche doit être accomplie avant que le sujet féministe-lesbien puisse émerger, alors qu'arrive-t-il quand le duo butch-fern « sort du placard » dans le contexte performatif lui-même, et devant un public dominant plutôt que subculturel ? De façon à établir la situation textuelle ou contextuelle dans laquelle un tel public pourrait reconnaître les performeuses *comme* lesbiennes, sans une identification pré-performance *avec* elles, nous devrions faire une enquête sur l'opération performative du «coming out». Comme la réception de cette performance le démontre, et comme toute personne lesbienne ou gay le sait, « sortir du placard » n'est pas une opération simple. Comme la comédienne lesbienne Lisa Kron le dit dans un de ses monologues, «Vous pouvez très bien sortir du placard parce que, de toutes façons, personne ne vous croira»[29]. Ce qu'Eve Sedgwick a appelé le « privilège épistémologique du non-savoir»[30] — c'est-à-dire, la voie dans laquelle les discours culturels dominants avanta-

L'Unebévue Editeur, no 23 : de père à fille. www.unebevue.org

28. S. E. *CacP, «Towards* a Butch-Femme... », *op. cit.,* p. 283.

29. Le monologue de Lisa Kron était une partie du meure festival de pièces. 11 n'a pas de titre et n'est pas publie.

30. E. Sedgwick, *Epistemology..., op. cit.,* pp. 4-5.

gent l'interlocuteur dont l'ignorance lui permet de définir les termes de l'échange — est destiné à être puissamment opérationnel dans un contexte performatif qui bouge en dehors de la sécurité subculturelle dans laquelle les groupes tels que les Split Britches ont jusqu'à présent performé. Bien que je sois d'accord avec Case sur le fait que certains textes, comme les pièces de Jane Chambers, réussissent à rester «lesbien» n'importe quand et où qu'ils soient performés[31], je trouve aussi que les pièces de Chambers ne sont pas engagées dans une analyse déconstructive des identités de sexe ou de genre. Des groupes tels que les Split Britches ont de la valeur pour les théoriciennes féministes lesbiennes précisément parce qu'ils s'efforcent de négocier le projet périlleux de défaire la fusion de sexe/genre/sexualité en l'historisant. En même temps, ils ont en charge le projet stratégique de rendre les lesbiennes visibles. Qu'elles comptent sur une spectatrice qui est investie dans la production d'identités visibles ou qui regarde la performance et fait des identifications, les Split Britches sont forcément prises dans le clash de désirs conflictuels.

Case a soutenu que les identifications dans la séduction butch/fem sont «des assimilations *camp*[32] de la culture dominante» qui jouent sur, et pas vis-à-vis, de l'économie phallique[37]. *Camp,* toutefois, a quelque chose en commun avec la négation ; ça affirme ce qui est dénié. C'est agressif mais non indifférent. Les positions «d'avoir» et «d'être» le phallus sont alternées, renversées, ironisées mais elles ne sont pas défaites même quand elles sont échangées entre femmes. Ceci rend toute logique du «deux», du couplage, problématique. S'il en faut deux pour faire une lesbienne, comme l'a dit Teresa de Lauretis[34], ce n'est pas simplement pour s'assurer du contexte de réception de façon à ce qu'il n'y en ait pas une à avoir et une à être le phallus. Butler a suggéré que le pouvoir de la subjectivité lesbienne peut être non pas dans l'apparition mais dans la disparition, dans « laisser ce qui ne peut pas pleinement apparaître [_ ..J persister dans une promesse dérangeante »33

Lynda Hart

Ce qui ne peut pleinement apparaître, toutefois, peut trop aisément être lu comme un symptôme hystérique qui est permis et récupéré par le discours de la bisexualité. Le désir lesbien, d'autre part, est moins comme un symptôme hystérique et plus comme une hallucination — « le retour du réel de ce qui n'a jamais été signifié». *Valse anniversaire* semble jouer consciemment de cette différence. Comme je l'ai dit auparavant, l'anniversaire est un événement hystérique, « un retour en arrière au jour J», qui est évoqué à travers des objets partiels destinés à convoquer une plénitude antérieure. Toutefois, Weaver et Shaw ne se souviennent pas. Elles recréent plutôt la séduction comme si elle arrivait dans le présent. Dans le discours hystérique,

31. S. E. Carr, «A *Case* concerning Hugues», *op. cit.*

32. On peut se reporter *à Notes* on the *Camp* de Susan Sontag, 1964, intemet, pour aborder cette sensibilité et humour *Camp.* lndt)

33. S. E. Case, «Towards a Butch-Femme... », *op. cit.,* p. 291.

34. Teresa de Lauretis, «Film and the Primal Fantasy — One More Time : On Sheila McLaughlin's *She Must Be Seeing Things* », Working Papers, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin, Milwaukee, 1990.

35. J. Butler, «Imitation and Gender», *op. cil.,* p. 29.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

le symptôme névrotique interprète ce qui a été refoulé. Mais dans l'hallucination, ce qui ne peut être signifié dans le symbolique fait retour néanmoins en apparition. Les deux signifient des trous dans l'ordre symbolique qui sont, selon Lacan, « des vides aussi signifiants que des pleins». Dans l'hallucination, toutefois, le spectateur « s'arrête devant l'étrangeté du signifié » parce qu'il produit ce qui « a été originellement coupé du symbolique lui-même »36. Si les spectateurs de cet événement ne pouvaient voir des lesbiennes qu'en les incorporant dans leur logique hétérosexuelle, leurs réactions rendaient néanmoins visible l'impératif hétérosexuel de l'économie spéculaire. Seuls ceux que Kate Davy appelle «les pervers instruits» étaient capables de voir l'hallucination[37].

Dans les termes de l'économie spéculaire, la lesbienne peut seulement attirer l'attention sur elle-même en tant que le « réel-impossible »38. Mais dans cette impossibilité même se trouve la puissance de ses effets. Pour les Split Britches, la subjectivité lesbienne est ce qui refuse la dichotomie du révélé et du caché. Alors que le symptôme hystérique signifie refoulement et bisexualité, l'hallucination est le regard sur ce qui est non vu, sur ce qui ne vient jamais à la lumière du symbolique mais doit apparaître logiquement dans le Réel. Si l'hallucination survient du Réel, le lieu hors symbolisation, elle désigne aussi l'incomplétude du symbolique. Contrairement au « manque» qui maintient l'ordre symbolique, la lesbienne comme réel-impossible est ce devant quoi l'Imaginaire vacille et le symbolique trébuche.

Lacan localise la possibilité d'une subjectivité positive hors de l'Autre dans l'identité fantasmatique. Il raconte l'histoire d'un homme qui rêvait être un papillon et à son réveil s'est demandé comment il pouvait savoir qu'il n'était pas maintenant un papillon en train de rêver qu'il est un homme. *Ce* n'était pas un idiot — un de ceux qui croit en son identité immédiate à lui-même. Plutôt, c'était un homme dans la réalité symbolique mais un papillon dans le réel de son désir[39]. Si l'ordre symbolique est l'ordre social de l'imaginaire masculin, à l'intérieur de ses termes les identités lesbiennes sont des hallucinations. Quand elles apparaissent néanmoins, elles indiquent que l'ordre symbolique est lui-même une construction fantasmatique. Quand Shaw dit dans *Valse Anniversaire*, «tous mes fantasmes étaient en train de devenir des réalités, donc je suis allée voir un psy», elle indique que ce «réveiller» à la réalité du symbolique serait rentrer dans un fantasme où le réel de son désir lesbien ne pourrait pas prendre place.

36. Anthony Wilden, « Lacan and the Discourse of the Other », in *Speech* and *Language in Psychoanalysis,* ed. Jacques Lacan, trans. Anthony Wilden, Baltimore, John Hopkins Press, 1968, p. 281.

37. Kate Davy, article non publie distribue à l'American Theatre, in Higher Education Conference, Seattle, août 1991.

38. L'« impossible-réel» est défini par la note du traducteur des *Ecrits* de Lacan, trad. Alan Sheridan, New York, WW. Norton, 1977: «*ce* qui est manquant dans l'ordre symbolique, l'inéliminable reste de toute articulation, l'élément forclos».

39. Slavoj Zizek utilise cette histoire lacanienne pour expliquer la fonction de l'idéologie : «Non pour nous offrir un point pour fuir de notre réalité mais pour nous apporter la réalité sociale elle-même comme une fuite de quelque noyau réel, traumatique». Elle apporte à notre esprit le slogan « hippy » des années soixante : «la réalité est pour ceux qui ne supportent pas le rêve». *The Sublime Object of Ideology,* London, Verso, 1989, p. 45.

L'Unebévue Editeur, n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Des *performances autotextuelles*

ANNE MARIE RINGENBACH

> Pourquoi, puisque j'ai parlé de *l'homméle,* pourquoi celle que j'appellerai dans l'occasion *la femmeuse* ou *l'affameuse,* celle qui n'est pas *toute,* au point de la dire *la, j'ai mis* ça en suspicion, en suspension, pourquoi est-ce qu'elle, de *ce* manque, elle s'en fout bien, c'est le cas de le dire ? Je suggère en réponse que c'est *elles* — *elles* au pluriel quoique j'ai parlé de *la* d'abord — c'est *elles,* au pluriel, qui sont, si tant est qu'on puisse employer le mot être, qui sont l'inconscient. La femmeuse dont je parlais n'est pas toute ; si elle n'est pas toute, en fin de compte, je ne sais pas bien si c'est comme le réel, ou si j'ai été introduit à formuler que le réel n'est pas tout à cause d'elles (comme vous voudrez l'écrire, au singulier ou au pluriel).
> J. Lacan, clôture du congrès de Strasbourg, «Inhibition et acting out», *Lettres de l'école freudienne de Paris,* N°19, juillet 1976.

En 2003, les éditions EPEL ont publié une traduction du livre américain de Lynda Hart, *Between the Body and the Flesh, Performing Sadomasochism,* intitulé en français *La performance sadomasochiste, entre corps et chair,* qui a ouvert en France, avec quelques rares autres publications, un vaste champ de réflexion, non seulement sur le sadomasochisme lesbien, mais plus largement sur l'importance des études lesbiennes, en particulier dans la psychanalyse aujourd'hui. Un certain nombre d'autres textes, et spécialement ceux de Lynda Hart, dont celui qui est publié dans ce même numéro, ont alors attiré notre attention sur les façons d'aborder des points controversés et difficiles dans la psychanalyse, tels que l'identification et l'acting out.

Quelle sorte de performance est en jeu dans le S/M lesbien, étant entendu qu'il n'y a pas, selon Lynda Hart, de sexualité «naturelle», comme pourraient le croire les tenants de la «naturalité hétérosexuelle », les *straights,* et qu'elle pose d'emblée que toute sexualité est une performance ? Remarquons tout d'abord qu'elle utilise cette

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

écriture S/M', S *slash* M, et la formulation « S/M lesbien » qui a fait son apparition au cours des guerres du sexe dans le mouvement féministe et lesbien comme terme du lexique, et non pas «sadomasochisme», et qu'elle rappelle la barre oblique «/» du S/Z de Barthes ou du journal anglais m/f. Mais dans les termes du débat qui a eu lieu aux États-Unis, le slash a le plus souvent été envisagé comme signifiant mis à la place de quelque chose de coupé, barre oblique installant une opposition rigide entre deux termes et venant signifier que quelque chose manque qui pourrait, s'il était retrouvé, rendre compte de la formulation qui inclut le *slash.* Or, Lynda Hart, différemment, se réfère à la barre oblique telle qu'elle considère que Lacan l'utilise, barre posée *en travers de* la femme et qui indique qu'elle n'existe pas, une barre qui ne représente pas une séparation entre deux termes, mais un effacement d'un terme unique, *La Femme qui n'existe pas.* Ce qui l'intéresse, c'est le fondement non ontologique de la Femme dans la théorie de Lacan :

> «Elle» n'a pas de référent dans la «réalité», mais seulement une existence fantasmatique dans l'imaginaire masculin. (Les femmes, bien sûr, sont tout à fait autre chose dans la psychanalyse de Lacan)[2].

Lynda Hart questionne donc : quel est le référent du slash ? Elle suggère que le slash dans le S/M lesbien puisse renvoyer à lui-même : le penser de cette façon est reconnaître les possibilités de son auto-référentialité, c'est-à-dire de sa performativité, soit ce qui est le mode sur lequel il a été dénié. Mais un malentendu est du même coup produit, une triviale référence à Freud qui aurait considéré qu'il y a un masochisme féminin, dont on pourrait déduire qu'il ne peut être performé. Pas du tout, répond Lynda Hart, il peut être «performé comme geste performatif». C'est ainsi que peuvent être performés les fantasmes de fustigation et les fantasmes de scènes incestueuses.

Anne Marie Ringenbach

On commence alors à entrevoir que cette thèse de l'autoréférentialité du S/M lesbien est riche de perspectives et renvoie à ce qui chez Lynda Hart est en toile de fond :

— dans la symbolisation psychanalytique, les lesbiennes sont seulement possibles dans le «réel», et comme le «réel» puisqu'elles dépendent d'une forclusion de l'ordre symbolique, elles tombent hors symbolisation.

— Le modèle qui présuppose l'impossibilité du désir lesbien construit selon le type de deux femmes morphologiques ayant des identités psychiques féminines est impossible en termes psychanalytiques, précisément parce qu'il n'y a pas de désir sans signifiant phallique.

Elle dit non à ces formulations : il n'y a pas d'impossibilité du désir lesbien, l'ordre symbolique, la loi du Père, *The* ordre symbolique, n'est que l'imaginaire masculin dominant. Et elle s'en sert : les lesbiennes sont dans/comme le réel lacanien ; elle soutient à la fois que la formation historique de la lesbienne comme identité socialement

1. Lynda Hart, *Between the Body and the Flesh, Performing Sadomasochism,* intitulé en français La *performance sadomasochiste. Entre corps et chair,* Paris, EPEL, 2003, pp. 136-137.

2. *Ibid.,* p. 137.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

impossible est faite de la construction des théories issues de la sexologie et de la psychanalyse, et que l'identité lesbienne à l'intérieur du féminisme assume la situation paradoxale du « réel » lacanien. Lynda Hart ne veut pas d'une identité lesbienne, pas de concept de «centralité femme», elle combat l'illusion de la construction d'une identité lesbienne. La psychanalyse lui est indispensable dans le débat où le S/M a été et continue à être au coeur des guerres du sexe dans le mouvement féministe.

Cette double référence nous permet sans doute d'envisager cet espace de bougé-tremblé de l'imaginaire-symbolique-réel qu'elle met en mouvement, qui ne peut que nous questionner devant une certaine transformation des formulations de Lacan entre les années soixante, à propos de la métaphore paternelle et la forclusion du nom du père et celles des années soixante-dix, à propos de l'équivalence des consistances RSI et les reformulations de la différence sexuelle, la père-version, la psychose paranoiaque, par exemple.

Pour mener son interrogation sur ce qui, dans les performances centrées sur le genre et les sexualités, porte sur ce qu'elle appelle l'auto référentialité du S/M lesbien, Lynda Hart se réfère à une analyse de Patrice Pavis qui met l'accent sur l'autoréférentialité dans des oeuvres qu'il appelle autotextuelles :

> tautotextuel est le niveau indépendant, autoréférencé, par lequel un texte revendique son autonomie et adopte la forme parfaitement arrondie d'une monade, écartant alors les influences intertextuelles ou idéologiques. Cette sorte d'autoréférentialité [...1, on peut la trouver dans tout texte qui requiert l'attention sur les procédés qu'il emploie. Au théâtre où il prend la forme de la théâtralité, c'est le coeur de la dichotomie illusion/désillusion qui oscille entre le « réel» et le « théâtral »[3].

Lynda Hart retient cette formulation de Pavis pour toucher le coeur de ce qu'elle soutient être le sadomasochisme lesbien :

> Je soutiens que le sadomasochisme est l'objet de polémiques si excessives chez les féministes non pas pour la violence qu'il est censé perpétuer ou laisser faire, mais parce qu'il consiste en un ensemble d'actes sexuels où l'érotisme est précisément suscité dans l'équivoque entre réel et performance, cette « autotextualité » que Pavis affirme être «le coeur de la dichotomie illusion/desillusion»[4]

Voilà pourquoi, en ayant comme toile de fond cette question sur les pratiques sexuelles du S/M lesbien, Lynda Hart se propose d'examiner de façon queer les performances d'un certain nombre de performers dont elle considère qu'ils s'engagent tous dans des performances autotextuelles ou autoréflexives/érotiques. Mais dans la mesure où en France, les performers dont elle analyse les performances sont à peu près inconnus, je vais présenter une des plus réputée, Karen Finley, de façon à ce que la thèse de Lynda Hart puisse trouver son environnement.

3. Patrice Pavis, « Production, Reception, and the Social Context», in On ***Refering in Literature,*** eds Anna Whiteside et Michael lssacharoff, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 134.

4. L. Hart, La *performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 247.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

KAREN FINLEY DÉCHAINEE

Karen Finley est une *performer,* féministe *out-spoken* (qui ne mâche pas ses mots), indiscrète, une femme non-socialisée, obscène. Voilà les termes qui courent à son propos et qui lui ont valu d'être attaquée pour obscénité et faire partie des quatre performers qu'on a appelés dans les années quatre-vingt dix, les *Quatre NM*. Qui étaient-ils ? Au coeur de la tourmente autour de l'établissement de lois anti-pornographiques aux USA au début de ces années-là, les *Quatre NEA,* outre Karen Finley étaient Holly Hugues, lesbienne auto-déclarée dont le travail présente des contenus lesbiens, deux homosexuels déclarés, Tim Miller et John Fleck, tous artistes *performers.* «Indiscrète», le mot est utilisé par Lynda Hart dans un chapitre de *Fatal women*[5], « Reconsidérer l'homophobie : les indiscrétions de Karen Finley» dans lequel Lynda Hart interroge ce qui a fait débat public sur l'homophobie lors des décisions de désubventionnement pour obscénité parla *NM,* et pourquoi la plus attaquée et exposée a été une hétérosexuelle déclarée, Karen Finley. Et je reprends l'expression « une femme non socialisée» de l'article de C. Carr, journaliste du *Village Voice, «* Pratiques innommables, actes contre-nature : l'art tabou de Karen Finley» dans le recueil *Acting out : Feminist Performances' :*

> Elle peut dire et faire tout là. Sur scène, Karen Finley développe une présence rare et effrayante — une femme non socialisée'.

Anne Marie Ringenbach

En dépit de son discours direct sur l'horreur des agressions sexuelles, sur l'indifférence gouvernementale vis-à-vis du sida, de l'inceste, du viol et d'une foule d'autres questions concernant la race, la classe, le genre et les minorités sexuelles, en dépit de son ton qui fait immanquablement apparaître qu'il y a, chez la tendance majoritaire des américains un penchant au génocide envers tous ces « autres », ce sont les actes physiques, en scène, de Karen Finley qui ont entraîné les oppositions les plus vives et qui ont fait d'elle un objet d'opprobre et la cible de la droite fondamentaliste. Et les actes physiques contre lesquels les médias se sont déchaînés sans relâche étaient des façons que Karen Finley avait de se dénuder, avec ou sans slip, et d'effectuer des applications de substances variées sur tout ou parties de son corps ou de son visage, oeufs crus, chocolat, ignames en conserve, pousses ou germes divers, ketchup, toutes substances ayant à voir avec la nourriture et oscillant entre liquide, solide, ou visqueux, par couches successives en terminant avec du brillant ou en agrémentant de guirlandes argentées ou autres accessoires glamour. La presse est revenue sans cesse sur les actes excrétoires de Karen Finley – urinant, crachant, défèquant — sur scène". Selon Lynda Hart, les controverses *NEA* furent explicitement menées pour contröler les exhibitions des corps.

5. L. Hart, *Fatal Women, lesbian sexuality and the mark of agression,* Princeton University Press, 1994.
6. L. Han, Peggy Phelan Editors, *Acting out : Feminist Performances,* Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.
7. Ibid., p.141.
8. L. Hart, «Reconsidérer l'homophobie», *Fatal Women,* p. 97.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

L'affaire NEA

La Fondation Nationale pour les Arts, *National Endowment for the Arts, NEA, a* été créée en 1965 par une loi du Congrès américain s'engageant dans une politique nationale de soutien conçue largement pour les arts aux USA[S] et délivrant des fonds fédéraux pour « aider la création et soutenir non seulement un climat encourageant la liberté de pensée, l'imagination et la recherche mais aussi les conditions matérielles facilitant l'émergence de talent créatif »[w].

Le statut d'habilitation de la NEA lui permettait d'attribuer des montants de subventions à discrétion, selon des priorités de financement très larges, incluant la «signification culturelle et artistique, donnant de l'ampleur à la diversité culturelle et la créativité américaine», «l'excellence professionnelle», et le soutien de «la connaissance publique, l'éducation, la compréhension et la critique des arts». La fondation était composée de comités de conseil formés d'experts appartenant aux divers domaines artistiques et devant refléter « divers points de vue artistique et culturel », inclure «une large représentation géographique, ethnique, et des minorités», et aussi bien des gens non experts mais connaisseurs des arts.

Depuis 1965, la *NM* avait distribué des billions de dollars à des particuliers et à des associations et jusqu'en 1989, une seule plainte avait été formulée pour abus public. Mais en 1989, pour deux travaux « provocateurs», toutefois, une controverse publique rapide amena une réévaluation par le Congrès des priorités de distribution de fonds de la *NEA* et de leurs procédures. Dans le collimateur, la rétrospective des photos de Robert Mappelthorpe, intitulée *The Perfect Moment, à* l'Institut d'Art Contemporain de l'université de Pennsylvanie, incluant des photographies homoérotiques condamnées par plusieurs membres du Congrès comme pornographiques. Deuxième affaire, le travail de Andres Serrano, Piss Christ, une photographie d'un crucifix immergé dans l'urine, subventionnée par le *Southeast Center for Contemporary Art.* Examinant le financement de la *NM* pour l'année 1990, le Congrès retrancha du budget la somme exacte des deux subventions précédemment accordées aux deux artistes et promulgua un amendement spécifiant que les fonds de la NEA «ne peuvent être utilisés pour promouvoir, répandre ou produire des ceuvres qui dans le jugement [de la *NEA]* peuvent être considérées obscènes, incluant mais de façon non limitative, des représentations de sadomasochisme, d'homoérotisme, d'exploitation sexuelle des enfants, ou des individus engagés dans des actes sexuels qui, lorsqu'ils sont tels quels, ne peuvent pas sérieusement avoir de valeur littéraire, artistique, politique ou scientifique».

Reportons-nous maintenant aux commentaires de sa propre aventure que fit Karen Finley dans son livre *A different Kind of intimacy : The collected Writings of Karen Finley".* Karen Finley avait demandé une subvention d'artiste solo à la *NEA* pour

9. Document intemet donnant la référence de l'article 953 (b).
10. 1bid, article 951 (7).
11. Karen Finley, A *different Kind of intimacy : The Collected Writings of Karen Finley,* Thunders Mouth Press, New York, 2000.

L'Unebévue Editeur N°2 : de père à fille. www.unebevue.org

1990. Elle performait *We Keep Our Victims Ready au Walker Art Center à* Minneapolis et avait reçu une évaluation positive d'un membre du Comité de Conseil qui était allé voir son show. Elle précise que l'habilitation n'était pas donnée à la légère : on présentait un *curriculum vitce,* des objectifs d'artiste, des exemples de travaux et puis un entretien avait lieu avec le membre local du comité de conseil qui envoyait ensuite sa recommandation aux vingt-six membres du Conseil National des Arts à Washington. Après examens de toutes les candidatures, le Conseil National envoyait ses recommandations au directeur pour approbation. Les deux dernières étapes étaient en réalité une formalité, puisque, comme on l'a dit plus haut, dans l'histoire de la NEA jusqu'alors, les recommandations des comités de conseil avaient rarement été contestées.

> Mais au début de mai 1990, quelqu'un s'interroge sur mon dossier de candidature et donne des informations sur *We Keep Our Victims Ready à* deux éditorialistes conservateurs largement syndiqués Rowland Evans et Robert Novack. J'étais en train de devenir la dernière morte de ce qui a été appelé les guerres de la culture.
> Alors que le Conseil National devait examiner les recommandations des comités de conseil le week-end du 12-13 mai, le 11 mai, le Washington Post' sort l'éditorial de Novack et Evans titré : «Ça va barder dans l'art nouveau», pareil dans le *New* rbrh *Post* et d'autres quotidiens majeurs à travers les USA. Dans leur éditorial, Evans et Novack écrivaient que des «amis» anonymes avaient conseillé au directeur de la *NEA,* John Frohnmeyer, de s'opposer à un certain nombre de demandes de subventions d'artistes solo : « Parmi ces demandes se trouve celle d'une "jeune femme barbouillée de chocolat" *a chocolate smeared young woman,* moi. Evans et Novack écrivirent que le refus de Frohnmeyer devait calmer les perturbations que le président Bush avait avec les conservateurs à propos de son programme culturel suspect. D'autre part, approuver les subventions pourrait rendre difficile à Bush de «désamorcer la question culturelle la plus chaude pour le contribuable dans tout le pays au-delà du Beltway».

Anne Marie Ringenbach

Ce week-end là, le Conseil national ne rejeta ni n'approuva les dix-huit subventions théâtrales contestées et décida de repousser sa décision pour obtenir «plus d'informations» à propos des artistes et de leurs travaux.

> Je fus outrée par l'écrit de Evans et Novack et j'écrivis une réponse qui fut publiée le 19 Mai dans le *Washington Post.* Je mis en avant que le portrait de la *Chocolate smeared young woman* était grossièrement réducteur et créait l'impression erronée que mon travail était de nature sexuelle. J'essayai de présenter une figure plus nuancée de ma carrière et je dis que je sentais que l'attaque de Evans et Novack appartenait à la tendance plus large de supprimer des artistes — particulièrement ceux dont le travail traite des problèmes de difficulté sociale — en jouant sur les peurs, les préjugés et les problèmes sociaux.

Le 20 juin 1990, une « information supplémentaire » sur les 18 subventions contestées est adressée aux membres du Conseil. Une semaine plus tard, lors d'une réunion d'organisation des artistes à Seattle, John Frohnmeyer dit que les « réalités politiques» feront certainement que le veto à certaines subventions sera voté.

12. Rowland Evans et Roben Novack, «The NEAs suicide charge», Washington Post, 11mai 1990.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> Une des « réalités politiques» à laquelle se référait Frohnmayer était la courte lettre qui lui avait été adressée par George Bush (datée du 19 juin) dans laquelle il écrivait : «Je n'aime pas la censure, cependant je ne crois pas qu'une dime de l'argent du contribuable pourrait aller à de l'art qui est clairement et visiblement de la saleté *filth 1..1* Le contribuable ne peut subventionner la saleté et des oeuvres manifestement blasphématoires. Vous avez un bon job et je vous soutiens. Gardez-le !»

Karen Finley n'accable pas Frohnmeyer, si ce n'est qu'elle considère qu'il n'avait pas assez d'estomac pour cet enjeu-là. De fait, il consulte le Conseil par téléphone et annonce le 29 juin que quatre des dix-huit subventions ont eu un veto, celle de Karen Finley, donc, et de trois autres artistes performers, Holly Hugues, John Fleck et Tim Miller. Après l'effarement à l'annonce de la décision, une coalition d'artistes, d'avocats, de juges décida que les quatre artistes se réuniraient pour poursuivre la décision en justice afin de rétablir les subventions. Les médias s'en donnèrent à coeur joie et le sénateur Jesse Helms porta au Sénat même le travail de Karen Finley comme un exemple de ce que la NEA ne pouvait pas subventionner. Karen Finley décrit son amertume à la pensée qu'elle était devenue une victime après tout ça — avoir parlé d'une victime dans son travail pour réellement en devenir une. Elle était effrayée de l'impact que l'affaire NEA aurait sur sa carrière, elle souhaitait être connue pour son art et non en tant que « reine anti-censure ». Mais elle était consciente que beaucoup de gens ne pensaient pas que la remise des subventions était réellement censurée et « qu'ils pensaient que moi et mes compagnons artistes étaient choyés, avantagés. Je sentais avoir à démontrer combien c'était faux».

Les Quatre NEA étaient officiellement nés. Mais ajoute avec humour Karen Finley, «l'affaire devint connue comme *Finley et al. Vs. The NM,* parce que mon nom arrivait alphabétiquement en premier dans les quatre».

> A partir de là, les artistes dont les subventions avaient été approuvées reçurent leurs notifications officielles d'acceptation, selon des formes qui requerraient qu'ils signent «the Helms Clause », clause stipulant que l'artiste ne pouvait créer un travail avec de «l'homoérotisme, du sadomasochisme» ou autre contenu « obscène». La plupart des artistes signèrent la clause, mais quelques artistes mirent en avant que la Clause Helms était une réminiscence inquiétante de rhétorique nazi et refusèrent de signer.

Pendant ce temps, une commission indépendante fit son rapport au Congrès, qui du coup adopta l'amendement Williams/Colemen (mieux connue comme la « clause de décence»), qui remplaçait la loi anti-obscénité et qui ordonnait au directeur de la *NM* de « prendre en considération les standards généraux de décence et de respect pour les croyances et les valeurs du public américain». Mais la clause Helms fut considérée comme constitutionnellement vague, et annulée. Les quatre NEA, avec la *NAAO, National Association of Artists Organisation,* déposèrent une nouvelle plainte pour interroger la constitutionalité de la clause de décence. Karen Finley rapporte qu'elle était la seule artiste *straight* des quatre *NEA* et qu'elle fut alors présentée dans la presse comme une gentille fille mariée qui vivait dans une petite ville et faisait de l'art.

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

> C'était comme s'ils sentaient qu'il était nécessaire d'utiliser ma vie personnelle non menaçante pour dire : «Voyez, certains artistes sont décents. Des gens de groupes des lobby des arts me demandèrent si je voulais rencontrer Jesse Helms pour le thé, pour lui montrer quelle gentille jeune personne j'étais. J'ai dit non, je ne pense pas que ma personnalité ou ma préférence sexuelle doivent avoir quelque chose à faire avec le fait de savoir si oui ou non je suis protégée par le Premier Amendement».

En 1993, les Quatre NEA reçurent une compensation qui dépassait le montant initial. Mais les polémiques concernant l'utilisation des fonds de la *NEA* selon des standards généraux de décence ont continué, jusqu'à la Cour Suprême, questionnée sur l'adéquation des standards de décence avec le Premier Amendement qui indique que « le Congrès ... ne peut faire de lois ... réduisant la liberté de parler». En 1998, la Cour Suprême décida le maintien des standards généraux de décence.

We Keep Our Victims Ready.

La performance qui cloua au pilori Karen Finley s'intitulait We *Keep Our Victims Ready.* Elle fut créée et jouée en 1989 et propulsée en 1990 sur le devant de la scène nationale. C. Carr, qui a publié de nombreux travaux sur Karen Finley, indique dans un article trouvé sur le *Net et* datant du 14-11-2000[13], que l'ironie a voulu qu'il s'agisse « d'une de ses performances relativement tranquille, un travail de suprême empathie, et la chose politique la plus tournée vers le straight qu'elle ait jamais faite». Elle parlait de Tawana Brawley, elle l'incarnait, «l'encorporait» *(embodied)*[14]. Tawana Brawley était une jeune fille de seize ans, noire, qui fut trouvée terrée dans un sac poubelle, le corps recouvert d'excréments humains, près de son domicile à New York. l'affaire fit grand bruit : avait-elle été agressée ? havait-elle fait elle-même ? Elle dit avoir été violée par des officiers de polices blancs. Après enquêtes, investigations diverses, tapage médiatique, bouleversement dans toute l'Amérique, elle fut accusée de l'avoir fait elle-même.

Anne Marie Ringenbach

> A ce jour, il y a beaucoup de choses a propos de cette histoire qui ne sont pas claires mais ce qui était clair pour moi depuis le début c'est que Tawana Brawley avait été exploitée et abusée.1...1 Même si elle s'était elle-même étalé les fèces, la chose importante à se demander est qui ou quoi pouvait amener une jeune fille à faire quelque chose comme ça".

Mais alors, pourquoi Karen s'enduisait-elle de chocolat, dans sa performance ? Interviewée, elle répond :

13. C. Carr, «The Karen Finley Makeover, a persecuted performance artist gets past her suffering», *On* Edge,14.11.2000, document internet.

14. Interview de Karen Finley dans *Revolutionary Worker* #965, 12 juillet 1998, «Karen Finley : The rage of the chocolate-smeared woman» , par C.J.

15. K. Finley, A different Kind *of intimacy, The collected writings of Karen Finley, a memoir, op. cit.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> Pour moi, le symbolisme du chocolat vient de l'affaire de Tawana Brawley, qui avait été trouvée avec des fèces sur elle dans un sac poubelle. Je pensais que je ne pouvais pas utiliser des fèces réels, mais je souhaitais être dans le commentaire du sexisme et du racisme et de l'âge-isme. Même si elle a fait ce dont elle a été accusé, vous savez, mettre des fèces sur elle-même et *se* mettre dans un sac poubelle de façon à éviter d'être punie ou n'importe quel autre problème, je sentais que c'était un choix horrible — qu'elle puisse penser dans son esprit, voilà le meilleur choix ! Et personne n'a jamais pensé à cela — c'était une jeune fille, elle avait seulement seize ans, c'était une enfant, pas une adulte. Et j'ai pensé que si c'était une fille blanche qui avait été trouvée ainsi, je ne crois pas que ça aurait été le même problème'.

Dans une autre interview, elle précise s'être dégradée elle-même avec le chocolat'', «Je pensais que je marchais alors tout autour couverte de fèces et je parlais des abus pendant ce temps»[18]. Elle encorpore, *embody*, le noir sur elle, la victime noire :

> Je savais que je ne pourrais jamais aller émotionnellement là où Brawley avait été et que je ne pourrais pas alors mettre des fèces réels sur moi-même. Même si je pouvais m'amener à le faire, cela dégoûterait le public tellement qu'ils ne seraient plus capables de se concentrer sur autre chose. Aussi je décidai d'utiliser du chocolat. 11 ressemblait à la merde. Et j'aimais l'idée de l'histoire du chocolat, son association avec l'amour[19].

C'est « elle » qui s'est dégradée, permettant au passage une interprétation du racisme ambiant. Nous verrons plus loin qu'au cours d'une autre de ses performances dans laquelle le point de vue était inverse, où l'on ne pouvait d'aucune façon stigmatiser et maltraiter des victimes mais dont la cible était les bourreaux, Karen Finley n'a pas hésité à utiliser la merde. Mais là, performant cette jeune fille noire, elle utilisait de la nourriture, se maculait de chocolat tandis qu'elle parlait, « de façon basique», de la victimisation des femmes parce que les femmes sont traitées comme de la merde, de la saleté.

> Je maculais mon corps avec du chocolat, parce que, je disais dans la pièce, «j'suis une femme», et les femmes sont ordinairement comme de la merde. Je me recouvrais alors de coeurs en sucre rouge, parce que, « après qu'une femme soit traitée comme de la merde, elle devient plus aimable ». Après les coeurs, je me recouvrais de germes de soja, qui sentent le sperme et ressemblent au sperme, parce que, « après qu'une femme soit traitée comme de la merde, et aimée pour cela, on se branle sur elle». Puis j'étale des guirlandes de noël argentées sur mon corps, comme une robe de Cher parce que, « de quelque méchante façon qu'une femme ait été traitée, elle réussira encore à s'habiller pour le dîner»[20].

16. Interview de Karen Finley dans *Revolutionary Worker, op. cit.,* 12 juillet 1998.
17. Jane Carstensen, Karen Finley, *The Gate,* document intemet_
18. Ibid.
19. K. Finley, *A different Kind of intimacy, op. cit.,* p. 84. II s'agit des chocolats de la Saint Valentin, comme Lynda Hart le précise dans «Reconsidérer l'homophobie», *Fatal Women, op.* cit.
20. Ibid.

L'Unebévue Editeur n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Anne Marie Ringenbach

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Dans une interview, Karen commente sa façon *camp*[21] de traiter de la victimisation des femmes, de mettre en jeu que les femmes sont traitées comme de la merde :

> Ici, j'ai une sorte de façon d'faire, j'suis comme Judy Garland — j'me glamorise, je change, comme si j'étais en train de faire mon show, comme faire un cabaret à Vegas. Et chaque fois, au lieu d'aller dans une transe émotionnelle, c'est mis en scène d'une manière réelle, comme des actes drag. Sorte de déconstruction drag... tu fais ton propre numéro et tu chantes les chansons de quelqu'un d'autre[22].

Elle ponctue :

> Voilà ce qu'était cette piece et c'est cette piece qui a été érotisée par Helms. J'ai eu, il y a six mois, cette révélation de comment mon travail était déformé. Dans *Time Magazine,* ils déformaient mon travail. Ils faisaient un test sur moi et je réalisai que puisque *Time* faussait mon travail alors je pouvais vraiment arrêter d'essayer d'être cette bonne fille, arrêter d'essayer constamment de convaincre les gens à propos de ce que je fais. Parce que j'essaie de leur parler du viol, de l'abus des gens, mais ce qu'ils veulent constamment, c'est juste l'érotiser, moi étant la perverse — ce qui, je pense, représente une déformation de *ce* qui est sexualité. De toutes façons, il ne m'a même jamais vue, Helms, mais il a une relation érotique avec moi. Je crois réellement ça, je le connecte d'une façon ou d'une autre sexuellement[21]...

En 1993, Karen Finley *fait* sa déposition pour l'affaire *NEA.* Le questionnaire est ridicule. Lattorney fait référence constamment aux éléments sexuels de la pièce, aux parties du corps, à la nourriture. Karen Finley souligne l'élément érotique dans le questionnement :

> Ms. Finley, vous êtes-vous touché un sein pendant la performance ? Avez-vous fait attention au fait que vous regardiez les hommes' ?

Karen Finley l'accuse de la questionner comme on questionnait un communiste pendant le *Red Scare,* l'épouvantail rouge du maccarthisme. Un autre attorney fut convoqué en sa présence pour s'assurer qu'elle ne transformerait pas l'interrogatoire en une performance d'art. C'est à ce moment-là que germa l'idée du Return *of the Chocolate-Smeared Woman.* En 1998, la séance à la Cour Suprême eut lieu, mais la décision ne devait intervenir qu'en juillet. Dans l'intervalle, Karen décida de déconstruire sa propre performance We *Keep our Victims Ready,* qui dans un sens avait tout déclenché, et d'incorporer dans la nouvelle performance des éléments autobiographiques qui avaient à faire avec ce qui était devenu un cas juridique. Elle émettait le principe que Jesse Helms avait engagé une relation sexuelle abusive avec elle, et ce, publiquement. Elle allait plus loin avec le concept d'aveu de sa complicité dans la dynami-

21. Pour une introduction *au Camp,* consulter le travail de Susan Sontag, *Notes on the* Camp, document internet.

22. « *K. Finley : The Rage of the chocolate-smeared woman* » by **CI,** 12 juillet 1998, *op. cit.*

23. Ibid.

24. K. Finley, *A different Kind of intimacy, op. dt.,* pp. 253 et suivantes.

L'Unebévue Editeur n°3 : de père à fille. www.unebevue.org

que. Le chocolat ne représentait plus l'humiliation du passé, elle voulait maintenant jouer avec un élément érotique. Elle invitait le public, pour vingt dollars, à lécher le chocolat sur son corps. De son propre avis, la performance fut très *camp.* La performance commençait avec une troupe de go-go danseurs dans le style sixties et recouverts de chocolat, et se déroulaient alors diverses relations érotiques avec Jesse Helms, et aussi avec Bill Clinton, les ébats du président et de Monica ayant enflammé l'Amérique.

Yams up *my Granny's ass.*

Mais lorsque Karen Finley faisait cette performance *We Keep Our Victims Ready,* elle était déjà prise dans une polémique publique qui s'était déclarée en 1986 et il semble que le chocolat ait remis à l'esprit des critiques mal intentionnés l'affaire des ignames, une performance au cours de laquelle elle s'était en fait barbouillé les fesses d'ignames cuits en conserve, en étant nue mais en gardant son slip, et qui s'appelait : Yams *up my Granny's ass.* Dans la traduction du livre de Lynda Hart, qui cite cette performance, Annie Lévy-Leneveu a correctement traduit ce titre, c'est-à-dire qu'elle l'a fait dans les règles de la bienséance : «Des ignames sur les fesses de Mamie»[25], ce qui était bien l'acte physique réellement effectué sur scène par Karen Finley. Mais le *slang,* l'argot sexuel américain, introduit son ambiguïté érotique, il dit : «Des ignames dans le cul de Mamie». Alors qu'avait lieu cette performance, C. Carr publia dans *Village Voice,* journal libéral de grande audience[2]ó un article favorable à l'ensemble du travail de Karen Finley, et qui mettait plutôt en avant le numéro *Peaches-in-the-pussy :*

Anne Marie Ringenbach

> En avril dernier, une nuit au Danceteria, Finley apparut soudain sur *scène* vers une heure du matin dans une robe de soirée de *lycéenne,* en satin trouée. Depuis des heures, la foule stone punk s'emplissait d'alcool, de hard rock, de films d'horreur montrés sur tous les écrans. Dans son état habituel de confrontation, Finley cria, « Vous, gens qui aimez les cuirs et les crêtes de cheveux, j'aime à penser que vous vous masturbez ». Elle leur dit comment elle allait mettre des peches sur sa chatte et puis «vous faire venir, mecs», en dessous de sa robe de fête, et leur dire, «chéri mange ces pêches à la crème » et alors elle a ponctué l'instant en jetant une canette de sirop de chocolat sur le devant de sa robe. Une énergie puissante courut à travers la foule. Deux jeunes mecs près de moi se convulsaient et criaient, pliés en deux. Finley remonta alors sa robe et tourna ses fesses nues vers le public, « ça c'est des ignames dans le cul de Mamie» annonça-t-elle[27].

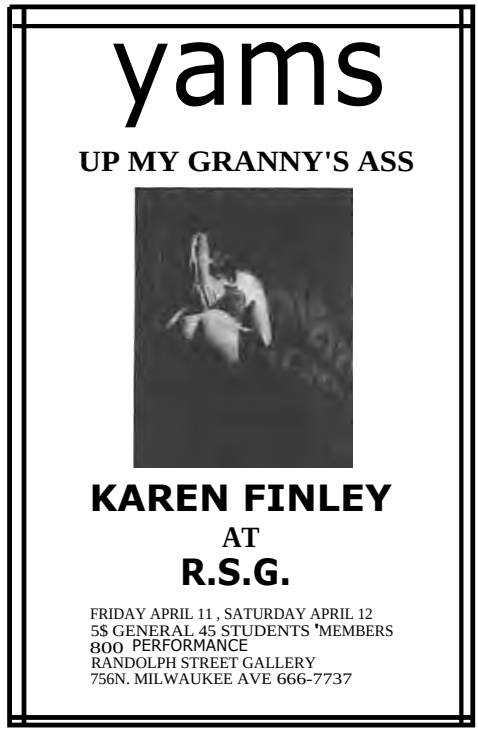
Ce fut le déclenchement de l'affaire publique : une semaine après l'article de Can dans *Voice,* un autre journaliste du *Voice,* Pete Hamill, choisit, lui, cette performance

25. L. Hart, La *performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 218.

26. C. Carr, «Unspeakables Practices, Unnatural Acts : The Taboo Art of Karen Finley», *Village Voice,* july 24, 1986, pp. 18-86. Cet article est repris dans *Acting out : Feminist Performances, op.* cit.

27. C. Carr, ibid., p. 144.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org



pour cible et écrivit une réponse qui accusait Carr de choisir d'écrire pour un travail sans valeur. Karen Finley note qu'Hamill n'a pas assisté à sa performance puisqu'il imaginait qu'elle avait sur scène un igname cru et qu'elle s'était sodomisée. L'article la présentait suivant une voie entièrement sexuelle et n'envisageait même pas qu'elle puisse avoir du talent. Il concluait en invitant les lecteurs à envoyer des ignames à l'éditeur de *Voice,* Robert Friedman, «qui devait savoir quoi faire avec ça». Le succès de l'invite dépassa toute espérance et déclencha un courrier des lecteurs extrêmement violent, jusqu'à de la merde sous enveloppe, des questions sur les ignames crus ou cuits, et sur la possibilité d'introduire des ignames crus dans l'anus. Ces lettres de lecteurs ont d'ailleurs fait l'objet d'une publication[28]. Karen Finley fut surprise d'être attaquée par la gauche et non par la droite. Elle constata être dans des enjeux de pouvoir, la vieille garde mâle se laissant infiltrer par des écrivains et éditeurs féminins telles C. Carr et Karen Durbin. Leur article était destiné à un espace consacré aux questions queer qui n'étaient pas encore du tout un sujet principal. Selon Karen, l'article de Hamill était clairement dû au fait qu'il se sentait menacé sur tous les fronts. Dans son article, il montrait une fixation absolue sur l'idée de l'igname dans le trou du cul. Karen considera que le dégoût de Hamill provoqué par cette idée — et son besoin d'annoncer publiquement son dégoût — était un cas sérieux d'hystérie homophobe.

> [article de Hamill fut une leçon pour moi. Jusqu'alors j'avais vu la culture comme divisée entre libéraux et conservateurs et j'avais espéré que des problèmes tels que le sexisme, l'homophobie et la liberté de parole tomberaient toujours selon ces lignes de partage. Mais maintenant je voyais que, le plus souvent, elles tombaient selon des lignes de pouvoir[29].

Dans « Reconsidérer l'homophobie »[30], Lynda Hart rapporte que deux thèmes dominaient les lettres au *Voice :* saleté et folie. Elle accorde à ces lettres une valeur textuelle à prendre en compte sérieusement car ce fut le moment où le travail de Finley se noua dans l'imagination du public avec les orifices du corps et les frontières entre ce qui est intérieur et extérieur au corps. Elle note que ce n'est pas n'importe quel orifice niais l'anus, qui est concerné, ouverture du corps qui historiquement a été le plus associée à une sexualité « contre nature ». Les lecteurs, dans leur courrier, lisent cette

28. «Letters : The Yam Became a hot Potato», *Village Voice,* july 15, 1986, pp. 4-6.
29. K. Finley, *A different kind of intimacy, op. cit.,* p. 27-28.
30. L. Hart, *Fatal women, op. cit.,* pp. 94-95.

performance non seulement comme sale et dégoûtante, mais aussi comme transgressive du genre. Hart rappelle ce que Eve Kosofski Sedgwick a montré : l'anus est la seule partie du corps de la femme qui a été *non marquée* par des inscriptions culturelles. Alors que l'érotisme anal a été pratiquement associé à la sexualité masculine gay, Sedgwick remarque qu'après les temps classiques

> il n'y a eu aucun discours occidental important et soutenu dans lequel l'érotisme anal avait une signification quelconque. *Signifiait quelque chose* (accentuation de l'auteur)'.

Lynda Hart note alors qu'en rendant public ce qui est nécessairement privatisé, l'accentuation de Finley sur l'analité a créé des associations fortes avec l'homosexualité (masculine) et de ce fait a constitué une attaque de la suprématie hétérosexuelle qui maintient une sorte de règne du phallus. Eindiscrétion de Finley fut ainsi non seulement une violation de la « pureté » de la féminité mais aussi un passage volontaire dans le domaine qui a été réservé aux hommes gay dans le discours homophobe :

> D'un côté la performance de Finley fut considérée «obscène» parce qu'elle était considérée «sale» au niveau du genre (elle était «en dehors» de la catégorie de la féminité). En même temps, l'obscénité pouvait être rapportée, par association, à un acte connoté de sexualité gay. Ainsi elle fut, à la fois, non correctement « discrète» comme une femme et «non discrète» — non pas séparée et distincte mais mélangée, frelatée. C'est bien sûr la première connotation qui a dominé le discours de la féminité. Mais c'est la dernière indiscrétion qui trouble l'opposition binaire hétérosexualité/homosexualité. Ce fut cette séparation qui fut brouillée quand Finley performa Yams up *My Granny's* Ass et ce fut le début de sort annexion dans les constructions homophobes de l'homosexualité.

Anne Marie Ringenbach

Lynda Hart salue le geste performatif de Karen Finley et indique que l'on peut ne pas «être» lesbienne et performer des *actes «* lesbiens» [32].

Dans les années 2000, Karen Finley est re-interviewée[33] sur l'affaire des ignames :

> C'est actuellement devenu une sorte de mythe. Le mythe est que j'ai en acte pris un igname non cuit et que je me le suis mis dans l'anus. Je ne l'ai jamais fait. En réalité je parlais à propos d'une série d'histoires sur les abus sexuels. Dans les années quatre-vingt, je traitais de l'idée d'être baisée, utilisant les métaphores d'abus de pouvoir. C'était l'époque de la drogue et c'était à propos d'une grand-mère qui était abusée par son petit-fils à *Thanksgiving* pendant une frénésie de drogue, où il flippait seulement. Il avait pris des ignames et les avait tartinés sur les fesses de la grand-mère. Je disais « Boogie night » cette nuit. Je traitais du fait qu'un homme puisse abuser de sa grand-mère, la matriarche, mais cette énergie ne put jamais être discutée. Je suis devenue immédiatement sexualisée. Je suis devenue une perverse, une déviante, un animal sauvage, ce qui est exactement comment la sexualité des femmes est vue. En réalité j'encorporais *(embodied)* cette peur psychologique de la sexualité des femmes qui est projetée sur toutes les femmes. Voilà autour de quoi tourne le mythe.

31. Eve Kosofski Sedgwick, «A poem is Being Written», *Representation 17* (winter 1987) ; 129.
32. L. Hart, «Reconsidérer l'homophobie», *op. cit.* p. 94.
33. Interview par Jeanne Carstensen, *The Gate.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Vie, art, performance.

Karen Finley a aujourd'hui quarante-neuf ans. Elle a réalisé plus d'une centaine de performances, écrit plusieurs livres et scénarios, dirigé des shows, elle peint, elle a réalisé des vidéos et a tourné dans plusieurs films. Elle a grandi dans la banlieue de Chicago, aînée de six enfants dans une famille quelque peu bohème dominée par des personnalités fortes et perturbées. Son père, percussionniste de jazz, voulait arrêter la musique périodiquement pour vendre des aspirateurs. Sa mère faisait de la couture à domicile et voulait mêler la famille entière à son obsession du moment qui pouvait être Wagner, la psychologie jungienne ou le manger sain. Finley commença à « performer» dans son adolescence. Son numéro favori était de jouer une crise d'épilepsie devant un restaurant ou feindre de vomir pour voir si oui ou non les gens pouvaient continuer à manger. Pour la plupart, ils pouvaient. Elle parle de ces événements comme d'une part de sa personnalité[34]. Puis avec ses amies de la *High School*, elles se sont beaucoup intéressées au happening, en vogue à ce moment-là : il s'agissait d'interrompre le déroulement de la vie de chaque jour, comme dans l'avant-garde traditionnelle. Elle fait sa formation à l'Institut des Arts de San Francisco. Elle bascule dans la performance après le suicide de son père, son travail se déclenche alors, à vingt-et-un ans. Dans une interview, elle dit que son père était maniaco-dépressif, mais ici, elle précise qu'elle n'avait jamais envisagé que son père puisse se suicider : «C'est venu de nulle part»[35] comme fait de destin inexorable. Elle dira dans un numéro de *Research*[36] :

> Cet acte m'apporta la profondeur de l'être humain — l'idée de mort, de tragédie, avoir vu cet acte est quelque chose avec quoi je vis chaque jour et c'est vraiment un déclic pour moi et mon travail — la colère de comment ça arrive, essayant de concevoir spirituellement pourquoi la tragédie arrive — c'est juste si bizarre que cela soit arrivé dans ma vie, de la même façon que cela a extrait de moi la créativité. Mais actuellement, la performance vient d'une rage profonde, vraiment rudement forte, et d'une tristesse que j'ai tout le temps de sa mort et de la façon dont il est mort.

Elle poursuit cet interview en disant que dans tout procès créatif, on passe par un certain mode d'état et que c'est la raison pour laquelle on fait de l'art — pas seulement le produit fini mais *art-making* dans le présent, l'art en train de se faire. Faire et créer quelque chose, c'est de la drogue :

> C'est vraiment une drogue puissante et pour moi, c'est dans cette transe que je suis dans la performance et que j'essaie alors de sortir cette énergie. Le ressenti, le feeling, que je veux partager est celui-ci : s'il y a quelque victime, ou quelqu'un qui a vécu une horrible tragédie, ou a une expérience de cela, oui j'ai ressenti cela. Et vous sentez cela chaque jour — vous êtes intelligent et vous continuez, mais vous ressentez encore, toujours, cela.
> J'aime beaucoup parler sur l'invisible, comme les émotions ; j'utilise des mots pour ça, mais beaucoup concernent des choses invisibles".

34. Margot *Mifflin, Shock of the real : an interview with Karen Finley,* 1988, http : www.communityarts.net.
35. *Ibid, «it came* out of left field» selon une expression utilisée dans le base-ball.
36. http : //www.researchpubs.com
37. *Ibid.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Cette rage qui l'anime est une place entre réalité et art, entre atrocité et art. Karen Finley dit que son expérience la plus *shocking* n'est pas le suicide de son père, qui lui est arrivé comme fait du destin, mais celle qui lui est arrivée dans un taxi alors qu'elle roulait de Park Avenue vers le Lower East Side et qu'elle a vu se dérouler sous ses yeux la distribution inégale des richesses, qu'elle a constaté le désintérêt du gouvernement pour ses pauvres, pris conscience que des situations encore plus énormes, telle la crise du sida, sont plus *shocking* que ses problèmes personnels. Les questions de l'interviewer tournent autour de ses performances, qui sont *shocking,* scandaleuses, et elle répond sur ce qui est choquant, bouleversant : «La réalité est toujours plus choquante que l'art». Elle considère que son pathos, sa tragédie personnelle, sont comme le tranchant entre l'atroce du destin et ce qui est art, qu'il y a là un fil à plomb autobiographique qui tient son art :

> Je ne sais pas s'il y a une ligne claire entre ce qui est atrocité et ce qui est art, mais je sais que quand Chris Burden se tira une balle dans le bras, c'était de l'art, mais que quand mon père tira sur lui, ça n'en était pas[38].

Karen Finley se présente souvent comme ayant quelque chose à transmettre, elle se dit dans une position de médium pour un message collectif[10] et parle de son travail comme d'une gestalt, d'une catharsis ou transe[41]. Elle considère que sa rage peut aider les gens, que sa perte, sa tragédie lui permettent de se connecter avec son public. Le contresens sexuel sur son travail l'accable, car le contresens porte sur l'utilisation qu'elle fait de son corps. Karen Finley considère que n'est pas reconnue sa filiation avec des artistes conceptuels comme Chris Burden ou encore Vito Acconchi[42] quant à la « narration de femme » qu'elle veut effectuer :

Anne Marie *Ringenbach*

> Je souhaitais aussi faire un travail comme Chris Burden ou Vito Achonchi en utilisant mon corps de façon cérémonielle. Je voulais être le canevas. Je suis l'expérience'.

On peut entendre en ce sens son insistance à répéter qu'elle fait une utilisation des orifices du corps, une utilisation de son corps dans une voie non sexuelle[44] pour pouvoir performer le pathos, un terme qu'elle avance elle-même, qui recouvre le dommage *(damage)* et le désir ardent *(longing)* en nous tous, lesquels engendrent à la fois le désir et la rage[45].

38. Chris Burden, artiste conceptuel, a demandé à un ami de tirer sur son bras avec un fusil, et il a appelé l'événement une oeuvre d'an :«Shoot» en 1971. Une photographie est exposée.

39. Interview de Margot Mifflin, déjà citée.

40. L. Han, «Reconsidérer l'homophobie», *op.* cii., p. 96.

41. M. Mifflin, «Shock of the real : an interview with Karen Finley», doc internet déjà cité.

42. Vito Achonchi pratique un art-making provocateur et souvent radical, développé à partir d'écrit sur l'art conceptuel, du travail du corps, de la performance, de film, de video, d'installation multimédia. On cite un remarquable film en 1970 qui met en jeu cette pratique d'art-en-train-de-se-faire.

43. Interview par Jeanne Carstensen, *The Gate, op. cit.*

44. M.Mifflin, «shock of the real», *op. cit.*

45. C. Carr, »The Karen Finley Makeover, a persecuted Performance Anist Gets Past Her Suffering«, On *Edge,* déjà cité.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Face à la Droite qui l'a attaquée, elle répond : ce que je fais, ce n'est pas du sexe, mais les femmes sont définies par leur sexualité puis démonisées pour cela. Cette contradiction est le centre de son art[46]. Mais il est certain que sa longue lutte pour la défense du Premier Amendement l'a stressée et transformée :

> Je ne pouvais pas rester la Jeanne d'Arc du monde de l'art plus longtemps. Intérieurement, je brûlais sur le bûcher de ces batailles incessantes en défendant le Premier Amendement. Licône de la liberté de parler était devenu un tas de cendres. J'avais à repenser ma carrière, ma personnalité, mon travail. J'avais besoin d'un référent archétypal".

Finley, comme toutes les performeuses féministes, lutte contre la présentation d'elle-méme en tant qu'objet déjà érotisée, ses performances effectuent des critiques radicales du patriarcat, de la culture bourgeoise, de la différence des sexes :

> Le genre, en tant que construction sociale, et la différence sexuelle psychanalytique sont tous deux des répétitions implacables dans son travail. En tant que sujet genre", Finley se présente avec insistance dans les rôles de maîtresse de maison, mère, victime de viol ou survivante d'inceste : la fille que le père a violé avec des légumes du compartiment à glace ; la femme tourmentée par sa décision d'avorter un foetus conçu par inceste ; la fille que la bande de violeurs jette sous les roues d'un train quand ils découvrent qu'elle était née sans vagin[47].

Lynda Hart fait remarquer que Finley déploie ses positions avec un humour violent qui ne joue pas de la sympathie des spectateurs pour les victimes, comme les performeuses féministes le font souvent. Plutôt, ses mises en scènes imagées de l'abus sexuel et sa rage scatologique assaillent le système sexe-genre, qui produit ces corps féminins endommagés, en l'historisant[49]. Can décrit les performances de Finley comme des monologues «rap-transe» qui semblaient venir, et brûler, tout droit du ça :

> Un ça cru et tremblant monte sur scène, mais d'abord vous ne vous rendez pas compte parce qu'elle est habillée d'une vieille robe d'École du dimanche ou d'un habit de soirée Sandra Dee et elle avance timidement vers le micro, paraissant nerveuse. Mais alors ses pupilles se contractent comme si elle disparaissait en elle-même. Elle rentre maintenant dans un magma primordial personnalisé et les digues du déluge s'ouvrent sur une forte déclamation I...1 pour crier comme quelque apparition dégénérée à propos d'inceste, de trous du cul de curés, de sperme sur les montants de lits, de boulimiques vomissant dans leurs godasses. Le vocabulaire baise-et-merde entramne des cris, des réponses, hystérie occasionnelle d'une foule bruyante et saoule. I...1 Il se peut qu'elle emprunte comme ça une voix mâle. Il se peut qu'elle crache sur la scène, déchirant ses taffetas, étalant de la nourriture sur elle. Elle peut dire et faire tout, là. Sur scène, Karen Finley développe une présence rare et effrayante — une femme non-socialisée[50].

46. C. Carr, «The Karen Finley..», *op. cit.*
47. *Ibid.*
48. L. Hart, «Reconsidérer l'homophobie». *op. cit.,* p. 96-97.
49. *Ibid.*
50. C. Carr, « L'art tabou de Karen Finley », *op. cit.,* p. 141.

L'Unebévue Editeur 23 : de père à fille. www.unebevue.org

Un langage ordurier

Lors d'une de ses nombreuses interview, Karen Finley a été interrogée sur son utilisation du slang sexuel et la question était « Est-ce pour le tourner en dérision ? » Cette question faisait suite à une interrogation sur sa position par rapport à la pornographie : est-ce qu'elle la présentait de façon attirante et lui donnait sens et voulait l'introduire comme alternative à ce qu'elle dénonçait ? Ce à quoi elle répondait que bien qu'elle soit pour la pornographie, elle ne se considérait pas comme la bonne personne pour ça, qu'elle était trop cynique, qu'elle avait un trop grand sens de l'humour et qu'elle l'inverserait toujours. Mais elle répond sur son utilisation du slang sexuel :

> Je répète le langage de la rue. Je montre que le langage est très important. C'est la seule arme que vous avez pour votre colère une fois que toute autre chose a été enlevée[51].

Main insistera : « C'est son pouvoir ? même s'il est vide et plein de clichés ? », « Oui, c'est une partie de la tristesse » répond Finley. C. Can a discuté avec Karen Finley de ce fait qu'une femme ordurière (dans tous les sens du mot) va plus loin en dehors des limites sociales qu'un homme ne le ferait avec les mêmes propos et que l'obscénité d'un homme lui assure une masculinité de dur à cuire. Il n'y a aucune signification positive possible de l'obscénité pour la femme, elle signale une féminité menaçante, une exclue. Elle fait d'ailleurs remarquer que les femmes n'ont pas de tradition de visionnaires orduriers (à la *foul-mouth)* comme les hommes en ont — Céline, Genet, Lenny Bruce, etc. Mais les femmes commencent maintenant à avoir une sorte de réseau de filles mal élevées qui fournit un contexte aux travaux scandaleux[52]. Cependant Karen Finley ne manie pas l'ordure n'importe comment. Elle explique dans une interview que c'est l'émotion qu'elle fait passer dans son travail, sa voie du pathos, à elle, et qu'il y a une chose qu'elle ne fera pas dans ses performances, c'est d'acter *out* l'abus lui-méme[53]. Elle se fâche en pensant que Lydia Lunch le fait. ll est d'ailleurs éclairant de reprendre ce que dit C. Can de ces deux perfotmeuses féministes qui travaillent toutes deux sur un territoire que Carr définit comme «sexe-angoisse » :

> Une nuit au Cat Club, Finley suivait Lydia Lunch dans le programme. Tournant autour de la scène dans sa robe cuir serrée, Lydia apostrophait les hommes dans la foule «Remettez votre bite dans votre pantalon, dans votre pantalon, putain, vous êtes des mollasos, putain, regardez, je sais ce que vous voulez : vous êtes unis dans votre recherche d'un morceau parfait de viande, celui qui cuit, nettoie, baise et suce... ». Les buveurs autour de moi répondaient avec à la fois adoration et excès. Lunch pointait le doigt sur certains hommes pour les humilier, mais sa colère était abstraite, une idée de rage.
> Finley apparut après dans une robe jaune style soirée des années cinquante, transportant une boite de choucroute (« du jus de foetus» dit-elle) et se lança dans une fan-

Anne Marie Ringenbach

51. M. Mifflin, «Shock of the real : an interview with Karen Finley», document internet déjà cité.
52. C. Can, «Eau tabou de Karen Finley», *op. cit.,* p. 142.
53. M. Mifflin, «Shock of the Real : an interview with Karen Finley», document internet déjà cité.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> taisie bizarre passionnelle sur baiser des garçons paralysés : « et après que j'ai eu ce garçon, il commença à crier, c'est la première fois qu'il ressentait quelque chose ...000h chérie il me dit, tout ce que je veux est sucer certain nichon avec de la choucroute.... » Et là, elle ouvrit sa robe, tartina la choucroute sur ses seins en repoussant son soutien-gorge, leva joyeusement les bras devant la foule hurlante, lévitant sur l'énergie d'un tabou détruit[54].

La première fait une performance féministe sur le dos des hommes, alors que Finley incorpore/excorpore (?), *flesch out,* cette performance. Elle opère toujours sur son corps, elle encorpore *(embody) et* elle traite ses personnages de façon à ce qu'ils ne restent pas des victimes. Ce qui lui permet de dire qu'«il y a toujours quelque chemin ouvert », c'est sa façon de toujours traiter l'abus de façon *camp,* comme cette femme agressée dans le métro qui va utiliser ses règles comme une arme, quelque chose qui est considéré comme dégoûtant la sauve ; elle était abusée mais à cause de sa féminité, elle est sauvée[55]

Le fil à plomb autobiographique.

Le travail de Finley est autobiographique, ouvert à tout ce qui est flottant dans les espaces culturels :

> Un jour à son appartement — propre, spacieux, décoré avec ses peintures de gens vomissant ou chiant — Finley pousse quelques livres de son étagère pour me montrer comment elle pouvait travailler. «Prends, lis, *Psychoanalyse and Women* et *The function of the orgasm* et croise ça dans ton esprit avec Citizen Hugues ou My *life with Jacqueline Kennedy.* Elle lit une page au hasard dans le livre de psychanalyse «dans les candit ions optimales d'excitation, le potentiel orgasmique des femmes peut étre similaire à ceux des primates décrits». «Maintenant, avec cette phrase, je peux en faire beaucoup». Elle utilise aussi le matériel autobiographique, comme le passage à propos de cet homme «si *nice, nice»* qui était si *nice* qu'avant de mettre le revolver contre son cerveau, il mis par terre plusieurs cartons pour absorber le sang. Elle étudie aussi la télé pour les rôles et modes des femmes... La télévision est le mode de l'émotion kitch : *The dating Game, The patridge family, Dynastie*[96].

Nous avons déjà parlé du drame de Tawana Brawley, mais ce sont tous les faits majeurs d'actualité qui sont actifs dans la création de ses performances et qu'on retrouve dans ces espaces flottants. On a vu que lorsque la Cour Supréme rendait son verdict en 1998, Finley performait Le *retour de la femme recouverte de chocolat,* mais on peut suivre aussi l'actualité du sida et son cortège de morts et de deuil, celle du 11 septembre noir. Pour donner le ton de son immersion dans l'actualité, on peut citer l'une de ses premières performances, qui eut lieu en 1981. Karen Finley s'était mariée avec son directeur de mémoire à l'Institut des Arts de San Francisco, Brian Rough, qui

54. C. Carr, «L'an tabou de Karen Finley», *op. cit.,* p. 151.
55. M Miliin, «Shock of the Real : an Interview with Karen Finley», document Internet dejà cite.
56. C. Carr, «Lan tabou de Karen Finley», *op. cit.,* p. 147.

L'Unebévue Editeur © 23 : de père à fille. www.unebevue.org

nvan ovnncvn_cr ut- w_a

était un des Kippers Kids (Les sales gosses) célèbres dans les années soixante-dix. Habillés en slip de sport et bonnet de piscine, s'aspergeant l'un l'autre de nourriture, les Kippers rotaient, montraient les dents et grognaient, allant vers un état de débectage transcendant. Un journal décrit une de leur pièce typique en 1975 comme une comédie-cauchemar freudienne sur l'obsession orale et anale. En 1981, les Kippers avaient prévu une tournée européenne, mais l'autre Kipper ne put y aller et Karen Finley le remplaça. A eux deux, Finley et Rough frôlèrent l'émeute à Cologne au Théâtre du Festival Mondial quand ils apparurent en Eva Braun et Adolf Hitler. Les sources de Carr, le magazine «Unsound», sont confirmées par Finley elle-mëme :

> Elle et Kipper/Rough avaient installé des carcasses de boeuf pourrissantes dans l'espace, là où c'était bondé — au-dessus de huit cents personnes, pour chacune de leur quatre nuits. Kipper avançait au pas de l'oie et saluait, dénudé au-dessous de la ceinture. Finley portait un corset et un porte-jarretelles, et comme elle avait la diarrhée, elle allait régulièrement chier sur un côté de la scène. Une des nuits, Kipper chanta un tube de Jonnhy Mathis", puis alla vers la boule où Finley avait été se décharger et lapa la merde (comme Hitler avait l'habitude de le faire, le mythe le dit). Le public devint de plus en plus agité. Finley remplissait des jouets requins avec des hot-dogs et de la choucroute et les accrochait sur son corps pour que Kipper les mange. Ils se mirent à rapporter des incidents anti-sémites dont ils avaient été témoins à Cologne et commencèrent alors à s'étaler du pudding au chocolat sur le cul l'un de l'autre. Les spectateurs commencèrent à se disputer entre eux, «dehors !», «non, elle a raison... », «nous n'avons pas besoin d'entendre cela à propos d'Hitler» et ainsi de suite. Kipper et Finley rampaient tout autour en buvant de la bière. Une partie du public protestait en disant que cette gestuelle signifiait que les allemands étaient des chiens. Finalement, une femme espagnole, une sympathisante nazi, courut sur la scène et attaqua Finley avec un balai. Kipper la jeta, mais alors deux cents autres se levèrent et se ruèrent sur scène. Les performers durent sortir".

Anne Marie Ringenbach

On est en 1981, le mur ne tombera qu'en 1989, l'Allemagne n'a pas le droit de lever une armée, son ex-capitale est sous le boisseau des quatre puissances alliées de la guerre contre le nazisme. On peut dire que cette performance réalise ce que dit Karen Finley de la performance ; «it's happens», « ça arrive » ; formule qui intéresse au plus haut point pour prendre en compte cette détermination à nouveau ouverte de *l'acting out* avec la question de l'interprétation.

PERFORMATIVITÉ DES PERFORMANCES AUTOTEXTUELLES

Les Quatre NEA sont donc des performeurs qui soutiennent réaliser des *performances d'art.* C'est à ce titre que Lynda Hart interroge deux d'entre eux, Karen Finley et Tim Miller, ainsi que quelques autres, comme Ron Athey qui a eu maille à partir avec la NEA dans d'autres circonstances que celles relatées, Anna Munster, Bill T.

57. Crooner connu.

58. C. Carr, «L'art tabou de Karen Finley», *op. cit.*, p. 145. Le cinéaste Rainer Werner Fassbinder n'en perdit pas une miette et revint le lendemain filmer la performance mais il mourut peu après et le film n'a jamais été montré.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Jones et Bob Flanagan. Elle développe son propos dans le chapitre IV, « Mort et référent : le réel queer », de son livre sur la performance sadomasochiste. Lynda Hart considère que ces performeurs impriment à leur travail un rapport assez paradoxal du signe au référent et que leurs performances peuvent se ranger sous l'appellation de performances autotextuelles. Ces performeurs ne créent pas « l'illusion de la référentialité», et leurs performances suscitent une stigmatisation au sens où ils ne seraient pas *réellement* des artistes. Lynda Hart questionne la rencontre de la performance queer avec le réel : ces performances sont-elles réelles ou liées à la représentation ? En mettant au premier plan le rapport entre performance et réel, les deux sens de la performance, théâtralité et performativité, sont troublés. Toutefois, il convient de ne pas rabattre la performance sur le théâtral et de distinguer la performativité et la performance. Il s'agit de différencier d'une part la performativité et les différents modes du théâtral, et d'autre pan, la performativité et les performances. Suivons les présentations qu'elle effectue alors.

Anna Munster" est une performeuse qui participe activement à la subculture sadomasochiste lesbienne et gay en Australie. Elle émeut beaucoup Lynda Hart, à cause de son style. Dans nombre de ses écrits, il est difficile de reconnaître une forme narrative et certains de ses textes ne se réduisent pas à un récit. Lynda Hart met en avant que l'oeuvre de Munster ne produit pas de réalisme. Lors de son séjour au Japon, elle perd la raison, mange beaucoup de sushis, réalise une vidéo sur le poisson et les couteaux, et écrit un texte, «The violence in Fish »[60], dont Lynda Hart cite la fin :

> [...1 de nouveau, depuis l'autre lie, je rêve sans cesse d'une vie d'un autre temps, d'une autre façon de parler avec le poisson, je rêve de mots qui tombent de sa bouche, de ses empreintes qui se fichent dans l'espace de mes dents, des bords acérés de la mâchoire d'un maraudeur, et ne rêve pas de ces gestes médiocres, taudis déserté de la représentation, où ne s'accomplissent ni la souffrance ni la violence de la jouissance, où le langage du poisson est encore à inventer[61].

Le style imagé du texte est bien ser lié à la vidéo et fait dire à Lynda Hart que bien que l'on puisse voir dans le « poisson» le sujet du texte qu'elle cite, on peut à peine se représenter la scène. Le rapport de «son poisson» au référent «poisson» du monde réel n'est au mieux qu'indirect ; l'illusion de la référentialité est précisément ce que l'écriture de Munster s'efforce d'éviter. Tout en rappelant que les écrits et les poèmes de Munster sont écrits dans un style quasi hallucinatoire, Lynda Hart met en avant que le travail de Munster s'appuie sur une identité lesbienne, que son écriture et sa performance émanent d'un espace interne où elle se bat pour articuler un langage qui dise son expérience, alors qu'elle est déjà consciente de l'impossibilité du langage à le faire dans l'univers des signes qui constituent la culture dominante. Tous les termes

59. L. Hart, *La performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 211-216.
60. Anna Munster, *Queer operations,* non publié.
61. *(bid,* cité par Lynda Hart, *La performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 213.

L'Unebévue Editeur n°3 : de père à fille. www.unebevue.org

de cette phrase sont importants pour aborder ce que Lynda Hart vise quand elle parle de la performativité de ces performances dites autotextuelles. Pour appuyer ce terme d'autoréférentialité déjà avancé, Lynda Hart cite Frederic Jameson :

> Si, dans l'abord thématique, on entend « interprétation » comme le détachement d'un thème ou d'une signification fondamentale, il semble alors clair que le texte postmodemiste — dont nous avons reconnu un exemple type dans la bande-vidéo — est, dans cette perspective, défini comme une structure ou un flux de signes qui résiste à la signification, dont la logique interne fondamentale est d'empêcher l'émergence de thèmes comme tels dans ce sens et donc renvoie systématiquement en courts-circuits les tentations interprétatives traditionnellesó[2].

Si on tient l'écriture de Munster pour postmoderniste, flux de signes qui résistent à la signification, ou encore «narcissique», on présume qu'il s'agit d'une écriture émanant d'une conscience qui se ferme à la participation d'un public. De telles qualifications proviennent de la perception de lecteurs ou spectateurs que le contexte social situe *à l'extérieur* du cadre d'un jeu particulier de signes. En fait, l'écriture de Munster se déploie « dans un espace situé dans *l'intervalle* qui sépare une pratique qui repose sur la disjonction moderniste du signe et de son référent, et le jeu postmoderniste aléatoire des purs signifiants»[63].

Continuons avec Tim Miller[64]. Lynda Hart a étudié la performance *My queer body* qu'il a faite avec ses étudiants. Ceux-ci ne bronchent pas quand Miller, nu, a une conversation avec son pénis, lui intimant l'ordre de se mettre en érection, et ainsi de suite. Tous ses monologues concernant la sexualité sont pris comme un dire courageux, personnel, comme vérité absolue ; Lynda Hart remarque que la performance artistique dit la vérité, elle est acceptable même si cela va à l'encontre de la censure dominante. Mais pendant la performance, au moment où Miller, nu, va s'asseoir sur les genoux d'un spectateur, les étudiants réagissent : est-ce que c'est « réel» ou « mis en scène » ? S'agissait-il d'un ami de Miller, ou encore, le spectateur était-il prévenu ? Lorsque les artistes en viennent à des actes physiques, le public veut s'assurer qu'ils sont mis en scène, sinon les limites de l'obscénité et de l'immoralité sont franchies.

Dans une performance, Ron Atheyó[5] a pratiqué douze entailles sur le dos de Carlton, son assistant, réouvrant des scarifications déjà existantes, en forme d'échelle selon une tradition tribale africaine et en forme de triangles pour symboliser les queers. Des assistants ont séché le sang avec des serviettes en papier, les ont suspendues sur un fil à linge et les ont fait se dérouler au-dessus du public. Puis les papiers ainsi imprimés ont été mis dans des sacs en plastique immédiatement après. Lynda Hart analyse cette performance pour une part comme un art de l'épreuve, un rituel de purification et d'autre part une réalisation sado-masochiste. Des semaines après cet

62. Frederic Jameson, Postmodernism *or the Cultural logic of Late Capitalism,* Duhram, Duke University Press, 1991, chapitre «Surrealism without the Unconscious..

63. L. Hart, *La performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 214-215.

64. Ibid., p. 217.

65. Ibid., pp. 218-219.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

événement, un journaliste, qui n'y avait pas assisté, a écrit que les spectateurs se ruaient hors du théâtre pour éviter d'être contaminés par le sang HIV positif qui s'égouttait des serviettes imbibées, lancées sur des fils à linge coulissants qui se déroulaient au-dessus du public ; il a déclenché un scandale. Alors que, pour sa part, Athey insiste très vivement sur le côté réel de sa performance :

> Mon travail s'appuie sur le fait de modifier physiquement le corps dans une dynamique. Je ne peux pas faire semblant de couper. Mon théâtre est une expérience réelle contrôlée'.

Autre performeur, Bill T. Jones' et sa performance de danse *Still/Here, Ici/maintenant,* comportant des vidéos de malades du sida qui parlent de leur maladie. Une critique du *New Yorker,* Arlène Croce, refusant d'y assister, a proclamé qu'elle n'avait pas l'intention d'en faire la critique mais a néanmoins publié une colonne contre l'art « victimaire » de *Still/Here,* le traitant de « foire charlatanesque et messianique». Avec ses vidéos, Jones franchissait, selon Croce, la limite entre théâtre et réalité. Le théâtre n'assumait plus l'illusion de référentialité qui lui incombe. Est-ce que ce que rate ce tollé général est la conjonction entre un art estimé trop réaliste, c'est-à-dire trop réel et un art dont la matière est la sexualité et la mort ? Lynda Hart ne croit pas que Croce ait raté quoi que ce soit et se soit méprise sur la performance de Jones. Ses actes et son langage participent plutôt du refus de l'ordre dominant de permettre l'entrée du sida et de ses représentations dans le discours, ce faisant, elle participe délibérément, elle est complice de ce que Tim Dean a appelé une psychose sociale. Lynda Hart fait remarquer que selon Croce, l'ceuvre de Jones est de l'art, qualifié de «victimaire» et en même temps, du non-art, de par son franchissement de la frontière entre théâtre et réalité. Et donc, lorsque Croce trouve que le réalisme dramatique de Jone est trop réaliste, elle veut parler de la vie. La performance et ses représentations de personnes en phase terminale de leur maladie est pour elle un acte inarticulable, extradiscursif, une danse qui n'a pas été symbolisée, qui tombe hors répertoire du symbolique.

Bob Flanagan le super masochiste, établit lui-même des liens d'une extrême simplicité entre les souffrances dues à la mucoviscidose et leur transformation en plaisir masochiste, ceci dès l'enfance. Lynda Hart attire l'attention sur le fait que Flanagan est devenu un artiste de performance de façon fortuite. Dans sa passion avec Sheree Rose, sa femme, il a réalisé avec elle des documents vidéo et a tenu un journal de leur liaison amoureuse. Quand il a sorti le S/M du placard pour le faire entrer au musée, cela n'avait rien à voir avec un désir de distraire ou d'éduquer le spectateur ; simplement il avait découvert que certains de ses actes avaient perdus de leur fraîcheur et pouvaient retrouver de l'attrait s'il leur ajoutait l'exhibitionnisme. Flanagan a toujours insisté sur la réalité de ses actes, que la performance fut privée ou publique. Lynda

66. Ron Athey, cite dans *LA. Weekly,* 8-14 juillet 1994, p 24.
67. L. Han, *La performance sadomasochiste, op. cit.,* pp. 219-223.
68. Ibid. , pp. 238-241.
69. Bob Flanagan : supermasochist, Research, People Series : vol. one, Juno Books.

Hart qualifie son ceuvre «d'obstinément réelle». Pendant la performance Visiting hours en 1994, la préoccupation du public était de savoir si les actes qu'il effectuait sur scène étaient des trucages de théâtre ou non. Flanagan rapporte *ce* commentaire à Lynda Hart :

> Une femme entra dans la salle pendant que j'étais suspendu et s'arrêta pour me regarder. Ensuite, je respirai péniblement et toussai. Elle dit alors : « Comment font-ils ça ?» Elle pensait que j'étais une sculpture en suspension[70].

Selon Lynda Hart, cette performance réalise pour Flanagan son érotisme sadomasochiste, et c'est *dans* la mesure où il a conscience d'être en public que la qualité de performance lui est accordée. Mais elle pose la question de ce qu'elle appelle le réel performatif ici à l'oeuvre : est-ce que la présence d'un spectateur non directement impliqué dans les actes eux-mêmes est suffisante pour produire le « réel » performatif ? En quoi est-ce différent d'une exhibition, ou de sexe en public auxquels participent les spectateurs ? Nous verrons comment elle traite cette question, texte-contexte, performeur-public.

Pour rappeler que ce qui différencie le théâtre des autres formes d'art est la présence d'acteurs vivants, Lynda Hart se réfère à Patrice Pavis :

> En conséquence, l'idéologie et le contexte social superposent à la structure de l'ceuvre d'art la trace vivante de la réalité du spectateur. Dans l'idéologie mise en forme dans le signe artistique, tout comme le corps prêté par l'acteur à son personnage, il y a toujours «un reste physique» qui ne peut être sémiotisé. C'est en tout premier lieu ce corps et la personne vivante et imprévisible que nous avons devant nous. Ce «reste physique» pourrait, par exemple résider dans les jolies jambes de l'actrice qui ont un effet érotique sur moi ; il pourrait être aussi, sur un plan idéologique, ce que je reconnais dans la fiction qui correspond à ma propre situation idéologique".

Anne Marie Ringenbach

Lynda Hart fait remarquer que les jolies jambes d'une artiste sont, elles aussi, idéologiquement construites et ainsi reconnues, et qu'il y a une différence entre la reconnaissance des jolies jambes et l'illusion théâtrale de référentialité où les jambes de l'actrice ne sont pas un des signifiants qui fabriquent le monde fictif de la représentation. Pavis prend une position diamétralement opposée à *ce* qui est le plus communément soutenu sur le théâtre, a savoir que seul de toutes les formes d'art, il représente son référent. Il arrive pourtant, note Lynda Hart, que dans des discussions sophistiquées sur la sémiotique de l'art, surtout dans des oeuvres centrées sur le genre et les sexualités, le concept de théâtralité soit encore fréquemment utilisé dans des contextes qui indiquent une sorte de retour au référent et, par conséquent, au « reste physique», à «la chair». Elle appelle « chair » le corps humain vivant, en particulier en tant que médiation dans la définition la plus conventionnelle du théâtre[72]. Elle

70. L. Hart, *La performance sadomasochiste, op. cit.,* **p. 240.**

71. Ibid., **p. 243.**

72. (bid., p.121.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

oppose la définition du corps compris comme constructions culturelles, architectures, lieux fixés, stabilisés dont nous savons qu'ils sont des inventions de la réalité et que nous renions comme tels afin de survivre à ces désirs instables pour le «réel» de nos fantasmes, à celle de la chair, objet fantasmatique de nos désirs — aussi bien envie de mêler les distinctions entre réel et fantasmatique qu'envie de résister à le faire. Elle soutient les deux comme illusions, comme constructions fantasmatiques, mais servant des buts et des désirs différents[73].

Les performances ci-dessus sont autotextuelles, au sens décrit par Pavis, seulement il reste un point complexe au sujet des réactions qu'elles provoquent. Lynda Hart pose ainsi le problème : dans cette oscillation entre «réel» et «théâtral», il semblerait logique que le réel s'appuie sur le discours et que le théâtral repose sur les « restes physiques» — sur les actes qu'ils effectuent avec leur corps et les divers objets qu'ils utilisent pour la réalisation de leurs performances. Or cela n'a pas été le cas. Quand ces acteurs exhibent des actes réellement physiques, ils provoquent des disputes (souvent tout à fait négatives) au sujet du «réel» de ces performances. Non seulement à cause de ces actes, on stigmatise les performeurs, on leur dénie d'être réellement des artistes (de «vrais artistes» n'étalent pas du chocolat sur leur corps, ne se percent pas eux-mêmes avec des aiguilles, ne s'étendent pas sur des lits de pointes, pas plus qu'ils n'inondent le public de pisse ni ne parlent de malades en phase terminale, etc.), mais aussi au sens où ils impriment à leur travail un rapport assez paradoxal du signe au référent. Ces performeurs ne créent pas « l'illusion de référentialité», ni ne disjoignent le signe du référent. Il semble au contraire que leur travail soit lié à une sorte de référentialité qui écrase toute distinction entre signe ou signifiant et référent. Comme Lynda Hart le signale, leur corps et sa gestuelle sont clairement pris pour la « réalité», indiquant ainsi que le lien tenace entre la «chair» et le «réel» a toujours cours'. Ces artistes ne sont pas exactement en train d'acter out, en montrant qu'ils jouent, ils *flesh* out, [comment traduire, ils incament/excarnent ?], entre corps et chair, là où Lynda Hart situe le désir.

Quel rapport ces performances autotextuelles entretiennent-elles avec l'acting out ?

En publiant un recueil sur les performances féministes, intitulé *Acting out : Feminist Performances*, Lynda Hart et Peggy Phelan soutiennent que les performances féministes sont des *acting out*[75]. Dans l'introduction de ce recueil, Lynda Hart donne raison de ce choix : il lui vient de Lacan. Comme source, elle cite là *Vies et légendes de Jacques Lacan*[76] de Catherine Clément, là où il est question du passage à l'acte des soeurs Papin assassinant madame Lancelin et sa fille. Cependant, *acting out* traduit en

73. L. Hart, *La performance..., op. cit.*
74. Ibid., p. 375 , note 11.
75. Lynda Hart and Peggy Phelan Editors, *Acting out : Feminist Performances, op. cit.*
76. Catherine Clément, The *lives and legends of Jacques Lacan,* trans. Arthur Godhammer, New York, Columbia University Press, 1983, p. 71.

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

anglais le terme français de *passage d l'acte* et désigne très précisément les actes que Christine et Léa Papin ont produits, soit un double meurtre". Notons ces passages d'une langue à l'autre, l'acting *out* est en France un terme psychanalytique qui ne se traduit pas en français et la distinction établie par Lacan entre passage à l'acte et *acting out* se trouve anéantie dans le retour en anglais du *passage à l'acte,* traduit *acting out.*

Le point important, selon Lynda Hart, est ce que dit alors Lacan, ici via Catherine Clément : cet *acting out* des soeurs Papin, quelque dangereux, monstrueux qu'il puisse être, est aussi en soi thérapeutique, tout du moins pour Léa Papin. Les performances féministes sont dans ce creux-là *d'acting out.* Lynda Hart donne l'exemple de Trudy, personnage d'une performance one-woman traitant d'une série de personnages en mutations rapides habitant un ordre socio-temporel qui est celui qu'elle connaît avec ses copains extra-terrestres. Dans cette performance, Trudy peut transformer ainsi la peur que les autres lui faisaient éprouver quand elle était dans son esprit normal, *right,* en pensant qu'elle était folle. Sa folie, dit Lynda Hart, se transforme en divinité : le sujet non conforme au soi, le «je» qui est multiple, changeant — les positions sujet-objet sans cesse variables — ce sujet sans-une-identité-fixe créé dans la fissure d'une division *split* radicale, est dans le besoin d'une restauration thérapeutique d'intégrité par le spectateur humaniste. Lynda Hart insiste donc sur l'importance de la réception de la performance. Trudy, dit-elle, est dans l'acting out transgressant la frontière entre imaginaire et réel et elle cite à nouveau Catherine Clément ; « c'est néanmoins dans les moments *d'acting* out que l'identité factice du sujet disparaît ». Elle lit, dans Catherine Clément, que l'identité est une prothèse ou une armure que l'on doit porter de façon à être compris : les identités sont nécessaires si nous voulons vivre dans la réalité mais elles masquent notre désir. Lynda Hart dit que les identités féministes embrassent les monstrueuses possibilités *d'acting out,* mais que le fait de se couper de la réalité peut être un chemin pour fuir l'envahissement d'un imaginaire masculin qu'on appelle l' (*the)* ordre symbolique.

Anne Marie Ringenbach

Dans ce même recueil, Lynda Hart publie un article intitulé « Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant »[7]e. Qui mieux que Peggy Phelan qui co-édite ce recueil peut introduire cet article :

> Lynda Hart montre qu'a l'intérieur de l'économie du désir lesbien, les identifications plutôt que les identités, sont érotiquement fascinantes. De telles identifications condensent des interprétations de l'économie politique, esthétique, linguistique, érotique et de marché. Cette économie est ce que Lacan appelle le symbolique. Alors que les lesbiennes elles-mêmes apparaissent seulement comme hallucinations à l'intérieur du symbolique, argumente Hart, les situer/les montrer révèle nécessairement le sym-

77. Lynda Hart suit l'affaire des soeurs Papin depuis la publication de son premier livre, qu'elle édite et introduit : *Making a spectacle : Feminist* essays *on contemporary women's theatre,* The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1989, et où se trouve son article, .They don't even look like maids anymore. ; Wendy Kesselman, dans «My sister in this house», y analyse le texte de Lacan publié dans *Le minotaure* ainsi que la pièce de Jean Genet, *Les bonnes.* L'article de Lacan paru dans Le *minotaure est à* nouveau cité dans *Fatal Women, lesbian sexuality and the marli of agression,* Princeton University Press, 1994.

78. L. Han, «Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant» in *Acting out : Feminist performances, op. cit.,* p 119-137. II est publié dans ce numéro 23 de *l'Unebévue.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

bolique comme imaginaire masculin. Ce qui est si intriguant pour moi dans l'argumentation de Hart est la possibilité que ces choses appelées lesbiennes continuent d'apparaître à l'intérieur d'un champ visuel qui, par définition logique, ne peut les reproduire. L'(in)sécurité de cette alchimie reproductive a quelque chose à faire avec le drame du réel Love mis en acte dans ces pages[79].

Earticle s'appuie sur une performance, ***Anniversary Waltz,*** celle du couple ***butch-fern,*** Lois Weaver et Peggy Shaw des ***Split Britches***[80] qui eut lieu à l'université de Pennsylvanie en février 1990[81], et qui raconte dix ans de relation lesbienne entre les deux performeuses, dix années, de leur rencontre à ce jour. Cette rencontre, dans la performance, est une production actuelle, où vont être performés « le devenir lesbienne », le rôle des identifications plutôt que des identités dans les jeux de séduction, l'économie du désir lesbien. Les pratiques des ***Split Britches*** montrent l'instabilité et la fragilité de leur espace (dans la vie, dans la représentation) dans un mouvement qui met en évidence un processus d'oscillation au dedans et au dehors de l'idéologie de genre et qui est ainsi une partie du caractère subversif de ce travail. L'oscillation entre des constructions variées de leur réalité rend compte qu'il n'y a pas de place fixe de culture féminine qui peut être habitée comme alternative au patriarcat. Cette vacillation, Lynda Hart la nomme ***hallucination,*** ce qui ne peut être signifié dans le symbolique mais peut réapparaître dans le réel : produite, construite dans l'éphémère de la performance, quand elle apparaît, elle indique que ce qu'elle appelle l'ordre symbolique est l'ordre social de l'imaginaire masculin.

Mais la question posée au texte et à sa précarité spécifique de pouvoir produire cette performance, à sa performativité, Lynda Hart la redouble d'une question posée au contexte : celle de la réception par le public. Lynda Hart nous livre, en des termes repris de Kate Davy, que seul les ***literate perverts*** ont été capables de voir l'hallucination. Faut-il traduire ***literate pervert*** par pervers instruit, pervers averti, et de quoi ? Son propos va se développer autour d'une figure qui a pris une place très controversée dans l'histoire des luttes qui eurent lieu dans le mouvement féministe et lesbien et qui est très intéressante pour parler de la question des identités de sexe et de genre, de la sexualité et des problématiques de leur déstabilisation, celle du duo ***butch-fern.*** Sa visibilité historique en fait un instrument exemplaire, en tant que signe le plus visible du lesbianisme, duo auquel Lynda Hart reconnaît la double tâche d'affirmation

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

*79. **Ibid.,*** p. 27.

80. Pour un historique de la formation de ce trio de performer 9.5 et des indications de leur travail, on peut se reponer à «Split Britches in Split Britches : Performing history, Vaudeville, and the Every day» de Vivian Patraka, in ***Acting out, op. cit.,*** p. 215-224. On peut également se reporter p. 242-243 à l'article «See the Big Show> sur leur séparation des performeuses féministes Spiderwoman. La note 26 de cet article, p. 253, indique que «les problèmes des identités politiques en termes d'affiliations au théatre sont compliquées. Les Split Britches sont largement blasonnées en tant que «théatre lesbien a, mais, comme Deborah Margolin l'a pointé dans l'interview de mai 1991, il est important de noter que l'une des membres fondatrices du groupe, Margolin elle-même, est hérérosexuellea. Cela ne l'a pas empêchée d'écrire tout ou partie *de* la plupart des performances qu'elles ont effectuées en trio ou même en duo, en ce qui concerne le duo Lois Weaver et Peggy Shaw, notamment le script de « Lesbians who kill », comme en rend compte le chapitre 9 ***de Fatal women.***

81. Cette performance n'est pas publiée.

politique pour les lesbiennes, d'une part grâce à sa visibilité et permettant, d'autre part, une critique radicale négative des binaires humanistes. Comment cette figure *butch fem* est-elle reçue, comment est-elle lue ? Cela va poser la question de ce qui est à voir, de ce qui se voit et par qui, comment on voit, avec cette interrogation de ce-qui-a-à-être-vu *(something-to-do-being-sight).* Lynda Hart considère que la performance de Weaver et de Shaw peut mettre en tension la nature *performative* de l'identité lesbienne (perspective constructioniste) : leur radicale déconstruction de l'hétérosexualité et de ses rituels iconiques défie la construction du binaire hétéro/homosexuel en dénaturant le premier terme, et en produisant le second, déstabilisant ainsi les deux catégories. Il faut suivre pas à pas son argumentation serrée. Retenons que le spectateur positionné-hétérosexuellement voit probablement la *butch* comme travestie et non pas comme «drag» dans ce que ce concept recèle de radicalement instable, et il voit la fern comme une représentation stable de la femme. Ajoutons qu'il peut penser ces positions comme parodiques, Lynda Hart le développe avec finesse, selon les termes de l'analyse de Tania Modelski qui définit les spectateurs «dans le coup». Ce qui reste «vu» est leur différence d'avec l'hétérosexualité, différence qui est « autre » et Lynda Hart en relève l'incidence : les performeuses lesbiennes habitent un espace sémantique négatif et «lesbienne» n'a aucun contenu en dehors de la représentation de l'hétérosexualité qui reste la norme et laisse le lesbianisme dans une position marginale visible comme altérité. Lynda Hart pose les termes de l'économie spéculaire : la lesbienne peut seulement attirer l'attention sur elle-même en tant que réel-impossible, catégorie lacanienne à laquelle Hart se réfère. Si l'hallucination est le regard sur ce qui est non-vu, sur ce qui ne vient jamais à la lumière du symbolique mais doit logiquement reparaître dans le réel, contrairement au manque qui maintient l'ordre symbolique, alors la lesbienne est un impossible-réel, ce devant quoi l'imaginaire vacille et le symbolique trébuche. Son raisonnement se déplie ainsi : l'ordre symbolique est l'ordre social de l'imaginaire masculin, et à l'intérieur de ces termes, les identités lesbiennes ne peuvent apparaître qu'en tant qu'acting *out,* les identités lesbiennes sont produites comme hallucinations. Quand elles apparaissent, elles indiquent que cet ordre symbolique, défini ainsi, est lui-même une construction fantasmatique ; quand l'hallucination est construite et produite, le spectateur s'arrête au moins devant l'étrangeté du signifié parce qu'il produit ce qui a été originellement coupe du symbolique lui-même_ Et si les spectateurs de cet événement pouvaient seulement voir des lesbiennes en les incorporant dans leur logique hétérosexuelle, ils pourraient au moins accéder à la visibilité de l'impératif hétérosexuel de l'économie spéculaire.

Des performances autoréflexives/érotiques.

On peut tout à fait accorder à la performance des *Split Britches* sur la sexualité lesbienne à laquelle Lynda Hart reconnaît une grande valeur performative cette qualité de performances autotextuelles ou encore autoréflexives/érotiques. Insistons. Lynda Hart considère que le réel est un lieu qui ne peut être habité parce qu'il n'est pas spéculaire, «c'est-à-dire qu'il n'a pas lieu dans le temps ou dans l'espace de l'illusion idéo-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

logique qu'on appelle "réalité" parce qu'il excède l'économie spéculaire». On a vu que l'oeuvre d'Anna Munster tend vers cette absence constitutive, analysée par Lynda Hart comme étant ce que Lacan appelle le réel. Mais, bien que, pendant son séjour au Japon, Munster ait perdu la raison, Lynda Hart ne parle pas, à son propos, de psychose en tant que catégorie stigmatisante, mais en tant qu'elle peut rencontrer chez Munster comme chez d'autres, le tranchant d'une performance qui met au premier plan le problème du rapport entre performance et réel en troublant les deux sens de la performance, comme il a été dit, théâtralité et performativité. Et à propos de Bill T. Jones, Lynda Hart cite Tim Dean et *ce* qu'il appelle une psychose sociale, une répudiation systématique par une société qui se refuse à admettre un signifiant pour le sida et que l'on peut analyser «selon la structure qui est celle par laquelle nous entendons un sujet psychotique »[82]. Ce même terme de psychose sociale, nous le retrouvons, mais dans une autre acception, dans le texte de Lacan, «D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose »[83], où Lacan considère ce qu'il appelle une psychose sociale comme compatible avec le bon ordre :

> Qu'une telle psychose s'avère compatible avec ce qu'on appelle le bon ordre, ce qui n'est pas douteux, mais ce n'est pas non plus ce qui autorise le psychiatre, fut-il le psychanalyste, à se fier à sa propre compatibilité avec cet ordre pour se croire en possession d'une idée adéquate de la *réalité à* quoi son patient se montrerait inégal.

Lacan conclut sur «l'expérience intérieure»[84] du Président Schreber, en ayant noté que la structure imaginaire par où le sujet vient à se restaurer présente un aspect de pratique transsexualiste nullement indigne d'être rapprochée de la perversion.

> Quoi qu'il en soit, nous voyons le sujet s'abandonner à une activité érotique qu'il souligne être strictement réservée à la solitude, mais dont il avoue pourtant les satisfactions, c'est à savoir celle que lui donne son image dans le miroir quand revêtu des affûtiaux de la parure féminine, rien, dit-il, dans le haut du corps, ne lui parait d'aspect à ne pouvoir convaincre tout amateur éventuel du buste féminin. (S. 280- XXI)[85].

Ces formulations de Lacan sur les affûtiaux et l'amateur du buste féminin ne laissent pas de surprendre lorsqu'on lit, dans la traduction française de ses *Mémoires ce* que dit Schreber lui-mëme :

82. Tim Dean, «Psychoanalysis of AIDS», p. 84-85, cité dans L. Hart, La *performance sadomasochiste, op. cit.,* p. 222.

83. Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », Écrits, Paris, Seuil, 1966, p. 576.

84. Ibid, p. 582 : «C'est ainsi que le dernier mot où "1 expérience intérieure" nous ait livré son comput, se trouve être articulé avec cinquante ans d'avance par la théodicée à laquelle Schreber est en butte : Dieu est une P... ». Lacan, en note, en rappelant le *Die Sonne ist eine* hure, le soleil est une putain, de Schreber, pour qui le soleil est l'aspect central de Dieu, renvoit *à Madame Edwarda,* où Georges Bataille soutient décrire l'extrémité singulière ***de*** son ouvrage central, ***l'expérience intérieure.***

85. Ibid., p. 568-569.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> Aux moments de l'approche, ma poitrine peut convaincre n'importe qui de la présence de seins féminins relativement bien développés ; tous ceux qui voudront venir me regarder *pourront voir de leurs yeux* ce phénomène. Je suis donc quasiment en situation d'administrer la preuve de *visu.* Assurément, une observation menée distraitement, un simple coup d'oeil, ne suffirait pas ; l'observateur devra se donner la peine de rester là au moins dix minutes, un quart d'heure. Alors, tous pourraient remarquer le gonflement et le dégonflement alternatif de mes seins. Évidemment le système pileux demeure, d'ailleurs modestement développé chez moi, sur les bras et à l'épigastre ; les mamelons restent de petite taille, tels qu'ils le sont couramment chez l'homme ; mais à part cela, je suis assez hardi pour l'affirmer, quiconque me verrait debout devant un miroir le haut du corps dévêtu — surtout si l'illusion est soutenue par quelques accessoires de la parure féminine —, serait convaincu d'avoir devant soi un buste féminin. Je n'hésite pas non plus à le dire : *je ne permettrai pas quant à moi* qu'on se livre à ces constatations une fois que je serai sorti de l'asile, je ne les permettrai qu'aux spécialistes éclairés qui se sentiraient motivés non par la pure indiscrétion mais par l'intérêt scientifique[87].

Schreber parle de *Fachmann,* l'expert, le professionnel, l'homme de métier, de l'art, le spécialiste, ce que la traduction française de Paul Duquenne et Nicole Sels, « d'inspiration lacanienne », des *Mémoires d'un névropathe,* nomme « spécialiste éclairé». Le cadre de cette étude ne permet pas ici de donner toute son ampleur au point soulevé par ce dire de Schreber. Mais il serait certainement intéressant de reprendre point par point comment le président met en jeu quelque chose qui pourrait être pris comme un «dispositif» : son activité «seul» devant le miroir, l'apparition des infirmiers, à la fois importuns et bienvenus, la manifestation de « l' oeil de son esprit», et son appel à un public, outre celui des médecins. Toutes ces étapes ont toujours été rabattues, jusqu'à présent, sur sa demande de vérifier sur son corps, par une expertise, les transformations qui s'y opèrent, en ratant ce qui était peut être une ébauche, un appel à ce qu'on dirait aujourd'hui être une performance, si nous envisageons cette expérience transsexualiste de Schreber à la lumière de ce que Lynda Hart nomme performances autotextuelles ou autoréflexives/érotiques. Le président insiste pour préciser que cette activité érotique des rayons n'est visible que par un Fachmann. Un rapport pourrait-il être établi entre celui que Schreber appelle un *Fachmann* et celui que Kate Davy appelle *literate pervert,* un pervers averti ?

Anne Marie Ringenbach

INSIDE/OUT

Quand Lynda Hart, en 1998, a écrit son livre *Entre corps et chair. Sur la performance sado-masochiste,* elle ne prétendait pas parler au nom d'une communauté, ni pour une communauté, mais elle ne la regardait pas en étrangère. Comment saisir cette position *inside/out,* ce rapport intérieur/extérieur, dehors/dedans ? «J'habite les

86. Il s'agit de l'approche des rayons.

87. Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe,* Seuil, Paris, 1975, pour la traduction française par Paul Duquenne et Nicole Sels, p. 228. Les italiques sont dans le texte de Schreber.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

deux espaces parfois simultanément quoique pas toujours. Et toujours ils se confondent. La plupart du temps, j'ai écrit ce livre dans l'échange avec une autre essentielle, avec qui je ne me suis que récemment liée. Je l'ai écrit pour elle, au fur et à mesure que sa voix devenait plus audible et plus impérative ».

S'agissait-il même de communauté ? « C'est un livre sur les femmes — et certains hommes — qui ont refusé de prendre la voie commune, femmes et hommes qui ont choisi leurs plaisirs à leurs risques et périls. C'est un livre sur les places qu'ils ont occupées dans leurs propres fantasmes et ceux des autres et sur ce qu'ont signifié ces tentatives de réaliser ces fantasmes dans un ordre social qui ouvertement les interdit, voire les forclot».

Lépilogue, *Corbeaux III*, est un fragment d'écriture mettant en scène une part de ce qu'elle décrit dans le corps principal du livre. Elle le présente comme pouvant en constituer un autre début. En même temps, il est préparé par le chapitre précédant qui dit son identification à Dorothy Allison, son écriture l'émouvant «jusqu'à l'aveuglement, là où on ne voit que dans le noir». Le roman de Dorothy Allison, *Histoire de Bone (The bastard of Carolina)* met en tension l'expérience incestueuse désastreuse d'une fille de douze ans et les fantasmes masochistes qui l'empêchent de sombrer et qui deviennent partie intégrante de son érotisme. Lynda Hart reprend pour *Corbeaux III* les termes mêmes interrogeant le statut de ce roman : *Corbeaux III* est «autobiographique» uniquement au sens promu par Shoshana Felman qui soutient que « l'autobiographie des femmes est ce que leur mémoire ne peut contenir — ou tenir ensemble comme un tout — bien que leur écriture l'inscrive par inadvertance » :

> Ma lutte pour écrire ce livre m'a rendu infiniment consciente qu'écrire est témoigner d'une sorte de mort ; car finir est s'abandonner au mémorial de ce que l'on est devenu.

Mais cette autobiographie n'est pas une confession. Pour reprendre encore Felman, citée par Lynda Hart :

> Dans la mesure où toute existence féminine est, en fait, une existence traumatisée, l'autobiographie féminine ne peut pas être une confession. Elle peut seulement être un témoignage : pour la survie.

Se croisent ainsi plusieurs niveaux d'écriture, dans un dialogue avec Eve Kokofski Segdwick, Pat Califia, Bob Flanagan, ainsi que Austin, Foucault, Barthes, Lacan, Freud, Anna Freud, Reich, Reik, Artaud, Deleuze, Derrida, Anna Munster, Judith Butler, Herbert Blau et quelques autres encore. I_unité de son livre consiste surtout en une attention continuelle aux façons dont les pratiques sexuelles S/M ont été de diverses manières prises dans un discours théâtral, et aux distinctions controversées (ou à leur absence) entre le fantasme et la réalité, le «réel» et le «performatif». Même si certains de ses énoncés peuvent prendre une forme affirmative et déclarative de sa propre position dans le dialogue, ils flottent, baignent, se tissent dans l'ensemble des niveaux qu'elle déploie. Elle se dit d'ailleurs extrêmement sensible à ce que son propos ne se fige pas en un unique jeu d'idées. Ce n'est pas la même chose de parler de domination et soumission, jeux de pouvoir, érotisation du pouvoir, selon que l'on

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

mise ou non d'employer les mots : lesbiennes, sadomasochisme. I_aspect iconique de ces termes l'inquiète, mais comme elle se sent (entre autres) des affinités avec eux, avec ces mots, se reconnaissant même une identité, mais pas toujours — ce qui ne veut pas dire jamais — elle décide ici dans ce livre de les utiliser. Cela n'a pas toujours été le cas dans ses interventions, bien qu'elle ait conscience du caractère insaisissable de leurs référents, et qu'elle ait toujours été touchée par certains aspects sensibles qui y sont attachés. Elle a une position personnelle sur la question des identités. On a vu qu'elle les considère nécessaires pour pouvoir fonctionner dans la « réalité » comme des prothèses, ce qui n'implique pas qu'elles soient pour autant moins réelles, mais bien que nécessaires, les identités entretiennent un rapport conflictuel avec la sexualité et ses pratiques :

> Une identité sexuelle, toute identité sexuelle est fondamentalement un concept instable_ Les désirs sexuels sont toujours sujets à mutation, à déplacement. Ils sont toujours pris dans un contexte, ils sont variables et anti-ontologiques.

Cela n'exclut pas que certaines femmes puissent vivre leur identité sexuelle à travers une sexualité stable et cohérente, cette identité déterminant des pratiques sexuelles qu'elles exploreront ou non, dont elles jouiront ou non. Cette position sur les désirs sexuels toujours pris dans un contexte, variables, anti-ontologiques, est une façon parmi beaucoup d'autres, pour Lynda Hart, de se situer dans son être et son devenir sexuel. Et à propos des identités et des politiques qui en découlent, en particulier dans le mouvement *queer* des communautés lesbiennes ou féministes, elle affiche son orientation assez directement psychanalytique. Elle dit en particulier utiliser la psychanalyse afin que ce ne soit pas celle-ci qui l'utilise, elle étudie les modèles psychanalytiques du masochisme parce que là, le masochisme lesbien est théoriquement impossible, et on a vu comment elle développe l'interprétation de la performativité du S/M lesbien en rapport avec le concept lacanien de réel, comme une nouvelle figure de l'impossible.

Anne Marie Ringenbach

Sur cette question des formations identitaires, elle présente ce texte d'un collaborateur anonyme, *Sex issue,* paru dans *Hérésies :*

> Lun. Imaginé foutre une femme avec un pénis et ne pas la laisser se servir de son pénis sur moi. Pas de sexe aujourd'hui.
> Mar. Habillée en caleçon de jockey avec une longue robe blanche. Cherchais une femme ou un homme habillé en femme.
> Mer. Fais l'amour avec un homme qui avait un vagin pendant que je fantasmais que j'étais habillée en homme faisant l'amour à une femme.
> Jeu. Baisée par un homme et ai aimé. Pas de fantasme.
> Ven. Broutée par une femme et ai aimé. Pas de fantasme.
> Sam. Me suis masturbée. Fantasmé que j'étais une femme qui se masturbait.
> Dim. Un homme prétendant être une femme me laissa le brouter encore. J'ai fantasmé qu'il était une femme prétendant être un homme.

Les notations « pas de fantasme » évoquent des expériences sexuelles qui identifient des hommes ou des femmes. Mais pour ce qui est des autres expériences sexuel-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

les, on ne peut imaginer la réalisation des autres fantasmes. Lynda Hart montre avec ce texte la difficulté de qualifier ces formations de fantasmes en des termes courants, combien notre vocabulaire des sexualités et du genre est appauvri tant qu'il dépend des formations identitaires.

Comment explorer *ce* que signifie s'engager dans certaines de ces pratiques S/M, participer à la performance ? Elle parle du théâtre et de la performance théâtrale comme informants idiomatiques métaphoriques et métonymiques de ces champs sexuels contestés. Un idiome en linguistique est l'ensemble des moyens d'expressions d'une communauté correspondant à un mode de penser spécifique. Elle fait remarquer qu'il est assez étrange, quand on y pense, de voir que les sexualités *queer,* surtout celles que l'on peut vaguement relier à quelque idée de sado-masochisme, sont absolument imprégnées de rhétorique théâtrale. Une personne, deux, trois ou plus, «jouent des scènes». Elles ne font pas l'amour comme des gens normaux. Les actes sexuels des hétérosexuels qui n'ont pas de goíits spéciaux ne sont presque jamais décrits dans les termes de «jouer des scènes», bien que l'on puisse tout à fait imaginer un homme *straight* se référer au *sexe* avec une prostituée comme à une scène. La sexualité masochiste ou toute autre sorte de sexualité perverse concerne le *faire,* alors que le sexe *straight* (quelle que soit la préférence de ceux qui s'y engagent) concerne *l'avoir.* Par «straight», Lynda Hart n'entend pas forcément hétérosexuel mais tous les actes sexuels que l'on revendique pratiquer sans médiation de culture et d'idéologie. La notion américaine «having sex», avoir du sexe, signifie littéralement à la fois que du sexe est quelque chose que l'on peut posséder et qu'il était là avant la performance. Bien au contraire, en mettant en acte une scène, l'adepte d'une sensualité S/M produit du sexe dans la performance, «making sex» il « fait du sexe ».

Le mot «scène» renvoie aussi bien à la scène du théâtre qu'à celle du désir, celle du fantasme, celle de la performance. Restons dans le théâtre avec le mot «représentation» et remarquons qu'il se retrouve dans le champ linguistique et la théorie du signe. Bien que la sémiotique théâtrale diffère de la perfomativité linguistique, elles sont souvent confondues et le mot «performatif» est souvent utilisé comme un synonyme de théâtral. Lynda Hart, à la suite de Judith Butler, fait remarquer que le mot «performatif» relève de l'autorité de deux discours distincts, d'une part celui du théâtre et d'autre part celui de l'acte de parole. Même si on peut repérer la signification de chacun de ses termes dans telle ou telles de ses remarques, dans chaque contexte, il reste que leur polysémie participe de la richesse de ce texte. Il y a un flottement général du référentiel voulu par Lynda Hart, un jeu des signifiants qu'elle effectue en bonne théoricienne post-moderne.

Il est certain qu'elle se réfère volontiers à la théorie de l'acte de la parole, le « speech act». En quelques mots, rappelons que J. L. Austin était convaincu que la meilleure façon d'aborder les faits, le réel, était de se laisser guider par le langage ordinaire. Il entendait que le réel ne se laisse pas atteindre directement mais justement par l'intermédiaire du langage et par le langage ordinaire. Se démarquant de la philosophie qui a accordé une place privilégiée à des énonciations considérées comme des affirmations authentiques conçues la plupart du temps comme description vraie ou fausse des faits — qu'il va appeler énonciation constative, il leur oppose l'énonciation

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

performative, celle qui nous permet de faire quelque chose par la parole elle-même. Ce sont des actes qui en tant que tels visent à accomplir quelque chose. Les exemples princeps d'Austin dans son livre Quand *dire, c'est faire,* portent sur les performatifs qui visent à parier (je vous parie six pentes qu'il pleuvra demain), qui visent à se marier oui, je le veux (c'est-à-dire je prends cette femme pour légitime épouse), qui visent à baptiser un bateau (je baptise ce bateau le Queen Elisabeth, comme on dit quand on brise une bouteille contre la coque). Ces énoncés performatifs, comme leur nom l'indique, constituent l'accomplissement même, la *performance* en anglais, d'une action qui n'est pas simplement l'action de dire quelque chose. Ils constituent l'état de choses dont on parle et ne s'en distinguent pas. En tant qu'accomplissement de l'acte, les énoncés performatifs ne sont ni vrai ni faux mais peuvent être réussis ou ratés, heureux ou malheureux. Toutes sortes de conditions, les « conditions de félicité», doivent être remplies, pour qu'un performatif soit réussi. Le «malheur» est du, la plupart du temps, à ce que les circonstances qui devaient accompagner le performatif ne se présentent pas «comme il faut» : convention méprisée, intention requise absente, désignation officielle qui fait défaut. Il existe pour Austin des actes du discours performatif dont l'accomplissement au moyen des phrases citées ne dépendent pas des conditions ou de convention de nature extra-linguistiques, contexte et circonstances, tels l'ordre ou l'avertissement. Laissons là la théorie d'Austin, lequel a ensuite complexifié sa distinction pour dire que tous les énoncés sont plus ou moins performatifs et élaboré une théorie générale de la parole comme action. Retenons que selon lui, toute énonciation digne de ce nom, c'est-à-dire destinée à communiquer, est d'abord et avant tout un acte de discours produit dans la situation totale où se trouvent les interlocuteurs.

Nous pourrions ajouter à cette position d'Austin, ce que pose Mikhail Bakhtine dans *Le marxisme et la philosophie du langage» :* l'énonciation est une structure purement sociale. Bakhtine considère que dans la réalité, les mots que nous entendons ou prononçons sont des vérités ou des mensonges, des choses bonnes ou mauvaises, importantes ou triviales, agréables ou désagréables. Le mot est toujours chargé d'un contenu ou d'un sens idéologique ou événementiel. Le sens du mot est entièrement déterminé par son contexte. En fait, autant de contextes, autant de significations possibles. La polysémie du mot ne fait pas éclater son unicité mais ce problème ne peut être résolu que par la dialectique. Sinon, la fiction du mot qui décalque la réalité, contribue encore plus à geler sa signification. Lénonciation, l'acte de parole, n'est pas individuel et ne peut être expliqué par les conditions de la vie psychique individuelle du sujet parlant. L'énonciation est de nature sociale, sa structure est une structure sociale.

Lynda Hart ne cite pas Bakhtine, bien qu'elle considère que l'énonciation est de nature sociale lorsqu'elle dit que toutes nos sexualités sont construites dans une cul-

88. J. L. Austin, Quand dire, *c'est* faire, Paris, Seuil, Essais.
89. Mikhail Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage,* minuit, Paris, 1977.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

turc basée sur des oppositions de classe et de race, dans une culture hétérosexiste et fondée sur le genre. Elle ébranle le binaire homme-femme et stigmatise le paradigme psychanalytique qui mène à la constitution de la différence sexuelle en enjoignant la fille à devenir ce qu'elle est déjà, tandis que le garçon doit devenir ce qu'il n'est pas. Lynda Hart exprime cette distinction en termes linguistiques : «femme» est un énoncé constatif, «elle» est référée à un modèle qui la précède ; le garçon, en devenant ce qu'il n'est pas, embrasse le rôle performatif, ce qu'il énonce est un « faire», ce que n'est pas «l'être» de la femme. Le masochisme serait ainsi proscrit pour les femmes dans cette acception ontologique par de nombreux théoriciens en dépit des témoignages de femmes qui décrivent leur expérience masochiste comme performative. Quand il est parfois reconnu que certaines femmes nourrissent des fantasmes masochistes, souhaitent les mettrent en pratique, voire le font, on considère qu'elles répètent ce qui leur est déjà donné ou qu'elles se sont trompées sur leurs désirs et qu'elles doivent les éradiquer et avancer vers une nouvelle phase prédestinée. La question de la performativité, de ce qui fait la performance, se joue déjà dans l'acte de discours qui est déconstructif des binaires tenaces sur les genres et l'articulation résistante genre/sexué.

Si on regarde maintenant la scène S/M, elle ne peut être isolée comme scène individuelle concernant les fantasmes d'un individu, quel que soit le nombre des participants, elle ne peut se concevoir que référée à un certain champ social qui fait ce travail de déconstruction par l'acte de parole. Prenons cet énoncé de Lynda Hart sur le S/M et le S/M lesbien : le S/M est la pratique sexuelle qui formalise le désir répétant son mouvement avec conscience, mesure et contrôle ritualisé. C'est un champ cerné, limité. Les limitations sont justement ce que vise à circonscrire la pratique S/M alors que c'est l'absence de limitation qui lui a été objectée par ceux qui la refusent. Beaucoup de celles qui la pratiquent trouvent attirantes dans le S/M les frontières qu'il établit, les règles qu'il institue, la franchise de ses négociations. Les fantasmes S/M, en partie, sont de savoir exactement ce que l'on veut de quelqu'un d'autre, quel effet produira certain comportement, ce que seront les conséquences de telle action. Mais Lynda Hart sait que c'est un rêve impossible car le désir outrepasse toujours tout arrangement contractuel, même si le trait qui caractérise l'échange S/M est qu'il soit consensuel, que l'arrêt, la reddition soit mutuelle entre les partenaires. ll reste que beaucoup de récits et de témoignages S/M disent combien l'acte sexuel est déterminé à l'avance, rigoureusement négocié, organisé dans les plus atroces détails. Les réactions même des participantes sont anticipées et préparées à l'avance autant que possible. Lynda Hart signale qu'en ce sens, la sexualité S/M contredit la notion romantique de l'amour physique où la spontanéité équivaut au naturel et dénonce là un mythe tenace. Le S/M contrevient violemment à cette mystification de la sexualité. De plus, les négociations du S/M servent aussi à la sécurité, tentatives autant physiques qu'émotionnelles de garantir que le consentement des parties engagées est assuré. Elle ajoute qu'au lieu d'être un geste qui arrête l'érotisation, ces délibérations prolongent et intensifient l'échange érotique lui-même. Elles ne sont pas uniquement préparatoires, elles sont plutôt des indices que le désir sexuel est déjà en jeu avant que les «actes» soient engagés. En fait, elle soutient que les actes paroles agissent catégoriquement l'échange libidinal. La pratique S/M effectue la performativité du langage.

Cependant, l'intérêt de Lynda Hart porte surtout sur cette figure du réel, de l'impossible, que vise la pratique S/M. Elle met donc particulièrement l'accent sur le point où le désir outrepasse toujours tout arrangement contractuel et où se questionne la performativité dans le S/M et le SIM lesbien. Calyx *of* Isis, nouvelle de Pat Califia, est un récit qui traite amplement des modes d'aborder les périls et les risques liés à une limite. Présentons un montage de cette nouvelle dans le texte de Lynda Hart :

> Dans la nouvelle de Califia, Roxanne est livrée au cachot de la maltresse Tyre, ligotée, baillonnée, et empaquetée dans un sac à cadavre et devient l'actrice principale d'un rituel conçue par Alex, son amante, pour mettre à l'épreuve sa fidélité. Alex a engagé huit autres « tops» pour l'aider à mettre à l'épreuve l'endurance de son amante. Si celle-ci endure l'ordalie conçue pour elle, elle appartiendra à Alex qui signifiera sa possession en la soumettant à un percing aux oreilles, aux mamelons, et aux lèvres et en lui posant des anneaux à son nom. Alex a besoin de savoir, pour croire à l'amour que lui voue Roxanne jusqu'où celle-ci est capable de s'abandonner. 1...1 Les négociations servent 1.. à Alex pour énoncer les buts de la performance. Ce qu'elle souhaite accomplir grace à elles, en dehors d'accorder à Roxanne la jouissance d'un fantasme commun à beaucoup de bottoms, est la connaissance de ce qui motive son propre désir pour la « séance spéciale». Elle est donc entratnée à un examen de sa propre histoire sexuelle et de ses désirs. Elle se rend compte alors que ce qu'elle désire est tout à fait conventionnel : « Il se peut que romance et S/M ne se mélangent pas, mais je désire une femme... qui sera collée à moi, quelqu'un qui a vraiment besoin de ce que je fais et qui l'apprécie ».1...1 Si Alex était seulement intéressée à mettre Roxanne à l'épreuve et à tester son endurance à la souffrance, si l'érotisme d'Alex était nettement défini comme une forte envie sadique de maltrise, elle aurait alors aussi bien pu faire subir elle-même cette ordalie à Roxanne. Il est remarquablement significatif qu'elle engage huit autres « tops» pour s'occuper de Roxanne pendant qu'elle regarde. Là encore, ce n'est pas simple voyeurisme. Alex explique qu'elle ne comprend pas vraiment l'idée de possession et qu'elle pense que la véritable épreuve est « voulez-vous m'en débarrasser ? Et si vous ne l'empruntez plus, pouvez-vous me ramener le paquet ? » Elle est donc aussi en train de tester son propre pouvoir de séduction, qu'elle a eu besoin momentanément de suspendre, afin de pouvoir répéter cette séduction jusqu'à ce qu'elle croit elle-même l'avoir menée jusqu'au bout. C'est une stratégie beaucoup plus compliquée que d'arracher de quelqu'un des pro**mP«s** qui ne seront jamais tenues. 1...1 Roxanne... est rendue complètement immobile par huit « tops» qui pratiquent leurs spécialités sur son corps — fouetter, percer, serrer avec des pinces, sans compter les pénétrations orales, vaginales et anales. Mais ce que démontre Roxanne est sa capacité d'habiter son corps comme un instrument qui est à la fois « elle » et « pas elle». La performance de Roxanne se joue ici dans le «entre» du « entre corps et chair», et c'est dans ce mouvement dialectique qu'Alex apprend que son désir de contrôle ne peut jamais être qu'illusion — une performance qui ne supporte pas le fait de se répéter et dont la condition même est un ratage. 1...1 Dans ce récit, il y a deux concepts de plaisir apparemment opposés. Ce qui a été surnommé sexe « vanille » par les sadomasochistes lesbiennes est rarement absent des récits S/M. Même dans un récit aussi dur que *Calys of Isis,* la tendresse, la confiance, l'engagement, la fidélité et l'égalité sont fortement valorisés. En particulier, un épisode de l'histoire met en scène l'affirmation de Califia que les «tops sont les femmes les plus compatissantes» qu'elle connaisse.

Anne Marie Ringenbach

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> A la suite d'une séance où Kay et Ez lui font un fist vaginal et anal, Roxanne demande une pause pour uriner. Kay insiste pour qu'elle le fasse en leur présence. Les « water sports» (pratique sexuelle consistant à uriner dans ou sur les partenaires) sont les activités sexuelles les plus intimes.I...1 Quand Kay « ouvrit et serra sa main, après avoir fait tourner son poing et fait pisser encore (Roxanne)» pour la première fois, Roxanne soudain, «voulut s'en aller». Ce moment fut à l'origine de réassurances immédiates de la part de toutes les « tops » ; il marque une interruption dans le scénario de la performance et il amène Alex à sortir de son rôle de spectatrice. 1...] Plutôt que de battre en retraite, les «tops» accentuent la pression sur le corps de Roxanne et se rapprochent ensemble avec Alex qui, quittant le pourtour de la pièce, s'est avancée vers le centre. Sachant qu'Alex est la présence qui contrôle, Roxanne est maintenant capable de se plonger plus avant dans l'effacement d'elle-même et sa chute peut avoir une plus grande étendue.1:espace traumatique a été réorganisé, mais seulement par l'opération de sa traversée.I...I Après que Roxanne eut passé l'épreuve de «Calyx of Isis » « elle portait maintenant les anneaux d'Alex. Pour toujours».

Lynda Hart fait remarquer que la scène de réassurance dépasse les limites d'une consolation qui serait offerte à Roxanne après la violation de son espace privé. Et bien que tout jeu sexuel puisse soudainement provoquer la terreur, elle montre combien la sexualité S/M peut être dangereuse. Quand l'une des « tops» outrepasse les limites de Roxanne, c'est un moment de ratage dans la scène, ce que **J.** L. Austin appelle «insuccès» comme Lynda Hart l'analyse en termes de théorie de l'acte de parole. Mais c'est un ratage qui permet à Roxanne et aux tops d'en savoir plus sur la place de ses limitations psychiques et qui permet un rapprochement de la distance qu'Alex avait tenu tout d'abord. S'il s'agit d'une performance malheureuse, comme « mauvaise invocation», Lynda Hart accentue le fait que cela permet l'apparition d'un changement, d'un événement qui n'aurait pu arriver autrement. Cette analyse est particulièrement intéressante. Il y a échec du performatif lorsque Roxanne indique son désir d'arrêter, la performance S/M étant consensuelle. Sinon, ***ce*** n'est plus du S/M, la performance n'a pas lieu, ne s'est pas effectuée. Mais dans ce cas, c'est l'échec de la performance qui est performatif et réalise la performance, la qualité de performance, en produisant un événement.

Lorsqu'elle pose les identités comme des prothèses dans ce rapport conflictuel qu'elles entretiennent avec les sexualités et ses pratiques, Lynda Hart invite toutes les femmes au sein des communautés féministes lesbiennes à se choisir des noms, à se nommer : bisexuelle, transsexuelle, transgenre, pansexuelles, hétérosexuelles, lesbiennes, etc. La prolifération des noms permet un espace plus souple pour pouvoir se situer. Elle note cependant qu'il est dangereux de s'enliser dans une telle énumération : à établir un trop grand nombre de catégories, il devient impossible de parler de communauté voire d'une communauté. Et elle connaît le danger qu'il y a à ce qu'une communauté se structure, car elle a alors tendance à générer une identité stable qui devient hégémonique, monolithique, essentialiste ou naturalisante et excluante à terme. On peut d'ailleurs rappeler à ce propos que le mouvement ***queer*** est une poli-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

tique que Marie-Hélène Bourcier appelle[90] une politique de rapport hypercritique à l'identité et aux politiques de l'identité, qu'elles soient homo, hétéro sexuelles, nationales, de genre, de classe, de race. Le post-féminisme *queer* est un retour critique sur la politique de l'identité « femme » promue par un féminisme essentialiste et blanc ainsi qu'une réaction à la montée en puissance de la politique gay assimilationniste. Lynda Hart aborde longuement comment cette renaturalisation du lesbianisme à l'intérieur méme du mouvement féministe a chassé toujours plus la lesbienne S/M dans la mesure où était désérotisé, désexualisé, le corps lesbien. Les guerres du sexe qui ont sévi dans les années quatre-vingt quatre-vingt-dix, puis les guerres de la culture rendent compte de l'enjeu vital que constituent ces questions d'identités/sexualités dans leur rapport avec non seulement le discours hégémonique social hétéronorme patriarcal qui a parfois servi à les alimenter mais également avec un discours qui dès lors, s'affirmant communautaire, se trouve rejeter, exclure, marginaliser ceux qui ne s'y reconnaissent pas. La violence matérielle du discours, du langage est à l'oeuvre à chaque fois.

Lynda Hart traite les noms choisis non comme des icônes mais comme des marqueurs d'identité dont il serait salutaire non pas d'exhumer le sens mais de les considérer comme des négociations complexes au sein du partage prive/public. À vouloir articuler langage et expérience fantasmatique, sexuelle, érotique, cela peut révéler des situations douloureuses dans certaines circonstances de la vie pour des personnes dites hétéronormées, mais quand, de plus, on est en butte à l'impossibilité du langage de le faire autrement que dans l'univers des signes qui constituent la culture dominante, ce passage privé/public devient le lieu où un non-clivage trop strict peut permettre à des personnes ayant vécu des expériences traumatiques de ne pas sombrer. Il s'agit de se battre pour dire, pour articuler un langage qui dise l'expérience et qui la rende viable au sens où le vital serait atteint. Et c'est bien ce que va aborder Lynda Hart en annonçant son identification à Dorothy Allison et, également, sa propre difficulté à dire en tout lieu — elle était universitaire, enseignante en anglais et arts théâtraux à l'université du Michigan — les termes « lesbienne », « sadomasochiste» : prononcés, ils peuvent vous renvoyer aux confins d'une marginalisation impitoyable.

Allison raconte dans une interview qu'en écrivant son roman, *Histoire de Bone,* elle a écrit un autre texte, Private *Rituals,* celui-là en première personne, un résumé portant seulement sur les fantasmes et la sexualité de Bone, protagoniste du roman. *Histoire de Bone* peut se lire comme un roman sur la classe ouvrière parlant aussi des problèmes de violence et de sexualité, ceux-ci présentés sous une forme plus traditionnelle que dans sa nouvelle. C'est le récit d'une fille de douze ans qui grandit en Caroline du Sud dans les années cinquante. Ce roman sera lauréat d'un prix national et inscrit dans les programmes des professeurs d'université. Déjà Allison avait eu l'impression de se mentir en écrivant son roman, ce qui l'avait amené à écrire *Private*

90. l'article de M.-H. Boursier prend un titre translangue , «Queer (move)ment», *in Mouvements, société, politique, cultures,* N°20, mars-avril 2002.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Rituals, publié dans le cadre d'une anthologie avec, dit Lynda Hart, d'autres écrivains dont les fantasmes sexuels défient les cadres normatifs de la sexualité. Lynda Hart, dénonçant le binaire tenace privé-public, souligne qu'il est significatif qu'elle soit plus publique dans cet espace dit «privé». De plus cette nouvelle nous apprend beaucoup sur l'écart entre les possibilités élargies de dire et de faire à l'intérieur d'une communauté d'écrivains aux idées apparentées et les limitations apportées au roman en tant que forme particulière. Le succès de son roman consterne Allison. Elle a l'impression d'avoir fait quelque chose de mal.

Dans la nouvelle, elle rapporte qu'elle fétichise les ceintures que papa Glenn, son beau-père utilise pour la fouetter, et se masturbe en souvenir des corrections. Fouettée et violée par papa Glenn, son mode à elle de supporter le secret d'être différente va être dans les jeux qui l'ont fait rêver et qui deviennent sa réalité privée : elle utilise des bouts de ceinture usées et les cordes à linge de sa mère pour s'attacher au lit ; elle s'enfonce sur les hanches des morceaux de chaîne qu'elle fabrique, elle utilise tournevis, manche de brosse à cheveux, cailloux, coupe-papier et pommes de pin pour remplacer les éprouvettes d'un jeu de chimiste qui ont commencé la série des godemichés qu'elle utilise. Elle a résolu à sa façon, dit Lynda Hart, le problème de l'horreur de son expérience quotidienne en élaborant des fantasmes. Ces rituels privés ne sont pas l'indice de l'aspect irrémédiable de la blessure d'un enfant. Lynda Hart nous dit qu'au contraire, ils sont un recours pour Bone et lui apparaissent voluptueusement agréables. Mais elle est hantée de sentiments de culpabilité et de honte, non pas tant parce qu'elle connaît quelle différence est attachée à ses actes mais parce qu'elle se sent si seule dans cette différence. C'est son isolement que Lynda Hart nous demande de considérer comme cause de sa honte et non le souvenir de ce qu'elle a subi sans son consentement. Puis Bone se rend compte que sa petite soeur Reese se masturbe. Elle se sent soulagée : elle n'est pas «la seule». Puis un jour en fouillant le tiroir de sa soeur, elle trouve une grosse ficelle avec des noeuds, un vieux slip de soie de sa mère, un mouchoir de son beau-père et une poignée de miroir. L'effroi de ses propres désirs fantasmatique s'apaise, elle s'adonne triomphalement à ses fantasmes. Lynda Hart relève cette « communauté d'une seule » qui contribue à sa capacité de se racheter sachant qu'elle n'est pas seule dans sa différence même s'il s'agit d'une personne qui peut l'accompagner «dans ces lieux terrifiants où, au coeur même de la culpabilité, de la honte et de la rage, elle trouve ses plus grands plaisirs».

Dans *Histoire de Bone,* les détails sont omis, le roman montre peu de choses sur la manière dont Bone met ses fantasmes en pratique. Le rôle de sa soeur Reese se modifie. Elle inclut une scène où Bone prend conscience que sa soeur se masturbe mais masque la découverte de ses rituels privés. Sa soeur doit ainsi apparaître préservée des fantasmes sexuels atrocement agréables auxquels s'adonne Bone. Elle n'est donc plus la compagne de Bone, une survivante secrète qui parcourt un chemin différent mais néanmoins croise le sien. A la place, le roman va développer des fantasmes clairement théâtraux dans la mesure où ils requièrent un spectateur. Profondément perturbée par ses fantasmes sexuels qui rejouent les scénarios de violence, Bone, en même temps qu'elle les embellit en y ajoutant des spectateurs, crée à partir de là une série de scènes théâtrales et devient fascinée par l'idée d'être sauvée :

> J'imaginais que les gens regardaient que papa Glenn me battait, mais seulement quand ça ne se passait pas réellement. Quand il me battait, je hurlais, je donnais des coups de pied et je pleurais comme la toute petite fille que j'étais. Mais quelque fois, quand j'étais seule et en sécurité, j'imaginais qu'il y avait des spectateurs. 11 fallait que quelqu'un observe — une fille que j'admirais et qui connaissait à peine mon existence, une fille aperçue à l'église ou au bas de la rue, une de mes cousines, ou méme quelqu'un que j'avais vu à la télévision. Parfois, tout un groupe de gens se sentait obligé de me regarder. Ils ne pouvaient pas partir. Il fallait qu'ils regardent. En imagination, j'étais fière et provocante. Je fixais papa Glenn à mon tour, dents serrées, sans faire de bruits du tout, sans hurlement honteux, sans supplication. Les spectateurs m'admiraient et le détestaient. Je me représentais cette scène et je glissais les mains entre mes jambes. C'était effroyable, mais c'était terriblement excitant. Ceux qui me regardaient m'aimaient. On aurait dit que j'étais battue pour eux. A leurs yeux, j'étais merveilleuse.

Consciemment Bone essaie désespérément d'échapper à la violence sexuelle de sa vie quotidienne. Elle rêve que papa Glenn soit dénoncé, de le tuer... mais, dans ses fantasmes, Bone ne rêve pas d'être sauvée. Au contraire, ses fantasmes sexuels répètent, magnifient et modifient l'abus sexuel.

Lynda Hart soutient qu'Allison décrit les fantasmes de Bone comme des techniques de survie. Ces fantasmes ne sont pas des monologues qui racontent l'histoire de l'abus sexuel, ce sont des performances en rêve dont le temps est le futur antérieur, le passé qui aura été, car elles sont situées dans une temporalité qui fluctue entre le présent de la narration de Bone et l'examen rétrospectif d'Allison comme témoin de sa propre histoire. Lynda Hart considère *qu'Histoire de Bone capte le double bind* de la voix traumatique et elle analyse les fantasmes sexuels de Bone comme théâtraux dans la mesure où ils requièrent au moins un spectateur mais elle remarque que c'est un spectateur innocent, une projection de la participante qui permet que s'ouvre un espace pour une mise à distance. Les fantasmes de Bone l'autorisent à devenir consciente d'elle-même en tant que sa propre spectatrice. Lynda Hart souligne alors que si le spectateur-guide interne est une part essentielle du maintien de l'enfant comme survivante, elle a néanmoins besoin d'un témoin en dehors d'elle-même. Mais la conscience de Bone n'est pas une représentation réaliste cohérente d'une fille de douze ans. Allison écrit pour sauver sa vie car elle est Bone et le témoin de Bone. La nécessité du témoignage dans sa dimension publique implique qu'il soit reçu. Écrire est une tentative de former, formuler ou formaliser son attachement à une communauté en présupposant un collectifs de lecteurs. C'est un risque pris pour exprimer la « vérité» de son expérience, mais, dit Lynda Hart, bien que voué à l'échec, cet échec n'est pas forcément une débâcle.

Or ce roman l'a exclue de la communauté féministe qui l'a traitée de «maquerelle de la société pornographique incestueuse». Le traumatisme auquel Allison dit avoir failli ne pas survivre, la souffrance qu'elle ne peut abolir, n'ont pas été produits par le viol et les raclées de son beau-père, voire l'abandon de sa mère, mais par son éloignement forcé de la communauté féministe qui l'a laissée irrémédiablement blessée. Le pouvoir et le danger que représente *Histoire de Bone* est localisé par Lynda Hart au lieu du défi d'Allison aux lecteurs de témoigner à la fois des fantasmes sexuels de Bone *et*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

des voies par lesquelles ils prennent forme à travers l'abus sexuel. Allison ose dire que la sexualité de sa protagoniste de douze ans est alors, probablement et pour toujours, un hybride de souffrance et de plaisir.

Lynda Hart fait remarquer que la sexualité S/M qui s'attache à cette érotique de pouvoir — que Pat Califia circonscrit avec les « fantasmes papa » —, bien qu'elle embrasse une grande étendue de pratiques, se situe sur une frontière précaire et délicate entre fantasme et réalité. Aux lesbiennes et féministes qui s'opposent aux pratiques S/M, elle répond que ces femmes dont le «self» s'est constitué en grande part à travers une histoire traumatique d'abus sexuel ne s'aventurent pas souvent vers cette frontière dans le but de risquer la répétition de structures sociales répressives ; il s'agit plutôt là de l'endroit où elles s'exposent afin de répéter et transformer leurs histoires avec leurs différences. Elle analyse ce que signifie s'engager dans des pratiques S/M avec toutes les ressources de la sémiotique théâtrale, mais elle tranche : en dépit du fait que la rhétorique S/M soit saturée de terminologie théâtrale, ce n'est pas du théâtre. Le théâtre a un cadre particulier et un ensemble de conventions qui sont acceptées à l'avance par le public et les acteurs. Il en est de même, bien sûr, pour la sexualité S/M. Ce ne sont pas les mêmes conventions ni les mêmes cadres, en dépit de parallèles possibles. Lynda Hart pose qu'une différence cruciale réside dans le rôle de la spectatrice.

Reprenons, à sa suite, le récit de Jane Delynn, The *Duchess of* L. A. Dans cette histoire, la narratrice est initiée à une scène S/M légère par son amie Linda, dominatrice la plus recherchée de la communauté. Linda amène son amie dans un bar lesbien qui possède un espace de jeu. La narratrice est très détachée, se sent rationnellement au-dessus de l'érotisme infantile des femmes présentes dans le bar, se moque de leur laideur, tenue, attirail. On l'incite à participer et à donner quelques coups de fouets à une soumise anonyme. Elle le fait à contre cceur, uniquement parce que Linda lui dit que refuser ne serait pas correct et déconcerterait les autres. C'est une ruse de top, précise Lynda Hart. Linda voit la résistance de la narratrice à son propre plaisir, et note que sa conscience de soi s'est construite à travers une hypersensibilité au désir des autres. La narratrice donne quelques coups de fouet et commence à ressentir de l'empathie pour la femme anonyme qu'elle fouette. Elle commence à ressentir des petits flux d'excitation sexuelle. Quelqu'un lui prend le fouet des mains et elle est sur le point de partir. Linda la retient en arrière et lui suggère que c'est maintenant son tour.

> Elle empoigna mes bras et me cloua contre un mur proche. Elle était vigoureuse, mais j'aurais pu la repousser si j'avais vraiment essayé. Mais j'ai fermé les yeux et l'ai laissé me caresser encore.
> Linda : Tu veux que je continue, n'est-ce pas ?
> Narratrice : Non.
> Linda (elle rit) : J'aurais bien dit que oui.
> Narratrice : Pas ici.
>
> Linda donne ensuite à son amie une série d'indications, chacune de ce ton calme et délibéré souvent pris à tort pour un signe « d'indifférence » de la top. Mais Delynn nous montre dans son récit que la position de la top vise à permettre à la bottom de

surmonter ses propres résistances. A chaque commandement, la narratrice revient à la conscience de soi qui s'étale encore et encore, chaque fois qu'elle commence à ressentir son plaisir. Linda alors lui bande les yeux « pour qu'elle ne soit pas obligée de voir ce qui se passe». [_..1 Elle fait tomber sur ses chevilles le pantalon de la narratrice qui s'inquiète à l'idée que son slip puisse être déchiré ou taché. Linda la guide jusqu'à un cheval d'arçon et la courbe par-dessus ; la narratrice a peur d'éternuer, de se moucher ou d'uriner. Finalement Linda fait venir les autres femmes du bar pour l'aider. C'est du langage qu'elles retirent à la narratrice, et son « je », c'est-à-dire qu'elles commencent à parler à sa place et à parler d'elle à la troisième personne ; «elle mouille bien ...regarde comme elle en a envie... elle nous supplierait sûrement de continuer si on arrêtait». Linda : «allez-y, touchez-la, elle veut bien». [...] Quand le groupe commence à la fesser, elle ressent une dernière bouffée de conscience d'elle-même se demandant si elle doit crier quand les coups tombent sur ses cuisses et ses fesses. Mais à ce moment-là, elle se surprend elle-même d'avoir cette pensée et se rend compte que sa démarche ne concerne pas du tout l'étiquette S/M mais plutôt l'idée de s'assurer que la fessée se prolonge. Dans la crainte qu'elles ne s'arrêtent si elle pleure trop fort, mais malgré tout avec le désir de leur faire savoir qu'elles lui faisait mal, elle interrompt sans cesse son propre plaisir par des pensées sur le désir des autres. Alors elle prend conscience de la véritable absurdité de sa situation, non pas d'être étalée nue sur un cheval d'arçon, pendant que la fesse un groupe de femmes qu'elle ne conne même pas, mais de celle d'être obsédée par la sorte de réponse qu'elle était supposée faire, même en plein milieu d'une situation si extraordinaire. [...] Linda réprimande la narratrice et lui applique une série de coups répétitifs, réguliers, rythmés, qui lui permettent de pénétrer « dans un genre différent d'espace, celui qui s'avère dans le rêve ou dans l'immersion totale d'un film où il n'y a rien à regarder de ce qui se passe autour de vous». Linda enseigne à la narratrice comment être son propre témoin, sa propre spectatrice.

Anne Marie Ringenbach

Lynda Hart analyse la démonstration qu'opère ce récit : la sexualité est une scène, un lieu psychique qui peut être réalisé dans un dispositif matériel, et différent pour différentes femmes. Cette scène est l'événement d'une prise de conscience car elle apprend à devenir sa propre spectatrice. Ce qui importe est qui regarde car celui qui regarde définit le «je » : «À travers n'importe quelle méthode, si ce témoignage peut devenir interne, alors un précepte féministe fondamental s'accomplit».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Anna von Lou

ANNE-MARIE VINDRAS

Neulich sind Papa und ich im Gespräch *übereingekommen, dass das Analysieren gar kein Geschäft für Menschen ist, sondern dass man etwas weit Besseres dazu sein musste,— was weiss* ich *allerdings nicht. Dabei ist es nicht die eigentlich analytische Arbeit, die kann man mit etwas Menschenverstand schon zustande bringen, sondern das ewige* Hantieren *mit Menschenschicksalen.* Semmering.
Récemment, Papa et moi sommes tombés d'accord en discutant : le fait d'analyser n'est pas une affaire pour êtres humains, il faudrait être quelque chose de beaucoup mieux pour ça, quoi, d'ailleurs, je ne sais pas. Ce n'est pas le travail analytique qui est en question, on peut arriver à le faire avec un peu de compréhension humaine, mais le fait de hanter sans cesse des destins humains. 19 août 1926.

ENTRÉE EN MATIÈRE

Matière épistolaire[1] faite de dates qui se succèdent, qui se chevauchent, qui se rapprochent, qui s'éloignent : première date de la première lettre de Lou, 6 décembre 1919, dernière date de la dernière lettre d'Anna, 22 janvier 1937. Entre les deux, quatre cent dix-neuf lettres sont échangées.
Matière épistolaire faite de noms de lieux : Vienne, Göttingen et puis les autres qui nous font suivre Anna et Lou dans les aléas de leur vie, leurs déplacements de vacances, leurs obligations professionnelles et familiales : Munich, Hambourg, Berlin,

1. Lou Andreas-Salome - Anna Freud, *Briefwechsel 1919 - 1937, « ...als hdm ich heim zu Vater und Schwester «,* Göttingen, Wallstein Verlag, 2001.

Berchtesgaden, Annenheim, Lavarone, Rome, Königsberg, Semmering, Hochrotherd. Matière épistolaire faite de formules conventionnelles ou très intimes pour s'adresser à l'amie et la saluer à la fin de la lettre. La correspondance s'engage sur le mode *libidinös* comme l'écrit Lou le 6 décembre 1919 : *liebes Fraülein Freud,* dès la première lettre, au lieu du « très honorée» comme elle aurait dA l'écrire en respectant les règles de politesse. Lou donne le la de leurs échanges. *Meine liebe Lou, Meine liebe* Anna se répondent d'une lettre à l'autre du commencement de la correspondance jusqu'à la mort de Lou en 1937.

Pour clore les lettres, toutes sortes de baisers, et de pensées s'échangent selon les sentiments, les humeurs, les attentes, les regrets :

> Avec un baiser de bonne nuit et déjà dans la pensée de nous revoir ! Ton Anna
> Je t'embrasse beaucoup, beaucoup, beaucoup, beaucoup de fois. Ton Anna.
> Je t'embrasse beaucoup et voudrais te revoir bientôt en réalité. Ton Anna.
> Salut et baiser. Ton Anna.
> Maintenant la lettre doit partir, je t'embrasse fort. Ta vieille Lou.
> Comme tu me manques ! Je marche en grognant et grincheuse à travers les broussailles vertes du jardin. Salue tous ceux autour de toi, surtout ton père et ta mère. Je t'embrasse sur la bouche. Ta Lou.
> Baisers de ta vieille Lou reconnaissante.

Etc.

Comment trouver le ton convenable pour parler de ce qui m'attache si fortement à ces lettres ? Anna et Lou y déposent, au fur et à mesure des années, leurs grands et leurs petits soucis, leurs espoirs de se revoir, leurs réflexions sur la psychanalyse et leurs patients, l'incroyable nostalgie qu'elles ont l'une de l'autre, leur amour pour Freud et le souci qu'elles se font pour sa santé. Elles évoquent le temps qu'il fait, la pluie, le vent, les saisons, les plantes dans le jardin de Lou à Loufried, la vie de leurs chiens, Baba et Wolf, leurs rencontres, leurs humeurs, leurs peurs... *Im Kontakt bleiben,* rester en contact grace aux lettres, voilà un de leurs plus ardents désirs pendant des années, malgré les difficultés innombrables qui s'opposent à leurs rencontres.

Anne-Marie Vindras

La biographie très documentée d'Elisabeth Young-Bruehl me fournit quelques dates dans les années qui précèdent le début de la correspondance :

1915.

Anna a vingt ans. Freud écrit en plaisantant :

> Anna travaille dur pour l'examen, synonyme pour elle d'un poste d'institutrice, mais heureusement, elle échouera à cause de sa voix.

Elle n'échoue pas grace aux leçons prises avec H. Hitschmann, cantatrice à l'Opéra de Vienne, femme d'un collègue de Freud.

> Freud : Aujourd'hui mes deux filles sont parties pour Salzbourg et j'ai été étonné de constater combien elles satisfont ma libido, car je suis effondré. La petite est une nature extraordinaire et intéressante...

Anna raconte ses rêves, et son père — quand il le juge bon — propose une interprétation.

Été 1918.

Cinquième congrès international de psychanalyse à Budapest.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

En effet, elle a décidé de commencer une analyse avec son père, à Vienne, à partir du l" octobre. Elle pense alors continuer à enseigner pendant son analyse, de façon à pouvoir ensuite choisir entre la psychanalyse et l'enseignement — un enseignement qui, dans tous les cas, serait enrichi par sa connaissance de la psychanalyse. L'analyse elle-m@me lui indiquera la voie à suivre.

Automne 1918.

Freud écrit à Ferenczi :

> lánalyse d'Anna sera très élégante.
>
> Elle éprouve un véritable besoin de s'exprimer sous forme de poèmes.

Décembre 1918.

La belle histoire sert à réprimer un fantasme qui, lui, n'a rien de beau (c'est ce type de répression qu'étudie Freud dans un article qu'il commence à écrire en décembre 1918, «Un enfant est battu».)

Aoüt 1919.

Cinq mois environ après la rédaction de «Un enfant est battu», Anna écrit à son père qu'elle a commencé à rédiger *ce* qu'elle appelle la grande histoire d'enfance, peut-être le conte médiéval d'Egon auquel il est fait référence dans ses poèmes.

Décembre 1919.

En décembre, à l'époque de son vingt-quatrième anniversaire, Anna travaille à des textes en prose qui semblent faire partie d'un projet de roman ou de longue nouvelle.

Fin 1919.

A la fin de l'année scolaire, elle démissionne de son poste d'institutrice et entreprend de nouvelles traductions pour les publications psychanalytiques. Elle est de plus en plus décidée à se consacrer à la psychanalyse, et Freud reconnaît son dévouement en lui offrant l'anneau réservé aux membres du Comité.

Ces quelques notes égrenées, j'en arrive à la date où commence l'échange des lettres. En 1919, Anna est donc « en analyse avec son père », comme nous pouvons le dire maintenant presque banalement, comme un fait établi qui ne poserait plus de problème ! Le premier biographe d'Anna, U. H. Peters, ne présente pas la situation de manière si évidente ; sa biographie a été écrite du vivant d'Anna et approuvée par elle_ Il écrit pudiquement :

> Anna Freud fait son analyse didactique avec son père entre 1918 et 1921.

UNE PETITE ILLUSTRATION : FANTASME D'«ÊTRE BATTU» ET RÊVERIE

Du 22 décembre 1921, quand Lou termine son séjour chez les Freud à Vienne, jusqu'au 28 mai 1922, Anna et Lou s'écrivent vingt-deux lettres, en cinq mois. Elles mettent en chantier pendant les longues heures passées ensemble « leur travail », *Unsere Arbeit* qui revient comme un leit-motiv. Elles se racontent et brodent ensemble des histoires interminables ; ce sont des « rêves éveillés». Freud dans la préface qu'il écrit pour la traduction qu'Anna est en train de faire du livre de Varendonck *«The psychology of Day-Dreams » définit*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> ...cette sorte d'activité de pensée, dont le rêve diurne bien connu est un exemple — complet en lui-même, développant une situation ou une action qui sont amenées à conclusion — [...] Pour cette raison, je pense qu'il est préférable, lorsqu'il s'agit d'établir une distinction entre différents modes d'activité de pensée, de ne pas se servir en premier lieu de la relation à la conscience, et d'appeler le rêve diurne, ainsi que les chaînes de pensées étudiées par Varendonck, pensée librement vagabondante ou fantasiante, par opposition à une réflexion intentionnellement dirigée'.

Elles laissent librement vagabonder leurs pensées, leur imagination « fantasiante » et pendant ces quelques semaines se noue un lien dont elles vont prendre la mesure une fois séparées. Après la première nuit de séparation, Lou écrit à Anna :

> En me réveillant, il m'est resté très fortement ce sentiment dont nous avions parlé : en se séparant, non pas la perte mais seulement alors la possession devient pleinement consciente. Je ressens ça tellement bien vivant en moi, et je te garderai, que tu le veuilles ou non, jusqu'à la fin.

Anna lui répond quatre jours plus tard que toute la maison pense encore à elle, le matin, au petit déjeuner, pour savoir qui va manger les croûtons, au moment de débarrasser la table, le soir quand «Papa» est là... même l'eau chaude de la cuisine se plaint de son départ.

> Et si la maison qui t'a eue un petit peu pense tellement à toi, alors c'est très compréhensible que je le fasse beaucoup plus et beaucoup plus souvent ; mais cette fois, ce n'est pas comme si tout était parti et moi aussi avec mais comme si, pendant que tu étais là, je m'en étais mis une très grosse couche et que je la consommais maintenant lentement tout en savourant combien tout ça était bon.

Elles sont toutes les deux dans la dégustation de leur rencontre. Anna va jusqu'à promettre qu'au moindre appel de Lou, elle sera toujours là et

> je ferai ce que tu veux. (Vienne, 26 décembre 1921).

Anne-Marie Vindras

UN LAPSUS QUI LAISSE RÊVEUR

28 mai 1922. Anna présente sa conférence d'entrée à la Société psychanalytique de Vienne «Fantasmes de fustigation et rêves éveillés». Elle l'introduit ainsi :

> Dans la communication que j'apporte, il s'agit d'une petite illustration d'une étude du professeur Freud «Un enfant est battu». Elle est née d'une série de conversations avec Mme Lou Andreas-Salomé, que je dois beaucoup remercier pour son intérêt et pour son aide.

Parler de la «petite illustration» d'Anna implique de se reporter à ce qu'elle illustre, l'article de son père. Il est maintenant largement reconnu que le cas qu'elle présente, sous divers aspects, n'est autre que le sien, étudié par «Papa» dans « Un enfant est

2. Sigmung Freud, *Gesammelte Werke*, XIII, S. Fischer, p. 440.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

battu», mélange savant, selon E. Young-Bruehl, entre le cinquième et le sixième cas de l'article de Freud.
Un point particulier de ce texte d'Anna retient mon attention. Il s'agit de son analyse de la satisfaction pulsionnelle ou de l'insatisfaction éprouvée par la Tagtraúmerin, dont elle est censée rapporter le cas.
Anna étudie les différentes modalités du «gain de plaisir» *(Lustgewinnung)* qu'elle différencie selon quatre cas :
- s'il s'agit de fantasmes de fustigation,
- de « belles histoires» qui n'en finissent pas dans leur construction à multiples épisodes, et qui peuvent être racontées oralement,
- de l'écriture de ces belles histoires de chevalerie,
- de la lecture par l'auteur de ce qui vient d'être écrit.

Dans ce quatrième cas, Anna Freud parle d'insatisfaction et non plus de satisfaction, mais avant de pouvoir aborder plus en détails cette transformation de l'expérience, je dois faire quelques détours.
Si je prends le premier cas de figure concernant la satisfaction pulsionnelle obtenue par la masturbation à l'occasion des fantasmes d'être battu, Freud en 1919, donne une réponse rapide et claire dès le deuxième paragraphe de son article :

> Au paroxysme de la situation représentée survient presque régulièrement une satisfaction onanistique (donc au niveau des organes génitaux), d'abord avec le consentement de la personne mais aussi bien, par la suite, avec un caractère compulsionnel et contre son gré.

Je saute maintenant à la quatrième partie du même article et je lis sous la plume de Freud, toujours à propos de l'obtention du gain de plaisir :

> Dans deux de mes quatre cas féminins s'était développée par-dessus le fantasme masochiste de fustigation une savante superstructure de rêves éveillés, très importante pour la vie des personnes en question, et à laquelle était dévolue la fonction de rendre possible le sentiment de l'excitation *satisfaite*[3], même après le renoncement à l'acte onaniste.

Freud semble très clair : il y a satisfaction au niveau des organes génitaux quand il s'agit de masturbation, et il y a aussi satisfaction sans masturbation, au niveau du sentiment, grâce à la superstructure des rêveries. Le même mot «satisfaction» convient-il dans les deux cas ?
Dans la traduction en français' de cette conférence d'Anna, une note en bas de page cite le texte de Freud mais écrit :

> ...à laquelle était dévolue la fonction de rendre possible le sentiment de l'excitation insatisfaite[s], même après renoncement à l'acte onaniste. Ce qui, dans le texte de Freud se lisait « satisfaite », devient, en note de la conférence d'Anna, «insatisfaite» !

Quelle relation entre une excitation et un sentiment ?

3. C'est moi qui souligne.
4. *Féminité mascarade, études psychanalytiques réunies par Marie-Christine Hamon,* Paris, Le Seuil, 1994.
5. C'est moi qui souligne.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Cette distinction marquerait-elle l'entrée dans la phase de latence qui suivrait le déclin du complexe d'OEdipe, suivant la très savante et très fragile construction oedipienne que Freud semble vouloir assurer dans cet article sur la genèse des perversions ? Je dis «très fragile» en me référant à cette fameuse deuxième phase du fantasme de fustigation, impossible à rendre consciente mais indispensable pour faire tenir tout l'édifice oedipien, du côté fille.

LA DEUXIÈME PHASE

J'ai beau lire et relire cet article de Freud, le déroulement qui semble très cohérent de ces phases successives m'échappe et je m'embrouille quand je cherche une fois de plus à comprendre ces phases que Freud aligne les unes derrière les autres de façon si compliquée.

Ce qui m'intrigue surtout, c'est cette fameuse deuxième phase

> la plus importante de toutes et la plus lourde de conséquences. Mais on peut dire d'elle en un certain sens qu'elle n'a jamais eu une existence réelle. Elle n'est en aucun cas remémorée, elle n'a jamais porté son contenu jusqu'au devenir conscient. Elle est une construction de l'analyse, mais n'en est pas moins une nécessité.

Je me suis cent fois demandé à quelle nécessité répondait l'« invention » de cette deuxième phase qui justifiait toute cette construction. Pour atteindre un peu plus de clarté, j'ai été jusqu'à imaginer ces trois phases en dessin ou en petits personnages en pâte à modeler de façon a mettre ces scénarios en images !

Dans la première et troisième phase, l'enfant qui est battu n'est pas la personne qui rêve. La personne qui bat, dans la première, n'est pas clairement identifiée, pas plus d'ailleurs que dans la troisième. Ce sont des adultes, des hommes, Freud parle de professeurs ou de substituts du père. Mais le «père» est nommé seulement parce qu'il pourra par la suite être reconnu comme étant le père ! Donc, dans la première phase, le fantasme peut se dire : « on bat un enfant » et dans la troisième phase la réponse des rêveurs est : «Je regarde».

Sans cette deuxième phase qui selon Freud n'a jamais eu «en un certain sens» d'existence réelle, rien dans les rêves de ces six cas étudiés par Freud, ne ferait référence à l'amour pour le père, au désir d'être battu par le père, au désir de la fille pour son père, etc.

D'où Freud a-t-il pu tirer cette deuxième phase qu'il appelle le fantasme du temps de l'amour incestueux ? Les explications qu'il fournit abondamment pour cette construction sont toutes référées au complexe d'OEdipe. Il s'agit de l'amour incestueux non pas du fils pour la mère, mais de la fille pour son père puisque Freud prend le parti d'étudier les cas féminins qu'il a suivis en analyse. *Ce* fantasme d'amour incestueux semble être l'application pure et simple de sa théorie du complexe d'OEdipe.

Est-ce un matériel livré par Anna «sans suggestion» ou bien est-ce déjà l'application

Anne-Manic V ndras

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

théorique du père sur tout ce que lui livre sa fille pendant leurs longues conversations « analytiques» ?
Pourquoi cette scène de fustigation de la fille par le père ne peut-elle pas être remémorée, c'est-à-dire pourquoi est-elle refoulée avec une telle intensité ?
Freud répond à cela que les enfants sont

> contraints de répéter le refoulement du choix d'objet incestueux que leur dicte l'histoire de l'humanité, tout comme auparavant ils ont été poussés à adopter un tel choix d'objet. (Voir le destin dans le mythe d'OEdipe).

En même temps que le processus de refoulement, apparais la conscience de culpabilité.
Cette conscience de culpabilité, Freud en fait un élément important de cette deuxième phase, car la rêveuse se fantasme en train d'être battue par le père, fantasme devenu masochiste, qui est le retournement du premier temps dans lequel c'était un autre enfant qui était battu. Là, la culpabilité écrit-il, provient de l'amour génital de la petite fille pour son père.
Là, dans ce «je suis battue par le père», Freud lit aussi un retour à l'organisation sadique-anale, « abaissement régressif». Cette régression transforme la phrase « le père m'aime» en «le père me bat» ou «je suis battue par le père», ce qui devient «un composé de conscience de culpabilité et d'érotisme ». D'où excitation libidinale et décharge dans la masturbation, ce qui est l'essence du masochisme pour Freud.

HÉRITAGE ARCHAIQUE DE t'ÉTRE HUMAIN

Cette deuxième phase n'aurait pas pu être « inventée » sans appui sur tout ce que Freud avait élaboré jusque-là à propos du complexe d'OEdipe, «véritable noyau de la névrose».
En 1919, ce noyau de la névrose repose sur un héritage que chacun, tout être humain, recevrait en partage. C'est avec cette démonstration qui semble sans faille que Freud théorise la perversion infantile et adulte, à partir de l'analyse de sa fille Anna. La vie ultérieure d'Anna serait l'exemplification de la « perversion» I
Je suis en train de me rendre compte du courage de ces lesbiennes françaises et américaines qui s'attaquent à ce système explicatif si puissant dans notre société. Réussiront-elles à égratigner ce mur apparemment indestructible ? Qu'est-ce qui se passe si nous mettons à mal cet « héritage de l'humanité», c'est-à-dire, le complexe d'OEdipe que Freud dit être universel ?
Freud, pour terminer cet article, fait une synthèse très générale de sa théorie : il reprend l'idée suivante :

> Ce qui forme le noyau de l'inconscient psychique est l'héritage archaïque de l'être humain...

Je me demande en quoi consiste cet héritage archaïque, quelque chose de psychique

6. S. Freud, «Un enfant est battu» in *Névrose, psychose et* perversion, PUF, Paris, 1973, p. 229.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

se transmettrait de génération en génération, depuis la nuit des temps. **Il** y aurait **évolution** sur le plan biologique selon Darwin et, selon Freud, « évolution psychique». De quoi serait-elle faite, cette évolution ? S'agit-il tout simplement du fait que nous soyons assignés au langage, à la langue et dans ce cas on peut se référer à la dimension symbolique, ou bien Freud met-il d'autres éléments en jeu dans cet héritage archaique ?

> ... ce qui succombe au processus de refoulement c'est la part de cet héritage qui doit toujours être laissée de côté lors du progrès vers des phases ultérieures du développement, parce qu'elle est inutilisable, incompatible avec la nouveauté et nuisible à celle-ci.

La raison pour laquelle l'être humain refoule ceci tiendrait au développement, à **l'évolution** qui le ferait passer d'une étape à une autre, de progrès en progrès. Ce n'est pas tout l'héritage qui doit être refoulé, mais seulement une part de celui-ci. Cet héritage est donc composé de plusieurs parties, quelles sont-elles ?

> Ce choix réussit mieux pour un groupe de pulsions que pour les autres.

Ihéritage archaique est un ensemble de pulsions, les pulsions d'auto-conservation ou pulsions du moi. Celles-ci succomberaient plus facilement au processus de refoulement ce qui permettrait à l'individu de se développer. Selon quoi, d'ailleurs ? Selon un schéma pré-établi, dont le complexe d'OEdipe est le modèle ? L'être humain programmé par et pour le complexe d'OEdipe ?

> Ces dernières, les pulsions sexuelles, en vertu de circonstances particulières qui ont déjà été exposées maintes fois, ont le pouvoir de déjouer les desseins du refoulement et de se faire représenter de force par des formations substitutives génératrices de troubles.

*Anne-Marie Vnd*ras

Quelles malignes ces pulsions qui déjouent les desseins du refoulement et qui se font représenter, « de force », par des scénarios invraisemblables dans les rêves par exemple, et qui occasionnent des troubles !

> Voilà pourquoi la sexualité infantile, qui est soumise au refoulement, est la force motrice principale de la formation du symptôme, et l'élément essentiel de son contenu, le complexe d'OEdipe, est le complexe nucléaire de la névrose. J'espère que grâce à cette communication on s'attendra à ce que les aberrations sexuelles de l'enfance elles aussi proviennent du même complexe que celles de l'âge adulte.

Alors, le «développement » d'Anna, là-dedans ? Panique de Freud constatant que sa dernière fille ne se développe pas « normalement » comme ses deux soeurs aînées, arrêt de développement par rapport au déroulement de «son complexe d'OEdipe » ! **La** deuxième phase « inventée de toutes pièces» du fantasme de fustigation est une nécessité structurale pour que tienne toute la théorie freudienne. La fille a éprouvé des désirs incestueux pour son père, elle s'est sentie horriblement coupable à cause de ça, elle se substitue elle-même à l'autre enfant qu'elle voyait se faire battre, pour se punir de sa jalousie et de ses désirs incestueux, en même temps sa libido régresse à un stade antérieur anal ce qui lui permet d'obtenir une satisfaction sexuelle recherchée dans la masturbation.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

FIXATION ÉCRITE - *NIEDERSCHRIFT*

Je pense à Anna, assise ce Mercredi soir de mai pour tenir sa conférence, avec ses feuilles probablement écrites à la main devant elle, les feuilles de sa « petite illustration» de l'article de son père «On bat un enfant». Et puis, peut-être à côté ou au-dessous, d'autres feuilles avec d'autres inscriptions tracées depuis beaucoup plus longtemps qui sont une de ses « belles histoires». Elle en parle comme une

> fixation écrite d'un rêve éveillé de chevalier qui avait été terminé par la rêveuse éveillée, à un certain moment, plusieurs années après sa première apparition.

C'est cette troisième partie de sa conférence qui m'intéresse le plus, car, à part quelques détails dans les deux premières parties, j'ai l'impression, que dans ces deux parties-là, elle n'a fait que répéter ce que disait son père dans son article de 1919.

Petite remarque à propos de l'utilisation du mot « *Niederschrift* » par Anna : en trois pages, elle utilise dix-sept fois ce mot-là pour parler de son texte ! Qu'est-ce qu'elle fixe, inscrit de son rêve éveillé, et pourquoi, à un certain moment, Anna a-t-elle ressenti la nécessité de coucher par écrit, *(niederschreiben)* de fixer noir sur blanc, l'histoire qui se déroulait seulement dans sa tête ? Anna nous donne tout de suite une réponse à cette question :

> Le récit écrit, pensait-elle, serait né à un moment de particulière insistance du rêve éveillé de chevalier, comme défense contre la place démesurée qu'il prenait. Son but ainsi était de créer pour les figures devenues trop vivantes une sorte d'existence indépendante afin qu'elles n'aient plus besoin d'imposer des exigences à sa vie fantasmatique. Le rêve éveillé de chevalier s'est trouvé vraiment, pour elle, comme liquidé, après qu'il ait été couché par écrit.

Oh ! Est-ce bien vrai ? Évidemment, je ne peux pas ignorer que cette explication qu'elle donne a pu être élaborée au cours de son analyse. S'agit-il d'un constat qu'elle a fait, elle, personnellement, ou bien sous l'emprise directe de la théorie de « papa» ? Je m'aperçois en écrivant cela de la méfiance que je nourris à l'égard de ce travail analytique poursuivi pendant plusieurs années avec son père comme analyste. Je l'imagine prisonnière de cette situation ! Toute la suspicion que j'entretiens à l'égard des résultats atteints pour son bénéfice à elle me revient toujours en tête.

Pourtant, si je continue la lecture de son texte, je m'aperçois qu'elle ne se contente pas de cette explication mais que lui viennent sous la plume d'autres questions auxquelles elle dit qu'elle ne sait pas répondre :

> Mais cette sorte de justification laisse subsister beaucoup de choses incompréhensibles. Ce sont justement les scènes qui, du fait de leur trop grande prégnance, sont censées l'avoir poussée à écrire qui ne sont pas reprises dans le texte, alors que d'autres qui n'avaient pas fait partie de la rêverie (la torture par exemple) sont longuement développées. Cela vaut également pour les personnages : l'écriture en supprime de nombreux que la rêverie avait totalement individualisés et en introduit au contraire de nouveaux dans l'action (comme par exemple le père du prisonnier).

J'en arrive, à un moment, dans ce tournoiement de questions, à me dire : comment analyser le «sex-machine » d'Anna ? (je ne sais pas quel genre attribuer à ce mot composé) à propos de l'évolution de ses rêves avec fantasmes de coups, de ses rêves éveillés avec masturbation, de l'allongement et de la complexification de ses rêveries éveillées, peuplées de chevaliers en multiples épisodes, accompagnées de satisfaction ou non. Je précise qu'elle fait des différenciations très fines à propos de ce qu'elle ressent quand elle «rêverise» toute seule, qu'elle se sent peu à peu envahie par toutes ces sensations, ces émois, ces images qui n'arrêtent pas de se ramifier, de se prolonger puis, ce qui se passe, quand elle met tout ce matériel par écrit, et puis, finalement, ce qu'elle ressent quand elle relit tout ce qu'elle a écrit.

Ces transformations dans la construction de ses histoires répondent pour elle «à une transformation du gain de plaisir», comme cela est proprement dit, dans les termes que Freud employait probablement pour lui expliquer cela pendant leurs conversations analytiques.

Anna est très claire et explicite à ce sujet, quand elle est toute seule avec ses rêveries, elle peut jouir, atteindre « une pleine satisfaction pulsionnelle », à l'occasion de chaque nouvelle invention, ou à la répétition d'une scène déjà imaginée : ce type d'activité fantasmatique lui apporte un gain de plaisir, disons, réel, mais sans masturbation. Mais quand elle passe à l'acte de l'écriture de ses histoires fantasmées, l'expérience est tout à fait différente. Dans cette activité d'inscription *(Niederschrift)* elle éprouve encore un état d'excitation avec une certaine jubilation, semblable à celui qu'elle éprouve quand elle se raconte ses histoires. Le gain de plaisir est devenu indirect, simplement «semblable» à la pleine satisfaction. Elle explique que dans ses rêveries, cette relation d'amitié qu'elle imagine entre un homme fort et un garçon faible, elle se la décrit à chaque fois, complètement, dans ses moindres détails et ce processus la mène, à chaque fois, à un sentiment de pleine satisfaction.

Dans le récit écrit, elle reprend une partie de *ce* qu'elle a imaginé en pensées, et le fait même d'écrire, transforme peu à peu la succession des scénarios, une certaine continuité s'installe par le fait *même* de raconter en écrivant. Et surtout, le but essentiel de l'histoire qui était l'union *(Vereinigung)* des opposants originaires n'est plus vraiment dépeint mais seulement supposé. L'identification parfaite entre les deux ennemis disparait. Pourquoi, cela ? Plus de point culminant, comme elle l'indique, mais une répartition plus uniforme tout au long du récit et à travers tous les personnages. Pourquoi cette réunion, « se faire un» de l'homme fort et du garçon faible, ne peut-elle pas la mettre en mots écrits mais la laisse-t-elle seulement imaginer pour elle-même et pour le lecteur ? Est-ce l'introduction du père du prisonnier comme personnage qui n'existait pas dans la rêverie qui provoque ce changement dans le récit ? Cette mise dans le récit, de ce «père du prisonnier», m'intrigue. Je ne peux pas m'empêcher de penser à la figure du «Père Freud» qui vient se glisser dans l'écriture. Anna a pris la peine d'indiquer que ce récit qu'elle a sous la main au moment de sa conférence, se présentait sous la forme d'une conversation entre le comte, l'homme fort et le père du prisonnier et que tous les évènements sont présentés au passé. Quand précisément a-t-elle écrit cette histoire ? Faut-il y voir les traces de retouches que Freud lui demande de faire juste avant qu'elle tienne la conférence ?

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Et puis, quatrième temps de la transformation du plaisir : la lecture de ce qu'elle a écrit. Elle constate à regret que cette lecture ne peut pas être utilisée comme source de plaisir. Plus de gain de plaisir du tout, perte sèche dans l'ordre de la jouissance. La machine à jouir est arrêtée, plus de courant. Est-ce le fait même d'écrire qui a provoqué ce changement, le fait de tracer des signes sur une feuille, de fixer par écrit dans un certain ordre logique, dans une certaine continuité syntaxique, des mots qui doivent être compréhensibles après-coup par d'éventuels lecteurs ?
Anna constate deux différences importantes entre les rêveries et le récit écrit de ses rêveries :1- la disparition des scènes isolées. 2- le renoncement à la jouissance qui était toujours liée aux moments culminants de l'histoire. Elle en tire la conclusion que le récit écrit doit être motivé par d'autres raisons et doit servir d'autres buts que les rêveries, sinon comment expliquer ce passage d'une activité «utilisable», à une autre activité «non-utilisable», pour reprendre ses termes ? Je m'étonne de cette explication qui a recours à cette notion d'utile ou de non-utile ; pour mieux saisir, faut-il replacer ce raisonnement du côté de l'économique, au sens de Freud, économie psychique du plaisir, gain et perte d'énergie psychique ?
Anna dit qu'elle ne peut trouver qu'une seule explication au fait qu'elle soit passée des rêveries au récit écrit : c'est là que survient l'idée de la défense, le récit écrit comme défense contre un excès, une démesure, un envahissement. Je me repose la question : que vaut cette explication ? Il est tout de même très intéressant de la trouver sous la plume d'Anna en 1922, quand on sait que son livre le plus connu de 1936 est justement sur les mécanismes de défense du Moi.
Après s'être référée à l'écriture comme défense, Anna avance une deuxième motivation pour le fait d'être passé à l'écrit et elle nous livre la théorie de Bernfeld sur les motivations qui pousseraient les jeunes à écrire. Le désir d'écrire, selon cet ami d'Anna, serait l'effet de « tendances ambitieuses précises venant du Moi, le désir de passer pour un poète aux yeux des autres et de s'attirer ainsi considération et amour». Anna soutient en public, ce jour-là, la thèse selon laquelle l'écriture remplit deux fonctions : celle de défense contre la pulsion, et celle de l'écriture comme valorisation narcissique, chez les adolescents.
Tout ça est merveilleusement analysé, décortiqué et présenté. Voilà une Anna bien raisonnable, grâce à ses lectures et a son analyse, digne de devenir membre à part entière de la Société Psychanalytique de Vienne.
Elle met en avant, à la fin de la conférence, l'idée que le renoncement au gain immédiat de plaisir, en termes plus crus, le fait d'accepter de ne plus se masturber, conduit «la jeune-fille» (c'est-à-dire elle-même) à gagner un plaisir indirect, le plaisir de faire de l'effet sur les autres, d'être admiré par les autres, l'entourage, le public.
Ce renoncement à la masturbation aurait aussi deux conséquences au niveau de la composition du récit : 1- ne plus s'attacher à certains points culminants du fantasme qui permettaient la satisfaction directe, réelle. 2- pouvoir introduire dans la «belle histoire» des scènes comme celle de la torture du prisonnier par le comte qui vient du « sale fantasme d'être battu»_ C'est moi qui rajoute «sale» évidemment.
Tous ces morceaux de la rêverie, passés au récit écrit *(Niederschrift)*, sont traités comme un matériel objectif. Que veut-elle dire exactement ? Ce récit ne la toucherait

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

plus directement. Détachement, distance prise par rapport à son implication de départ. Et elle termine en disant que, comme dans le rêve, le récit écrit choisit tous ses éléments de telle façon qu'ils soient «figurables». 11 y aurait donc à interpréter ce récit comme un rêve ! Malheureusement nous n'avons pas ce récit, nous ne pouvons pas le lire.

Après cette belle sortie de la vie fantasmatique, et ce retour à la réalité qu'elle annonce dans la dernière phrase de la conférence, je suis intéressée par le fait de retrouver, dans ses lettres à Lou, ce qui continue à la faire souffrir de ses fantasmes, de ses interrogations sur ses relations avec les autres et de son rapport à l'écriture, la sienne et celles d'autres écrivains comme Stefan Zweig, Jakob Wassermann, Rilke.

DÉJÀ *«MÜHSAM»*

Déjà dans cette conférence, je souligne avec surprise et intérêt l'emploi de l'adverbe *«mühsam »*, *«péniblement»* en Français, qui sera le nom du héros de l'histoire qu'elle tentera d'écrire peu de temps après. Elle explique comment elle a réussi à prendre conscience de l'identité de structure entre le fantasme d'être battu et les belles histoires de chevalerie. Mais avant d'arriver à cette constatation, elle décrit une des étapes par lesquelles elle est passée :

> Autant, dans l'analyse, toutes les informations données sur le fantasme d'«être battu» avaient été le plus souvent des indications succinctes et livrées avec tous les signes de la honte et de la résistance, à partir desquelles il fallait *péniblement'* construire l'image correcte, autant, une fois surmontées les premières difficultés, les récits vivants et concrets de différentes scènes fantasmées des «belles histoires» venaient volontiers.

Anne-Marie Vindras

«Péniblement», ou « mühsam » dans le texte allemand, cet adverbe est employé là pour désigner la manière de construire une image correcte. Quelle image en fait, du scénario de «l'enfant battu sur son tutu tout nu» pour reprendre les termes exacts de Freud traduits en Français ? Rendre figurable, inventer trait par trait, la scène de fustigation, est très « *mühsam »*, très pénible pour Anna. Pour révéler tous ces détails à son père-analyste, elle doit lutter contre des sentiments très désagréables de honte, elle résiste à livrer tout ce matériel fantasmatique, l'essentiel de sa vie imaginaire et érotique.

Je laisse là le texte de la conférence, avec ce *«mühsam* » en poche. Pourquoi ne pourra-t-elle pas continuer à écrire des histoires comme des sagas avec ce héros-là, Heinrich Mühsam, de même qu'elle écrivait toutes ces histoires de chevalerie pleines de rebondissements qui lui apportaient une satisfaction, semblable à la satisfaction masturbatoire ?

6. C'est moi qui souligne.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Le séjour de Lou à Vienne en décembre 1921 marque une étape significative dans le déroulement de l'analyse d'Anna avec son père. Il semblerait que, influencée par Lou, elle va alors poursuivre un double but : devenir psychanalyste et écrivain ! Lindécision dans laquelle elle hésitait entre institutrice ou psychanalyste s'est déplacée.

Les lettres qu'elles s'écrivent après le départ de Lou jusqu'au jour de la conférence, fin mai, laissent entendre, la force du lien qui s'est noué entre elles deux, la place prééminente que les rêves éveillés occupaient dans la vie quotidienne d'Anna. Rêves éveillés qu'elle a racontés des heures durant, à sa nouvelle grande amie. Leur travail a consisté à se raconter, oralement, jusqu'à plus soif, des histoires avec luxe de détails concernant les personnages, les lieux, les actions. Elles en ont construit des images, tirant librement inspiration de leurs rêves, de la nuit et du jour, et de la réalité dans laquelle elles vivaient, entrelaçant dans une continuité étonnante la vie intime et celle de l'extérieur. Quand elles se parlent, par la suite, de «notre travail», il s'agit de cette activité « orale» de récits inventés ensemble. J'insiste, comme le fait Anna, sur le fait que ce soit oral, et non par écrit. Dans ces quelques semaines passées ensemble, leurs voix se sont mêlées, et leurs corps se sont rapprochés, c'est ce que laissent deviner maints passages de leurs lettres.

18 janvier 1922

> J'ai toujours l'impression que des évènements très intéressants arrivent, mais je crains que cela ne vienne du fait que, depuis plusieurs semaines, la nuit, je construis des rêves comme des romans très étranges et compliqués à propos desquels dans la journée je ne sais plus très bien si je ne les ai pas vraiment vécus (et pour nous, même pas utilisables comme rêves éveillés). J'espère que ça va bientôt passer car ma tête pense, le jour, des choses dont elle ne m'informe pas plus, et je crois que ça me rend très paresseuse et négligente pour tout ce qui est intelligent.

26 février 1922

> Je voudrais qu'on puisse par lettre continuer à parler comme dans ma chambre près du poêle et du divan. J'aurais aussi une grande envie de travailler, mais tu sais bien, je ne peux pas penser toute seule.

En mars 1922, Anna part à Hambourg tenir la maison de son beau-frère, Max Halberstadt, resté veuf de Sophie, avec deux très jeunes fils.

Elle écrit à Lou :

> Mes « histoires» sont ici tout à fait mortes ou bien jouent à cache-cache. Je crois qu'au lieu de ça je les rêve, car je me réveille toujours très stimulée comme après un livre ou le théâtre. Mais un vrai rideau est tombé et je n'en sais plus rien.

Anna, toujours à Hambourg, à l'occasion d'un diner avec un psychanalyste et son assistant, discute justement des rêves éveillés chez les enfants. Elle craint de n'avoir pas dit des choses très intéressantes ce soir-là. Il s'agissait de savoir si, dans la conscience de l'enfant, il y avait déjà des limites bien définies entre le monde des fan-

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

tasmes et la réalité.

Fin avril, à son retour de Hambourg, Anna fait un court séjour à Göttingen chez Lou. 1 effet des retrouvailles des deux amies ne se fait pas attendre. Anna écrit :

> Quelque chose de très remarquable m'est arrivé depuis mon retour. Pour la première fois, j'ai eu en tête un rêve éveillé ou une histoire avec un personnage principal féminin et j'y ai pensé tout le temps (c'était même une histoire d'amour). Je voulais immédiatement me précipiter pour l'écrire, mais Papa a trouvé que je devais la laisser et penser plutôt à ma conférence. Elle est repartie et si elle se conserve dans un coin jusqu'en juillet, je la mettrai par écrit. Malheureusement, des gens connus s'y trouvent.

Un mois plus tard, le 31 mai, Anna tient, devant la Société psychanalytique de Vienne, sa conférence d'admission « *Schlagephantasie und Tagtraum* ». Elle est dans ce temps de passage du divan au fauteuil, comme nous le dirions rapidement maintenant, elle va pouvoir recevoir ses premiers patients. Elle s'est soumise à la stricte règle de cette Société : « faire entendre quelque chose venant d'elle » devant un public de pairs. Les dernières phrases de l'exposé :

> l'auteur renonce donc au plaisir personnel pour le plaisir de l'effet sur d'autres et accomplit ainsi un passage de l'autisme au social. Nous pouvons dire qu'elle prend ainsi le chemin pour sortir de la vie fantasmatique et revenir à la réalité.

se veulent être de bon augure pour son intégration «sociale» dans cette communauté d'analystes viennois.

Anne-Marie Tindras

Autisme d'Anna ? Une Anna emmurée dans ses rêves éveillés, libérée par l'écriture, de l'invasion dans sa vie quotidienne des personnages trop encombrants de ses histoires ? Freud et Bernfeld ont fait tout ce qu'ils ont pu pour boucler correctement l'affaire mais cette maîtrise annoncée semble pourtant bien fragile à la lecture des lettres à Lou d'après le mois de mai. Lou ne va plus la lâcher dans son désir de la faire écrire, de la faire devenir écrivain : lutte d'influence transférentielle entre le père et Lou ? Et le désir d'Anna dans cette constellation ? Anna est-elle contaminée par cette étrange maladie de l'écriture que Lou évoque en forgeant le néologisme de «*Dichteritis* » ?

Voici le contexte de cette trouvaille. Lou s'est plainte auprès de Rilke de ne pas être au courant de la nouvelle littérature française ; en l'occurrence, il s'agit de Proust. Sur quoi, Rilke répond :

> Puisque tu as peu de temps pour lire, je te fais parvenir d'abord seulement onze volumes.

Voici comment Lou continue sa lettre à Anna pour commenter cet envoi :

> Je suis tombée, entre temps, la nuit, dans une passion atrocement débridée contre laquelle j'ai lutté et qui me laisse passagèrement crevée ; je connais ça, je sais que ça passe, mais je reste quelquefois toute la nuit épuisée ; c'est pourtant beau quand on est depuis si jeune soumis à la tentation de la «Dichteritis».

De quelle manie parle-t-elle, celle de ne pas pouvoir s'empêcher d'inventer des histoires et de les écrire ? Lou et Anna semblent avoir souffert de la même maladie depuis

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

leur plus jeune âge. Elles ne peuvent pas s'arrêter d'imaginer des histoires, très longues, très compliquées, qu'elles veulent raconter à tout prix. Freud et Bernfeld ne peuvent pas les suivre sur ce terrain-là. Le premier ramène sa fille à l'étude de la théorie psychanalytique et le second lui rappelle que c'est une petite maladie passagère de l'adolescence !

Alors, je peux leur poser une question à toutes les deux : quelles différences faites-vous entre vos rêves éveillées, vos «belles histoires», que vous tenez surtout à raconter oralement, et les nouvelles, les «*continued stories* » écrites pour un public de lecteurs ? A cette question, en 1922, Lou a déjà répondu à sa façon par douze publications de ses « histoires» justement, avec un succès certain. A l'époque de leur correspondance, Lou se préoccupe activement de la publication de son dernier récit «Rodinka» qu'elle dédicace à Anna avec ces mots :

> A Anna Freud, pour lui raconter, ce que j'ai aimé le plus profondément.

Lorsque le livre arrive chez les Freud en décembre 1922, il est reçu avec enthousiasme :

> Papa a lu Rodinka immédiatement, il a dû lui faire une grosse impression ; nous en avons longuement parlé après. Il a ressenti si profondément, comme moi, le côté inconnu et presque d'une familière étrangeté du monde russe dont on fait soudainement la rencontre comme dans le personnage de Babuschka.

A cette date, donc, Lou a déjà élaboré une théorie de la création artistique qu'elle différencie sous certains aspects de la psychanalyse aussi bien dans sa pratique que dans sa théorie. Pour donner quelques repères, je me réfère exclusivement à ce qu'elle en dit à Anna dans les lettres.

A la remarque d'Anna sur le fait qu'elle n'a pas trouvé de choses intéressantes à dire à Hambourg à propos des fantasmes des enfants, voici ce que répond Lou :

> A propos de la non-différentiation de l'enfant entre le rêve et la réalité, je pense souvent que l'on souligne trop exclusivement le négatif, l'élément de confusion qui fait que le rêveur éveillé a tort vis à vis de la réalité ; pourtant sa confusion a en quelque sorte raison, sur un point qui seulement plus tard et rarement (justement dans l'écriture poétique, la création artistique, la mise en forme) lui sera bel et bien reconnu ; mais ce point est tellement caché dès le début à l'intérieur, que ce n'est pas par bêtise que le tout-petit ne fait pas la différence, mais parce qu'il vit l'expérience d'une unité entre ce qui est rêvé et la réalité, ce qui sera par la suite, à travers notre conscience, séparé en deux entre le sujet et l'objet. Il est encore avec un pied dans cette réalité totale, présente en fait, au-delà du monde particulièrement humain, qui laisse apparaître les faiblesses humaines, et tous les voyages de tous les poètes se font encore sur ce «pied».

En août 1922, Lou se prépare en pensées au prochain congrès qui va avoir lieu à Berlin ; elle se réjouit à l'idée de rencontrer le Dr. Alexander dont elle vient de lire un article dans le dernier numéro du *Zeitschrift* sur les traits de caractère névrotiques. Elle a lu aussi l'excellent article d'Hélène Deutsch sur le mensonge pathologique.

Ces deux lectures l'ont renvoyée à «notre travail», c'est ainsi qu'elle se réfère toujours au lien intellectuel, affectif, transférentiel, qui s'est noué avec Anna, à Vienne, à la fin

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

de 1921. En s'appuyant sur certains points de ces deux articles, elle va établir une comparaison avec ce qu'elle essaie de distinguer dans l'activité du rêve éveillé par rapport à l'activité créatrice artistique. Dans l'article d'Alexander, elle souligne le fait que les traits de caractère névrotiques déchargent dans le réel les excédents inconscients inoffensifs, de même que les mensonges pathologiques se rendent un peu plus réels à travers la communication de satisfactions imaginées.
Avec cette double référence à Alexander et H. Deutsch, Lou réussit à expliquer à Anna en quoi se ressemblent et se distinguent l'activité du rêve éveillé et l'activité créatrice poétique.

> La création poétique, en chacun, c'est cela : ce qui ne met pas en place la petite tentative pour compenser de façon un peu plus réelle l'existence, mais ce qui a pour seul et unique but de rendre réel en créant, mais ça doit se mélanger, particulièrement pendant la puberté, et ça serait très intéressant à explorer. (Ainsi, H. Deutsch parle très justement de la poussée a communiquer comme appartenant au mensonge pathologique sans visée ambitieuse, exactement comme pour le « vrai » poète qui ne crée pas poussé par l'ambition). En débrouillant chaque élément, séparément, avec exactitude, le point de départ difficile du pur poétique devient visible, ce point qui prend une autre direction, encore plus tôt, encore plus profondément et ainsi échappe à l'analyse.

Dans chacune de leurs lettres pendant cette année 1922, elles remettent ce thème de « notre travail » sur le métier. Chacune fait part à l'autre, soit d'une lecture, d'une conférence, d'une rencontre qui peut servir de prétexte pour alimenter leur réflexion sur les rapports complexes de la psychanalyse, de la création artistique, et de leurs relations aux autres.
En novembre 1922, Anna suit le Dr Schilder dans ses visites auprès de ses malades de l'hôpital psychiatrique. Elle raconte a Lou le cas d'un malade, peintre, atteint de schizophrénie paranoide. À son propos, Schilder a exposé la théorie de la libido et les concepts qui s'y rattachent.

> Ensuite, il a parlé de la relation entre la psychose et le talent artistique et il a dit ce que tu dis : que les deux sont une régression à un mode d'expérience de vie primitif-narcissique, seul le retour à partir de là dans la réalité se déroule autrement. Il disait sur ce retour (à partir de là je ne l'ai plus très bien compris, il est devenu plus obscur) que l'artiste en créant doit parcourir à nouveau les étapes du développement et celles-ci appartiennent aux formes d'expression comme la rime, le rythme etc. Je n'ai pas pu en retirer plus. C'est a peu près ce que dit Ferenczi, ou il en dit plus ?

Comment accueillir actuellement, avec justesse, tous ces termes de théorie psychanalytique qui semblent si dépassés, si démodés et qui renvoient à une conception de l'appareil psychique dont la profondeur aussi bien spatiale que temporelle est la dimension toujours mise en avant par Lou ?
Que veut-elle dire quand elle explique à Anna que la psychanalyse permettrait de re t river en nous la force d'identification originaire, ce qu'elle nomme «sublimation», cette force-là nous donnant accès à une dimension impersonnelle de

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

l'expérience humaine — pouvoir s'échapper au-delà des barrières de notre Moi ? C'est ce que réclamait Anna dans les poèmes qu'elle écrivait en 1918, au début de son analyse.

En laissant résonner en moi les échos assourdis de leurs interminables conversations à Vienne, je suppose que c'est autour de l'expérience intense du « rêve éveillé » que s'est nouée leur relation. Quelle surprise de lire dans une biographie de Lou les lignes suivantes qui paraissent sortir tout droit de la conférence d'Anna ou de l'article de Freud.

> Venant du temps de son lien intime à Dieu, Ljolja a gardé l'habitude, même après sa disparition, tous les soirs avant de s'endormir, de raconter des histoires. A mesure que les destins et les scénarios deviennent plus vastes et plus compliqués, elle invente pour sa propre orientation des recours et quand ceux-ci ne suffisent plus, elle commence à esquisser ses histoires par écrit. La première manifestation d'écrivain de Ljolja von Salomé est donc une décharge.

Lou a déjà donné la pleine mesure de son talent d'écrivain au tournant du siècle, quelques vingt ans précédant leur rencontre. La capacité de conteuse qui semble s'être révélée de la part d'Anna pendant leur première rencontre en 1921 a convaincu Lou qu'Anna devait à tout prix développer ce don. Une fois la conférence présentée, Lou ne va pas cesser de lui rappeler son « devoir d'écriture de ses rêves éveillés».

Elles ont fait le projet de se revoir au mois de juillet 1922, chez Lou, à Göttingen. Le programme de leur rencontre est tout tracé dans les lignes que Lou écrit avant même que la conférence soit passée :

> et quand tu seras ici, membre à part entière de l'association, nous attaquerons les rêves éveillés dont tu as un nouvel exemplaire en réserve.

Ce nouvel exemplaire, c'est cette amorce d'histoire amoureuse avec un personnage féminin que son père lui a dit de laisser de côté pour travailler au texte de sa conférence ! Le vocabulaire volontairement militaire utilisé par Lou suffit-il pour faire sortir Anna de son inhibition et de son obéissance à son père ? Y a-t-il eu «concurrence transférentielle » autour d'Anna entre Lou et Sigmund Freud ?

En demandant son admission à la Société psychanalytique de Vienne, il devenait évident qu'Anna s'engageait dans la voie de la psychanalyse, d'ailleurs avant même que la conférence ne soit tenue, une semaine avant, s'annonce auprès d'Anna « *ein kleiner Junge* », un jeune garçon, moitié pour des leçons, moitié pour une analyse **!** Qu'attendait Lou avec autant de ténacité et de force de conviction, de la mise par écrit des rêves éveillés d'Anna ? Voulait-elle à tout prix qu'elle emprunte le même chemin qu'elle ?

HEINRICH MÜHSAM

Il est temps que je revienne sur le nom qu'Anna choisit pour le héros de son roman : Heinrich Mühsam. Une première fois dans le cours de sa conférence Anna utilise cet adverbe qui indique la peine, la pénibilité d'une tâche. Elle établit, en repre-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

nant ce qu'a dit son père, une comparaison de structure entre les fantasmes de fustigation et le récit des belles histoires : d'un côté un matériel qu'elle qualifie de « laid, repoussant et réprouve», de l'autre une « expression du beau et de ce qui rend heureux.» Il ne suffisait pas que soient livrés succinctement les fantasmes de fustigation, il fallait aussi « construire l'image » de ces moments de jouissance et de honte : donner des détails concrets sur les lieux, les personnages et leurs caractéristiques, en tracer les traits, enfin faire émerger une image. Le verbe allemand qui convient pour cette sorte de construction d'image, c'est *«schildern»* : (dé)peindre, décrire, présenter, exposer, tracer un tableau de... Cette exigence de construction d'image émanait-elle de la subjectivité de l'analysante Anna, ou de suggestions de l'analyste paternel ? J'attache une grande importance au contexte dans lequel survient ce «mühsam » pour la bonne raison qu'Anna le réutilise dans une lettre de novembre 1922 qui apporte un éclairage rétrospectif important sur certains points de la conférence.

Avant d'en arriver là, je voudrais donner une idée de la naissance du projet de «Heinrich Mühsam», projet d'écriture soutenu sans relâche par Lou.

6 septembre 1922, Anna écrit :

> Je m'essaie maintenant à l'histoire-Heinrich Mühsam, mais c'est très difficile.

30 septembre 1922, Lou :

> Reste le plus possible en relation avec Heinrich Mühsam jusqu'à ce que tu l'amènes à la vie par une poussée irrésistible. Ma chère, chère Anna.

10 septembre 1922, Anna :

> Ces derniers temps, un petit morceau d'Heinrich Mühsam m'a particulièrement harcelée et je voulais volontiers le déposer dans cette lettre. Mais il n'est pas encore tout à fait prêt, et l'attente est devenue trop longue pour moi. Aussi ne sois pas étonnée, s'il arrive plus tard, à un moment quelconque, sans excuse.

10 octobre 1922, Anna :

> Ce dont je suis la plus curieuse, c'est de savoir si le petit morceau d'Heinrich Mühsam te conviendra quand il t'arrivera.

17 octobre 1922 Anna :

> Je crois que je dois m'excuser que ce soit moi qui écris et non Heinrich Mühsam. Puisqu'il est la plupart du temps celui qui prédomine et il ne reste de moi, habituellement, que ce que demande la maison d'édition. Il me dérange en ce moment et tout le reste aussi. Je n'ai aucune envie de voir qui que ce soit, de parler, de rendre des visites, d'espérer ; mais il y a toujours quelque chose que je ne veux pas. Trois petites scènes, je crois, sont prêtes pour l'écriture et j'espère te les envoyer bientôt si elles ne restent pas coincées quelque part.

Deux jours plus tard, Anna réussit enfin à envoyer à Lou un petit bout d'Heinrich Mühsam :

> Ma chère Lou, voici ce qui était promis, malheureusement quelques premiers très petits bouts d'Heinrich Mühsam. Où ils s'insèrent dans l'histoire, je ne sais pas encore bien, ou s'ils resteront tels quels...

Ihistoire envoyée se résume à une seule page, le héros se prépare à écrire une dédi-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

cace à son amie Lisa. Tant que celle-ci se tient à ses côtés, il ne peut pas trouver les mots qu'il voudrait. Aussitôt que Lisa s'éloigne de lui, les mots l'assaillent, le débordent :

> Une tendresse sans limite pour Lisa monte en lui, une poussée presque douloureuse pour la couvrir de cadeaux, accéder à tous ses souhaits, l'envelopper comme un enfant dans une bonté immense, sans égoïsme.

Au moment de relire cette dédicace, il se met à gommer, à réécrire, puis gommer, puis réécrire ; il s'aperçoit que ce ne sont que de pauvres mots de tous les jours, insignifiants.

Est-ce le rêve éveillé avec personnage féminin, l'histoire d'amour qu'Anna avait annoncée à Lou ? Mais la peur du jugement de « Papa » revient vite sous la plume d'Anna :

> Papa, je crois, trouverait bien superflu et regrettable de passer ce précieux temps à cela. Mais je ne pouvais pas maintenant me libérer complètement de H. M. Je suis à nouveau assise, devant, à côté, tout près et presque sur mon poêle. Toi, tu manques sur le sofa.

La lettre suivante de Lou s'écrit en deux temps. Le 23 novembre, avant d'avoir reçu le petit manuscrit, elle revient à ses encouragements enthousiastes pour la création :

> Peut-être maintenant que tes amis américains sont partis, rien ne pourra plus te faire ajourner le devenir-humain durable de Heinrich Mühsam. Tu sais, tu pourrais faire l'expérience merveilleuse, réelle, de la différence entre l'hébétude du rêve éveillé et l'hébétude du travail de création, bien que tu ressentes sûrement leur ressemblance, enfermée dans ce cercle magique qui rend absent à tout le reste. Et pourtant la différence est profonde, profonde, profonde, et s'enfonce dans la profondeur de l'innocence et conduit quelque part au plus loin dans le paradis humain.

Retentissent sous la plume de Lou des accents d'innocence qui divergent clairement de l'accent mis sur la culpabilité par Freud dans «Un enfant est battu». L'innocence que proclame Lou pour l'artiste, est-ce, en d'autres termes, ce qu'elle a déjà désigné comme sublimation, ou répétition de la puissance originaire d'identification qu'elle a pris soin de distinguer de la régression ?

Le surlendemain, Lou a reçu le manuscrit et y répond directement, elle l'a transporté sur elle pendant un temps, elle l'a lu et relu plusieurs fois pour une raison majeure : ce n'était pas l'histoire d'Heinrich et Lisa qu'elle découvrait, mais Anna elle-même, présente, qui voulait en finir une fois pour toutes avec la «résignation» — une force inconsciente avait poussé Anna à lui envoyer ce morceau-là.

Autre raison de l'étonnement qui frappe Lou à la lecture : *ce* qui jusque-là l'avait tant impressionnée dans les récits que lui faisait Anna, avait disparu : à savoir la manière dont Anna savait créer une continuité entre ce qui arrivait à l'intérieur et le contexte extérieur des histoires. Lou en tire une conclusion radicale, quitte à désobéir à son père, elle recommande à Anna de suivre cette voie-là et non plus « notre travail ». Qu'Anna se fiche enfin de *ce* qu'elle-même pourrait lui dire sur ce qu'elle produit, sur ce morceau qu'elle lui a envoyé.

Trois jours après, le 26 octobre, Anna remercie Lou d'accueillir tout ce non-sens

qu'elle pense, qu'elle dit et qu'elle écrit, avec autant de bienveillance ! Des trois, c'est à dire de ce qu'elle pense, dit et écrit, elle n'aurait aucun mal à «ravaler» ce qu'elle a écrit. Et elle continue, continue a essayé d'annuler ce bout d'Heinrich Mühsam qu'elle a eu l'audace d'envoyer à Lou. Au cceur de tous ces auto-reproches et excuses, elle écrit

> Chère Lou, je crois qu'Heinrich Mühsam restera toujours seulement dans ma tete, il ne trouve pas de façon convenable pour en sortir et aboutir quelque part sur un papier sans être écorché vif. Ce que je t'ai envoyé récemment, c'était vraiment plus sur lui, sur son destin, que *dans* lui.

Lou ne se décourage pas à la lecture de tant de honte et de regrets exprimés par Anna, elle insiste en expliquant qu'Heinrich Mühsam doit trouver son chemin et termine très habilement avec ce dernier argument :

> Seulement lui **(H. M.),** pas nous, pourra t'aider, si tu le ravalais, ce serait un acte de refoulement très dangereux et par là une trahison en bonne et due forme de ton père !!!

Pendant le mois d'octobre, les lettres se suivent à quelques jours près, les échanges sont intenses, la question de la création artistique et de la jouissance sont au coeur de leurs débats, ni l'une ni l'autre ne lâche son point de vue.

Dans sa réponse, une semaine plus tard, à propos du dernier livre que Stefan Zweig vient d'envoyer à son père, Anna utilise à nouveau «sich *bemühen»* et *«Bemühtsein»* ; ce n'est plus l'adverbe mühsam mais les formes verbales du même signifiant. Elle précise alors ce qu'elle entend par jouissance artistique :

> se sentir momentanément faire un avec le monde extérieur.

Ou bien, avec d'autres mots :

> le sentiment d'appartenance au monde entier

C'est, à son avis, ce que doit susciter le plaisir artistique chez le lecteur. Mais elle reproche justement aux nouvelles ou aux romans de Zweig et de Wassermann de «se donner de la peine» mais de ne pas pouvoir y arriver ; la lecture de leurs livres provoque un sentiment bizarre d'insatisfaction.

Pour développer ses idées, Anna fait une différentiation qui me parait essentielle entre les artistes qui « *schildern* » qui (dé)peignent leurs héros et qui veulent faire vivre «avec» leurs héros, et ceux qui «hervorrufen», qui appellent, qui font une invocation, et réussissent à produire ce sentiment de satisfaction recherché. Pour ce type d'artistes, elle cite Rilke, et particulièrement ses *Elegies* dans lesquelles le poète parle, s'exprime directement, *«direkt aussprechen ».*

Je retrouve là, ce qu'elle disait déjà dans sa conférence, que la lecture d'une histoire dans laquelle les images des héros sont construites pour que le lecteur puisse participer à leur vie, ça ne marche pas pour elle, elle peut en raconter des histoires comme ça, en inventer de très longues mais quand c'est écrit, le plaisir disparaît à la relecture et il faut tout gommer, comme le fait Heinrich Mühsam. La construction de ces images est contaminée par la honte qui reste attachée à la masturbation.

Ce n'est pas le cas chez l'artiste qui atteint son but et crée vraiment de la jouissance chez l'autre, car il l'obtient par la poésie la moins descriptive, la plus lyrique possible, par la voix qui lance une invocation à l'Autre, par le chant, par la poésie, *dichten :*

Anne-Marie Vindras

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

« *Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen ?*
Et qui, si je criais, m'entendrait donc depuis les ordres des anges ?
Premiers vers de la première *Élégie de Duino* de Rilke.

Le néologisme de Lou, Dichteritis, serait-il une autre manière de dire ce sentiment de plénitude, faire un avec le monde, par l'écriture.

Le petit bout d'histoire amorcée par écrit entre Heinrich Múhsam et Lisa, est-ce le commencement de cette histoire d'amour avec personnage féminin, Lisa en place de Lou, H. M. en place d'Anna ? Mais cet amour-là serait-il possible à raconter en détails, avec une imagination vagabondante ? À quelle auto-censure, ou censure paternelle, l'écriture des rêves éveillés d'Anna est-elle soumise ? Le fait d'avoir tenu publiquement sa conférence devant la SPV a-t-il été opérant dans ce passage annoncé du retour à la réalité ?

En novembre, répondant à la lettre plaintive qu'Anna écrit à propos de sa paresse, Lou lui suggère que, peut-être, une petite auto-analyse ne serait pas de trop pour finir de la libérer de la «grande inhibition» qui la paralysait avant son analyse avec son père. Anna lui répond en lui envoyant une photo d'elle-même, de son passé avec sa « mauvaise tête d'autrefois» :

sans Papa et toi, je ne saurais probablement pas encore aujourd'hui en faire une meilleure.

et puis

Si jamais j'ai besoin d'une petite suite d'analyse, est-ce que tu m'aideras ?

Anna s'est adressée à deux analystes : son père, comme analyste en chef, et à Lou comme analyste-assistante !

ANNÉE 1923 — LE CANCER

Avril.

Hier soir, Papa nous a annoncé soudainement qu'il devait subir une petite opération dans l'arrière-bouche : des excroissances qui, à ce qu'on dit, apparaissent quelquefois chez les fumeurs.

La première annonce se veut très rassurante. Le Prof. Hayek va l'opérer dans sa clinique et pense que Freud pourra repartir immédiatement. Mais ce n'est pas tout à fait sûr.

Mai.

Freud continue de fumer ses cigares, trois par jour. Le Prof. Hayek ne donne aucun diagnostic clair et précis. Il prescrit des séances de radiothérapie au radium.

Lou ne peut absolument pas comprendre que Freud ait encore la permission de fumer. À propos des prochaines vacances à Gastein, où Freud avait l'habitude de se rendre avec sa belle-soeur Minna, qui est en mauvaise santé, Lou écrit :

Ta grande proximité à ton père prend maintenant une importance toute spéciale ; si quelqu'un a une mission à remplir, c'est bien à toi que ça incombe.

Um-den-Vatersein, « être-auprès-du-père », la nouvelle mission qu'Anna va remplir à

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

partir de cette date jusqu'à la mort de Freud.
30 septembre.

> Papa doit être opéré encore une fois, dans les jours prochains. Cette fois, pas par Hayek, mais par un jeune chirurgien, très apprécié ici, Prof. Pichler, spécialiste de la mâchoire. On doit lui enlever un morceau de la mâchoire, situé à côté de l'ancienne plaie.

Cette fois-ci, Freud doit s'arrêter de travailler pendant un mois.
19 novembre.
Anna écrit sa lettre à Lou de l'hôpital où elle se trouve avec son père depuis le 12. Freud a été opéré pour la troisième fois de l'année.

> Le Prof. Pichler était inquiet à cause de douleurs persistantes, il a fait sans rien dire un prélèvement et l'a fait examiner et il a trouvé à nouveau une petite partie malade et l'a enlevée de façon radicale.

Les Berlinois ne sont pas au courant de ce qui arrive à Freud, a l'exception de Eitingon et Lampl.
Durant cette année-charnière dans la vie d'Anna, elles s'écrivent soixante-dix-sept lettres, et Anna va passer une semaine chez Lou a Göttingen à la fin mars.
Eamour ressenti et exprimé de la part d'Anna pour Lou semble toujours aussi intense :

> Depuis que j'ai été chez toi, tout est devenu pour moi, ici, incomparablement plus beau, plus léger, plus joyeux et plus compréhensible, comme si toutes le couleurs avaient été ravivées. Je continue à m'entretenir avec toi, pendant le voyage et le soir au lit.

Anne-Marie Vindras

Dans le courant de cette année si éprouvante pour Anna et pour Lou aussi, qui suit de très près toutes les nouvelles touchant l'évolution de la santé de Freud, le projet d'écriture Heinrich Mühsam n'est pas **laissé** de côté, ni par l'une ni par l'autre. Dix lettres en témoignent, mais Anna ne donne aucune suite écrite à ce projet. En août, en post-scriptum, elle évoque un nouveau projet d'écriture qui consisterait en une correspondance entre Franz et Egon, mais avec les lettres d'un seul des deux protagonistes. Elle y pense tout le temps, comme elle le faisait avec Heinrich Mühsam. C'est la dernière fois, que ce nom est prononcé dans leur correspondance.

ANNÉE 1924 — LA POURSUITE DE L'ANALYSE.

Pourquoi Anna a-t-elle besoin de poursuivre une analyse, le soir, avec son père a partir du mois de mai ? Elle en donne les raisons assez détaillées dans ses lettres a Lou : elle est à nouveau débordée, bouleversée par ses pensées qui vagabondent librement et qui fantasment la nuit, le jour, pendant son travail.
Le 25 janvier, Anna annonce a Lou qu'elle reçoit une nouvelle patiente, envoyée par Aichhorn, le seul à penser à elle dans ce domaine. Anna mène ses premières cures d'enfants sous le contrôle direct de son père et voici ce qu'elle raconte à Lou sur les découvertes qu'elle fait dans les séances avec cette patiente adulte :

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> elle m'a livré au sujet de nos affaires de rêves éveillés, quelque chose qui m'a beaucoup plu : un début de phrase de ses rêves qui ne change pas et qui, après analyse, a montré qu'il contenait déjà en lui-même le contenu principal du rêve tout entier...

La continuité avec sa propre analyse et l'article de son père «Un enfant est battu» ne peut être plus explicite.

Anna va-t-elle pouvoir se remettre de *ce* qui lui est arrivé concernant justement la publication de Freud en 1919 et la conférence qu'elle a tenue sur cet article en 1922 ? Cette question que je me pose est justifiée par ce que j'entends comme une terrible protestation contre ce qui lui est arrivé. Elle écrit dans la même lettre :

> ...la semaine dernière, mes «belles histoires» se sont soudainement réveillées et se sont déchaînées toute la journée comme elles ne l'avaient pas fait depuis longtemps. Maintenant elle se sont rendormies, mais cela m'en impose de constater la stabilité, la force d'attraction d'un tel rêve éveillé, bien qu'il ait été tellement plumé comme un poulet, analysé, rendu public et malmené de toutes sortes de façons et écorché vif, mon pauvre rêve éveillé à moi. Je sais que c'est vraiment une honte, particulièrement entre deux patientes, mais c'était à nouveau très beau et je l'aime encore beaucoup.

Qui accuse-t-elle sans le dire de ce mauvais traitement qu'elle a subi devant le public de la Société psychanalytique de Vienne ? Ce sont les seuls accents de révolte qui s'expriment sous sa plume pendant toute la correspondance avec Lou. Elle ne précise pas quelle est la belle histoire qu'elle ne peut pas s'empêcher de se raconter. Est-ce le récit dont elle parle dans la troisième partie de sa conférence ou un autre ?

Il semblerait que les conséquences corporelles qu'elle ne peut plus supporter aient envahi aussi les belles histoires : identité de structure démontrée par Freud dans son article entre les fantasmes de fustigation et les belles histoires.

15 mars.

> Quelquefois, à intervalles assez espacés, mes rêves éveillés deviennent si sauvages et me tourmentent tellement que j'en deviens complètement idiote. Maintenant, c'est à nouveau passé.

Le 5 mai, Anna annonce le départ d'Edith Rischavy pour Göttingen. Edith est la nièce de Robert Hollitscher, le mari de Mathilde. C'est une amie très proche d'Anna, en grandes difficultés dans sa vie familiale et professionnelle. Elle va être utilisée comme « messagère» entre Anna et Lou pendant tout le temps de son parcours d'analyse, très mouvementé, entre Göttingen et Vienne. La manière dont cette analyse est menée mériterait, à elle seule, un article.

Edith va donc commencer une analyse, loin là-bas du regard maternel, avec Lou. Et Anna confie à Lou qu'elle se glisserait bien dans la peau d'Edith pour partir avec elle à Göttingen.

> À peu près au même moment qu'Edith chez toi, j'ai commencé un bout de poursuite d'analyse avec Papa, à nouveau dans les heures de la soirée comme autrefois. Ce qui nous a motivés : un comportement pas tout à fait bien ordonné de mon honorable intérieur, une poussée qui ne semble pas passagère de rêves éveillés avec une intolérance grandissante et aussi corporelle

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> contre les fantasmes de fustigation et leurs conséquences, sans que je puisse pourtant m'en passer. Ce n'était pas vraiment grave, mais papa a saisi cette occasion pour me proposer une suite de mon analyse qui n'avait été qu'un morceau interrompu. Cela doit aussi être utile à ma pratique analytique. Tu peux t'imaginer que j'ai accepté très volontiers.

Fantasmes de fustigation et rêves éveillés reviennent sur le devant de la scène, aussi bien pour Anna que pour son père, puisque c'est ensemble qu'ils prennent la décision de continuer l'exploration analytique : « ce qui nous a motivés». Anna parle de son honorable intérieur avec une pointe d'ironie. Mais en quoi consisterait le fait de mettre de l'ordre dans le tumulte de ses rêves diurnes et nocturnes qui l'empêchent de vivre et de penser ? Comment Freud va-t-il continuer à mener la cure de sa fille avec ce but : mettre de l'ordre dans les fantasmes qui envahissent Anna dans sa vie quotidienne ? Par l'expérience de la sévérité de la part de celui qui a endossé l'habit scientifique du psychanalyste sur l'habit paternel. Je veux évidemment parler des problèmes que Freud a pu rencontrer dans le maniement du transfert dans cette cure si exceptionnelle du père avec sa fille. C'est à la lecture des nombreux propos que Lou et Anna ne manquent pas d'échanger sur ce sujet si épineux que j'ai pu me faire une idée.

LE TRANSFERT OU LE *TUMMELPLATZ* DE FREUD.

Anne-Mane V,ndras

Eambiguité de la position de Lou à l'égard de cette analyse continue à s'exprimer. L'espoir qu'elle entretenait depuis 1922 de voir Anna se confirmer dans une position d'écrivain s'est effrité, mais elle ne l'a pas encore complètement abandonné. Elle se réjouit du retour des rêves éveillés d'Anna et espère à nouveau qu'ils vont rester à proximité et

> faire irruption à partir de leur existence trop souterraine.

Anna reste suspendue à cette double relation transférentielle qui lui trace des chemins contradictoires, d'un côté, produire un travail artistique à l'aide des rêves éveillés, et de l'autre, s'engager toujours plus avant dans la voie de l'analyse, de la pédagogie et de l'éducation.

Le 9 mai, Lou répond :

> ...la proposition de ton père est une chance ? Je me demandais de temps en temps à propos de tes histoires, comme elles ne voulaient ni avancer ni reculer, si votre proximité familiale et intérieure n'excluait pas complètement ça ? Ma chère, chère Anna, tu vas vivre maintenant des heures merveilleuses.

Le 15 mai, Anna écrit :

> Nous continuons très sérieusement la poursuite de l'analyse. Habituellement, il est tard lorsque nous pouvons commencer, 9 heures et demie, quelquefois encore plus tard. Cela marche assez facilement, malgré quelques difficultés et tentations de malhonnêteté dues à la proximité extra-analytique.

Le 18 mai, c'est Lou qui essaie de définir avec ses mots à quel type d'exercice périlleux Anna et son père s'essaient sur ce « *Tummelplatz* » qu'est le transfert, ce terrain d'action, cette arène, dont parle Freud dans son article de 1914 « Remémoration, répétition et perlaboration» :

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> Je pense souvent à ton analyse avec ton père : une comme ça, quand est-ce que ça a eu lieu ? Qu'elle existe, c'est un chef d'oeuvre ; il peut l'oser ce cadeau tendre et très paternel de la sévérité ; l'autorité cachée dans le vêtement de l'analyse qui tend, pour ainsi dire, à s'annuler elle-même ; son apport ne peut être qu'un amour accru pour lui, mais d'une certaine façon un amour « ailé » qui considère, d'en haut, fièrement cet amour pesant qui prend racine dans les origines et avec lesquelles il combat encore.

À en croire ces paroles qui se veulent rassurantes, cette reprise d'analyse serait tout bénéfice pour Anna : amour accru pour son père, qui plus est, un amour « allégé» : la tendresse paternelle habillée par la rigueur scientifique. Cette deuxième analyse va, en effet, se centrer sur la question de la bonté et de la sévérité. Ah ! l'éducation ! Anna va même inventer le terme de «surbonté» en parlant longuement des difficultés rencontrées avec Eitingon. Quelques années plus tard, cette bonté excessive, Anna la rangera dans les mécanismes de défense sous le nom de «cession altruiste».

Le 1" juin, Anna répond à Lou :

> Tu as raison de présumer que nos heures d'analyse le soir sont quelque chose de très spécial, justement par le manque de la troisième personne mise en avant pour le transfert avec laquelle d'habitude on joue et liquide les conflits. Mais ça va tout de même, très sérieusement et à fond, à pas plus grands et avec moins de résistance qu'autrefois, il y a des années. Ce que j'expérimente et que je comprends pour la première fois, ce sont justement les choses qui sont en relation aussi avec Eitingon et ce qui est nouveau en lui, justement ce que tu évoques dans ta lettre. S'accommoder de la dureté pourtant nécessaire à chacun (qui manque à Aichhom) et s'accommoder avec la compréhension de ce qui constitue la « surbonté » d'Eitingon qui s'annule alors à nouveau d'elle-même. C'est mieux et plus instructif d'expérimenter cela en soi-même plutôt que chez les autres.

Sur fond de comparaison avec les progrès que ferait Edith dans son analyse à Göttingen, Anna écrit :

> Dans ma propre analyse il se passe toutes sortes de choses, elle va émigrer aussi sur le Semmering. Mais mes rêves éveillés sont effrayés par elle, et me manquent beaucoup comme ce qu'on devrait vraiment aller chercher.

La réponse de Lou ne va pas se faire attendre. Elle prend enfin parti et renonce à encourager Anna sur la voie de la création. Si l'élément productif chez Anna avait eu plus de force, elle n'aurait pas eu besoin d'analyse. Avec les rêves éveillés d'Anna qui faisaient du «sur place», elle est obligée de constater que

> peut-être ce n'est pas le chemin.

Après avoir chanté les merveilles de cette analyse de la fille avec son père, Lou lâche le morceau. Elle n'est pas étonnée que l'analyse devienne plus difficile, et pas seulement parce que la « *Mittelsperson »,* est le père en analyste ; mais

> ...parce que justement maintenant tout ce qui est penser, sentir, vouloir doit se concentrer réellement et pratiquement en lui seul, à tel point que, d'un point de vue analytique, on doit être pris de vertige...

On a le vertige. En pensant à ce qui se passe entre Anna et son père, le sol « psychanalytique» se dérobe sous les pieds. Lou reprend alors les comparaisons qu'elle a déjà faites dans plusieurs lettres entre la voie de l'écriture et celle de la psychanalyse en se référant explicitement à l'exemple de Rilke, l'artiste par excellence pour Lou et pour Anna. Le ton de la lettre se veut rassurant par rapport à ce choix qui est en train de se faire pour Anna, c'est-à-dire, devenir analyste et laisser définitivement, ou presque, l'espoir de produire une oeuvre écrite à partir des fantasmes et des rêves éveillés. Oui, l'artiste crée mais ce faisant, s'épuise, se vide de sa substance. Il se retrouve *«entschöpfert»* par sa création, magnifique néologisme qui indique l'épuisement par la création. Et l'artiste tire « son salaire» de son oeuvre elle-même. La voie « moyenne » qu'offre l'analyse qui ne va pas chercher aux mêmes profondeurs que celle de l'artiste, ouvre sur d'autres perspectives. Lou ne veut pas décourager Anna ; d'ailleurs, n'est-ce pas l'orientation qu'elle a donnée à sa propre vie : l'écriture dans le champ de la littérature, puis l'engagement dans la psychanalyse.

Cette lettre de juillet 1924 marque un premier décrochage à l'égard d'Anna, comme soeur, fille, analysante et même « *Geliebte* ». Chacun de ces mots peut convenir pour définir leur relation, sous un certain angle. Anna, rivée dans sa mission «auprès-de-son-père» ne cesse d'écrire à Lou son désir d'être auprès d'elle.

Edith, elle, circule entre Vienne et Göttingen et les nouvelles concernant les progrès ou les reculs de son analyse restent un de leurs points d'échange favoris. En fonction de ces progrès constatés par l'entourage chez Edith, Anna interroge Lou sur son savoir-faire avec le transfert :

15 juin 1924.

> Selon toutes les nouvelles, il semble qu'Edith passe le temps le plus heureux ou le seul temps heureux de sa vie. J'aimerais bien savoir ça de toi : comment fais-tu pour que tes patients soient toujours, tout de suite, si emballés, et qu'ils travaillent, fassent des expériences et coopèrent vraiment mieux ? J'aimerais tellement pouvoir ça.

30 juin 1924.

> Au sujet de tes patients, j'ai vraiment voulu dire, je voudrais beaucoup savoir à quoi cela tient qu'ils soient chez toi spécialement emballés ; si cela ne tient qu'à toi-même, ou bien à quelque chose qu'on pourrait imiter ?

Malgré l'annonce d'émigration des séances d'analyse sur le Semmering, Anna écrit :

> notre analyse a été interrompue provisoirement pour l'été.

Freud emmène bien avec lui une de ses patientes, mais il doit aussi se reposer, et l'analyse reprendra elle ne sait pas quand.

Quel est ce sentiment de vertige évoqué par Lou en pensant à la situation « transférentielle » dans laquelle Anna se retrouve. Ses pensées, ses sentiments, sa volonté se dirigent sur une seule et même personne : son père, malade, très malade, auquel elle donne des soins journaliers. Chaque lettre écrite par Anna est aussi un bulletin de santé réclamé par Lou.

Le 6 aoÛt, toujours en vacances sur le Semmering, Anna décrit longuement son nouvel état : un endormissement intérieur, *innere Verschlafenheit.* Elle est devenue indifférente à tout, tout lui est égal ; rien de ce qui lui plaisait le plus, comme nager par

Anne-Mane Vndras

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

exemple, ne lui manque. Sortir, rester dans la maison, la pluie, le beau temps, s'ennuyer, ne pas s'ennuyer : tout revient au même. Elle ne comprend pas ce qui lui arrive mais conclut en disant que ce n'est pas désagréable.
Lou répond très vite, d'après cet état en se référant à ce que Nietzshe appelait *amor fati*, amour du destin. En voici les termes dans *Ecce homo* 10 :

> Ma formule pour la grandeur de l'homme *est amor fati :* qu'on ne veuille rien avoir d'autre, ni en avant, ni en arrière, ni de toute éternité. Ne pas supporter seulement le nécessaire, encore moins le dissimuler — tout idéalisme est mensonge devant le nécessaire —, mais l'aimer...

Aimer le nécessaire, juste le nécessaire. Ne rien réclamer, ni du passé, ni du futur, ni de l'éternité. Aimer «ce qui ne cesse pas de s'écrire», si on se réfère à la définition que donne Lacan de la nécessité. Qu'est-ce qui ne cesse pas de s'écrire, dans le cas d'Anna ? Ses fantasmes et ses belles histoires.
D'ailleurs, cette nécessité ou cette contrainte à l'écriture est le sujet même du récit Heinrich Mühsam.
länterruption de son analyse pendant ces mois de vacances a lieu au côté de son père qui continue à analyser une patiente. Le 28 septembre, la veille de leur rentrée à Vienne, elle écrit :

> Papa commence mercredi avec 6 patients. Mon analyse reprendra, quand un d'entre eux s'en ira, fin de travail de l'année dernière, prévisible dans peu de temps.

Dans la même lettre, Anna raconte à Lou qu'elle a rêvé d'elle toute la nuit. Puis, une histoire qui lui tourne à nouveau dans la tête, elle aimerait écrire les lettres de Franz, le protagoniste, seul au bord d'un lac comme celui d'Annenheim où elle était l'an passé. Les lettres raconteraient à quel point il a vécu et participé au drame d'une mère dont la fille est morte. Quelques lettres sont déjà écrites dans sa tête : Franz se replonge dans cette souffrance pour s'en libérer ensuite par toutes sortes de détours. Mais elles ne sont pas encore couchées sur le papier, elle dit qu'elle y pense volontiers, mais elle sait que rien n'en sortira. Elle précise, à la fin, qu'il n'y a pas de réponses à ces lettres de Franz.
30 décembre 1924.
Anna annonce qu'elle a des idées de travail analytique pour une conférence mélangées avec des rêves éveillés et des «belles histoires».
Lou ne marche plus ! L'association d'un travail théorique et de rêves éveillés, ça va ensemble, ça ! C'était leur projet dans l'année 1922, «*Unsere Arbeit» !*
Lou ne suit plus Anna sur ce chemin-là ; et la rupture définitive de leur travail en commun va se consommer pendant l'été 1925.

MAI — NOVEMBRE 1927 — INTERRUPTION DE IA CORRESPONDANCE.

Tout à coup la régularité des échanges s'interrompt, sept mois de silence s'installent entre Anna et Lou. Anna ne répond pas à la dernière lettre de Lou datée du mois de mai 1927, à mon grand étonnement ; je me laissais porter par le rythme très soutenu

de ces lettres circulant presque toutes les semaines de Vienne à Göttingen. Que se passe-t-il ?

Le 1" mars 1927, Lou vient de recevoir le premier ouvrage d'Anna «Introduction à la technique psychanalytique des enfants».

Lou lui écrit :

> Le livre est arrivé hier et je l'ai déjà lu deux fois. Et je dois t'avouer quelque chose de curieux, fou, stupide : après la première lecture, je me suis mise à pleurer... Après la lecture de ton livre, je me sens plus maternelle.

Anna répond immédiatement le 3 mars :

> J'ai eu une joie terrible avec ta lettre que j'ai portée dans ma poche toute la journée si bien qu'elle paraît déjà toute chiffonnée. Je n'étais pas sûre que tu serais satisfaite justement parce qu'il s'agit d'enfants et que je veux toujours les changer, et que toi, tu étais toujours pour les laisser comme ils sont. Alors, j'ai souvent pensé qu'à ton avis, tout mon travail n'était pas opportun.

En mai, elle redit les mêmes craintes au sujet d'un jugement négatif de Lou sur son travail psychanalytique avec les enfants ; elle insiste et reprend les mêmes arguments que dans la lettre du 3 mars. Pourtant, la réception de son livre par Lou ne pouvait pas être plus enthousiaste.

Lou lâche alors le morceau qui lui restait en travers de la gorge depuis les vacances qu'elle avait passées sur le Semmering avec la famille Freud, en août 1925.

> Je crains toujours que des inquiétudes bizarres se cachent facilement en toi, comme si tu *devais* en avoir, comme si quelque part un reproche *devait* surgir, une incertitude, une insatisfaction, un pessimisme. Je l'ai ressenti très fort sur le Semmering si bien que j'ai commencé à devenir muette sur beaucoup de choses, sur la plupart des choses.

Anne-Marie Vindras

Deux ans après, Lou lui avoue ce qui a fait rupture de dialogue entre elles. Anna, elle aussi, devient muette pendant sept mois, de mai à novembre 1927.

Enfin, en novembre 1927, Anna profite de l'envoi du dernier livre de Freud, L'avenir *d'une illusion à* Lou pour lui donner la raison pour laquelle elle n'a pas pu lui écrire pendant les sept mois écoulés.

Anna, une fois de plus, redit ses craintes à Lou. Elle les justifie en faisant allusion à leurs discussions répétées sur les relations de la psychanalyse et de l'éducation. Lou lui a parlé dans une de ses lettres

> de son aversion à l'égard de l'analyse d'enfants

Se reportant à une conversation passée, Anna écrit :

> ...toi, tu ne voulais pas t'occuper d'enfants, parce que tu as du respect pour l'état dans lequel ils sont et moi, j'ai une envie si grande de les changer. Et je pensais que justement cela ressort si fort (dans le livre). Et c'était comme si tu ne voulais pas me comprendre.

Quelques jours plus tard, elle commente à Lou la réception de *L'avenir d'une illusion* dans leur cercle de discussion. Elle se réfère à un point précis, l'adaptation à la réalité, et constate que les autres ne veulent rien en savoir. Elle estime, elle, que cette question peut être traduite dans le champ de l'éducation :

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> ça me semble un but si beau : rendre l'enfant sans peur et « chez lui » dans tout. Car je me rappelle tellement bien comme j'avais peur devant tout *ce* qui était inconnu et comment cette peur est partie en apprenant.

Que se passe-t-il en 1926 pendant qu'Anna se met à l'écriture de son premier livre, et que Lou revient du Semmering, devenue muette sur tous les sujets essentiels ?
Le 21 janvier 1926, Anna lui donne des nouvelles de la famille et de leurs amis communs, puis :

> Dans mon travail, il se passe maintenant beaucoup de choses, particulièrement comme toujours avec les enfants, au sujet desquels tu m'envierais si tu pouvais voir tout ce que j'apprends avec eux, tout spécialement sur la culpabilité, la construction de l'idéal du moi, l'ambivalence, les représentations de Dieu, et d'autres choses... ça me fascine, autrement et beaucoup plus largement qu'avec les adultes, et je dois toujours faire attention de ne pas m'y perdre trop profondément. J'aimerais bien, si je pouvais te dépeindre oralement *ce* travail, particulièrement la petite névrosée obsessionnelle de six ans qui, de l'extérieur, paraît tout à fait inintéressante, et même presque bête, mais a des aperçus à l'intérieur d'elle-même, comme en ont seulement d'habitude des adultes philosophes.

En été, Anna écrit du Semmering où elle passe ses vacances entourée de « mes enfants», c'est à dire les quatre enfants de Dorothy Burlingham qui s'est installée à Vienne, en voisins de la famille Freud.
En novembre, Anna donne sa première heure de cours à l'Institut d'Enseignement de la Polyclinique de Vienne. Le cours s'intitule : «De la technique de l'analyse d'enfants et de sa délimitation par rapport à l'analyse d'adultes». Anna suit alors six enfants en analyse et une adulte.
Lou lui répond :

> Tu es maintenant une vraie mère entourée par une couronne d'enfants.

À cette date de 1926, Anna est devenue analyste d'enfants. Tout le travail reste à faire pour déterminer en quoi elle va inaugurer une nouvelle méthode dans le traitement avec les enfants qui se différencie de l'analyse d'adultes inventée par son père.
Le titre et sous-titre donné par le premier biographe d'Anna, U. H. Peters, en 1979, se trouve pleinement justifié : «Anna Freud — Une vie pour l'enfant».
Et Lou, dans cette histoire d'enfants ? A-t-elle suivi la voie qu'elle avait esquissée dans une lettre adressée à Rilke, en 1903, après que celui-ci lui ait envoyé son livre sur Rodin ? Elle y considère les deux pales entre lesquels chaque artiste, sculpteur ou poète, oscille et trouve

> son dosage strictement individuel de vie-pour-l'art et d'art-pour-la-vie. Tout comme toi, je suis pénétrée de la conviction qu'il y faut une grande part d'isolement, beaucoup de solitude — je pourrais même préciser, *en* pensant à moi*, que ce sont cette rigueur et cette modestie qui m'ont fait refuser la maternité.

Suite à cette déclaration, Lou ajoute en bas de la lettre, cette concession bien surprenante

> * bien que je ne sois pas artiste.

Elle conclut qu' un artiste ayant donné loyalement sa vie à l'art :

> aura travaillé, jour et nuit, pour que cessent d'errer en lui des fantômes agités et despotiques, pour que le silence s'y fasse, accueillant à la présence de ses choses.

«ANNA-VON-LOU»

La correspondance d'Anna Freud avec Lou Andreas-Salomé se termine en janvier 1937, à la mort de Lou. Quelques mois avant sa mort, Lou veut mettre de l'ordre dans ses papiers et ses publications. Elle réclame à Anna le texte manuscrit de la première élégie de Rilke qu'elle lui avait envoyé pour son vingt-sixième anniversaire. Anna hésite longtemps avant de s'exécuter. Ce verbe n'est peut-être pas trop fort ; Lou avait écrit une dédicace sur cet envoi « Anna von Lou ». Ainsi se terminait la correspondance de « Liolia von Salomé» avec «Anna von Lou ».

Anne-Marie Andras

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Le riche et divers atelier-Anna

MARTINE RENAUD

Que dit Mathilde de ce déjà riche *et divers atelier-Anna ?*
Lou Andréas-Salomé (L195)*.

Le 6 décembre 1919 débute la correspondance entre Lou Andreas-Salomé et Anna Freud à l'initiative de Lou, simple *Geschäftskorrespondenz,* correspondance commerciale, autour de l'échange de quelques numéros de la revue *Imago.* Lou fait la proposition : « Saluez cordialement votre père..., je lui écrirai bientôt et vous et moi aussi, n'est-ce pas ? » (L1), la lettre est adressée à la « Chère mademoiselle Freud» *Liebes Fräulein Freud,* Lou et Anna ne se connaissent pas. Après le séjour de Lou chez Freud en novembre 1921 à Vienne, la *Geschäftskorrespondenz* cède rapidement la place à un échange épistolaire`, au ton profondément amical dans lequel Anna et Lou se sont donné pour commencer un thème de travail, le rêve éveillé, l'amitié s'est scellée dans le travail autour de Freud.

Lou, seule femme avec laquelle Freud entretienne une correspondance (hormis ses lettres de jeunesse à Martha), débat avec lui de la théorie psychanalytique pour laquelle elle se passionne depuis leur rencontre au Congrès de Weimar en 1911. Des propos plus familiers circulent aussi entre eux dans leurs lettres quant à *AnnaTochter,* cette «fille-Anna»[2] — le mot est de Lou — qui aime la littérature et s'initie à la psychanalyse après avoir exercé la fonction d'institutrice. Freud s'est ouvert à Lou de son inquiétude au sujet de sa fille cadette qui n'a pas encore quitté la maison, dont la féminité ne se développerait pas harmonieusement et dont il se sent lui-même incapable de se séparer. Séduit autant par l'intelligence que par la beauté de Lou, Freud

•. *a ... als faim ich heim* zu *Vater und Schwester » Lou Andreas-Salomé - Anna* Freud *Briefwechsel 1919-1937,* Wallstein Verlag, Göttingen, 2001, lettre 195. Les leures seront citées désormais selon leur numérotation.

1. Échange qui durera dix-huit ans, de 1919 à 1937, jusqu'à la mort de Lou.

2. «Mes affectueux souvenirs à tous les vôtres parmi lesquels se trouve certainement votre fille-Anna que je souhaite depuis si longtemps connaître w. Lou Andreas-Salomé, *Correspondance avec Sigmund Freud,* NRF, Gallimard Connaissance de l'inconscient, p. 136.

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

pense qu'elle est la personne la plus apte à apporter une aide à Anna. La carrière d'écrivain de Lou et son amitié avec des grands hommes de lettres, de théâtre, des créateurs contemporains sont pour lui un atout supplémentaire, il attend beaucoup de leur travail pour éclairer le champ de la psychanalyse, de même qu'il attend des femmes psychanalystes — Lou sera la première — des découvertes sur ce « continent noir» qu'il approche avec difficulté. En témoignent l'analyse d'Anna et l'appel fait à Lou.

Lou a l'âge de Martha, il n'est pas étonnant qu'Anna seulement âgée de vingt six ans dise « avoir quelque peu honte » (L4) de tutoyer et appeler par son prénom une femme de l'âge de sa mère et de cette qualité. Le pas est franchi grâce à la capacité de Lou à ne pas jouer de sa préséance et à faciliter la simplicité des échanges. Cependant la position de Lou est complexe : «Je sais depuis Vienne quelle place centrale et vide t'attendait » (L14) écrit-elle. Modèle de féminité, analyste, figure maternelle, soeur ? Elle prendra tour à tour chacune de ces places auprès d'Anna.

Dans un premier temps, elle est certaine d'ouvrir la sensibilité féminine d'Anna car elle a perçu que leur trajet comporte des similitudes : une enfance de garçon manqué[e] pour Lou, en parallèle à l'identification virile d'Anna, de longues rêveries éveillées`, et un goût profond pour la littérature. Avec ses rêveries, la jeune Anna a construit des poèmes', Lou, elle, a construit l'univers littéraire de ses romans dans lesquels on retrouve des personnages qu'elle a connus, des anecdotes qui lui sont arrivées, tout cela mêlé à ses activités oniriques. Durant les beaux jours à Vienne de Lou – *schöne, schöne WienerTage* — elles ont préparé ensemble le texte de la conférence d'Anna. C'est le propre cas d'Anna, illustration de la première tranche d'analyse avec son père et du texte de Freud paru en 1919 «Un enfant est battu» qui va faire l'objet de la conférence'. Les rêveries diurnes dont parle Anna, ses « belles histoires »,

3. Selon ses biographes, durant toute sa jeunesse, avec sa maigreur et ses cheveux courts, elle a incarné au milieu de ses frères, le garçon manqué. Et si elle a partagé avec les hommes une liberté rare pour une jeune fille de l'époque, c'est en se refusant à eux jusqu'à l'Age de trente cinq ans. Lou s'est aussi confrontée à la question du féminin/masculin dont elle a par la suite traité dans plusieurs ouvrages — Stéphane Michaud, *L'alliée de la* vie, Paris, Le Seuil, 2000 ; H. F. Peters, Ma *soeur, mon épouse,* Gallimard, Connaissance de l'inconscient, 1967.

4. Selon Peters, elle a été cette enfant rêveuse, vivant dans un monde à elle et qui très jeune avait pris l'habitude d'inventer des histoires étranges et merveilleuses. Peters dit qu'elle pouvait rester des heures dans un état de rêve enchanté quasi coupée des réalités alentour, et que pour elle ses histoires étaient plus réelles que le monde qui l'entourait. Dieu était celui a qui elle les racontait et il ne la quittait jamais jusqu'au jour dramatique pour elle où elle perdit la foi après l'avoir interrogé et avoir attendu sa réponse en vain. Le trajet personnel de Lou l'a conduite du rêve éveillé à la création littéraire : de ce point de vue elle semble aussi parfaitement illustrer l'article de Freud de 1908, «La création littéraire et le rêve éveillé ».

5. Voir E. Young-Bruehl, Anna Freud, Payot, 1991, p. 38 : «Anna était surtout une rêveuse et une conteuse qui inventait des histoires compliquées aux innombrables héros» et pour les poèmes pp. 73 *sqq.*

6. Anna y décrit le fantasme d'être battu par le père, substitut de l'amour incestueux père/fille et accompagné d'abord de plaisir et d'angoisse de masturbation qui laissent place ensuite à des rêveries diurnes, «les belles histoires». « Les belles histoires» constituent une sublimation par rapport au fantasme de coups mais ne réussissent pas toujours à le faire disparaltre. Dans ces «belles histoires» la jeune fille s'identifie à un homme. Le scénario de base met toujours en scène avec quelques variantes un jeune chevalier faible à la merci d'un plus 9gé qui l'humilie et le torture, la dernière étape des « belles histoires » est leur passage à l'écriture. Devenues des nouvelles écrites, elles trouvent leur valorisation sociale.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

devraient trouver leur aboutissement dans une écriture qui les ferait accéder à une reconnaissance sociale.

Dès 1922, la correspondance reprenant la thématique du rêve éveillé (ce qu'elles appellent : « *notre travail* », unsere *Arbeit)* devient tout naturellement unser *Bub-Mädchen-TagTraum-Briefwechsel*, « notre échange épistolaire/garçon/Fille/réve éveillé » (L21), la question du rêve éveillé y est d'emblée jointe à celle de l'identité féminine. Gräce à l'écriture et l'exposé de sa conférence intitulée : «Rêve éveillé et fantasme de fustigation » et exposée le 31 mai, Anna — solidement soutenue en amont par Lou et par son père — devient psychanalyste le 26 juin 1922. «Tout s'est bien passé, je crois même : très bien. J'ai été beaucoup félicitée de la part des membres internes pour le contenu et pour la grande clarté de la part des membres externes, je n'ai que très peu eu peur et je n'ai presque pas lu le manuscrit» (L25). Dans le même mouvement Lou est admise à la Société Psychanalytique de Vienne sans faire d'exposé : «Tu as été élue mercredi soir membre de la société. Nous nous félicitons tous de cette appartenance collective marquée d'extériorité. La confirmation officielle suivra » (L31). Les voilà devenues collègues et Lou continue à déplier son projet pour Anna : l'aider à devenir femme en accord avec la théorie psychanalytique en faisant d'elle une femme-écrivain selon son propre itinéraire. Anna découvre justement les romans de Lou — Das *Haus, La maison* vient d'être publié en 1921 (L13). *Rodinka* lui est dédicacé : «À Anna Freud pour lui faire découvrir ce que j'ai aimé le plus au monde » (L 63). L'ouvrage raconte le voyage en Russie de Lou et de Rilke, toute la famille Freud le lit avec enthousiasme. Pour son anniversaire, Lou lui a également offert la première Élégie de Rilke copiée de sa main. Avec Rilke, Lou entretient une très ancienne correspondance dans laquelle la question de la création et de la sublimation sont au premier plan'.

Anna se risque à aborder la fiction. Aux côtés de sa nouvelle amie, femme de lettres reconnue, son inhibition à écrire est grande. Mais Lou, fidèle au rôle de pousse à écrire qui a toujours été le sien, notamment auprès de Rilke, attend les productions d'Anna : «J'attends de tes rêves éveillés qu'ils ne fassent pas que passer» (L28). Parfois au moment d'écrire Anna dit « qu'elle ne peut pas penser toute seule » (L9) ou que ses histoires à elles «sont mortes ou jouent à cache-cache» (L13), se sentant souvent « méchante» ou «affreuse» elle souhaiterait « ne faire honte à personne » (L24).

Elle entreprend de créer un roman dans lequel le héros est un personnage masculin qu'elle nomme Heinrich Mühsam. Patronyme' étrange quand on sait que mühsam, nom commun, signifie pénible, laborieux, qu'on entend *Ich* (moi) dans Heinrich, ...Ich.. *mühsam,* c'est le sentiment d'Anna se livrant à l'écriture : «J'essaie maintenant

7. La première fois qu'Anna apparaît dans la correspondance entre son père et Lou, c'est à propos de Rilke que Freud désire rencontrer : «Voulez-vous dire à monsieur Rilke que j'ai aussi une fille de dix-neuf ans qui connaît ses vers, les sait en partie de mémoire » écrit-il à Lou le 1" avril 1915 dans leur correspondance (p. 38).

8. Patronyme très proche de celui d'Erich Mühsam. Anna a-t-elle eu connaissance de la lettre du 28 mai 1907 au *hoch geehrter Herr Professor* Freud dans laquelle il le remercie de la «guérison extraordinaire» accomplie sur lui par le docteur Otto Gross grâce à la méthode psychanalytique ? «Mon médecin n'aurait rien pu obtenir sans votre psychologie de génie» écrit-il. *cf : Aston, Erich Mühsam,* édition La Digitale, 2002.

L'Unebévue Editeur N°33 : de père à fille. www.unebevue.org
Le riche et divers atelier-Anna

l'histoire d'Heinrich Mühsam mais ça va très difficilement» (L43), «Un petit morceau d'Heinrich Mühsam m'a tourmentée ces derniers temps, je voudrais bien pouvoir le mettre dans cette lettre » (L47), «J'espère beaucoup, beaucoup, beaucoup, t'adresser un petit extrait... ce qui me tourne dans la tête et me rend tellement déserte » (L49). Enfin arrive « la chose promise, hélas un très petit morceau[9] d'Heinrich Mühsam » (L50), Anna ne sait pas très bien à quelle place il s'insérera dans sa fiction. Le court extrait que donne Anna est un autoportrait très rigoureux. Lou le souligne. Comme Anna, **H.** M. ne trouve pas les mots pour dire ce qu'il ressent, ses doigts le commandent plus qu'il ne les commande, il est dépassé par les sentiments de tendresse et de bonté qui le submergent sans pouvoir les donner pleinement et il a un besoin douloureux de couvrir de cadeaux et d'envelopper l'autre comme un enfant. Pourtant il est inhibé par l'autre qui attend de lui sa production.

«Un besoin douloureux de couvrir de cadeaux et d'envelopper l'autre comme un enfant » ? N'est-ce pas Lou qui attend et n'est-ce pas Lou qu'Anna désire envelopper ? Le crayon ne convient pas, il ne répond pas, il faudra trouver un outil qui distille chaleur, bonté... Pour H. M. l'écriture est un échec, n'en serait-il pas déjà de même dans l'esprit d'Anna ? La question reste provisoirement en suspens suite aux bouleversements que la maladie de Freud va impliquer. À la fin de la lettre 93 du 19 avril 1923, Anna informe Lou que son père, après avoir consulté plusieurs médecins «a tout à coup annoncé qu'il se ferait faire samedi après-midi une petite opération du pharynx», «Il est allé chez différents médecins sans nous le dire, tous affirment que c'est bénin». Chez un homme jeune, on n'opérerait pas, mais pour une personne plus âgée il faut prendre des précautions. Le professeur Hayek procédera à l'intervention

9. Traduction intégrale du passage : «Involontairement Heinrich Mühsam pense à un petit incident du jour dernier : il est assis à la table de travail de Lisa un livre qu'il lui a offert en guise d'adieu ouvert devant lui. Lisa est debout à côté de lui et attend qu'il écrive selon son habitude un mot aimable en dédicace sur la page du titre. Mais étrangement Heinrich Mühsam ne peut plus cette fois trouver la tournure juste. Au lieu d'écrire il fixe intensément le papier et tourne le crayon entre ses doigts.

Lisa doit sentir que son attente l'oppresse. Elle disparaît de sa place après un petit moment et se met à faire une chose quelconque au fond de la pièce. Sans vouloir, Heinrich Mühsam guette l'aller et venue de ses pas : de la table de toilette arrive comme un doux clapotis ; un tiroir est ouvert et refermé...

Les paroles qui ne venaient pas auparavant pour Heinrich Mühsam l'envahissent soudain. Elles lui arrivent en telle quantité qu'il lui parait à peine possible de choisir. Une tendresse sans limite monte en lui, un besoin douloureux de pouvoir la recouvrir de cadeaux, réaliser ses souhaits, l'envelopper comme un enfant dans une grande bonté désintéressée... Heinrich Mühsam sent triomphant que sa dédicace se forme ; seuls les doigts refusent encore ce service aussi longtemps que Lisa est prête à s'appuyer de nouveau derrière lui et à regarder par dessus son épaule.

Alors il entend la main de Lisa sur la porte qui conduit à la salle de séjour. Durant un instant un éclat de lumière de paroles et de rires traverse par l'entrebäillement. Puis le battant de la porte se referme de nouveau sur Lisa.

Einstant d'après Heinrich Mühsam se jette à demi sur la table et commence à diriger son crayon. Avec ses lèvres il murmure les phrases à mi-voix et sa main écrit avec précipitation. Soudain il saisit la gomme et efface ce qui est écrit, écrit — efface de nouveau, écrit.

Enfin il délivre sa main et se redresse. Sur son front il sent couler des gouttes *de* sueur très distinctement. Comme il regarde la feuille devant lui, il constate avec étonnement et consternation qu'il n'y a rien à lire que quelques mots aimables très quotidiens, déjà souvent utilisés, ne signifiant rien».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

et Freud pourrait sortir rapidement de la clinique. «Ce doit être à ce sujet que papa se faisait du souci avant que je m'en aille», écrit Anna"

Iannonce vient clore cette longue lettre dans laquelle elle s'ouvre à Lou de ses difficultés avec une de ses patientes. Ce que la jeune patiente lui raconte la renvoie «à ses propres particularités». Au point qu'Anna se demande si on ne la lui a pas adressée « pour la faire marcher ». Patiente du deuxième type", précise-t-elle. À cette remarque d'un effet de sa pratique analytique sur sa propre subjectivité, Lou répond qu'elle doit faire attention à ce que son analyse ne soit pas plus intéressante que celle de ses patients.

Anna rapporte aussi un rêve : «J'ai de nouveau rêvé de toi ces derniers temps très distinctement, de ton visage sur la photo à l'époque de Ruth", dans la longue robe noire... », Lou au temps de Ruth, jeune, l'air réservé, les cheveux tirés en arrière dans un strict ensemble noir qui fait ressortir sa taille fine, austère beauté à l'allure altière : tel est le portrait de Lou choisi par Anna, elle s'éloigne en cela du choix de son père, qui peut admirer chaque jour à droite de son bureau, la photo d'une autre Lou, sophistiquée, souriante dans sa fourrure...

Lou au temps de Ruth

Lou dans le bureau de Freud

10. Anna a fait un court séjour à Göttingen au printemps 1923 juste avant la déclaration du cancer de Freud.

11. En référence à l'essai sur la féminité publié par Lou en 1914 dans Imago : *«Zum* Typus *Weib »,* elles distinguent entre elles deux types de femmes, la femme féminine, Lou se classe dans les femmes de Typus 1 et la femme masculine, comme Anna, Typus 2. La différence n'est pas réellement explicitée bien qu'elles recourent sans cesse à cette classification peut-être en rapport avec le travail d'Abraham : «propos sur le complexe de castration de la femme », voir à ce sujet *Lou Andreas-SalomelAnna Freud, Briefwechsel,* Wallstein Verlag, p. 702, note 45.

12. Ruth, roman publié par Lou Andreas-Salomé en décembre 1895.

L'Unebévue Editeur N°28 : de père à fille. www.unebevue.org

Dans sa réponse (L94) Lou est immédiatement alertée « Toute la matinée, j'ai pensé à vous, à vous tous et particulièrement à ton père et à toi... Le monde est devenu pour toi plus sombre en ces jours... Toute la nuit je suis restée éveillée et je pensais si instamment à vous ». Son émotion, son inquiétude contrastent vivement avec le ton toujours sobre d'Anna. Anna et son père avaient fait un pacte de traverser cette épreuve sans sentimentalité[13].

N'oubliant personne, Lou s'informe de ce que chacun dans la famille éprouve, discute du traitement, de l'avis des médecins, voudrait plus de détails encore. Elle souhaiterait que Freud ait juste une anesthésie locale, elle aimerait qu'Anna lui envoie rapidement une petite carte pour lui dire en quelques mots comment tout s'est passé. Lou demande aussi à Anna comment sa mère vit tout cela et observe : «En tous cas tu seras beaucoup avec ta mère... », observation qu'Anna ne relève pas, la mère et la tante seront évincées aussi bien dans la réalité des lieux que dans la correspondance et elle ne parle jamais à Lou de ce qu'elles vivent. Il s'agit avant tout de privilégier leur relation à trois.

En écho au rêve qu'Anna fait d'elle dans sa longue robe noire Lou répond qu'elle porte la veste qu'elle a appelée *Annahülle,* une « enveloppe d'Anna » et qu'Anna lui a offerte au printemps de l'année précédente, lors de son premier voyage à Göttingen : « Souvent je suis assise dans ta petite veste [...1 je m'y représente encore belle [...1 moi vieille pelure... ». En avril 1922, Anna a fait au crochet cette grande veste pour Lou et c'était la veste de la joie : «Dans ta grande veste, je crochète toute la joie que j'ai. Qui j'espère ne va pas te gratter mais seulement te réchauffer». Lou répond en ajoutant un post-scriptum : « Toi ! la veste me parait incroyable ! Que tu doives te donner tant de travail pour moi et que j'aille complètement vêtue en toi dans une enveloppe Anna ! Comme tu as volontiers la permission de me gratter, j'aime tellement la laine qui gratte, vos tricoteuses et crocheteuses viennoises planent à travers mes rêves hors d'un monde parfait».

Depuis leur rencontre, Anna a pu observer chez Lou son plaisir à s'enrouler chaudement dans la laine pour profiter avec intensité des moments d'amitié entre eux trois. Lou note dans son journal de l'hiver 1921: «Le soir dans cette chambre de derrière, Anna et moi prenions place à ses côtés et nous commencions à discuter de notre thème, dans lequel nous plongions aussitôt et involontairement ; à partir de ce moment je passai mes matinées chez Anna où après m'avoir enveloppée dans une couverture magnifique, elle s'asseyait près du feu. Toutes les heures, lorsque Freud prenait ses minutes académiques, il entrait, prenait part à la discussion, s'intéressant à notre travail. Je pense encore maintenant à ces minutes comme aux promenades avec lui durant les heures nocturnes».

Ce trait particulier de Lou, son goût pour la laine, métaphore de la chaleur du nid d'amour esquissent déjà pour Anna les prémisses d'une stratégie qu'elle va devoir élaborer face aux conséquences qu'entraîne pour elle la déclaration du cancer de Freud.

13. Wilhelm Salber, *Anna* Freud, Hambourg, Romwohlt Taschenbuch Verlag, 1985, p. 48.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

A l'annonce du cancer, Lou conclut la lettre 94 par la formule « Salue mille fois ton père avec des baisers d'Anna de la part de ta Lou», formule qui réaffirme l'économie si particulière entre les trois amis. Anna y occupe désormais une place déterminante dans l'échange, Anna permet à Lou de faire transiter des baisers à Freud. En pensée Lou se serre dans sa veste, elle cherche à se rapprocher le plus possible d'eux, seule Anna lui permet d'accéder de la sorte à Freud. L'importance de la laine pour Lou, jointe à sa formule de salutation en chaîne font signe pour Anna et vont lui permettre d'orienter ses choix d'organisation subjective. C'est ce qui m'a conduite à centrer mon intérêt sur l'aspect de «correspondance de laine »[14] qui nouent leurs échanges pendant toute cette période de la déclaration du cancer de Freud, spécialement à partir de la deuxième opération et jusqu'à l'été 1925. Dans pratiquement toutes les lettres, un paragraphe est consacré à ce sujet parmi bien d'autres propos. Cette constance suffit à confirmer le choix d'approfondir ce qui va se déployer là.

Six mois séparent (L93, avril 1923) la première et la deuxième opération (L128-129, octobre1923) de Freud, un temps durant lequel Anna est sans désir et ne sait quelle direction adopter quant à ses choix de vie professionnelle et affective. Les événements se précipitent, la mort d'Heinerle, son petit neveu, fils de sa soeur Sophie morte en 1920, petit-fils chéri de Freud survient en juin et plonge Freud et toute la famille dans le chagrin. La santé de Freud se rétablit plutôt vite, Anna s'y consacre dans une angoisse profonde qu'elle partage avec Lou. Elle se sent «si terriblement fatiguée » qu'elle souhaite « être allongée et dormir», que « plus rien ne bouge » ou de « rester toujours la même», dit « souffrir de paresse et d'indifférence » (L111) ou que seule « une mince couche de paix recouvre en elle une grande agitation interne » (L116). Elle s'accroche à Lou. Le ton enflammé persiste : «Je pense à toi le jour et la nuit en rêve, et je pense aussi à toutes nos conversations » (L 91). 'Lamour d'Anna pour Lou grandit-il proportionnellement au malheur durant cette période ? Son autre point d'appui est le travail avec ses patients, *l'Unverrückbar,* ce qui permet de ne pas devenir fou (L91). « Faire comme papa maintenant, prendre les choses comme elles sont » (L98), est la méthode qu'elle essaie d'appliquer pour faire face, méthode qui s'accompagne d'un «peut-être tout ira bien» dans lequel le désarroi grandit. Car dans la réalité cette période intermédiaire marque pour Anna le temps des renoncements : renoncement à un voyage avec Lou en Suède où elles projetaient d'écrire à deux un journal de bord, renoncement à avoir Lou auprès d'elle car Lou se prépare à partir plusieurs mois travailler à Königsberg, renoncement à aller peut-être exercer l'activité de psychanalyste à Berlin...

Ce temps d'extrême malaise correspond aussi au temps qu'il va falloir à Anna pour envisager les différents possibles qui s'offrent à elle. Temps d'ambivalence, temps pour comprendre que si Freud et Lou se croyaient maîtres de sa destinée, aurait-elle d'autre choix que d'obéir à leur désir et de répondre à ce qu'ils voulaient qu'elle

14. Formule d'Anna (L194) au moment où elle adresse à Lou un questionnaire au sujet d'un choix de six échantillons de laine détaillés selon leur qualité et leur couleur. Seul courrier de ce type dans toute la correspondance, il ne contient aucune autre nouvelle. »Cette correspondance de laine ne compte pas pour lettre naturellement».

soit ? Lou lui assigne clairement sa place auprès de son père (mai 1924) : «Tu as une mission à remplir [...J le plus important, c'est l'étroit rapprochement avec ton père *(dein enges-um-den-Vater-Sein,* littéralement : ton être étroitement auprès du père) [...1 Que personne ne dérobe ta couronne » (L99). Cette intimation aboutira deux mois plus tard à ce qu'Anna annonce son « choix» : elle se conforme à ce destin : « Tu as raison, je ne voudrais partir loin de lui sous aucune condition» (L122). L'issue de ce temps marque donc ce qu'il est convenu d'appeler le sacrifice d'Anna. Anna se sacrifie à son père en renonçant à le quitter et en devenant son infirmière indispensable. Elle ne contredit pas non plus à ce moment-là le désir de Lou de faire d'elle une femme écrivain. Lou lui envoie une nouvelle *Élégie* de Rilke, la neuvième, dans laquelle le poète s'attache à décrire la valeur des choses humaines, celle de la corde et du pot qu'il voit fabriquer à Rome (L98). Anna compare au tissage, qu'elle pratique depuis le début de l'année et qui semble parfaitement coïncider avec les desseins que Lou forment pour elle. Elle confectionne un tapis : « Depuis une semaine, je vais à l'école de tissage de tapisserie des Gobelins ce qui me procure une joie énorme » (L70).

Tisser, tramer, enlacer des fils qui s'entrecroisent sont le propre de la narration et cela n'échappe pas à Lou qui est persuadée que cette activité, modèle de fantaisie et de précision viendra en aide au héros malheureux du roman d'Anna. De fait Anna confirme qú H.M, Heinrich Mùsham, s'exprime sans entrave *aus leben* pendant qu'elle est à son ouvrage, alors qu'il vient la déranger lorsqu'elle lit (L78). Dès la fin septembre, le tissage et l'écriture du roman se trouvent mis au deuxième plan car après un court séjour heureux à Rome en compagnie de son père, Anna doit faire face à deux nouvelles épreuves : la deuxième opération de Freud et l'éloignement de Lou.

Freud sera réopéré par Pichler, spécialiste de la mâchoire. Einterminable torture de la prothèse si lourde à supporter et si difficile à placer va commencer. Freud se rend parfois deux fois par jour chez Pichler et il doit subir des rayons.

Lou est exilée à Königsberg, il y fait très froid et les conditions de travail dans les services du Docteur Bruns ne sont pas faciles. Elle est «sonnée» en apprenant la nouvelle de la deuxième opération *wie von der Kopf geschlagen bin* ich et en proie à une *verzcehrende Unrunhe* (L130), inquiétude dévorante qui la fait se languir dans l'attente de nouvelles. Anna ne supporte pas de la savoir si loin : *Ich hacse Königsberg* « je hais Königsberg» (L136), va devenir son leitmotiv.

C'est alors que, séparée de Lou et au chevet de son père souffrant, Anna «prend son crochet » et commence à créer les premiers rangs d'un vêtement pour Lou : « Pendant que je suis assise à côté, la plupart du temps je fais au crochet quelque chose qui doit devenir une robe pour toi... Avec le crochet tout va plus facilement surtout quand papa dort et durant le temps où on ne peut plus rien faire qu'être assise et attendre » (L131). Anna entérine ici le premier désir de Lou qui s'enroulait au moment de la première opération dans la veste que lui avait faite Anna.

Pour occuper ce temps vide au pied du lit, Anna trouve la technique qui lui permettra d'organiser à sa façon les liens qui les unissent et les uniront désormais tous les trois autour de la place capitale que le fond de désespoir et le sacrifice nécessaire consenti pour cette involution des places lui ont dictée. Elle sait désormais qu'il en sera ainsi et en mesure toute l'horreur : *Wenn morgen nicht wäre, wäre es schöner… «S'il* n'y avait pas de demain, ça serait mieux... » (L131). Anna est devenue à la fois

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

indispensable à son père et de plus en plus indispensable à Lou qui n'a plus, elle, que sa pensée pour se rapprocher d'eux. Il ne s'agit plus pour Lou de les suivre dans une « agréable rêverie involontaire dans les rues de Rome sous le soleil et au clair de lune » (L123) mais d'un accompagnement quasi mystique dont Anna est le vecteur obligé pour la connaissance de l'évolution du mal qui ronge Freud : «C'est véritablement horrible pour moi de ne pas vous voir en ce moment [...I je ne veux plus connaître personne en dehors de mes patients et veux aller seulement me promener à proximité» (L130).

Dans ses lettres à Anna, Lou s'informe longuement de la santé de Freud et elle n'hésite pas à commenter les décisions médicales, critiquer même les permissions de fumer qui seront rapidement redonnées à Freud après l'intervention. Comme lors de première opération, le ton contraste avec celui d'Anna qui donne les informations de façon précise et assez brève. Lou va parfois jusqu'à supplier : « Ah ! fais m'en savoir plus de lui» (L168).

Anna aime Lou et a besoin que Lou aime son père pour qu'il revive à son désir, ainsi se rejoignent-elles dans cet amour. Alors elle alimente l'amour de Lou pour Freud et insiste pour montrer qu'en retour Freud est lui aussi avec Lou. La lettre 131, à la veille de l'opération en est un exemple : «Je fais du crochet — *ich hachie* — je pense beaucoup à toi, comment tu vas et si Königsberg est supportable pour toi ou même agréable [...] papa est au lit, il fume, il lit ton *Ruth,* en guise de lecture de malade».

Ruth n'est pas n'importe quel livre de Lou, c'est celui qui relate son expérience de jeunesse (à l'âge d'Anna pour ainsi dire) avec le pasteur Gillot, autre «père aimé» qui ira jusqu'à la demander en mariage, à la fois pasteur et substitut paternel pour Lou. Par cette lecture, Anna amène son père à la rejoindre dans le choix de l'image de Lou que son rêve avait privilégiée.

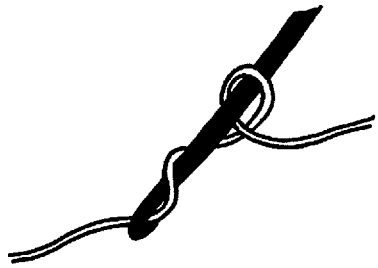
Au fil de ces échanges épistolaires les sujets glissent dans un lien triangulaire que l'utilisation des pronoms personnels marque bien. « Il » désigne Freud : « Il me demande des nouvelles de Königsberg et ne semble pas satisfait des petits extraits de lettres que je lui lis [...1 Je cherche toujours dans tes lettres des endroits qui racontent comment tu vas, toi, mais justement il y en a si peu, papa me questionne toujours et je n'ai rien à lui répondre» (L138).

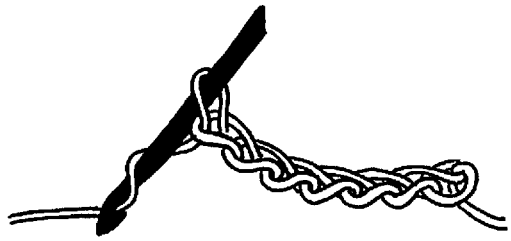
Il y a un «vous » (Anna et son père), que Lou utilise : « Comme je pense à vous [...] ce que ma pensée contient de total en vous » auquel Anna répond par un «nous», elle et son père : « De savoir que tu n'ailles pas bien nous ne pouvons le supporter tous les deux [...] c'est comme si nous étions sauvés d'un petit îlot d'insécurité, mais tu dois y être pour que ça devienne une sécurité» (L136).

Il y a un «vous» (Lou et Freud) interdit à Anna, quelle n'utilise pas, leur correspondance privée où Anna reviendra en place d' *AnnaTochter.* Il y a un «nous» (Anna et Lou), qu'elles utilisent toutes les deux, assez rarement. Ce jeu des pronoms ne se cristallise-il pas pour Anna dans la formule : «Je voudrais t'avoir près de nous » en écho à celle de Lou «Salue mille fois ton père avec des baisers d'Anna de la part de ta Lou» ? Mais là où Lou veut «saluer» Freud, Anna veut « avoir» Lou_..

Avec le crochet, Anna échappe au nous, elle s'octroie l'espace d'un je. Le crochet (fer recourbé et pointu qui permet d'attraper et/ou de retenir quelque chose, selon la définition du Robert) va permettre à Anna de mener et compter la suite des points. À partir du vide à crocheter, elle va développer une stratégie d'étendue qui adviendra comme robe, pour Lou et présence continue pour Freud. Ce n'est plus la technique

des Gobelins utilisée pour le tapis qu'elle avait entrepris dans les premiers mois de l'année, dans l'errance douloureuse du doute.





Au crochet, on part d'une boucle qui forme la première maille du travail, on passe le crochet dans cette première maille, on en retire le fil et ainsi de suite pour former la première chaînette, antécédente du rang suivant dont chaque maille viendra se prendre dans la maille qui lui correspond dans la chaînette. l'anticipation de l'ouvrage se détermine de l'articulation du jeu laissé entre les brins déjà crochetés. La seule nécessité est de ménager l'espace libre pour que le crochet puisse s'y glisser et saisir le brin. Cette technique simple et proche de l'automatisme demande une tension continue et souple du travail que la rapidité d'exécution facilite. Plus l'agilité est grande par la rapidité du crochet, plus la réalisation est homogène et stable.

Martine Renaud

Supposons que la première boucle corresponde métaphoriquement au temps entre la première et la deuxième opération du cancer, temps des renoncements pour Anna, la première chaînette se constituera de la suite des renoncements désormais articulés entre eux pour créer une dimension nécessaire et suffisante à la constitution de la chaînette génératrice de l'étoffe à venir. Anna devient alors agent actif de la situation à crocheter, et en se référant au schéma de la pulsion, on pourrait dire qu'elle active la position de l'objet dans le schéma de la pulsion'.

15. Jacques Lacan, *Séminaire Xl. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* Le Seuil, Paris, p. 163.
La fonction *de* l'objet est animée grace a son crochet, elle lui donne une poussée, pour le faire pénétrer dans la maille, elle est animée d'un but, vetir Lou, elle a trouvé sa source en arrétant ses choix.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Aussi a-t-elle déjà bien avancé l'installation du processus puisque la jupe est déjà finie lorsqu'elle écrit à Lou qu'elle lui fait une robe. Elle joint un questionnaire très détaillé, topographie des différentes mesures dont elle a besoin et précise que sa soeur Mathilde «donne des idées» (L131), la robe a ainsi le certificat d'une femme du type 1, élégante et spécialiste, ayant tenu à Vienne une boutique de vêtements consacrée aux vêtements tissés à la main'».

Lou n'a fait aucune commande et n'arrive pas à croire qu'Anna veuille faire pour elle « une chose si énorme » (L132). Elle rappelle qu'elle porte déjà continuellement la première veste d'Anna *Annahülle : «* On peut difficilement s'en passer et elle rend chaque vêtement plus exquis... ». Mais la robe grandit, devient une seule pièce dans laquelle Anna dit « crocheter surtout ses excitations et ses angoisses» qui pourraient venir gratter/torturer Lou autant que la laine. La connivence se retrouve entre elles autour du « gratter » et pour ce qui est du grattage de la laine, Lou confesse encore « adorer cela». Anna se risque alors à avouer les lieux d'une jouissance érotique jusque-là retenue : « l'avant et à l'arrière, tu dois déjà sentir la chaleur sur l'épaule droite terminée [...] depuis que j'ai vu combien de degré en dessous de zéro il fait chez toi, j'essaie de crocheter plus vite. La poitrine est terminée et je me promène maintenant sur ton dos, montant et descendant au fil des rangs» (L150).

Si Anna s'accuse maintenant de torturer Lou, les mots de *qudlen* et de Qudlerei reviennent souvent sous sa plume — n'a-t-elle pas conscience d'être devenue un peu maîtresse ? «Je te torture avec mes questions, il ne peut pas en être autrement [...] ne sois pas fâchée que je te torture autant» (L135).

Mais quand Anna pose son ouvrage, quand entre huit et neuf heures du soir elle ne peut plus allumer la lumière afin de ne pas déranger son père à qui on vient de faire une piqûre de narcotique, qu'elle ne peut écrire à Lou que dans sa tête des lettres qui ne lui parviendront pas *Kopfbriefe, à* ce moment Anna voudrait pouvoir parler d'elle à Lou « une fois profondément » (L 135). Limage qui surgit alors en elle est celle du *Reiter über den Bodensee",* le chevalier du lac de Constance auquel elle se compare tout à coup. Comme lui, elle effectue une périlleuse traversée et si elle revoit les dangers auxquels elle a échappe, elle pourrait être prise de vertige et mourir, aussi veut-elle vivre instant après instant sans se retourner, comme elle enchaîne sans faillir les mailles avec son crochet au risque de toujours se confronter au trou où il plonge. Dans la lettre 170, huit mois après, elle explicite cette nécessité d'approche partielle de leur destin : «Si on ne prend pas cela comme un tout mais de façon morcelée, jour après jour, heure après heure, alors il y avait aussi beaucoup de bon là-dedans». La traversée du *Bodensee* représentera toujours pour Anna la période liée au cancer de son père et il y a entre elle et Lou un avant et un après le *Bodensee.* Des années plus tard, en 1931 et 1932, quand Freud sera de nouveau opéré, elles recourront encore à cette métaphore du Chevalier du *Bodensee,* moments ultimes où Anna se demande si elle ne va pas tomber morte tout en affirmant *Ich bin der richtige Reiter «Je* suis le véritable chevalier».

Avant que la première robe ne soit terminée, le Chevalier ramène à Anna ses

16. Mathilde soeur atnee d'Anna *cf :* E.Young Bniehl, *op. cit.,* p 36.
17. Poème de Gustav Schwab de 1826.

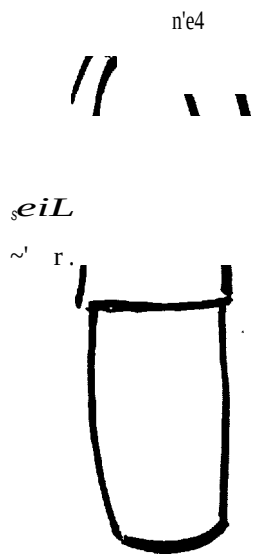
L'Unebévue Editeur n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

«belles histoires», «ses rêves éveillés» (L152) qui ont déjà fait l'objet de sa première tranche d'analyse avec son père et aussi fourni la substance de sa conférence d'admission à la Société de Psychanalyse. Ses rêves éveillés la tourmentent tellement dit-elle «que j'en reste stupide » (L160). Ils constitueront encore une part importante de sa deuxième tranche d'analyse. Et Anna annonce à Lou : « presque de la même manière que pour Edith[18] chez toi, j'ai recommencé avec papa un bout d'analyse — ein Stück *Analysenfortsetzung* — dans la soirée comme autrefois » (L170). Lou qui a toujours affirmé « L'important ce sont les entretiens avec ton père » (L153), s'enthousiasme aussitôt : « La proposition de ton père est une chance [...] tu vas vivre de magnifiques heures ma chère Anna» (L171). Elle dit avoir émis par le passé quelques réserves à propos de la *Mittelperson* « le tiers » qui est le père, se demandant si cette proximité n'exclut pas quelque chose mais Lou a une telle foi en Freud et dans la psychanalyse que cette nouvelle tranche ne peut être pour elle qu'un morceau de maître, *ein Meisterstück* dont elle aurait sans doute elle-même aimé partager l'aventure.

C'est cette histoire, l'exil de Lou, la maladie, la reprise de l'analyse, qui s'est crochetée pendant huit mois dans la robe que Lou reçoit maintenant à son retour à Göttingen en mai 1924.

Se livrant à une «danse d'Indiens digne de ses soixante-trois ans», elle laisse éclater sa joie de revêtir la précieuse robe «aussi magnifique que Dieu trouva la création au septième jour » et voudrait pouvoir « huiler avec du Nard d'Orient les bonnes mains laborieuses » (L168) d'Anna. La robe est nommée par elle « robe de reine en laine couronnée de blanc». Ses louanges destinées à remercier et rendre Anna heureuse — sans compter le plaisir que Freud retire de la joie de sa fille et de Lou — cachent mal cependant que l'objet est quelque part inadéquat. Lou procède à de sérieuses retouches. Elle cintre la robe, ouvre le col pour dégager sa gorge, reprend les hanches par de fines pinces qui lui libèrent la taille : elle fait d'un produit typus 2, une robe féminine *typus 1,* une robe comme elle aime en porter et comme elle sait que Freud aime en voir se mouvoir sur elle. La robe c'est la femme[19]. Et Lou est la femme qu'on habille.

Martine Renaud



Le produit fini est une jupe suspendue à un petit haut en doublure dont le corsage consiste en deux parties recouvrant la doublure comme une tunique, à l'avant et à l'arrière. Anna a apporté un soin tout particulier aux finitions, notamment la bordure et tous ces lieux littoraux où le vêtement s'arrête et la peau apparaît. Pour mieux satisfaire Lou qui a une « marotte » (L153), la laine blanche, couleur de l'immatériel et de la pureté, elle lui a fait la surprise de lui faire venir d'Angleterre une magnifique laine blanche angora, très

18. Patiente proche des Freud que Freud a adressée à Lou, elle souffre selon Anna de «graves manques dans son développement féminin» et devrait après son analyse «avoir appris à estimer sa mère» (L152).

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

difficile à trouver et qui orne le cou et les poignets. Lou court à l'intérieur de sa robe de reine qui n'est plus seulement une enveloppe *Annahülle* mais un refuge, un gîte *Annahütte.* C'est la robe pour se cacher : «Je suis assise dans ta robe, merveille de laine. J'ai couru très vite à l'intérieur comme dans un refuge de montagne enneigée lorsqu'après l'orage, ce matin, est arrivée une froideur pas possible, elle m'a consolée de la haute trahison de l'été» (L175).

A côté de la robe, Anna a glissé une fine étoffe grise achetée lors du voyage à Rome avec son père, véritable «toile d'araignée» selon Lou dont elle drapera ses habits d'été. Dans sa robe Lou est une « reine 1...] illuminée par le magnifique tour de cou blanc » mais de plus en plus emprisonnée par la pratique arachnéenne d'Anna : « chaque point j'ai rapidement pensé à toi, tu étais toujours avec nous, par exemple à la clinique».

Anna est avec Freud, Lou est absente, exilée, mais Anna l'a rendue présente par ses pensées régulières et répétées à l'image du mouvement de son crochet qui à chaque point vient tirer sur le fil en le glissant dans l'espace vide préservé entre les brins déjà noués. Assise dans cette seconde «peau au crochet » qu'elle ne réussit pas à retirer, Lou a les Freud, père et fille, dans la peau : « Pendant que je suis assise ainsi dedans et que je t'écris, je suis pour ainsi dire en toi et je pense que j'aurais juste besoin de parler» (L175). Cette position instaurée par Anna est une issue pour Lou pour se sentir proche d'eux et elle s'y plait.

De toutes les manières possibles Anna cherche à servir et à combler Lou qui crie parfois *liebe Anna, halt ein !* face aux nombreux paquets de douceurs, livres, qu'elle lui adresse : « Si je ne pouvais plus t'envoyer de paquets, ce serait comme si quelque chose qui est déjà devenu un tel amour tout à coup était rompu » (L146). Par sa manière d'aimer il semble bien qu'Anna oblige Lou et lui impose l'attitude qui satisfait à l'économie qu'elle a désormais choisie, le sacrifice, le service. Elle y construit la liberté d'être aimée par Lou et par son père et d'aimer son père et cette femme qui aime son père. On sait que nombres de femmes amies d'Anna admireront Freud et seront en analyse chez lui.

Dès que la première robe est finie, Anna en commence une autre au début de l'été, sur le Semmering, lieu de vacances de la famille Freud. Lou proteste, mais en vain. Anna lui révèle son projet, faire pour elle une robe «jeune et gaie» qu'elle puisse porter quand elle va au jardin ou sur son balcon le matin. Veut-elle redonner à Lou sa jeunesse ? Plutôt qu'une robe, Lou aurait préféré un genre de longue veste ou doublure à mettre sous un manteau non doublé mais « certainement pas jeune et gaie, plutôt respectable» (L181). Cependant «la chose aérée et non respectable» (L182) est pratiquement finie et Lampl[20] sera bientôt chargé de la faire parvenir à Lou.

19. Dans une autre trinité, avec Nietzsche et Paul Rée, Paul Rée écrit à Lou le 10 ao0t 1882 : «Ma bien-aimée, cet après-midi, je suis allé chercher ta robe à Tütz. Elle est arrivée hier, il fallait que quelqu'un d'entre nous aille la chercher parce que le carton est abîmé mais la robe n'a absolument rien. J'étais seul en ouvrant le paquet, bouleversé et très ému. Si je n'avais pas été gené vis-à-vis de moi-môme, j'aurais serré ta fine taille dans mes bras», in Nietzsche, Rée, Salomé, *Correspondances,* col] Persp.Critiques.

20. Psychanalyste ami de la famille Freud et amoureux d'Anna, il est progressivement éconduit par Anna au cours de cette période en dépit des incitations de Lou à ce qu'Anna se promène avec lui plutôt que de crocheter toujours pour elle.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Anna tente d'exprimer à Lou la fonction que tient l'exercice du crochet pour elle. Anna fait du crochet pour rester toujours en compagnie de Lou : « Quand je fais du crochet, je pense doublement à toi et pourtant ce ne serait pas nécessaire car je ne peux plus jamais t'enlever de mes pensées ; de chacune va toujours quelque chose pour toi» (L180).

Le crochet est une stratégie de liberté qui permet à Anna de redoubler la proximité de la présence physique de Lou en son absence. Autre mode de satisfaction du rêve éveillé ?

Anna poursuit en précisant à Lou que les vacances ouvrent le temps du «ne rien avoir à faire» et que derrière cela «commence tout ce qui est beau [...]. Le tricot et le crochet sont le plus beau et le plus sûr sentiment de ne rien avoir à faire et de pouvoir faire ce que l'on veut » (L180), penser à Lou par exemple.

Au grand étonnement de Lou, la suspension d'analyse pendant l'été n'angoisse pas Anna, Lou est surprise que cet accroc dans le quotidien, une béance non recousue, *als sei damit eine offene Stelle unvernaht* (L183), ne se fasse pas sentir à l'heure habituelle de la séance. Aucun manque à ce sujet chez Anna «Je ne le sens pas plus que je ne m'explique mon endormissement intérieur » (L184). De quelle analyse s'agit-il dans cette deuxième tranche ?

Freud, soigné par sa fille qui a choisi de ne pas s'éloigner de lui pour assurer ses soins peut-il encore revendiquer une place d'analyste auprès d'elle ? Analyse incestueuse et tenue secrète. Anna entretient ce désir de Freud d'être son analyste sans pouvoir pour autant adhérer réellement à ce travail. Le versant didactique de l'analyse la fait aussi fonctionner. Anna parle très longuement de ses patients à son père comme à Lou.

Elle maintient cette position auprès de son père dont elle n'ignore pas l'immense attachement : sa fille lui serait aussi indispensable que son cigare[21]. Aussi indispensable que la robe du cigare pour qu'il puisse se fumer. Robe du cigare : feuille entière, sans défaut, qui vient recouvrir le tabac en s'enroulant étroitement autour, permet la combustion et autorise donc le plaisir de fumer. Lou poussant toujours plus Anna vers son père, la ramène sans cesse à une fonction similaire indispensable à la satisfaction de Freud.

Anna, « jumelle de la psychanalyse », s'inscrira-t-elle en faux contre la théorie même du complexe d'OEdipe que son père n'a cessé d'élaborer ? Freud comprend que les désirs de sa « petite dernière » s'adressent à lui, à Lou, mais pas aux hommes et semble suffisamment inquiet pour échanger à cette période un courrier avec Lou au sujet d'Anna. Il souhaitera garder secret ce courrier et ne voudra pas qu'Anna le lise (pourtant Anna durant la maladie de son père tape à la machine la plupart des courriers que Freud adresse à Lou). La lettre sera ensuite censurée par Freud. Il y serait

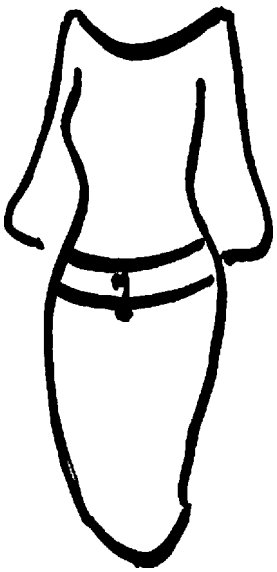
21. Correspondance L.A.S / Freud, 13.03.1922 :. Ma "fille Anna" me manque beaucoup aussi : elle est partie le deux de ce mois pour Berlin et Hambourg. Il y a longtemps que je la plains d'etre encore chez ses vieux I...1. Mais d'autre part si elle devait vraiment s'en aller je me sentirais aussi appauvri que je le suis en ce moment, par exemple, ou que s'il fallait renoncer it fumer».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

question de la «difficulté» qu'a Anna à «sortir sa libido de la cachette où elle était »[22]. Anna interroge Lou à propos de cet interdit de lire ces courriers-là, Lou ne répondra pas non plus : « Est-ce que c'est bien juste ?» commente simplement Anna.

AnnaTochter est là entre Lou et Freud. Anna va le prendre en compte désormais pour préserver ses choix.

Impatiente de recevoir ce vêtement multicolore qu'elle se représente jaune, rouge, vert, bleu et en même temps violet, restes de fleurs colorées abîmées par la pluie et le froid, Lou attend la deuxième robe dont Anna lui assure qu'elle pourra se déplacer et circuler avec devant tous ses patients.



La robe jeune arrive enfin le six septembre, Lou la compare à une oeuvre d'an, *Kunstwerh*[23], (L189) « dont les tons irisés et changeants brillent comme d'une couleur secrète». Robe-tableau incitant au rêve, elle sera nommée «la chatoyante». Lou explose de joie et déborde de gratitude. Elle développe tout le jeu de séduction qui se déroule entre la robe et elle : « Nous devons nous habituer l'une à l'autre, la vieille et la jeune, E...] la personne âgée n'étant pas la seule craintive». Un temps d'apprivoisement est nécessaire où la robe personnifiée invite Lou « d'un air rusé et aguichant ». Lou soulève d'abord une manche et la robe l'encourage : « Allez, essaie 1...] glisse-toi dedans ». Lou fait son numéro ! Elle crée une saynète. C'est du théâtre.

Elle ne tarit plus d'éloges. Au cours d'une promenade, elle avait déjà entendu dans son dos des femmes qui enviaient le chic de sa première tenue : «Je me promenais récemment par la pluie et le froid dans Göttingen (ce qui est rare) qui ne me faisaient rien car j'étais pour ainsi dire dans mon propre climat riche en laine, et je vis avec fierté et moquerie une deuxième robe de laine crochetée lâche, avec de grandes rayures et absolument pas belle de couleur ; j'entendis derrière moi des jeunes filles connues qui disaient à quelqu'un que pour la première fois de ma longue vie, j'étais chic et comment !» (L183).

Cette fois les compliments proviennent des hommes. Son patient suédois en a été troublé et pense que le couturier qui lui a fait cette deuxième robe est un «génie». Le mari de Lou, lui, remercie Anna pour cette « peau » qui colle si bien au corps de sa femme : « Mon Suédois dans son baragouinage allemand a appelé le couturier

22.Cité par E. Rodrigue, *Le siècle de la psychanalyse,* Payot-Rivages, collection Désir, Paris, 2000, tome 2, p. 224, note 87.

23. Lou dit Kunstwerh,oeuvre d'an, et non *Kunstding* chose d'an. Avec Rilke elle débat souvent de la différence entre ces deux mots. Rilke a cherché à .transformer l'angoisse en choses» et a composé des poèmes-choses, *Dinggedicht* Lou soutient, elle, que le langage ne se travaille pas comme le matériau de l'artisan.

L'Unebévue Editeur 2023 : de père à fille. www.unebevue.org

(comme il croit) un génie. Mon mari te remercie quant à lui pour cette peau comme il lui semble ; et je vois déjà que je peux porter les deux peaux à tour de rôle, une à l'intérieur, une à l'extérieur. Je me logerai sûrement dans l'une d'elles quand nous nous reverrons» (L190). Anna apprécie : «c'est la plus haute récompense pour le travail féminin quand il ressemble à un produit masculin provenant d'un couturier». (L191)

Comme la première fois, Lou a procédé à ses arrangements : elle resserre la ceinture, pièce indispensable à la taille ou aux hanches qu'elle peut dissimuler à souhait, et la fixe sur les côtés par un petit pli, elle la ferme ensuite à l'avant avec deux pompons. Telle est la nouvelle «Peau d'Anne» revue par Lou.

A peine la deuxième robe envoyée, Anna en projette une autre : «Dans ma tète je forme toutes sortes de plans et d'idées pour une nouvelle robe particulièrement épaisse et chaude » (L188). Eambition d'Anna est que cette troisième robe « aille de mieux en mieux», qu'il y ait le moins de retouches possibles à lui apporter. Elle envoie donc plusieurs questionnaires très détaillés, avec des dessins, destinés à obtenir de nouvelles mesures pour mieux circonscrire le corps de Lou : largeur des hanches, largeur des épaules, épaules jusqu'aux hanches, longueur des manches, largeur du cou derrière, etc. (paradoxalement elle ne demande ni le tour de taille ni le tour de poitrine qui sont habituellement des mesures nécessaires à l'exécution d'un vêtement féminin). Espérant se figurer mieux le volume du corps de Lou afin d'y adapter l'enveloppe au plus juste, que cherche-t-elle à contrôler ? A cette période, Pichler rencontre des difficultés à adapter à la mâchoire de Freud la prothèse qui devra être plusieurs fois remaniée, le réel du corps de Freud résiste à la saisie. Anna tente — dans une sorte de conjuration ? — d'ajuster la robe au corps de Lou.

Lou se prête aisément à la prise de mesure et renvoie «les images de modes», petits dessins d'Anna qui viennent compléter les questionnaires. Chose sans doute impensable de nos jours, sa patiente Edith est mise à contribution : « Quel scandale inouï a été la prise de mesure ! Edith innocente comme blanche neige et moi face à elle, pécheresse noire de jais ! » (L195).

La troisième robe a été voulue par Anna chaude et épaisse, sa lourdeur est problématique, elle le sait. Robe lourde des souffrances, celles de Freud, celles que supportent Anna pour les soins liés à la cicatrisation, celles de la séparation qui devient de plus en plus insupportable à Anna comme à Lou. Depuis un an et demi elles ne se sont pas vues, plusieurs occasions de rencontre se sont révélées impossibles.

Pour Lou, il est terrible *de* se représenter Freud qui souffre, elle ne peut s'y habituer, tout en admirant les capacités de travail dont il a fait si rapidement preuve. Selon Anna la robe pourrait bien, par son

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

poids, être une «cuirasse», mais Lou va trouver comment l'alléger, pour qu'elle ne pèse pas trop sur ses épaules, elle va la soulever par des rubans disposés sous les aisselles et passés autour des épaules, une fois encore elle va la froncer et la rétrécir à la taille, elle l'appellera « la Prussienne». Anna montre encore là son impossibilité à se figurer, même avec toutes les mesures utiles, une robe «de femme», il lui faut en passer par son convertisseur de *typus :* Lou, toujours apte à trouver son bonheur.

Faut-il dire, comme pour la prothèse de son père, Anna redoute que l'ouvrage ne convienne pas : « Tu ne dois pas me complimenter si tu n'es pas entièrement satisfaite» (L208).

Mais Lou s'émerveille plutôt qu'à côté de ses nombreux *Haustochterpflichten* « devoirs de fille de maison » Anna puisse confectionner des robes. Sans compter qu'en dehors de ce cet être-concret auprès du père, *sachliches alles sein (L211),* Anna assume maintenant de nombreuses responsabilités.

Avec son crochet qui lui permet « de ne rien faire», occupation continue laissant à son esprit la possibilité de vagabonder librement, elle puise l'énergie pour se consacrer à cet autre «crochetage» d'un foisonnement d'activités professionnelles, sociales, théoriques, dans une constante volonté d'expérimentation, de découverte.

A la clinique elle se forme chaque semaine, et se réunit avec Bernfeld et Aichhorn, elle s'occupe d'édition, de traduction, de correction. Elle a maintenant une aisance dans l'abord et l'apport théorique et remercie Lou de lui avoir permis d'accéder à cela dans leurs échanges. Ces remerciements rendent Lou un peu nostalgique car elle voudrait être avec eux, elle sent que beaucoup de choses se passent sans elle, qu'elle s'éloigne de sa position première d'accompagner et guider Anna. Anna décide, organise et choisit ses directions de plus en plus seule.

Durant l'été 1924, Lou n'a pu être proche des Freud qui «invisible», «je me représente votre séjour au Semmering, je crois que j'habite une chambre invisible là-bas».

En même temps elle travaille intensément la nuit à une nouvelle version de sa pièce *die Tarnkappe*[24]*', la Cape magique,* qu'elle aimerait voir jouer au théâtre. Anna s'intéresse à la pièce et propose d'en taper le manuscrit.

Un nain sculpteur, pétrisseur de boules d'argile, personnage principal, incarne la figure du poète. Mais il est aussi le psychanalyste puisqu'il peut permettre à celui qui revêt sa cape, d'accéder à la face inconnue, cachée de lui-même. Dans ce dispositif, l'artifice cape magique fait fonctionner la vérité. Le nain, peureux et inhibé, se pose en déchet. *Die Tarnkappe* développe souterrainement les caractéristiques spécifiques à la fonction analytique, et Lou tente d'y réaliser cette synthèse tant désirée : formuler ce qui peut se jouer entre la psychanalyse et la littérature. Ne met-elle pas clairement en scène l'action qu'elle aurait voulu avoir (fonction psychanalytique du nain) sur le désir d'Anna afin d'en changer la position inconsciente après lui en avoir révélé la vérité par la magie de la cape ?

24 Lou Andreas-Samomé, *Drei Dichtungen : Amor, Jutta, Die* Tarnkappe, Edition Insel Verlag, Frankfurt-am-Main, 1981.

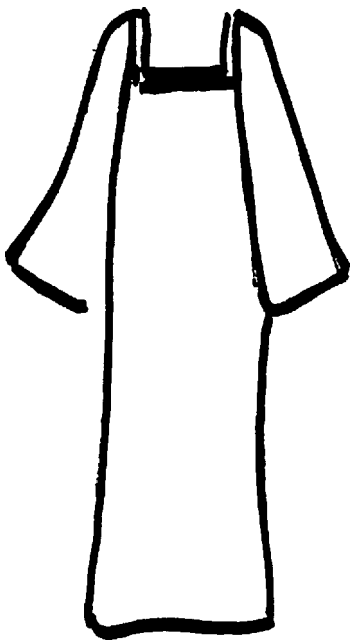
L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

Anna a pris pour l'instant un autre trajet, choisi celui-là : le crochet et sa production arachnéenne qui assignent Lou à sa place de « femme à revêtir», pendant qu'elle, Anna, construit par ce geste son invisibilité. On oublie le corps qui crochète derrière ce qui est crocheté. Le corps qui crochète se sert de ce geste comme couverture pour mieux se tenir en retrait derrière sa production. Ce travail de crochet ne vise pas, telle la cape magique, à révéler une vérité mais au contraire à préserver la singularité de son désir.

Anna enchaîne sans interruption les vêtements pour Lou. Le 23 décembre 1924, elle avait annoncé que la troisième robe était prête à être envoyée. Au début de l'année 1925, Lou reçoit « une veste commencée à Noél », c'est-à-dire au lendemain de l'envoi de la troisième robe, elle n'arrête pas. C'est une courte veste blanche, laine préférée de Lou, ornée d'une fine broderie grise, Lou est enchantée. Elle a l'art de valoriser les cadeaux d'Anna, avec beaucoup de légèreté.

«Je l'ai reçue un peu avant le repas et je l'ai mise aussitôt à table avec la pelote qui se balançait et une extase pleine d'excitation » (L217). Anna lui a laissé des finitions afin de remédier à «quelques défauts de naissance... » (L216) qui nécessitent un essayage.

«Dois-je toujours être seule à porter toute cette beauté sur moi ? Ce n'est pas par modestie que je te dis que ça me semble véritablement une énorme injustice car tu aurais pu entre temps tricoter et crocheter pour une autre » (L217).



La veste est appelée « charmante». Le charme opère sur Anna «Ne crois pas que d'autres soient lésés pour cela. Dans ce domaine la joie c'est de pouvoir penser à toi à l'intérieur de la chose finie. Pour les autres ce serait quelque chose d'autre » (L218).

Anna marque bien là que seule Lou, à ce moment-là, peut incarner pour elle la représentation de la femme et supporter un possible objet d'amour sans pour autant exclure l'amour du père. C'est une déclaration d'amour qu'elle lui fait ici.

Anna se risque à se dévoiler dans cet aveu, elle va même jusqu'à l'énoncer plus explicitement « Cependant j'ai un désir, te tricoter une chemise de nuit en laine» (L218). Désir assorti d'une nouvelle demande de modèle.

Lou détourne l'offre en refusant catégoriquement la chemise de nuit « Ma chère Anna, non, non et non, tu ne dois pas toujours plus m'envoûter et m'embobiner, qu'est-ce que tu m'écris à propos d'une chemise de nuit en laine blanche ?» (1219).

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Ici, signe d'affolement pour celle qui se sait maintenant être bel et bien sous emprise. Elle ne peut plus ignorer le caractère érotique de l'amour qui s'adresse à elle. Mais elle ne désire pas interrompre brutalement leur lien d'amitié ancien et précieux.

Elle ramène Anna à plus de convenance. Elle n'acceptera qu'une robe d'été comme la jeune et colorée qu'elle avait souhaitée respectable.

Anna entend qu'elle est peut-être allée un peu trop loin, mais selon sa manière, Anna ne contrarie pas l'autre, tient compte de son avis tout en conservant l'idée qui lui convient et en le disant «Ta robe blanche du matin doit commencer aujourd'hui, ne t'effraie pas si ce n'est pas vraiment autre chose qu'une chemise de nuit » (L222).

Dans la lettre suivante elle ajoute un simple post-scriptum «Ta chemise de nuit-robe d'intérieur-robe du matin-ou quoi que ce soit d'autre, grandit» (L232).

Quelques jours plus tard elle annonce simplement « Sur le Semmering une robe douce et légère t'attend» (L236).

Enfin se revoir va être possible. Déjà au printemps (1227) Lou écrivait à Anna : «Sais-tu Anna, ça fait deux ans, un court séjour en avril que tu es venue pour la dernière fois, [...I cette fois ça ne sera pas pareil, c'était avant le Bodensee». Lou est invitée à passer le mois d'août avec les Freud, elle habitera une chambre dans un hôtel proche. Les détails pratiques sont réglés entre les deux amies.

Anna présente son point de vue sur leur économie à trois : «Ainsi je te vois-tu me vois-papa te voit-tu vois papa, dans tous les cas même sans congrès, nous retrouvons le bon temps d'avant la maladie de papa» (L230). Ce circuit des regards synthétise la stratégie actuelle d'Anna, il exclut le regard de son père sur elle, elle préserve de cette façon son choix d'objet — qui n'est pas celui que Freud voudrait voir en elle. Elle ne veut pas déplaire à son père donc elle imagine et elle instaure une situation où son père n'a pas besoin de la voir, il suffira qu'il regarde Lou, alors elle sera heureuse avec eux deux. Les apparences seront sauves et elle pourra vivre en adéquation avec son désir. Quant au reste de la famille, aux nombreux amis qui passeront voir les Freud durant l'été, s'ils sont accueillis avec plaisir ils ne sont toujours pas néanmoins fondamentalement nécessaires au trio, si on s'en tient à la formule d'Anna.

Il s'agit de tenir jusqu'en août, Anna doit se remettre à un ouvrage, c'est une nécessité pressante, et elle voudrait encore de nouvelles mesures.

Se souvenant que Lou a pu désirer un vêtement bleu, elle lui adresse maintenant quelques échantillons de fils de soie, elle continue de faire suivre son fil à Lou : «Tu voulais toujours quelque chose de bleu. Récemment, j'ai trouvé une nouvelle laine bleue qui se laisse travailler légèrement et de façon aérée et je t'envoie un petit modèle. Mais s'il te plait ne t'effraie pas et peste calmement contre moi. Elle est peut être trop lumineuse et du reste il y a à l'intérieur un petit fil de soie tissé, peut-être que ça va gâcher ton plaisir» (1236). Dans sa réponse (1237) Lou note en fin de lettre : « Bon maintenant, avant de clore, au sujet des petits fils bleus, j'étais sans voix quand ils sont tombés de ton enveloppe ! Non, plus rien maintenant, ça serait monstrueux ! Par chance je n'aime pas trop la couleur en ce qui me concerne, je ne peux plus porter sur moi un bleu si clair... » (1237). Anna revient à la charge : «Tu dois me donner une nouvelle idée pour une nouvelle robe de laine, je ne peux pas commencer l'été sans cela tout simplement. Ce serait la moitié de la joie des vacances. En août,

c'est trop tard pour commencer» (L238).

La réponse tombe de façon tranchée en fin de lettre : «Toi, avec ton crochet, tu dois véritablement analyser ! ça ne va pas du tout ! Ne fais rien avant que nous nous parlions et alors tu m'embobineras en personne !» (L239).

Lou renvoie Anna à son analyse, elle commence à être désemparée par Anna qui n'est toujours ni écrivain, ni «féminine» et qui semble bien s'organiser pour s'en tenir à cet insaisissable, mais elle espère toujours dans la psychanalyse et compte bien pendant l'été pouvoir opérer un renversement de situation grâce aux échanges qu'elles vont enfin avoir de vive voix.

Non sans humour[15], Anna répond à Lou que son conseil ne pourra être suivi : «Le crochet se fera analyser seulement en automne, parce que pour le moment c'est la pause. J'aurai bien un petit peu de temps d'ici là pour finir encore quelque chose ?» (L240).

Anna va réussir mieux encore avant l'arrivée de Lou, qui lui a glissé une demande : Lou souhaite acheter une cape en loden, on ne trouve rien en Allemagne à cette période : «Pour ici en haut, tu n'as pas besoin de t'acheter de cape. Nous avons emporté un nombre fou de toutes ces choses parmi lesquelles une cape très légère en laine pure et foncée de papa, qu'il ne pone plus ! Il dit que ça pourra t'aller très bien pour tous les usages ici I...1 après, plus tard, on pourra en chercher une tranquillement» (L248).

Avec cette dernière proposition, la stratégie mise en place par Anna avec son crochet trouve son aboutissement. Les robes ont permis à Anna de faire poner à Lou la fonction féminine dont elle s'est dégagée dans l'acte même de les crocheter – premier retrait. En faisant dire à son père que la cape que Lou pourrait revêtir sur ses robes lui ira très bien, ne se retrouverait-elle pas, en quelque sorte invisible, entre le corps de Lou et l'étoffe de son père ?

Avec leur rencontre de l'été 1925 la confection des robes pour Lou prend fin. Freud et Lou ont travaillé en commun à défaire ce que l'attachement d'Anna à Lou avait installé de trop proche dans cette pratique du crochet. Freud a maintenant offen à sa fille un chien dont elle tient la bride plus ou moins lâche, elle y retrouve une identification à Lou, qui aime se promener chaque matin en compagnie de son chien. Anna va faire de même. C'est ainsi que durant quelque mois, les considérations sur les chiens vont venir prendre la place, désormais vide, qu'occupaient les robes jusque-là dans la correspondance.

Nous ne connaissons rien des échanges oraux mutuels durant ce séjour tant attendu, mais nous savons que Lou travaille à un récit de fiction dont elles ont parlé ensemble. Anna le reçoit en cadeau d'anniversaire pour ses trente ans en décembre de l'année 1925, c'est un manuscrit aujourd'hui disparu qui s'intitule *die Geliebte,*

25. Anna enfant a souffert face à ses saurs plus admirées qu'elle pour leur beauté, mais elle se distinguait par son imagination, l'impertinence de ses bons mots et son espièglerie qui plaisait tant à son père. *Cf.* Young-Bruehl, Anna *Freud, op. cit.,* chapitre *Annert.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

l'Aimée. Lou, elle, en revient toujours à son atelier de littérature pour faire entendre à Anna ce qu'il pourrait en être de son destin de femme.

«J'étais comme pour *Rodinha* autrefois tellement émue d'un cadeau si direct, en plus écrit de ta belle écriture vivante, qui pour moi est comme un deuxième visage de toi, encore plus intime que le vrai avec son nez, sa bouche, ses yeux», écrit Anna en le recevant (L264). On comprend que Lou y a décrit une femme censée représenter Anna «Je l'ai bien reconnue, l'aimée, tu as modifié beaucoup de chose pour l'embellir ! [...] Mais vois-tu seule ta Mathilde a le droit d'être contente d'être une femme. Quand on peut danser aussi bien qu'elle alors ça a un sens [... J mais quand ça donne quelque chose comme Dina ou moi, on envie les deux aspects qui décrivent comment on pourrait être : productif comme l'homme ou dansant et offrant comme Mathilde. On voudrait pouvoir être les deux et on se reconnaît un peu dans les deux mais aucun ne va vraiment. Et les gens qui sont ainsi n'ont vraiment aucune raison d'être reconnaissants pour ça à Dieu. Mais ne crois pas que ça signifie que je suis particulièrement insatisfaite. Ce serait tout à fait faux. Et justement ça va pour moi beaucoup mieux et beaucoup plus légèrement que tous ceux que je connais. Seulement je sens souvent le double ». Anna indique cette fois à Lou qu'elle a maintenant trouvé une sorte de savoir-y-faire avec ce qu'elle est, son choix est fait : ne pas choisir et pouvoir tenter d'endosser tour à tour les deux positions dans un inconfort permanent. Elle laisse cependant percer un peu de nostalgie « Mais une fois dans la vie j'aimerais bien pouvoir être comme ta Mathilde»[26].

La nouvelle légèreté dont Anna fait état l'amène maintenant à une pratique du chant qu'elle est ravie de pouvoir assumer en public, elle chante des petits lieder de Bach chez sa soeur Mathilde. Professionnellement, en 1926 et 1927, elle se consacre de plus en plus aux enfants «tu es maintenant comme une vraie mère couronnée d'enfants» (Lou, L288) avec Eva et Dorothy, ses nouvelles amies. Elle publie aussi son premier ouvrage théorique : *Introduction à la technique de la psychanalyse d'enfants,* Il s'agit de quatre conférences données à l'Institut de formation de la Société de Vienne.

Les lettres à Lou deviennent plus rares. Sur la question de l'enfant elles ne partagent pas les mêmes convictions et Anna n'est pas sûre que Lou approuve l'analyse d'enfants «Je ne suis pas si sure que tu sois contente parce que ce sont des enfants et que je veux toujours les changer alors que toi tu es toujours pour qu'on les laisse comme ils sont... » (L297).

En 1927, une interruption de six mois se produit dans leurs échanges pendant qu'Anna s'affaire à la création de son école, véritable brouille qu'Anna la première va tenter de dissiper ne comprenant pas le silence de Lou «La dernière lettre que tu m'as écrite m'a rendue terriblement malade» (L303) et doutant que Lou puisse encore l'ac-

26. En 1934 Lou qui dans sa vieillesse met de l'ordre dans ses écrits, redemandera le manuscrit *Die* Geliebte *à* Anna (L387) de méme qu'elle lui redemandera en 1935 *l'Elégie* de Rilke offerte en 1921 au début de leur amitié, dépossession douloureuse pour Anna qui ne réussira pas à la restituer a temps. Ernst Pfeiffer, dernier ami et éditeur posthume de Lou, aura deux échanges épistolaires à ce sujet avec Anna, *cf :* notes 420 et 421, Lou *Andreas-Salomé/Anna Freud* Briefwechsel, *op.cit.,* pp. 835-836.

cepter telle qu'elle est[er]. Elle affirme qu'elle a changé : « Tout est chez moi tellement différent d'autrefois que je peux maintenant comprendre des choses que je ne pouvais pas comprendre avant. Je ne sais pas si cela vient de l'analyse ou simplement du fait de vieillir ?» (L294)_

En signe d'amitié plus ou moins retrouvée, elle lui adresse un petit foulard, (depuis l'été 25 au Semmering Anna n'a envoyé à Lou qu'une couverture bien chaude !). Ce geste est pour Lou l'occasion de revenir sur « toute cette laine que j'ai eue grâce à toi... » (L309, 20 février 1928).

Maintenant que la passion n'est plus à craindre, et au moment de renouer une amitié si féconde, Lou réaffirme la valeur des cadeaux reçus, elle tient à dire à Anna ce que sont devenues les robes crochetées pour elle. «Je porte la séduisante robe de laine blanche comme ça, et ne la porte sous un kimono bleu foncé garni de fourrure, ouvert devant, que quand il fait froid d'où elle fait très bien ainsi et est très admirée». La première robe s'est usée avec les années mais est toujours «brave», Lou l'a séparée en deux parties, jupe et pull-over. La petite veste s'est effilochée. La robe jeune est pudiquement portée seulement le matin. En raison de sa lourdeur la troisième robe a été donnée, avec la permission d'Anna, à la fille d'Hélène Klingenberg', c'est sa robe préférée.

So viel über Garderobe !, « tout ça au sujet d'une garde robe !»

Lou reste dans l'admiration de Freud : «Où existe-t-il un deuxième homme dans ma vie auquel je doive autant qu'à ton père ?» (L260). Dans les mois qui suivent elle travaille à son «Remerciement à Freud» qui sera publié en 1931. Plut&t qu'à sa propre personne Freud aurait préféré un remerciement à la psychanalyse mais Lou ne change pas de position sur ce point. Quand Anna lui envoie son ouvrage principal *Le moi et les mécanismes de défense,* Lou juge le livre exceptionnellement réussi, clair, précis et elle félicite Anna d'avoir créé dans le champ de la psychanalyse son propre domaine : la psychanalyse d'enfants. Elle lui rappelle que leurs opinions sont divergentes quant aux enfants. Parallèlement, après la parution de ses Mémoires elle écrit quelques articles qui sont réunis dans son dernier livre *Eintragungen der letzten*

27. II est certainement très difficile pour Lou d'accepter qu'Anna puisse renoncer à se questionner comme elle sur le féminin et qu'elle puisse savoir» *des* enfants par le biais de Dorothy Burlingham et de leur établissement pour enfants. Lou, dont Nietzche a pu dire ironiquement qu'elle représentait «l'Éternel Masculin», n'a cessé de construire au fil de sa vie ce qu'il en est d'erre femme et par suite de prôner la différence des sexes. Elle rejoint Freud à qui elle a toujours cherché a montrer les valeurs du féminin. Elle place le fait d'étre mère sur le versant masculin de la femme — elle-méme ne mettra pas d'enfant au monde : «La mère m apparats entièrement comme *ce* qui, au centre méme de la féminité, correspond à l'essence de la masculinité : engendrer, dominer, guider, assumer une responsabilité, offrir une protection». in Enz, Editions de Minuit, 1984, p 157. Pour Lou, le féminin est associée à l'amour et à la création, elle affirme «l'analogie de l'amour et des oeuvres de l'esprit», ibid, p 56.

Peut-elle faire autrement que de s'éloigner un temps d'Anna qui choisit de laisser là ces questions pour ne se consacrer qu'a son idéal altruiste ? (Anna ne traitera pas de la féminité dans ses écrits théoriques).

28. Amie de Lou, a notamment servie de modèle pour le personnage maternel dont l'importance est centrale dans le roman de Lou La *Maison.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Jahren[29], *Carnets intimes des derniéres années.* En juin 1936, elle qui dans toute son oeuvre n'a jamais parlé d'Anna, revient sur Le *moi et les mécanismes de défense* dans un court article où elle développe ses propres principes de liberté à propos de l'éducation des enfants — avec réserve toutefois. Quant à ce *Meisterstück* « morceau de maitre » elle le nommera *Anna's Freudbuch,* elle ne dira pas *Anna's Buch* ou Anna *Freud's Buch,* la figure du père continuant de dominer sa vie et celle d'Anna.

[amitié d'Anna se lit dans la correspondance jusqu'à la mort de Lou. Celle qui dit aimer avant tout «offrir et servir» continue d'écrire, donne des nouvelles du père, de «ses» enfants, expédie des colis de livres et de nourritures fines, prend soin de la santé de Lou et lui rend quelques courtes visites dès qu'elle le peut. Elle n'est pas romancière mais écrit de nombreux textes théoriques, «Je crois que quelque chose en moi est devenu plus libre de sorte que je peux commencer à écrire. Je me réjouis beaucoup car il me vient toujours des choses en tête et ce n'était pas le cas autrefois» (095).

29. Lou Andreas-Salomé, *Eintragungen der letzten Jahren,* Insel Verlag, 1982. *Carnets intimes des dernières annees,* Hachette.

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

Anna Freud — Lou Andreas-Salomé. Un manquement aux statuts.

FRANÇOISE ,JANDROT

L'Unebévue Editions : de père à fille. www.unebevue.org

Anna Freud avait tout juste quatre ans que Freud déjà s'émerveillait, auprès de son ami Fliess, de ses tendances de plus en plus marquées à jouer dans le registre de la malice. 11 ne semble pas, pour autant, que Mademoiselle Freud ait contribué à laisser passer à la postérité cette dimension si tôt reconnue et appréciée de son père. Toutefois, si l'on reconstitue de façon un tant soit peu précise le contexte de son admission à la *Wiener Psychoanalytische Vereinigung,* on constate qu'elle a mis en oeuvre, à cette occasion, cette étonnante capacité qu'elle conservera tout au long de sa vie'

Une étape décisive.

Le 19 mai 1922, dans une correspondance avec son ami Max Eitingon, Freud évoque Anna, de retour de Göttingen après un séjour auprès de Lou Andreas-Salomé. Il lui annonce le projet de conférence de candidature de sa fille à la *Wiener Psychoanalytische Vereinigung* et lui livre : « J'essaierai d'arranger les choses pour la conférence à la réunion de ce soir. Ensuite, le mercredi 31 de ce mois, je serai comme Brutus lorsqu'il dut juger son propre fils. Peut-être va-t-elle franchir une étape décisive»[2]. On peut imaginer un petit sourire poindre sur le visage d'Eitingon à la lecture de ces lignes puisque, comme nous le découvrons dans la biographie d'Anna', elle l'avait mêlé, à l'insu de son père, à la préparation de ce projet !

1. N'oublions pas non plus une autre de ses étonnantes capacités à .être dans le coup» sans en avoir tellement l'air, et pensons à sa participation active, à soixante-treize ans, aux manifestations estudiantines sur les campus américains au cours de l'été 1968 !

2. Elisabeth Young-Bruehl, ***Anna Freud,*** Biographies Payot, Paris, 1991, p. 98.

3. Ibid.

En effet, le *texte Schlagephantasie und Tagtraum* avait mûri, avant même sa rédaction au printemps 1922, entre Anna et Lou Andreas-Salomé lors du séjour de Lou chez les Freud à Vienne, du 8 novembre au 20 décembre 1921. Le but initial d'Anna visait sa participation au Congrès international de Berlin, prévu pour septembre, en tant que membre d'une société psychanalytique. Mais, à quelle société pouvait-elle formuler sa demande d'admission ? Anna entretient son ami et confident, président de la Société berlinoise, Eitingon, de ce problème dans une lettre du 15 avril 1922 : «Il y a une chose dont j'aimerais bien discuter avec vous à Berlin. Si c'était possible, j'aimerais beaucoup devenir membre d'une association psychanalytique avant le Congrès de cette année. Ce serait difficile à Vienne, et de toute façon j'échouerais parce que je n'ai pas encore la matière d'une conférence. Mais ma traduction du livre de Varendonck vient de paraître, et c'est un travail destiné à la psychanalyse, même s'il est modeste. La Société de Berlin m'accepterait-elle sur la base de ce travail ? J'aurai la réponse moi-même quand je serai avec vous»[4].

Suite à un voyage à Hambourg, Anna retrouve Eitingon à Berlin. Prudent, il lui conseille de se présenter à la Société viennoise, et elle se rend chez Lou, à Göttingen, du 25 avril au 5 mai. Elles travaillent ensemble au texte d'Anna, laquelle rentre à Vienne pour l'anniversaire de son père. Lassemblée des *Herren und Damen* membres statutaires de la WPV se réunit le 31 mai pour écouter la conférence d'admission de Mlle Freud, *Schlagephantasie* und Tagtraum, élaborée avec Lou et révisée par Freud.

Au cours de la séance statutaire du 13 juin 1922, Anna Freud est admise officiellement comme membre. Comment Anna fit-elle pour, non seulement soutenir sa conférence écrite à propos de ses propres fantasmes de fustigations et ses rêveries diurnes, mais aussi faire ratifier l'admission, comme membre de la WPV, de Lou qui n'avait rien demandé ?

Françoise Jandrot

Des soirées du *mercredi, à la* Wiener Psychoanalytische Vereinigung.

Rappelons quelques points concernant les statuts de la WPV. On sait qu'à dater du mois d'octobre 1902, à l'initiative de Stekel, Freud réunissait pour discuter chez lui, le mercredi soir, au rez-de-chaussée du 19 de la Berggasse, le petit groupe composé de Stekel, Adler, Kahane, Reiter, etc. À partir de 1907, ils sont alors une douzaine à monter au premier étage dans le nouveau lieu de travail de Freud. La cooptation a présidé à l'élargissement des membres des Soirées psychologiques du mercredi soir, rebaptisées Soirées du mercredi soir, suite au déménagement, avant de s'institutionnaliser avec la création de la *Wiener Psychoanalytische Vereinigung.*

Dans une lettre rédigée à Rome à la date du 22 septembre 1907, Freud propose aux vingt membres d'alors de «dissoudre la petite société qui avait coutume de se réunir chez moi, tous les mercredis, pour la reformer immédiatement après. Un simple

4. Elisabeth Young-Bruehl, Anna *Freud, op. cit.,* p. 93.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

mot adressé à notre secrétaire Otto Rank, avant le 1", suffira au renouvellement de votre carte de membre, sans réponse de vous à cette date, nous estimerons que vous ne désirez plus faire partie de notre groupe».

Puis, en avril 1910, à la suite de la fondation de l'IPA et du Congrès de Nuremberg, la WPV prend de nouvelles décisions concernant son organisation. Rank note : «Jusqu'à présent les membres de la société ont été les *hôtes* Eje souligne] de Freud ; cela n'est désormais plus possible. La Société doit se constituer et élire un président. Elle doit intégrer l'IPA et coexister avec d'autres sociétés locales».

Le premier président, Adler, démissionne, et lors de l'assemblée générale du 1" mars 1911, Freud est élu à cette fonction. La société se dote de nouveaux statuts qui définissent, entre autres choses, les modes d'admission des membres mais aussi le choix des hôtes qui sont des invités occasionnels aux soirées hebdomadaires du mercredi. Elles se tiennent un temps au Doktoren Kollegium, avant d'émigrer au café Arkaden lors de l'assemblée plénière du 11 octobre 1911, consécutive à la démission d'Adler.

Les minutes de la WPV permettent de connaître les activités et les noms des participants des soirées de 1906 à novembre 1918. Les statuts précisent le mode d'admission des membres actifs. Ainsi, «toute personne peut devenir membre actif qui sur la proposition d'un membre honoraire ou actif et après délibération du comité, a été admise par l'assemblée plénière à la majorité des trois quarts et a été déclarée admise par le comité. Les noms des candidats sont a communiquer à tous les membres de la Société au moins quinze jours avant l'élection ; on peut voter par écrit. Un candidat sera avisé d'un rejet sans que la raison en soit donnée »[5]. L'obligation de présentation d'un travail n'interviendra qu'après la guerre. Le statut des hôtes est précisé lors de la séance du 5 avril 1911. Ils peuvent être autorisés à faire des conférences si la majorité de l'assemblée plénière en décide ainsi. Ce ne fut qu'en 1926 lors du Congrès de Bad Hombourg que sera acceptée la motion exigeant une analyse préalable à l'exercice.

Le 30 octobre 1912, sous la rubrique *Hôtes,* apparaît le nom de Lou Andreas-Salomé, de même que le 6 novembre. Puis dès le 27 de ce même mois, son seul prénom, Lou, est mentionné. Elle sera le premier hôte, féminin, invité à cette place sans être la « femme d'un monsieur» ou un médecin. Le nom de M`"` Freud s'inscrit, pour la première fois, sur la liste des hôtes de la WPV le 10 octobre 1917. Et pourtant, elle assista, bien avant, et bien des fois, en tant que « fille de son père », aux soirées du mercredi !

Et c'est donc en tant que Président de la WPV que Freud transmettra la demande d'admission de Mademoiselle Anna Freud au comité.

5. *Les* premiers *psychanalystes. Minutes de la Société psychanalytique de Vienne. 11 1908-1910.* NRF Gallimard, Paris, 1978, p. 466.

L'Unebévue Editeur 2013 : de père à fille. www.unebevue.org

Lou avait été présentée à Freud, au Congrès de Weimar à l'automne 1911, par son amant d'alors, le psychothérapeute Poul Bjerre, invité à la suite de la publication d'un article dans le *Jahrbuch.* La rencontre avec Freud réoriente la vie de Lou. Elle visite Abraham à Berlin en avril 1912, puis décide de séjourner plusieurs mois à Vienne pour apprendre la psychanalyse. Le 27 septembre 1912, elle adresse le plus simplement du monde sa requéte à Freud : «N'est-ce pas, je pourrais alors m'adresser à vous, suivre vos conférences et vous demander de bien vouloir m'accorder l'autorisation de prendre part aux soirées du mercredi ?». Non seulement Freud l'autorise, mais il en fait son interlocutrice privilégiée, elle est, dit-il, son « point de fixation »[6]. Il l'invite à la table familiale le dimanche 2 février 1913 et passe toute la journée, jusque tard dans la nuit, à discuter avec elle. Après le retour de Lou à Göttingen, en avril 1913, une importante correspondance poursuit l'échange intellectuel et amical entre eux. Anna ne rencontra pas l'amie de Freud lors de ce premier séjour viennois.

La thématique de la masturbation, récurrente depuis 1911 dans les soirées de la WPV, se retrouve particulièrement dans les courriers entre Vienne et Göttingen à partir des années 1917, bientôt suivie par celle des fantasmes d'enfant battu. En réponse aux attentes de Freud, Lou discute longuement l'article de 1919 « Un enfant est battu » *Ein Kind* wir *geschlagen,* et 1920, « A propos de la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine », *Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität.* Touché par sa lecture, il lui répond : «Merci pour vos commentaires sur l'"enfant battu" *[das geschlagen Kind]* , comme toujours, mille mercis. Vous donnez toujours plus que vous ne recevez». Entre la discussion argumentée du 26 novembre 1920 à propos d'Au-delà du principe de plaisir *Jenseits des Lustprinzips* et le 6 septembre 1921 aucune lettre étonnamment n'existe, tant dans l'édition française qu'allemande des correspondances. Je conjecture qu'il y en eut et qu'elles devaient évoquer l'analyse d'Anna. Que sont-elles devenues ? Lors de la publication de cette correspondance, autorisée par Anna, une seule restriction fut imposée : que rien ne soit mentionné de sa vie.

Nous ne connaissons pas non plus le contenu de l'invitation de Freud à la Berggasse à laquelle Lou répond affirmativement le 13 septembre 1921. l arrivée de Lou prévue le 8 novembre prime sur le projet de voyage d'Anna à Hambourg. Le 20 décembre 1921, après le départ de Lou, Freud écrit à son fils Ernst et à sa belle fille, un éloquent témoignage : «Elle [Lou] a été une invitée charmante, comme elle est par ailleurs une femme éminente. Anna a travaillé analytiquement avec elle, rendu visite à beaucoup de personnalités intéressantes et beaucoup profité de ce commerce. Maman s'en est occupée affectueusement ; avec mes neuf heures de travail quotidien,

6. Freud écrit à Lou le 2 mars 1913: «Je suis navré d'en être réduit à répondre par écrit à votre bonne lettre, c'est-à-dire que vous ne soyez pas venue chez moi samedi. Du coup, j'ai été privé de mon point de fixation et j'ai parlé d'une manière incertaine». In Lou *Andreas-Salomé, Correspondance avec* Sigmund Freud, NRF Gallimard, Paris, 1970, p. 19.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

je n'ai pas eu beaucoup de temps à lui consacrer, mais elle s'est comportée très discrètement et sans la moindre prétention». Les correspondances entre Freud et Lou, de mars 1922, donnent une grande place aux échanges sur le travail d'Anna à propos des fantasmes de fustigation.

Durant le séjour de Lou dans la maison des Freud, Anna décrit à son ami berlinois ses impressions : «Mme Lou Andreas-Salomé est notre invitée depuis maintenant trois semaines, et sa présence m'a apporté plus que je n'attendais. Nous discutons d'une question très intéressante en psychanalyse, d'où pourrait sortir un article dans l'avenir. Je constate encore combien on approche ces choses de plus près en parlant avec quelqu'un qu'en essayant de les avaler en lisant».

E« intéressante question » sera encore débattue entre Lou et Anna à Loufried, la maison de Göttingen, et aboutira au texte présenté le 31 mai à la WPV.

C'est depuis son « exil », à Merano, au cours de l'hiver 1912-13, qu'Anna confie à Freud son intérêt pour ses livres. Diplômée du Lyzeum au début de l'été 1912, Anna s'interrogeait sur son avenir. Soucieux de son excès de passion dans le travail, Freud souhaitait voir sa dernière fille s'ouvrir à d'autres centres d'intérêts. Il envisage de l'envoyer plusieurs mois en Italie avec la tante Minna. Mais avec l'annonce du projet de mariage de Sophie — soeur d'Anna — pour le début de l'année 1913, ce projet se transforme en un séjour à Merano de l'automne 1912 au printemps 1913. La jalousie d'Anna envers Sophie, sa mauvaise santé, motivent son éloignement de Vienne. Freud s'en explique dans la lettre d'anniversaire adressée à sa fille le 13 décembre 1912. « [...] Tes intentions en ce qui concerne l'école peuvent bien attendre que tu apprennes à y mettre moins de passion. Tu n'y perdras rien. Vivre un peu au jour le jour et te réjouir de pouvoir profiter d'un si beau soleil en hiver, ne pourront que te faire du bien. I ...1 Le temps de te tuer au travail viendra aussi pour toi, il ne te sera pas épargné mais tu es encore bien jeune»[7].

Dès 1909, Anna, qui avait alors seize ans, avait manifesté de l'intérêt pour le travail de son père. Elle souhaitait déjà l'accompagner en Amérique à la Clark University. De même, au cours de l'été 1911, dans une lettre écrite des Dolomites elle lui manifeste son souci de ses conditions de travail. «J'attends tin arrivée avec impatience, et je t'emmènerai dans tous les beaux endroits, car je commence à connaître un peu les environs. Je pense que tu auras plus de temps pour écrire ici qu'à Karlsbad, car il n'y a qu'un train toutes les heures et pas de voitures à cheval ni d'automobiles pour les visites éventuelles»[8].

La correspondance d'Anna depuis Merano nous renseigne sur son style d'annonce de ses premières lectures des écrits de son père. Ainsi le 13 janvier 1913 elle lui confie, pas sans une certaine malice, «J'ai lu certains de tes livres, mais cela ne doit pas t'effrayer parce que je suis grande et que mon intérêt n'a rien d'étonnant»[9].

7. U. H. Peters, *Anna Freud,* Balland, 1987, pp. 27-28.
8. Elisabeth Young-Bruehl, *op. cit.,* p. 49.
9. *16íd.,* p. 58.

L'Unebévue Editeur N°2 : de père à fille. www.unebevue.org

Au cours de l'été 1915, passé à Ischl chez sa grand-mère, elle traduit en allemand un article de l'américain James Putnam. Par lettres, elle s'enquiert auprès de Freud du vocabulaire psychanalytique qu'elle ne connaît pas et lui raconte ses rêves. En 1918, elle assiste au cinquième Congrès international de psychanalyse de Budapest. Elle y rencontre les psychanalystes et exprime son espoir de les avoir un jour comme collègues. Elle a décidé, dixit sa biographe, de commencer une analyse avec son père à partir du premier octobre. Elle souhaite continuer à exercer son métier d'institutrice durant son analyse pour se laisser le choix entre la psychanalyse et l'enseignement.

En 1919, Freud publie *Ein Kind wird geschlagen,* qu'il adressera rapidement à son interlocutrice, Lou.

En 1920, après deux cruels décès, celui de Von Freund et de Sophie, le statut d'intime de la famille Freud se confirme pour Eitingon. Il accompagne, depuis Berlin, Ernst et Oliver aux obsèques de leur soeur Sophie à Hambourg. Eitingon remplace aussi Von Freund au Comité et Freud lui offre l'intaille destinée au défunt. C'est Anna qui le lui apporte à Berlin avec ce message de Freud, «Anna vous apporte enfin l'anneau auquel vous aviez droit depuis longtemps. Je l'ai retiré de mon propre doigt parce qu'en ces temps de misère, je n'ai rien pu trouver de beau. Vous le méritez plus que tout autre, portez-le aussi en souvenir de moi pour qui vous êtes devenu un si précieux ami et un fils si cher»[10]

À la fin de l'année scolaire, de plus en plus assurée de son choix pour la psychanalyse, Anna démissionne de son poste d'institutrice. Elle entreprend de nouvelles traductions' pour la psychanalyse. Selon ses biographes Anna reçoit des mains de Freud l'anneau réservé aux membres du Comité au cours de cette même année 1920. Mais ce n'est qu'en 1924, après la démission de Rank qu'elle est invitée officiellement par Ferenczi à participer aux réunions du Comité avec Abraham, Jones, Sachs.

La *belle histoire du 31 mai 1922,* Schlagephantasie und Tagtraum

On peut supposer l'assemblée des membres de la WPV réunie au grand complet pour écouter Mademoiselle Freud dans sa communication du 31 mai 1922. Lou, restée à Göttingen, est associée au travail d'Anna : « Il s'agit d'une petite illustration d'une étude du professeur Freud, "Un enfant est battu". Elle est née d'une série de conversations avec Mme. Lou Andreas-Salomé, que je dois beaucoup remercier pour son intérêt et pour son aide »[11][12].

Nous le savons aujourd'hui par les biographes, l'article de Freud, qui sert de prétexte à la communication d'Anna, traite de l'analyse de sa propre fille. Dans cet arti-

10. U.H. Peters, *op.cit.,* p. 60.

11. Dont celle de Varendonck, publie en 1922, auquel Anna se réfère, dans sa lettre à Eitingon du 15 avril 1922, comme possible travail psychanalytique à présenter pour son admission à la Société Psychanalytique de Berlin.

12. Anna Freud, « Fantasme d'"être battu" et réverie», in *Féminité Mascarade, études psychanalytiques réunies par Marie-Christine* Hamon, Le Seuil, Paris, 1994, p. 58.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

de, sous-titré « Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles » *Beitrag* zur *Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen,* Freud se référait à six cas, quatre femmes et deux hommes. 11 distingue trois cas de névrose obsessionnelle, un quatrième qualifié de « franche hystérie », quant au cinquième, Freud précise, «un diagnostic clinique grossier ne l'aurait pas classé du tout ou s'en serait débarrassé avec l'étiquette de "psychasthénie"»". Nulle mention du sixième cas. La communication d'Anna en 1922 vient indiquer comment elle est logée an creux, à cette place vide du sixième cas, le seul qui vient justifier en quoi l'article est bien une contribution à la genèse des perversions sexuelles. Rappelons aussi que dans le chapitre II Freud conçoit ce fantasme comme un trait primaire de perversion dont le destin peut être de «ne pas persister pour la vie, qu'elle peut encore succomber plus tard au refoulement, avoir pour substitut une formation réactionnelle ou être transformée par une sublimation. (Mais il se pourrait que la sublimation naisse d'un processus particulier entravé par le refoulement). Mais quand ces processus font défaut, alors la perversion se maintient dans l'âge mûr, et lorsque nous trouvons chez l'adulte une aberration sexuelle — perversion, fétichisme, inversion — nous sommes en droit de nous attendre à découvrir par anamnèse un tel événement fixateur dans l'enfance »[14]. L'épilogue de l'étude d'Anna donne à la sublimation le premier rôle.

Dans l'introduction à sa demande d'admission, Anna s'adresse aux *Herren et Damen* de la WPV. Ils lui ont offert l'hospitalité bien qu'elle n'ait jusqu'alors produit aucun travail. Elle évoque les règles strictes de l'association qui ne font pas de place «aux oisifs» et obligent le postulant au statut de membre de faire entendre un travail personnel.

Elle résume en vingt-sept lignes l'article de son père, qu'elle nomme tout simplement mais subtilement : «l'auteur» et elle centre son étude sur un des cas de femmes, celui d'une jeune fille de quinze ans, ayant développé une construction artistique faite de rêveries par-dessus le fantasme masochiste d'être battu. A cette rêverie échoit la satisfaction de l'excitation lors du renoncement à la masturbation.

L'origine de l'activité fantasmatique de la jeune fille, non-identifiée, remonte à l'àge de cinq ou six ans. Un certain nombre de détails inclinent à penser qu'Anna parle d'elle-même. Le fantasme est du type de ceux décrits par Freud, et s'énonce ainsi : un garçon quelconque battu par un adulte quelconque. Plus tard, il se transforme en : beaucoup de garçons sont battus par beaucoup d'adultes. Les battants et les battus et la faute restent inconnus. Chaque courte scène fantasmée s'accompagne d'une forte excitation et se conclut par la masturbation, accompagnée de sentiment de culpabilité. La culpabilité attachée au fantasme est, selon Freud, le substitut conscient d'une deuxième phase antérieure et inconsciente du fantasme mettant en situation des personnes connues et importantes. Cette phase inconsciente résulte déjà de la transformation par régression et refoulement d'une phase initiale remontant au complexe d'OEdipe. Le battant était alors le père et l'enfant battu, un frère ou une

13. **Sigmund Freud,** *Névrose, psychose et perversion,* **PUF, Paris, 1974, p. 222.**
14. ibid., **p. 222.**

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

soeur, en position de rival dans l'amour du père. La troisième phase, conforme aux exigences du refoulement, provoque l'excitation et est responsable de la culpabilité liée au sens secret de ce fantasme, « Mon père n'aime que moi».

Anna précise que dans le cas de la jeune fille, le sentiment de culpabilité, rapporté au refoulement de la disposition envers le père, ne s'attache pas au fantasme mais à la masturbation qui le conclut_ Ce détail contribue à identifier cette jeune fille comme étant Anna. Dans une correspondance plus tardive avec Lou", alors qu'elle pratique déjà la psychanalyse, Anna confiera la résurgence de ses «belles histoires» et de ses compulsions à la masturbation. Elle reprendra alors une deuxième tranche d'analyse avec Freud.

Pendant plusieurs années, celle qu'Anna qualifie de « notre enfant » s'évertue, en vain, à séparer le fantasme, source de plaisir conciliable avec les exigences du moi, de sa conclusion sexuelle. Parmi les transformations et les accessoires introduits et décrits avec détails, l'enfant évoque des «écoles et des établissements éducatifs dans lesquels ces scènes de coups se déroulent »[l'. Les règles auxquelles restent attachées les conditions du gain de plaisir placent les maîtres en position de batteurs. Quand on sait le nombre et l'importance des créations d'établissements de cet ordre créés par Anna, d'abord à Vienne puis à Londres, on ne peut que se demander quelle part a joué toute sa vie la mise en acte des ses fantasmes d'enfant.

Les « belles histoires » viennent recouvrir le fantasme d'« être battu », à partir de l'äge de huit ans. Elles dépeignent des scènes agréables et joyeuses et s'illustrent de comportement altruistes, aimables et bienveillants. Dans son texte de 1936, «Le moi et les mécanismes de défense », Anna théorisera cette forme d'altruisme, qu'elle nomme « cession altruiste». Le parachèvement de chaque scène isolée s'accompagne d'un fort sentiment de plaisir sans culpabilité ni recours à la masturbation. Avec l'étude de la structure de ces belles histoires Anna démontre qu'elles se construisent sur la base du fantasme masochiste d'« être battu».

Les différentes scènes de l'histoire de chevalerie ont une même structure. Elles mettent en scène deux acteurs, un fort et un faible. Une faute involontaire du faible le livre au fort dont la conduite menaçante alimente les pires frayeurs et la montée paroxystique de l'angoisse. (humiliation publique attendue par le faible lui est épargnée. Au point culminant de l'angoisse, le dénouement passe par le pardon, la réconciliation et un moment de totale identification entre les deux ennemis.

Ainsi, quand Anna ajoute : «Je ne voudrais naturellement pas affirmer qu'une telle façon de repousser la scène de plaisir proprement dite, *en étirant et allongeant* [souligné par moi] le fantasme est toujours une expression de culpabilité, un succès dans l'effort de séparer l'un de l'autre fantasme et activité auto-érotique. La même technique est utilisée dans des fantasmes où la culpabilité ne joue aucun rôle, elle sert uniquement à accroître la tension et donc le niveau du plaisir escompté»". N'est-elle

15. Cf. l'article d'Anne-Marie Vindras dans ce meme numéro
16. Anna Freud, «Fantasme d"etre battu" et reverie», ***op. cit.,*** p. 61.
17. *Ibid.,* p. 61.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

pas, avec sa communication du 31 mai 1922 en train de se livrer à la technique de l'allongement du fantasme[1e] qui contribue à accroître la tension et le niveau de plaisir escompté, en train d'accroître le gain de plaisir avec ce public ? D'autant que, dans son introduction, elle a souligné sa position antérieure de « spectateur oisif» qui la situe du côté du personnage faible des belles histoires, et les règles strictes, qui lui font obligation et auxquelles elle se soumet, pas sans angoisse. Anna donne elle-même à la fin de son texte une réponse affirmative[19].

Et il faut maintenant ajouter que le rôle du « fort » jusque-là plus ou moins joué par Lou de par son âge, ses connaissances et la mission dont Freud l'avait chargée, faire de sa fille Anna une femme ouverte à la «féminité», sera déjoué, inversé, par le premier acte qu'Anna effectuera en tant que membre statutaire de la WPV, et qui déplacera Lou de la position du « fort» à la position du «faible». Y aurait-il là un point conforme aux belles histoires et qui indiquerait que Lou est entrée dans la liste des forts du fantasme d'Anna ?

En effet, après l'allégeance aux statuts qu'effectue sa communication et son admission, sitôt ratifiée, comme membre de la WPV le 13 juin 1922, Anna commet, sans sourciller, ni troubler qui que ce soit, semble-t-il, une étonnante entorse aux statuts. Sans avertir Lou, elle intervient auprès du comité de la WPV. Hors des règles statutaires, sans la demande, ni la présence, ni aucun travail spécifique pour l'occasion de Lou, Anna demande que Lou devienne membre sur le champ.

On sait cela grâce à un de ses deux biographes, Uwe Henrik Peters, professeur de psychiatrie et de neurologie à l'université de Cologne. Il a écrit la biographie de Mademoiselle Freud de son vivant et elle le recevra à Londres après la publication du livre>>. l autocensure de U. H. Peters concernant les détails intimes de la vie d'Anna est particulièrement claire dans sa façon de relater la conférence d'admission d'Anna. L'identité de la jeune fille donne lieu à un commentaire compliqué et empreint d'étonnantes contradictions. Si certains détails peuvent laisser penser qu'Anna Freud se dépeindrait elle-même, «il n'y a rien qui le confirme, même partiellement, et il est peu vraisemblable qu'Anna Freud ait dépeint sa propre vie avec aussi peu de réserve ou qu'elle ait été assez inconsciente pour en donner au lecteur une interprétation aussi intime. S'il est certes probable qu'elle se représente elle-même dans certains aspects de ce cas, il est impossible de dire lesquels. Toutefois on ne sait pas très bien d'où

18. Elle consiste à ajouter épisode après épisode.

19. A la fin de sa communication Anna revient sur l'ultime transformation des fantasmes en texte écrit, intervenue lors de sa cure avec Freud. Elle remarque qu'à la transformation dans la construction répond une transformation du gain de plaisir. Lécriture même s'est faite dans un état d'excitation comparable à l'excitation accompagnant l'activité fantasmatique. Il y a aussi un effet du passage par l'écrit souligné par Anna. «t:écrit traite en effet tous *les* morceaux de la reverie *de* la même façon, comme un matériel objectif, et se laisse conduire dans son choix par la prise en compte de la figurabilité. Meilleure est la présentation du matériau, maximal, par là, le gain de plaisir indirect a. Anna Freud, « *Fantasme cl¯être battu' a, in Féminité et mascarade, op. cit.,* p.75.

20. La position culturelle, linguistique, et personnelle d'Elisabeth Young-Bruehl, professeur de Lettres à la Wesleyan University aux États-Unis oriente autrement son écriture à l'endroit d'Anna Freud, déjà décédée.

venait cette jeune fille de quinze ans»[21]. En revanche, les conditions d'admission de Lou vraisemblablement retrouvées dans les archives sont rapportées avec précision et concision. «Au cours de la séance statutaire au 13 juin 1922, Anna Freud est admise au sein de la Société de psychanalyse de Vienne. Freud en exprime toute sa satisfaction dans la correspondance avec Lou Andreas-Salomé. A l'instigation de la nouvelle inscrite, Lou Andreas-Salomé est également admise au sein de la société au cours de la séance suivante du 21 juin 1922 et Anna Freud le lui écrit la nuit même »22.

Plusieurs lettres d'Anna à son père et à Lou témoignent d'un changement dans les rôles réciproques d'Anna et Lou. La «faible» Anna devenait plus «forte ». Par exemple, le 13 janvier 1924, elle écrivait à la dame de Göttingen : «Avant votre séjour ici, il m'était encore très difficile de parler avec d'autres de théorie — c'est avec vous que j'ai appris à le faire pour la première fois [...]. Maintenant je prends un grand plaisir à participer à des discussions de ce genre lorsque l'occasion s'en présente, et je n'ai plus peur de dire quelque chose »[23]. Freud confirme lui aussi, de son côté. Le 5 aoüt 1923, il termine sa lettre à Lou par cette évocation d'Anna : «Anna est merveilleuse et sure d'elle, et je songe souvent à tout ce qu'elle vous doit»[24].

Quant à Lou, sa surprise et ses réactions lors de la réception de son admission à la WPV s'expriment à son *Lieber* Herr *Professor.* Elle vient de recevoir le télégramme d'Anna lui apportant la bonne nouvelle, et elle écrit l'épilogue de ce dernier épisode, (il y en aura d'autres !), des belles histoires : «Je suis véritablement et réellement devenue un membre à part entière de la WPV ; devenue pour ainsi dire en rêve et à la manière des enfants, qui sont seuls à voir se matérialiser soudain en cadeau, sur leur couverture, le rêve de la nuit. Car ce à quoi a réussi vraiment la "fille-Anna", c'est-à-dire faire la conférence en principe indispensable à l'admission d'un membre, cela m'aurait sans doute dépassée. Ainsi, je me trouve, reconnaissante et sans la moindre vergogne, entraînée par elle là où, tout de suite, je me suis sentie "chez moi" comme je ne l'ai jamais été nulle part ailleurs. Je sais que, pour cela, il a fallu faire une petite entorse à la géographie et je vous remercie du fond du coeur de ce manquement aux statuts »25.

Pouvons-nous, aujourd'hui, interpréter l'acte d'Anna Freud ? Savons-nous lire les conséquences, directes et/ou indirectes tant dans l'oeuvre d'Anna que dans celle de Lou ou dans la transmission de la psychanalyse, de ce manquement aux statuts ?

Je ne peux pas répondre directement à ces questions, fondamentales, faute d'éléments suffisants, mais je peux proposer quelques pièces du dossier qui peuvent contribuer à poursuivre l'enquête et à construire les enjeux des conditions de cette admission d'Anna qualifiée par Freud «d'étape décisive».

21. U. H. Peters, Anna *Freud, op. cit.* p. 77.
22. *Ibid.,* p. 77-78.
23. Elisabeth Young-Bruelh, *op. cit.,* p. 101.
24. Lou Andreas-Salomé, *Correspondance avec* Sigmund *Freud, op. cit.,* p. 157.
25. *Ibid.,* p. 146.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Tout d'abord, la lettre explicite de Lou, du 26 juin 1922 confirme qu'elle n'a pas souhaité cette admission. Elle lui parait superflue. En effet, elle s'est senti tout de suite dans sa maison natale, *heimatlich* zuhause, dans la psychanalyse, et/ou avec Freud. Jusqu'à sa rencontre avec Freud/la psychanalyse, dans sa cinquantième année, Lou poursuivit, de ruptures en ruptures, sa quête du savoir et d'interlocuteurs. Elle l'avait engagé secrètement, dès sa dix-septième année, sans l'autorisation de ses parents auprès du pasteur Gillot qui l'initia à la philosophie et à la théologie. Puis, comme elle avait su forcer sa mère à l'accompagner à Zurich pour suivre un cursus universitaire dans un des seuls lieux acceptant les candidatures féminines, elle avait trouvé à se faire accepter par Freud, non seulement au congrès de Weimar en septembre 1911, mais aussi à Vienne à la Berggasse, dès l'automne 1912.

Le manquement aux statuts, souligné par Lou, ne pouvait pas, en lui-même, lui déplaire. Il s'inscrivait dans la suite de ses propres entorses faites, tant à la religion avec sa Confirmation, qu'au mariage. Après un refus, elle avait demandé la Confirmation obligatoire pour son inscription à l'université. Quant à son mariage, en dépit des souffrances et violences de Carl-Friedrich Andreas, il restera non consommé.

Sa position d'interlocutrice de Freud ne semblait donc pas impliquer l'entrée dans une quelconque Société de psychanalyse. D'autant que, contrairement à Anna, Lou ne prétendit jamais intervenir dans le cadre d'un congrès et ne participa pas aux activités de la WPV. Ses productions d'écrits, ses échanges épistolaires et ses rencontres avec Freud, Ferenczi et quelques autres psychanalystes de Berlin construisaient son lien à la psychanalyse et préservaient sa précieuse liberté. Elle en témoigne dans sa lettre du 3 avril 1931. Lou évoque à Freud le texte écrit pour le soixante-quinzième anniversaire du cher Professeur, intitulé *Mein Danh an Freud. «*Ce qui est résulté n'est pas vraiment un bon remerciement dans les règles parce qu'il voulait exprimer trop de choses d'un seul coup, notamment, par exemple, que grâce à vous, je demeurerai libre de ne pas partager toujours vos vues» [26].

La rencontre entre Anna et Lou se fit à l'initiative de Freud. La suite de leur relation démontra qu'il se créa entre les deux femmes un lien important pour chacune et peut-être un changement de position d'Anna à l'endroit de la théorie. Le manquement aux statuts et à l'endroit de l'indépendante Lou pouvait-il valoir comme une forme de reconnaissance et de remerciement de la part d'Anna ? Venait-il inscrire l'indépendance d'Anna à l'endroit de toutes formes de Sociétés savantes[27], peu compatibles avec la psychanalyse. Le style de ses écrits démontre à l'envie son refus du discours savant et des formalisations abstraites.

26. Ibid., p. 237.

27. Ainsi, dans sa Conférence intitulée « Difficultés survenant sur le chemin de la psychanalyse. Confrontation entre points de vue passé et présent», prononcée à l'Institut psychanalytique de New York le 16 avril 1968, Anna n'hésite pas à faire valoir contre la dimension savante et carriériste des jeunes générations la dimension aventurière des pionniers. Anna souligne «leurs efforts à l'encontre des interdits et des conventions de l'époque. Ils compromettaient leur situation sociale et professionnelle et de surcrolt dans de nombreux cas abandonnaient une carrière sure et profitable pour les incertitudes et les difficultés financières». In Anna Freud, *L'enfant dans la psychanalyse,* NRF Gallimard, Paris, 1976, p. 350.

Reste enfin le problème que lui posaient peut-être les relations privilégiées de Lou et Freud. Comment Anna trouvait-elle une place entre Freud, son père-psychanalyste et Lou, psychanalyste qui la nomme dans ses échanges épistolaires avec son père : *Annatochter*, *«* fille-Anna» ?

Alors, ce manquement aux statuts, désigné ainsi par Lou, effectué par Anna et entériné par Freud et les membres statutaires de la WPV, appartient-il aux fantasmes d'Anna ?

Françoise Jandroi

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Le siècle selon Badioul

JEAN-CLAUDE DUMONCEL

Si *tu reviens jamais danser chez Temporel*
Un jour ou l'autre...
(Air connu)

Le piéton de Paris marchant sur le Boul'Mich (où les pavés ont disparu) peut parfois, malgré tout, y entendre encore (s'il a une bonne oreille) la célèbre *chanson des Sixties :*

Je suis tombé par terre
La faute à Althusser !
Le nez dans le ruisseau
C'est la faute à Foucault !

Mais maintenant (et le lecteur ne manquera pas de lire la note appelée en exposant de la présente parenthèse)[2], comme en provenance d'un autre groupe dans une immense manifestation (car on aura compris que ce siècle est entre autres *le siècle de « la* Manif s), monte aussi un autre chant :

Badiou s'en va- t-en guerre
Singleton, Quarteron, Madelon
A trois rangs *de Rancière*
Ne sais quand reviendront (bis).

1. Cette étude est un examen critique du livre d'Alain Badiou intitulé *Le siecle,* Le Seuil, L'Ordre philosophique, 2005. Sauf indication contraire, toutes les références dans le corps du texte portent sur ce livre.

2. A. Badiou, Le *siècle, op. cit.,* p. 231: «Déclarer a nouveau, et cette fois, peut-être, qui sait ? gagner cette guerre dans la pensée qui fut celle du siècle, mais qui aussi bien opposait déjà Platon à Aristote : la guerre *de* la formalisation contre l'interprétation». Voir aussi tout le paragraphe qui suit.

L'Unebévue Editeur N°22 : de père à fille. www.unebevue.org

Le premier refrain est simplement celui du *nouveau Gavroche' ;* le second, qui sonne de beaucoup plus profond, se donne en écho à *l'éternelle Clio.*

L QUE PEUT IA PHILOSOPHIE AUJOURD'HUI ? DIMENSIONS DE BADIOU

Lors d'un entretien de Badiou avec Patrice Maniglier paru dans le n° 438 du *Magazine Littéraire,* s'agissant de situer Badiou dans la philosophie contemporaine en France, Maniglier adopte le repère principal de Descombes dans Le *Même & l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-I978) :* la référence au cours de Kojève sur Hegel. Badiou répond :

> La première tentative de redéployer la dialectique après la guerre a été celle de Sartre dans la dimension de la néantisation, c'est-à-dire de la conscience. Ce qui se joue à travers Althusser, Lacan, Foucault, Deleuze et puis moi, qui suis leur survivant...

Ce disant, Badiou adopte l'opposition désormais classique de Cavaillès entre philosophie de la conscience et philosophie du concept, opposition consacrée par Canguilhem, puis fixée par Foucault dans la thèse d'une «ligne de partage» dominant toute la philosophie française d'après-guerre :

> C'est celle qui sépare une philosophie de l'expérience, du sens, du sujet, et une philosophie du savoir, de la rationalité et du concept. D'un côté une filiation qui est celle de Sartre et de Merleau-Ponty ; et puis une autre, qui est celle de Cavaillès, de Bachelard, de Koyré et de Canguilhem'.

Jean-Claude Dumoncel

Mais dès 1997 Badiou, dans son livre sur Deleuze, avait replacé ce distinguo dans un contexte bien plus vaste, «celui de la philosophie en France à l'échelle du siècle». Et il écrivait à ce sujet :

> l'histoire de cette période est commandée par le couplage de deux noms propres Bergson et Brunschvicg. D'un côté, l'intuition concrète du temps conduite jusqu'à une métaphysique de la totalité vivante. De l'autre l'intuition intemporelle des idéalisés mathématiques conduite jusqu'à une métaphysique de la Raison créatrice[s].

Cette perspective permet à Badiou de dépasser dialectiquement toutes les oppositions précédentes.

D'abord il faut ajouter que l'opposition entre philosophie de la conscience et philosophie du concept nous cache une tout autre différence : la différence entre le phi-

3. V. Hugo, *Les Misérables,* 5e Partie, Livre ler, chap. XV.

4. Ch. Péguy, *Clio,* in OEuvres *en prose 1909-1914,* 1961, Pléiade, pp. 182 sq. sur l'air de *Malbrough s'en va-t-en* guerre.

5. Revue de Métaphysique & de Morale, 1985, p. 4.

6. A. Badiou, *Deleuze,* Hachette, 1997, p. 144.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

losophe à *la Benda* et le philosophe à la *Badiou. A* tous égards, Badiou est l'Anti-Benda. Le point principal ici est que les *CIeres* accusés de trahison par Benda ne sont pas seulement les philosophes mais les « intellectuels » en général (« Poètes politiciens ; romanciers politiciens ; historiens politiciens ; critiques politiciens ; métaphysiciens politiciens»). Le philosophe à la Benda c'est le penseur enfermé frileusement dans sa tour d'ivoire', le penseur à la Badiou, c'est le penseur politicien. Et qui, bien au-delà de cet activisme politique, peut par ailleurs endosser autant de rôles intellectuels ou littéraires qu'il en est *capable :* métaphysicien et romancier, par exemple (comme Sartre), mais aussi dramaturge (comme G. Marcel et Sartre), etc. C'est ce qu'on peut appeler le *Barde* à la *Benda* (en bref bardalabenda ou bB). Ainsi se trouve défini d'avance un *rôle à la mesure de Sartre.*

C'est ce qui va donner tout son sens au défi de Foucault (mars 1968)[8] :

> Il y a eu la grande époque de la philosophie contemporaine, celle de Sartre, de Merleau-Ponty où un texte philosophique, un texte théorique, devait finalement vous dire ce que c'était que la vie, la mort, la sexualité, si Dieu existait ou si Dieu n'existait pas, ce que c'est que la liberté, *ce* qu'il fallait faire dans la vie politique, comment se componer avec autrui, etc. Cette sorte de philosophie-là, on a l'impression que maintenant elle ne peut plus avoir cours, que, si vous voulez, la philosophie s'est, sinon volatilisée, mais comme dispersée, qu'il y a un travail théorique qui se conjugue au pluriel en quelque sorte. La théorie, l'activité philosophique, elles se produisent dans différents domaines qui sont comme séparés les uns des autres. Il y a une activité théorique qui se produit dans le champ des mathématiques, une activité théorique qui se manifeste dans le domaine de la linguistique ou dans le domaine de l'histoire des religions ou dans le domaine de l'histoire tout court, etc. Et c'est là, finalement, dans cette espèce de pluralité du travail théorique, que s'accomplit une philosophie qui n'a pas encore trouvé son penseur unique et son discours unitaire.

Nous avons là ce qu'il faut appeler le *Défi de Foucault. Et* ce défi dresse l'arrière-plan sur le fond duquel Foucault, dans «La fonction politique de l'intellectuel» 1976[g], définira *L'intellectuel spécifique.*

Entretemps Foucault avait proposé de ramener la philosophie à une «activité de diagnostics » et en 1983 faisait de « Qu'est ce que les Lumières ? » de Kant un paradigme du philosopher alors que J. F. Lyotard avait proclamé en 1979 comme condition postmoderne *la fin des Grands Récits.* Mais il faut dénoncer ici une illusion : même la modeste activité de diagnostics de Foucault n'est possible que si la philosophie est toujours capable de raconter des Grands Récits. Et au moins de répondre à la question «Que s'est-il passé ?», par exemple au XX` siècle (ce que Foucault faisait déjà au conditionnel mais par anticipation en disant : «Un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien »).

Qui est Badiou ? La réponse doit se déployer d'abord sur deux dimensions au

7. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes,* NRF, 2005, chap. Benda.
8. M. Foucault, *Dits &* Ecrits, tome 1, Paris, Gallimard, 1995, pp. 662-663.
9. M. Foucault, *Dits* et *Ecrits,* tome II, p. 109, Paris, Gallimard, 1995

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

moins. Elle est à la mesure *et* du défi de Foucault *et* du bardalabenda. Avec *l'Être & l'Événement* Badiou se situe tranquillement sur le même registre que *l'Être & le Néant mais à* la différence de Sartre il a aussi publié son *Éthique, en* 1993 (Essai sur la *conscience du Mal* réédité en 2003 chez *Nous).* Et comme Sartre, Badiou n'est pas seulement philosophe, mais aussi dramaturge (avec un héros nommé Ahmed) et romancier. Les deux dimensions, de surcroît, ont leur intersection. Benda n'avait pas imaginé, même en songe, la fonction du *mathématicien politicien.* Or dans *Le Nombre & les nombres,* Badiou ajoute aux rôles sartriens qu'il cumule déjà cette fonction d'un autre ordre. Ce livre a fait l'objet d'une recension ouvertement admirative par Gilles Gaston Granger (= GGG)[10] qui reconnaît en conclusion « l'intérêt philosophique profond de la thèse qu'il propose». Il y a là ce que nous appellerons *l'adoubement de Badiou* par Granger. Et le lecteur de ce Traité du Nombre ne peut que souscrire au jugement de Granger.

Badiou se situe donc d'une certaine manière à la fois *du côté de Sartre et du côté de Bachelard ou Cavaillès.* De sorte que la disjonction de Cavaillès et surtout sa transposition par Foucault se trouve donc en un sens résorbée chez lui. Évidemment, cette double envergure de Badiou donne à son diagnostic sur le siècle un double sceau sans équivalent ; avoir à son arc la corde mathématique en fait quelque chose comme une arme absolue. Tout aussi évidemment cela crée des contraintes sans équivalent.

Une comparaison avec le cas de Castoriadis paraît s'imposer ici. Chez Castoriadis, en effet, nous trouvons au moins trois traits caractéristiques offrant au moins une ressemblance avec des traits correspondants chez Badiou : (1) la résistance à ce que Castoriadis désigne comme « la montée de l'insignifiance », à laquelle il oppose la persistance dans une politique de l'émancipation, qui a survécu à la critique de son propre marxisme, et qui s'oppose comme chez Badiou à un repli sur une position purement réformiste, (2) un investissement dans la psychanalyse qui dans le cas de Castoriadis va jusqu'à la pratique du métier d'analyste, (3) l'exploration de perspectives mathématiques, allant chez Castoriadis jusqu'à l'édification d'une théorie mathématique : la théorie des «magmas»". Le sort de cette théorie des magmas est actuellement confié aux disciples mathématiciens de Castoriadis comme Daniel Ferrand[12]. En attendant qu'en soit publié un exposé de référence nous ne pouvons pousser plus loin la comparaison avec Badiou qu'il nous a paru cependant nécessaire d'esquisser.

Quoi qu'il en soit, Badiou relève le défi de Foucault. C'est ce qu'atteste sans nul doute le passage qui suit (144-5) :

> De toutes façons, l'être du sujet étant le manque-à-être, ce n'est qu'a se dissiper dans un projet qui le dépasse qu'un individu peut espérer s'attribuer quelque réel subjectif. Dès lors le «nous», construit dans ce projet, est seul vraiment réel, subjectivement

10. GGG, «Une ontologie du nombre», *Iuge de la Science. Lectures philosophiques,* 5 : *Philosophie de la Logique & Philosophie* du *Langage,* 11, Odile Jacob, 1993, pp. 239-244.

11. Il existe déjà dans les mathématiques usuelles un concept de magma.

12. Je remercie Vincent Descombes de cette information et Daniel Ferrand de son accueil à mes tentatives pour en savoir davantage à ce sujet.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

réel pour l'individu qui le supporte. Eindividu, à vrai dire, n'est rien. Ce qui est sujet est l'homme nouveau, qui vient au point du manque-à-soi. Eindividu est donc, dans son essence même, le rien qui doit être dissipé dans un nous-sujet.
l envers affirmatif de cette évidence sacrificielle de l'individu est que le «nous» qu'une vérité construit, et dont le support, autant que l'enjeu, est l'homme nouveau, est, lui, immortel. Il est immortel de ce qu'il existe, non selon une nature périssable, mais selon une occurrence éternelle, éternelle comme le coup de dés de Mallarmé.

La caractéristique principale de ce passage, c'est que *la mort* y intervient *doublement* comme critère. Elle y intervient d'abord dans la question du *sacrifice de l'individu,* autrement dit comme *question de vie ou de mort* en tant que critère des enjeux *éthiques.* Mais elle intervient surtout avec le problème de *l'immortalité,* de nature *métaphysique.* Pour atteindre le plan où Badiou se situe ici, nous devons nous replacer sur le registre des plus grandes fables philosophiques embrassant tout le problème de la *Destinée :* celle d'Er le pamphylien chez Platon puis chez Sartre, celle de Sextus Tarquin chez Leibniz et celle du Smith de Wittgenstein". C'est à leur lignage que prétend son Ahmed avec «l'homme nouveau» comme «support» et « enjeu ».

Évidemment, un auteur doté des dimensions de Badiou ne peut se mesurer à n'importe quel interlocuteur.

2. LE CONSENSUS FERRY BADIOU.

Althusser, Lacan, et Foucault dont Badiou se dit le «survivant» font partie à ses yeux, des « grandes figures intellectuelles des années soixante du XX` siècle», celles qu'ont selon lui tenté « d'étrangler en public », dans *La Pensée* 68, Renaut & Ferry. Ainsi sont identifiés dans une note du dernier chapitre (p. 247, n. 1) les auteurs de la thèse dont Badiou prend le contre-pied dans tout son livre. En 2002, Ferry écrivait

> Après celle de Dieu, la «mort de l'homme» — des idéaux humanistes et progressistes — est inévitable. Foucault ne s'en est jamais caché, c'est à Nietzsche qu'il emprunte ce thème[14].

C'est ce qu'il faut appeler le *consensus Foucault-Ferry.* Et tout le dernier chapitre «Postface» du *Siècle* s'intitule «Disparitions conjointes de l'Homme et de Dieu». C'est le *consensus Ferry-Badiou.* Ce qui nous conduit évidemment à nous demander ce que disait Ferry sur le même problème que le livre de Badiou : Que s'est-il passé au XX' siècle ? Voici la réponse de Ferry[15] :

> Nous vivons aujourd'hui en Occident, sans en avoir pris encore la mesure, une muta-

13. C'est aussi le registre sur lequel *se* place avec une rigueur inflexible Cyrille Michon dans *Prescience & Liberté. Essai de théologie philosophique* sur *la Providence,* PUE 2004.
14. Luc Ferry, *Qu'est ce qu'une vie réussie ?* Livre de poche, 2000, p. 106.
15. *Ibid.* pp. 81-82

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> don à nulle autre pareille, un bouleversement si imprévu que les prêt-à-penser élaborés au XX' siècle ne suffisent plus à le cerner. Ce n'est pas la fin des utopies qui est l'événement majeur de notre temps, comme l'affirment les nostalgiques de la révolution. Ce n'est pas le « désenchantement du monde» qui en est la marque spécifique, ni même la déconstruction des idoles, mais au contraire son réenchantement. Sa nouveauté tient à l'apparition de nouvelles figures de la trancendance situées non plus en amont mais en aval d'une humanité qu'elles ne surplombent plus comme d'un ailleurs radical, mais au sein de laquelle au contraire elles s'enracinent. Eétrange est que pour s'inscrire désormais dans l'horizon de l'humanité, pour n'être plus fondées sur la nature ou la divinité, les valeurs de vérité, de bonté, de beauté et d'amour n'ont rien perdu, quoi qu'on dise, de leur caractère «sacré»...

Quel est le rapport entre la thèse de Ferry et celle de Badiou ? Pour parvenir à le voir, il nous faut d'abord, dans le débat, rappeler une constellation. C'est *la constellation des Transcendentaux : Esse, Unum, Verum, Bonum & Pulchrum. La Philosophie est la science des transcendentaux.* Et lorsque cet objet n'est pas clairement présent à l'esprit, tous les débats risquent la confusion la plus épaisse. Inversement, lorsque la constellation est considérée, les positions en présence révèlent et leurs points faibles et leurs points forts. Ferry a ici le mérite de mettre les points sur les i avec ses « valeurs de vérité, de bonté, de beauté et d'amour». Car ce qu'il énumère ainsi avec une assurance qui ressemble trop à celle du réflexe conditionné, ce sont les objets de ce qu'il faut appeler les «quatre critiques» de Kant : les fameuses «trois critiques »" + une « critique de la raison pédagogique»" indispensable à tous les Ferry (Jules ou Luc). Et tout le système de Kant, comme Deleuze l'a mis en évidence, est construit sur une doctrine des facultés psychologiques[18]. C'est ce filtre des facultés qui a donné Du Vrai, *du Beau & du Bien* , titre du cours de Victor Cousin professé en 1818 et publié en 1836. Ainsi, prétendant dépasser les «prêt-à-penser élaborés au XX` siècle», Ferry nous propose comme panacée le prêt-à-penser inconsciemment commun au criticisme kantien et à l'éclectisme cousinien.

Jean-Claude Dumoncel

Or il faut relever immédiatement que l'effet le plus net de cette référence aux trois sacro-saintes Critiques de Königsberg est d'opérer, dans la série des transcendentaux, non seulement une *amputation* mais plus précisément une *décapitation.* Le triptyque de Victor Cousin ne porte pas trace de l'Être ni de l'Un dont il a été coupé par Kant. D'avance, Ferry les a fait passer à son tour à la trappe en amalgamant, pour les disqualifier indifféremment, « la métaphysique et la religion »[19] (puis la théologie et la cosmologie[20]) qui étaient supposées s'occuper de ces bagatelles. C'est pourquoi le prétendu «réanchantement du monde» que croit voir Ferry par un effet de mirage n'est qu'une caricature[21] de celui qu'avaient su définir Prigogine & Stengers, dans une pers-

16. Kant, De la Raison pure théorique, de la Raison pure pratique, et du Jugement.
17. Kant, Réflexions sur *l'Education,* publiées en 1803.
18. Cf. Deleuze, *La Philosophie critique de Kant. Doctrine des Facultés,* PUF, 1963.
19. Luc Ferry, *Qu'est ce qu'une vie réussie ?* op. cit., p. 52.
20. Ibid., p. 54.
21. Il en va tout autrement de «L'innombrable enchantement du lieu du nombre», chapitre 16 dans Le *Nombre & les nombres.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

pective cosmologique trop grande pour entrer dans son angle de vue. Et il faut rappeler que tous les transcendentaux se définissent d'abord en tant que termes qui transcendent les catégories *de l'Etre.* De sorte que l'amputation kantienne entérinée par Cousin, si elle était fondée, serait un coup mortel porté à la philosophie.

Sur cette même constellation des transcendentaux, quelle est la position de Badiou ? C'est sur toute la ligne l'inverse intégral de celle où est confiné Ferry. Badiou se veut d'abord l'auteur d'une théorie de l'Etre. Plus précisément c'est une doctrine de l'Etre & de l'Événement. Et dans *Le Siècle,* le chapitre sur la dialectique a pour titre « Un se divise en deux». Mais là s'arrête la fidélité de Badiou à la liste traditionnelle des transcendentaux. Sa théorie de l'Erre est en effet relayée par une théorie de la Vérité[22] qui se divise d'emblée en doctrine des «quatre vérités»[23], laquelle à son tour se subdivise d'abord d'après le couple de la vérité du *Mathème* (ou du *Théorème)* et de la vérité du *Poème,* puis d'après le couple des « Déclarations »[24] : soit du type *de 1789* (ou Convention de 1792)[25], soit du type déclaration *d'amour.* Autrement dit « la Vérité», d'après Badiou, est essentiellement vérité *scientifique,* vérité *en* art, vérité *en politique, et* vérité *en amour*[26]. *Mais* cela signifie aussi que chez Badiou, les quatre Valeurs de Ferry sont toutes rassemblées sur le seul chef de la valeur Vérité. Les deux valeurs en «B», le Bien et le Beau se révèlent des idoles. Selon Badiou il n'y a en fait que deux transcendentaux : *l'Etre & sa Vérité.* Là où Ferry ne fait que répéter la décapitation cousinienne du registre des transcendentaux, Badiou commence par placer le couvre-chef sur le chef et opère ensuite une redistribution risquée.

3. DISSENSION ET CONSENSUS BADIOU-BOUVERESSE ; BARYCENTRE DE BLANCHE

Entre les *Cahiers de la Quinzaine* et les *Cahiers de l'Unebévue,* il faut prendre comme repère le n° 10 des *Cahiers pour l'Analyse* de l'hiver 1969 intitulé *La formalisation, à* cette époque inchoative où on ne savait pas trop si *«l'Analyse»* était celle pratiquée par Lacan ou par Wittgenstein. Après des traductions de Boole par Yves Michaud et de Cantor par J. C. Milner, puis l'article de Gödel sur la philosophie mathématique de Russell traduit par J. A. Miller & J. C. Milner, ce numéro d'une richesse exceptionnelle se terminait par un article d'Alain Badiou sur le 0 et un article de Jacques Bouveresse consacré à la philosophie des mathématiques du second Wittgenstein, que précédait un article de Blanchi sur le système des connecteurs logiques. La composition de ce Cahier n° 10 constitue ainsi un véritable *épicentre de 1969,* année où GGG publie aussi son *Wittgenstein.*

Puisque Badiou prépare un livre sur le premier Wittgenstein (à paraitre chez

22. Alain Badiou, *Conditions,* Paris, Le Seuil, 1992.
23. *Ibid.,* pp. 65 sq.
24. *Ibid.,* p. 71.
25. *Ibid.,* p. 89.
26. Sur lesquelles Ferry lui aussi semble se régler quand il énumère p. 80 « la vérité, la justice, la beauté et mime l'amour comme des valeurs».

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Nous, éditeur à Caen), nous sommes naturellement conduits à nous interroger sur ce que signifie, dès l'épicentre de 1969, le rapport entre Badiou et Bouveresse, ainsi que ce dont il n'est que la métonymie, à savoir le rapport — à l'échelle du Siècle — entre la *philosophie hexagonale* et la *philosophie analytique :* l'article de Badiou s'ouvre sur une citation de Frege empruntée à sa traduction dans les *Readings in Philosophical Analysis* de Feigl & Sellars, anthologie américaine de 1949 qui, en 1969, était encore la bible de la philosophie analytique.

La philosophie hexagonale va se révéler, en termes wittgensteiniens, être un objet à triple aspect. Ses deux premiers aspects portent sur la capacité de l'Hexagone à s'ouvrir aux vents de l'esprit venus du dehors. Parmi les deux possibilités correspondantes, la première a été décrite par une parole classique de Blanche : « Quand les *panzerdivisionen* ont quitté Paris, la Métaphysique Allemande y a fait son entrée ». C'est la perméabilité préférentielle et latéralisée à l'Est où le germano-pratin devient germanique[27]. La seconde possibilité a son modèle dans l'enseignement de Jean Wahl, faisant des cours classiques sur Husserl ou Nietzsche, mais publiant aussi des textes précurseurs sur Whitehead et William James[2ı], puis préfaçant les *Cahiers* de Wittgenstein traduits de l'anglais. Dans cette alternative, la position de Badiou est très tranchée. Les mathématiques en sont la pierre de touche :

> Hormis Husserl, qui est un grand classique attardé, la philosophie moderne (entendons : postkantienne) ne sera plus hantée que par le paradigme historique, et, à part quelques exceptions saluées et refoulées, comme Cavaillès et Lautman, elle abandonnera les mathématiques à la sophistique langagière anglo-saxonne. En France, il faut le dire, jusqu'à Lacan[29].

Jean-Claude Dumoncel

Dans Le *Nombre & les nombres,* le chapitre 1 s'intitule « Généalogies : Frege, Dedekind, Peano, Cantor». Badiou y montre d'abord magistralement la systématicité dominant les définitions logicistes du nombre naturel par Frege, Dedekind et Peano. Mais comme nous l'avons établi ailleurs[ɔ], cette systématicité décelée par Badiou est elle-même *conceptuellement commandée* par une systématicité booléenne en amont, qui n'est exposée que dans les *Principia Mathematica* de Whitehead & Russell. Les Principia *Mathematica* sont bien loin de se ramener à un supplément au logicisme : ils en contiennent d'abord le *casting complet,* qui doit sans doute être attribué à Whitehead'`, avec la clef. Mais il y a encore bien davantage. La définition logiciste dont il vient d'être question ne concerne que les nombres finis. Dans la théorie des nombres transfinis de Cantor, elle n'est que le rez-de-chaussée d'un édifice dont le

27. Badiou rappelle p. 235 qu'il préconise «la fusion de l'Allemagne et de la France».

28. Jean Wahl, *Vers le Concret* (1932), que Mathias Girel vient de rééditer chez Vrin et d'abord dans *Les philosophies pluralistes d'Angleterre & d'Amérique* (1920), réédité par Thibaud Trochu chez les Empecheurs de penser en rond.

29. A. Badiou, L' *Etre & l'Evenement,* pp. 13-14.

30. J.-C. Dumoncel, *La Tradition de la Mathesis Universalis,* Unebévue-éditeur, 2002, pp. 123-125.

31. Cf. J.-C. Dumoncel, «La nature du Monde Mathématique selon A. N. Whitehead» in E. Beets, M. Dupuis & M. Weber, *Alfred* North *Whitehead. De l'Algèbre Universelle a la Théologie Naturelle,* Ontos Verlag, 2004.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

nombre d'étages est infini. Cependant toute la Théorie des Ensembles de Cantor est fondée sur le concept d'ensemble *bien ordonné.* Le *Bon* Ordre marque la limite cantorienne du Transfini. Or, comme nous l'avons rappelé récemment dans ces colonnes', ce n'est là qu'un cas particulier dans la Théorie des Ensembles à *ordre quelconque* découverte par Bertrand Russell avant Hausdorff. Donc, non seulement le logicisme de Frege, Dedekind et Peano trouve sa clef chez Whitehead, mais Cantor est débordé par les mathématiques de Russell. Chez Badiou, la forclusion des *Principia Mathematica* comme « sophistique langagière anglo-saxonne » dissimule à la pensée philosophique tous ces pans du monde mathématique.

Ce n'est là, cependant, qu'un cas particulier d'une forclusion beaucoup plus étendue. Dans ses *Conditions,* Badiou posait à propos du «sophiste moderne » : la question Qui ? et la question *Qu'est-ce que ?* La réponse à la question *Qu'est-ce que ?* (61) était formulée comme suit, dans un texte de 1990, alors qu'en 1987 Bouveresse a publié *La force de la règle. Wittgenstein et l'invention de la Nécessité :*

> Le sophiste moderne tente de remplacer l'idée de vérité par l'idée de règle. Tel est le sens le plus profond de l'entreprise, du reste géniale, de Wittgenstein. Wittgenstein est notre Gorgias, et nous le respectons à ce titre. Déjà le sophiste antique remplaçait la vérité par le mixte de la force et de la convention. Le sophiste moderne veut opposer la force de la regle, et plus généralement les modalités d'autorité langagières de la Loi, à la révélation ou à la production du vrai.

La réponse à la question Qui ? précédait (p. 60) :

> Qui sont les sophistes modernes ? Les sophistes modernes sont ceux qui, à l'école du grand Wittgenstein, tiennent que la pensée est tenue dans l'alternative suivante : soit des effets de discours, des jeux de langage, soit l'indication silencieuse, le pur «montrer» de ce qui est soustrait a la prise de la langue. Ceux pour qui l'opposition fondamentale n'est pas entre la vérité et l'erreur ou l'errance, mais entre la parole et le silence, entre ce qui peut étre dit et ce qui est impossible à dire. Ou entre les énoncés pourvus de sens et ceux qui en sont dépourvus.

Cette caractérisation de Wittgenstein contient une grande part de vérité. Ce qu'a bien vu Badiou ici, c'est comment *le 1" Wittgenstein déborde déjà Kant.* Kant s'interrogeait sur les limites de la *connaissance* dans la *Pensée.* Mais aux yeux de Wittgenstein, la pensée (ou l'énoncé pourvu de *sens)* n'est qu'un cas particulier dans le champ plus vaste : celui du *Langage* (qui embrasse indifféremment Sens & Non-sens). D'où le problème que se propose le *Tractatus :* déterminer dans le Langage les limites du langage doué de *Sens,* autrement dit *les Iimites du pensable.* Mais l'erreur est ici de croire que la remontée de l'interrogation philosophique à la question du sens disqualifie le rôle de la vérité. La priorité du sens comme condition de la vérité se trouve en effet compensée à l'avance par la sémantique de Frege où le sens a pour finalité de déterminer

32. J.-C. Dumoncel, « Le Transfini, les Structures & la Logique. La Philosophie Mathématique de Russell revisitée., *Lamour de Loin du Dr.* L. Cahiers *de l'Unebévue,* hiver 2003-2004.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

la valeur de vérité.

En 1953 Gustav Bergmann introduit l'idée du « tournant linguistique initié par Wittgenstein dans le *Tractatus* »[33]. En 1988, dans *Les Origines de la Philosophie Analytique*[34] de Michaél Dummett, le chapitre 1" a pour titre «Le tournant linguistique» et nous trouvons soutenue ensuite l'idée de voir « dans le tournant linguistique le point de départ de la philosophie analytique au sens propre »[35] en une genèse où «c'est sans nul doute le *Tractatus* de Wittgenstein qui a marqué l'étape décisive, méme si Frege, Moore et Russell lui ont préparé le terrain». Selon Dummett, «ce qui distingue la philosophie analytique en ses divers aspects d'autres courants philosophiques» est le tournant linguistique et c'est une position représentée « tant par les positivistes logiques que par Wittgenstein dans toutes les phases de son développement, par la philosophie oxfordienne « du langage ordinaire », tout comme par la philosophie postcarnapienne aux États-Unis, telle que Quine et Davidson la représentent»[36]. Il y a là une double équation supposée

Philosophie analytique = philosophie à la manière de Wittgenstein
Philosophie analytique _ philosophie définie par le Linguistic *Turn.*

Ce sont deux thèses que Badiou entérine, d'une part en choisissant Wittgenstein comme représentant attitré de la philosophie analytique, d'autre part en définissant la position de Wittgenstein comme comble de la « sophistique langagière anglo-saxonne», du fait que le *Langage y fait autorité.* Nous aboutissons ainsi à la thèse de Bergmann-Badiou qui signifie aussi un consensus *Bouveresse-Badiou.*

Jean-Claude Dumoncel

Or il est évident, d'abord, qu'en voyant dans la philosophie analytique la forme actuelle de la sophistique, Badiou se trompe de cible. S'il y a quelque chose qui, dans le monde philosophique récent, est une résurgence de la sophistique, par son relativisme et son caractère essentiellement éristique, c'est le déconstructionnisme issu de Derrida. Il est vrai que si l'on suivait la lecture standard du second Wittgenstein, on finirait par en faire une sorte de Derrida de Cambridge. Et sur la pente glissante de la philosophie américaine d'après-guerre Quine engendra Davidson qui engendra Rorty. Le relativisme de Rorty réussit à cumuler la thérapeutique de Wittgenstein et la déconstruction de Derrida : c'est le syncrétisme parachevé de la sophistique

D'autre part Badiou ignore ainsi deux objections majeures à sa double thèse, énoncées respectivement dans deux recueils récents sur la philosophie analytique et qui sont de valeur très inégale mais n'en méritent pas moins toutes les deux d'eue for-

33. G. Bergmann, article de 1953 repris dans *The Metaphysics of Logical Positivism, 1967*, p 31. Dans son recueil classique *The linguistic* Turn de 1967, Rorty atteste p. 9 que Bergmann est celui qui a forgé l'expression «tournant linguistique».

34. M. Dummett, *Les Origines de la Philosophie Analytique*, Paris, Gallimard NRF, 1988.

35. Ibid., p. 123.

36. Ibid., p. 13.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

mulées. Ce sont :

• L'objection de Ray Monk, à savoir que si on définissait la philosophie analytique par le ***linguistic*** turn, alors Bertrand Russell, un des pères fondateurs de cette école, n'y appartiendrait ***pas.*** Russell s'est toujours opposé en effet, en théorie et en pratique, à la thèse qui réduirait les problèmes philosophiques à des questions de langage".

• L'objection de Hintikka qui semble proprement destinée à Badiou puisqu'elle parodie un mot de Brecht sur Kraus (pour en faire au moins une hypothèse à examiner) : ***Quand la philosophie analytique est morte de sa propre main, Wittgenstein était la main.***

Du point de vue de Badiou, ce sont des ***objections exogènes*** qui, provenant du dehors de l'hexagone, ne prennent pas leur départ du bon côté. Russell est marqué de forclusion. Brecht est bien selon Badiou « emblématique du XX` siècle »[39], pour quatre raisons : « Brecht est allemand, metteur en scène de théâtre, rallié au communisme, et contemporain du nazisme» ; mais cela ne suffit pas à valider une parodie de Brecht par Hintikka. Cependant Hintikka lui aussi se trompe de cible. Si une pente glissante a conduit de Quine à Rorty, elle commence à Quine dans son article sur « Les deux dogmes de l'empirisme ». Quine y met en question au titre de dogme le distinguo de Kant entre les jugements analytiques & synthétiques. Or les ***remarques grammaticales*** de Wittgenstein (comme «Une fleur artificielle n'est pas une fleur») ***sont des jugements analytiques.*** Jeter le discrédit sur la notion de jugement analytique, c'est donc jeter le discrédit sur toute analyse conceptuelle. Par conséquent la dénonciation du distinguo de Kant est d'abord un coup porté à la philosophie analytique. Le «bras» dont parlait Hintikka n'était pas celui de Wittgenstein mais celui de Quine et la première victime était Wittgenstein. Mais le coup n'était pas seulement porté à la philosophie analytique : en discréditant l'analyse conceptuelle, c'est ***la philosophie elle-méme*** que Quine atteint dans la position de Polonius derrière le rideau, exploit tragiquement ironique pour le théoricien de l'opacité référentielle.

Un tout autre repère est fourni par l'article de Blanché, dit « le logicien de Toulouse», toujours dans le numéro des ***Cahiers pour l'Analyse*** portant pour titre La ***formalisation.*** Le « système des connecteurs logiques» exposé dans cet article est un cas particulier de l'Hexagone logique découvert par Blanché, dont l'exposé systématique se trouve dans son petit traité Structures ***intellectuelles,*** Essai ***sur l'organisation systématique des concepts,*** publié en 1966, traité adamantin qui est un des plus purs joyaux de la philosophie. Si on pense avec Deleuze que la philosophie est création de

37. R. Monk, «Was Russell an Analytical Philosopher ?» in H. J. Glock (ed.), The ***Rise of Analytic Philosophy,*** Blackwell, 1997.

38. J. Hintikka, «Who is about to kill Analytic Philosophy ?» in Anat Biletzki öT Mat Matar (eds.), ***The Story of Analytic Philosophy. Plot & Heroes,*** Routledge, 1998.

39. Le *Siècle,* p. 63

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

concepts, alors un *Essai* sur *l'organisation systématique des concepts* est du même coup un Essai *sur l'organisation systématique de la Philosophie.* Et nous allons voir que l'Essai de Blanché mérite même doublement son sous-titre. Blanché a découvert quelque chose comme un *double fond de la systématicite structurale,* se déployant à deux niveaux hétérogènes[40]. En raison de ce double fond, dans le n° 10 des Cahiers *pour l'Analyse,* l'article de Blanché dépasse de loin toutes les autres contributions et constitue non seulement dans ce Cahier mais *pour toute la philosophie* ce que nous appellerons le *Barycentre de Blanché.*

Puisque la découverte du logicien de Toulouse est l'Hexagone de Blanché, nous trouvons d'abord chez lui un *3` état* de la «philosophie hexagonale», mais afin de dire ce qu'est la première dimension de sa systématicité, nous pouvons simplifier considérablement le propos. L'« hexagone» de Blanché, en effet, n'est autre qu'une extension du célèbre Carré d'Apulée avec ses quatre sommets AEIO. Et cela suffit à le rendre recevable pour Badiou. En effet les *Cahiers pour i Analyse*[41] portaient en exergue une splendide phrase de Canguilhem ; or à l'époque où Canguilhem était Inspecteur général il avait la réputation d'exiger de tout professeur de philosophie l'enseignement du Carré d'Apulée (dans sa version d'origine, celle où les postes AEIO sont occupés par les Quantités logiques : Tous, Aucun, Quelques, Pas tous). Or la première dimension de systématicité, chez Blanche, va être obtenue en remarquant que les postes du carré peuvent être occupés aussi bien par des *Modalités.* Ce sont d'abord les *modalités métaphysiques* (telles que la Possibilité ou la Nécessité), mais aussi les *modalités déontiques* (permission ou obligation), etc. La portée philosophique du concept ainsi dégagé ne sera reconnue que par Hintikka dans ses *Modèles pour Modalités* parus en 1969, i. e. l'année même où les *Cahiers* pour *l'Analyse* publiaient l'article de Blanché :

> Dans une quelconque liste de concepts philosophiquement importants, ceux qui tombent dans le domaine d'application de la logique modale se placent à un rang élevé d'intérêt. Ils incluent la nécessité, la possibilité, l'obligation, la permission, la connaissance, la croyance, la perception, la mémoire, l'espoir et l'effort, pour n'en mentionner que quelques-uns parmi les plus patents'".

Ce que montre la liste de Hintikka, c'est que la philosophie pourrait aussi se définir comme *science des Modalités.* Première vérification que *l'Essai* sur *l'organisation systématique des concepts* de Blanché est aussi un Essai *sur l'organisation systématique de la Philosophie. Mais* le lecteur aura remarqué que jusqu'à présent la Systématisation de Blanché a pu se formuler intégralement *dans le langage reçu par la philosophie analytique :* celui qui regroupe les notions de logique réparties sur le carré logique et celle de *similarité structurale* entre ses interprétations. Ce que nous donne la première Systématisation de Blanché, c'est donc aussi une *systématisation analytique de la Philosophie.*

40. Cf. J.-C. Dumoncel, *Conversation apocryphe entre Bergson & Russell,* suite à *La Philosophie Telle Quelle,* Pétra, 2004.

41. Où Badiou figurait au comité directeur.

42. J. Hintikka, *Models for Modalities,* D. Redel Publishing Company, Dordrecht/Boston, 1969, p. v.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Mais dans son livre de 1966, p. 62, Blanché tient aussi un langage tout autre. Afin *d'expliquer* la capacité d'une structure comme celle du carré AEIO à s'illustrer dans les registres les plus divers, Blanche recourt à un concept introduit par Simondon, celui de « tension d'information», que Simondon définissait de son côté comme

> la propriété que possède un schéma de structurer un domaine, de se propager à travers lui, de l'ordonner.

Il est manifeste qu'avec la structuration *en marche* de cette définition nous entrons sur un tout autre territoire théorique à investir. Quel est le « domaine » dont parle Simondon ? Quel « schéma » peut s'y « propager » ? Quelle « tension » peut le qualifier ? Toutes ces questions nous entraînent sur un autre registre.

4. DE PLATON À SOCRATE. AU-DELÀ DE GGG : GODOT, GÓDEL, GROTHENDIECK & GODARD

Appliquons maintenant notre méthode[43]. Sur notre ordinateur philosophique, parmi les programmes praticables, nous opterons prioritairement pour celui qui est le moins éloigné de Badiou : celui qui est inspiré de Deleuze, qui est le seul philosophe à qui Badiou ait consacré un livre. Dans *Différence & Répétition,* Deleuze définit deux grands types psychologiques principaux entre lesquels se répartissent tous les « caractères» ou « personnalités» possibles : ce sont le *Je fêlé &* le *Moi* dissous, dont le couple mesure d'abord toute la distance entre tEdipe et Hamlet (ou Ulysse et Léo Bloom). Afin d'exposer le plus brièvement possible ces concepts, imaginons une structure en

X

où le V supérieur contient le *Cône de l'Inconscient bergsonien* (comparable à un vase fragile), tandis que le A inférieur mesure entre ses 2 jambes un empan de *Durée bergsonienne*[4i]. Le Je fêlé ainsi que le Moi dissous vont se définir comme les deux possibilités principales de cette structure.

Ce qui définit le Je fêlé, c'est une certaine correspondance exacte entre une *Fëlure* du *Je* et une *césure du Temps.* La composante la plus facile à saisir est la césure du temps (généralisant le concept introduit en ces termes par Hölderlin dans ses *Remarques* sur *tEdipe* et *Antigone).* Elle a pour paradigme un schème programmatique nietzschéen :

Casser en deux l'Histoire du Monde.

43. Celle que nous avons définie dans Le Jeu de Wittgenstein, Paris, PUF, 1991.

44. Vladimir Jankélévitch aimait à dire que selon Bergson .l'homme est du temps à pattes., formule qui consacre la confusion idéaliste de la durée bergsonienne avec le temps vécu, mais qui peut se transposer en une formule vraie au plan cosmologique : L'Univers est une Mémoire à jambes qui trace le Temps par sa marche.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Il s'agit d'un événement formidable (comme tuer le Père ou se jeter dans l'Etna) qui est supposé, à la limite, adéquat à la totalité de l'Histoire. Son modèle est sans doute *le meurtre de Dieu.* Deleuze *déduit* cette conception de la thèse qui structure toute la théorie bergsonienne de la Mémoire : à savoir que notre passé s'y trouve répété dans son ensemble aux différents niveaux de l'inconscient, marqué différemment à chaque niveau par des « points brillants » qui scandent la durée passée. De sorte qu'une «fêlure» du vase à un certain niveau définit un « instant fatal » dans la durée passée. C'est alors l'instant de cette fêlure passée qui est repris par projection comme césure présente ou future dans l'empan de Durée vécue.

Dans ce registre, nous pouvons ajouter une précision prospective : à savoir qu'une histoire cassée en deux peut toujours être *recassée en quatre (&* ainsi de suite) : c'est ce que prouve la succession des Testaments bibliques. Le Dieu de la Bible est comme l'homme de Sartre : il peut constamment refaire son «projet fondamental».

Dans le Moi dissous, les mêmes éléments fonctionnent différemment. La dissolution du Moi signifie que dans le cône bergsonien tous les contenus se sont effacés qui séparaient les deux sections extremes : le plan de la Matière en bas et le cercle de la Mémoire pure en haut. C'est la cohabitation cartésienne de la matière inerte et de l'esprit pur, mais déconnectés comme dans les doctrines du parallélisme psycho-physiologique. Les velléités de Hamlet ou les atermoiements de procrastination deviennent alors paradigmatiques. Ce n'est plus le meurtre de Dieu, c'est

En *attendant Godot.*

Comme le montre la commutation du meurtre de Dieu en attente de Godot, les possibilités psychologiques, ici, vont jusqu'à des modèles philosophiques avec « personnages conceptuels»_ Autrement dit la dualité du Je fêlé et du Moi dissous *passe aussi en plein dans la pensée philosophique.* Les deux types psychologiques ont pour limites respectives deux types de penseur partiel. Il y a des philosophes qui sont « fêlés », d'autres qui sont « dissous ». C'est le cas depuis Platon dans son rapport à Socrate[45]. *Casser en deux l'histoire du monde* ou *attendre Godot,* tels sont aujourd'hui (encore), du point de vue deleuzien, les deux pôles principaux entre lesquels hésitent l'Histoire et la Pensée (avec un nombre indéterminé de positions intermédiaires). La grandeur peut-être unique de Deleuze était de se tenir sur la ligne de partage entre ces deux possibilités.

Badiou déclare de son côté (p. 228) :

> Je soutiens que la pensée de l'être en tant qu'être n'est rien d'autre que la mathématique. Il n'est du coup pas étonnant, à mes yeux, que la matrice *des* projets grandioses du XX` ait été la tentative des mathématiciens du siècle, entre Hilbert et Grothendieck : «casser en deux», pour parler comme Nietzsche, l'histoire des mathématiques, afin d'instaurer une formalisation intégrale...

45. Avec en prime la distance de la coupe aux lèvres : c'est k Je télé de Platon qui veut cacwr en deux l'histoire du monde en faisant que les philosophes deviennent rois, mais c'est le Moi dissous de Socrate qui la casse en ponant à ses lèvres la cigue et en devenant ainsi le martyr de la pensée punie.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Entre Badiou et Rancière, le cinéma intervient comme une pierre de touche. Pour Badiou marchant sur les brisées de Benjamin, le cinéma semble essentiellement se situer dans l'ordre de *l'impureté* (225) :

> Le cinéma propose une reproductibilité technique intégrale et indifférente à son public. Il se réalise comme «itéroeuvre», impureté toujours disponible.

A cette exécution sommaire de l'art qui a pris son essor avec le siècle, il faut sans doute opposer prioritairement un article de Rancière' qui d'une certaine manière joue le rôle d'une Histoire du Cinéma puisqu'il s'agit d'un double compte rendu comparatif de *l'Histoire du Cinéma* due à J. L. Godard et du *Cinéma* de Deleuze, sachant que, si Deleuze précise que ce livre n'est pas un Histoire du Cinéma, sa construction est cependant historique, avec d'abord sa division en deux tomes déterminée par la Seconde Guerre Mondiale. La comparaison de Rancière entre les deux sommes du cinéma fait apparaître comme différence la plus patente la dimension religieuse qui marque le propos de Godard. Un rappel du point de vue hégelien est sans doute le plus éclairant ici puisque d'abord le 7e art est la réfutation vivante de la thèse où il fait de l'art une « chose du passé », dont la religion puis la philosophie prendraient la relève. Chez Godard, c'est comme si la religion refluait plus ou moins souterrainement dans l'art. Chez Deleuze, au contraire, c'est comme si l'art (sans passer par la religion) se *sublimait* directement dans l'état philosophique. Mais dans les deux cas, puisque l'art en question est le cinéma, il y a une sorte d'apothéose de la « reproductibilité technique » et on comprend alors pourquoi le film de Beckett avec Buster Keaton, analysé dès *L'Image-Mouvement,* s'appelle simplement « Film »[47]. Non que s'y trouve un impossible cinéma en général, mais c'est objectivement un repère approprié à Rancière dans le cinéma, expliquant comment il peut, installé dans l'« impureté » de Badiou, circuler entre Godard et Deleuze.

5. LACAN, LYOTARD, LÓWITH

En matière de philosophie de l'Histoire, Lacan a tracé définitivement une sorte de tropisme que nous avons retracé dans ces colonnes' et qui, aujourd'hui, commande la totalité de la problématique. Parti du Hegel de Kojève, Lacan est remonté au St Thomas de son «sinthome»[49]. Cette remontée dans les références capitales est le préalable indispensable à qui veut suivre les événements ou seulement lire son journal. Il s'agit ni plus ni moins que de savoir si nous sommes encore capables de «sens histo-

46. Les cahiers du Cinéma ; cf. La *Fable cinématographique,* Le Seuil, 2001.

47. Cf. aussi, dans *L'image-Temps,* p. 193, la note 27 qui rassemble Beckett, Godard et Pasolini, trois «théologiens» du cinéma.

48. L'Unebévue, n° 7, p. 31.

49. La lucidité de Lacan sur *ce* registre témoigne plus généralement d'une pertinence de la psychanalyse en philosophie de l'Histoire, dont le paradigme est sans doute la thèse freudienne des trois blessures narcissiques.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

rique». Si nous en sommes capables, alors ce sens inclura une conscience des conditions *historiques* de sa propre émergence. Et comme « il n'y a pas de métalangage », autrement dit, pour parler comme Wittgenstein, puisqu'il n'y a pas d'orthographe à part pour écrire «orthographe», la conscience des conditions de la philosophie de l'Histoire doit se penser dans les mêmes concepts que l'Histoire[50]. Or dans le discours standard sur la question, tout se passe comme si la recherche du sens de l'Histoire datait des « grands récits » du XIX` siècle, avec Hegel comme repère capital. Et c'est encore le cas de Badiou qui déclare p. 237 «je reste hégélien». Ce discours est dupe d'une illusion à double fond. D'abord l'interrogation sur le Sens de l'Histoire est le produit d'une sécularisation de *l'Histoire Sainte.* C'est en somme la thèse de Lowith[51]. Mais de surcroît cette sécularisation est inachevée, voire inachevable : l'« Idéalisme allemand» (de Leibniz à Schelling en passant par Hegel) n'est autre que *la Scolastique protestante.* Le sens historique, dorénavant, doit donc être *doublement campé* dans son propre passé ou plus exactement *installé en tandem dans son héritage :* il doit *enchaîner* l'usage d'un OEil de Hegel & d'un OEil de l'Aquinate. C'est ce qu'il faut sans doute appeler la *Diachronique de Lacan.*

Inversement, la Fin des Grands Récits diagnostiquée par Lyotard dans *La Condition Postmoderne* doit être ramenée à ses justes proportions. Elle est à l'évidence affectée de ce qu'on appelle un « paradoxe pragmatique» (du type «Je ne vous parle pas») : prononcer la Fin des Grands Récits, c'est encore et une fois de plus raconter (ou tenter de raconter) un Grand Récit. C'est ce qu'il faut appeler l'antinomie du postmoderne : si c'en est fini des Grands Récits, alors ce n'en est pas fini des Grands Récits. Ce qui démontre par *consequentia mirabilis* que ce n'en est pas fini des Grands Récits. Un même raisonnement s'applique au diagnostic de Badiou déclarant (p. 245) que la «catégorie» de «l'Histoire comme continuité du sens, ou devenir de l'Homme» est devenue depuis Foucault catégorie « obsolète »[54]. Mais ce n'est là qu'un cas particulier d'une loi beaucoup plus générale : à savoir que pour dire la vérité sur une partie (aussi petite soit elle) du *sens* de l'Histoire en tant que tel, il faudrait connaître le sens de l'Histoire dans sa *totalité.* Un corollaire de cette loi est qu'un livre de philosophie sur « le XX` siècle » est du même coup un livre tranchant du sens de l'Histoire dans son entier. C'est ce qui justifie pour partie l'appareil théorique déployé dans la présente étude.

6. LE SIÈCLE SELON BADIOU

Badiou nous donne lui-même un condensé de son livre sur le XX` siècle avec le paragraphe qui ouvre (p. 89) un de ses chapitres culminants, « Un se divise en deux» :

50. La majuscule au mot «Histoire» est justifiée ici, non par une croyance à «l'Histoire avec un grand H » mais du fait qu'elle est exigée par un point de grammaire philosophique au sens de Wittgenstein, à savoir que «l'Histoire» est un nom *propre.*

51. K. Ldwith, *De Hegel d Nietzsche,* Gallimard NRF, 1969.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> Le siècle n'est d'aucune façon celui des « idéologies», au sens de l'imaginaire et des utopies. Sa détermination subjective majeure est la passion du réel, de ce qui est immédiatement praticable, ici et maintenant. Nous avons montré que l'importance du semblant n'est qu'une conséquence de cette passion.

Ce paragraphe contient sur le problème du livre deux thèses capitales qui ont toutefois un statut logique très différent. Il y a la thèse expressément *posee,* accompagnée de la thèse *présupposée,* ou tout au moins dans la position de prémisse relativement à la thèse posée.

La thèse posée, c'est que le XX` siècle ne peut se définir, contrairement à ce que croit une doxa dominante[52], comme « siècle de la terreur totalitaire, des idéologies utopiques et criminelles, des illusions vides, des génocides, des fausses avant-gardes, de l'abstraction partout substituée au réalisme démocratique ». Il doit se définir comme siècle d'une passion, la « passion du réel».

La thèse présupposée, c'est la définition supposée acquise de la « passion du réel» sur laquelle Badiou table dans sa thèse. Cette définition se divise elle-même en deux ou même trois présupposés :

- Présupposé ontologique : Le réel, c'est le *hic & nunc, l'Ici &* Maintenant.
- Présupposé pragmatique : la passion du réel, c'est la passion du praticable ou *passion de la praxis.*
- Présupposé de la pertinence du passionnel (PPP). C'est celui où le rôle principal est donné aux passions politiques selon le principe énoncé par Julien Benda dès le 1r paragraphe du 1" chapitre (« Perfectionnement moderne des passions politiques») de sa *Trahison des Clercs :*

> Considérons ces passions, dites politiques, par lesquelles des hommes se dressent contre d'autres hommes et dont les principales sont les passions de races, les passions de classes, les passions nationales.

Le présupposé principal, comme nous le vérifierons, c'est évidemment le présupposé ontologique. Or le *Temporel* se définit par opposition à *l'Éternel* qui, se situant dans un au-delà, transcende *et le Maintenant et* l'Ici-bas. Le livre de Badiou, afin de condenser tout son contenu, pourrait donc s'intituler, entre autres, *Le siècle du Temporel.*

Quoi qu'il en soit, l'examen de ce livre se divise de lui-même en 2 parties principales : examen de sa description du siècle, puis examen de son double présupposé.

52. Qui finit par trouver un nom d'auteurs dans une note de la p. 247 : ce sont Ferry & Renaut.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Quand nous disons avec Frege « Hesper = Vesper», comme le remarque Quine, ce qui s'illustre seulement sur un nouvel exemple « c'est le vieux refrain des bipèdes sans plumes et des animaux rationnels ou des triangles équiangles et des triangles équilatères»[53]. Et un siècle, quel que soit son n°, n'échappera pas à la règle. Du point de vue de Frege il semble donc vain à l'avance de chercher « le » sens du siècle. Au lieu de cela nous devons chanter les *litanies* du XX' siècle. Selon ces litanies, le XX` siècle = (en allant du plus au moins manifeste) le siècle :

1. de la Manif (152) & des *Manifestes*
2. des deux Guerres Mondiales (56)
3. «d'une solution "absolue" des problèmes» (59)[54] ou de la «lutte finale» (61)[55]
4. de l'irruption des masses sur la scène de l'Histoire (66)[56]

4 bis. de l'émancipation des femmes (204)

5. du «lien entre le vitalisme & le volontarisme» (31)[57]
6. des Avant-Gardes (ch. XI)
7. du *Nec plus ultra* (187)[58]
8. de la « mort de l'Homme» (ch. 13) et de « l'homme nouveau» (53)
9. d'une éradication du Nihilisme (60)
10. du Temporel (89)
11. de la Danse (224)i[9] et « du théâtre comme art » (65)[60] : de Claudel et de Brecht (42)
12. de Cantor, Lénine & Freud (106)
13. du *Formalisme* (225)

etc.

Jean-Claude Dumoncel

53. W. V. O. Quine, *Relativité de l'Ontologie,* Paris, Aubier, 1969, p. 48.

54. En ce sens, pour Badiou, la thèse d'un «siècle du Totalitarisme» (12) cache par le totalitarisme le rôle d'un certain «absolutisme».

55. «La clef subjective du siècle est que tout le monde pense que le siècle va décider, trancher» (60).

56. C'est la thèse remarquablement développée par Ortega y Gasset dans La *révolte des masses* (1930, tr. NRF) dont Badiou ne dit mot.

57. Lien «entre l'évidence de la puissance bestiale du temps et la norme héroïque du face à face».

58. «Disons qu'une logique anti-réaliste ramène la force de l'art soit du coté du geste expressif, soit du coté de l'abstraction et des 'liantes géométriques». En 1981 nous écrivions : « Toute époque n'est-elle pas moderne par rapport à la précédente ? Appelons cela modernité relative. Il y a cependant une autre modernité que l'on pourrait dire absolue. En ce sens, le XX' siècle aura été le siècle de la modernité. D'abord dans le domaine scientifique : les mécaniques relativiste et quantique ne sont pas simplement des «révolutions scientifiques» s'ajoutant à d'autres : avec les constantes h et c elles atteignent des limites indépassables. Dans les arts, la peinture «informelle» (comme l'appelait Jean Paulhan), la musique atonale, la dissolution des genres littéraires constituent aussi des limites sans horizon» («Contours & Courants de la Philosophie Analytique», *Revue de l'Enseignement Philosophique,* 31, n° 3). A contrario le franchissement de l'abstraction picturale par Nicolas de Staël est une libération dont la portée n'a pas encore été mesurée.

59. «La danse est, depuis les Ballets russes et Isadora Duncan, un art capital».

60. «C'est le XX` siècle qui a inventé la notion de mise en scène» (Copeau, Stanislavski, Vilar, Vitez & al).

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Tel est (appliqué au XX` siècle) le *régime frégéen* du *sens :* puisque c'est la *fonction* du sens que de *donner la référence,* deux significations sont *interchangeables* du moment qu'elles sont *co-référentielles.* Donc c'est le cas de toutes les descriptions définies' du XX` siècle que rassemble la Litanie. Mais ce n'est là qu'un premier état des lieux. D'abord il est évident que dans la litanie certaines lignes se recoupent ou s'impliquent. Par exemple le rôle des manifestations est un effet de celui des masses et le rôle des manifestes un effet de celui des avant-gardes, dans « la corrélation entre des oeuvres évanouissantes et des programmes fracassants» :

> Laction réelle existe, toujours précaire et presque indistincte, en sorte qu'elle doit être indiquée, soulignée, par de fortes proclamations, un peu comme le Monsieur Loyal du cirque amplifie l'annonce et fait battre le tambour pour qu'une pirouette de la trapéziste, très difficile et nouvelle, mais très fugace, ne reste pas ignorée du public.

Mais il y a encore autre chose, dont Spinoza[62] donne le paradigme quand il offre comme exemple-type de termes coréférentiels celui de l'équation Israél = Jacob. Comme dans le cas où Hesper = Vesper, Israél est bien identique à Jacob, et « lsraél » (le Y patriarche) a aussi un autre sens que «Jacob» (celui qui a saisi le talon de son frère). Mais ce n'est pas tout. Dans le modèle de Frege, «l'étoile du soir» et «l'étoile du matin » sont simplement deux descriptions interchangeables pour un même objet (selon une symétrie du déclin et de l'essor). Mais « celui qui a saisi le talon de son frère» et «le troisième patriarche» ne sont pas des descriptions interchangeables : elles se situent dans un *espace différentiel* avec entre elles toute la différence entre les petites histoires de famille et la grande histoire du peuple. Par conséquent l'exemple de Spinoza, comme le mixte platonicien, est làà pour la sélection d'un terme supérieur. Et il en va de même chez Badiou. La litanie entière est là pour tendre vers sa *limite et* la sélectionner ainsi. Quelle est cette limite ? La litanie l'indique : c'est le *formalisme* (225) :

> Car la formalisation est au fond la grande puissance unificatrice des tentatives du siècle, depuis les mathématiques (les logiques formelles) jusqu'à la politique (le Parti comme forme a priori de toute action collective) en passant par l'art, qu'il soit de prose (Joyce et l'odyssée des formes), de peinture (Picasso, inventeur, face à n'importe quelle occurrence du visible) ou de musique (la construction formelle polyvalente du Woyzeck d'Alban Berg). Mais dans «formalisation», le mot «forme» ne s'oppose pas à «matière» ou à «contenu», il se couple au réel de l'acte.

Le formalisme est la *formule* du siècle. Mais on voit du même coup que le «fond» et la formule «unificatrice» ne sont atteints qu'au prix de l'abstraction la plus exsangue, ce que confirme Badiou lui-même en croyant devoir évacuer le contenu pour faire place à la praxis. La formalisation, finalement, est le *goulot d'étranglement*

61. Au sens de Russell.
62. Lettre IX.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

du XX` siècle, par où doivent en passer pêle-mêle un Joyce et un Picasso. Afin de retrouver la couleur du temps, il va nous falloir prendre le problème par un autre bout.

A la question « Que s'est-il passé au XX` siècle ?», à notre connaissance, il n'y a pour l'instant que deux réponses à la hauteur du sujet, respectivement explicite et implicite. La réponse explicite est celle du *Siècle* de Badiou. Et il y a une réponse implicite dans la composition en deux tomes du livre que Deleuze a consacré à l'art surnuméraire survenu au XX` siècle : le cinéma et déjà en 1975 dans le *Kafka* de Deleuze & Guattari. Badiou explicite la méthode commune à toutes ces entreprises. C'est ce qu'il appelle «méthode immanente» : laisser parler le siècle lui-même.

8. «QUESTIONS DE MÉTHODE»

Tel est le titre sartrien du chapitre 1". Et sur la méthode nous devons par conséquent comparer les deux auteurs en lice : Badiou et Deleuze.

La méthode mise en oeuvre par Deleuze peut être appelée la Méthode des Mille Plateaux, à condition de savoir d'abord que les plateaux deleuziens sont des « plans d'immanence » déployés par des sections qui se pratiquent sur le fond fourni par le cône de Bergson mesurant la différence entre la Matière et la Mémoire pure. Lorsque la question à l'étude est l'Histoire, i. e. ce que Nietzsche appelle « la mer des noms propres», la méthode des mille plateaux devient plus précisément celle dont Bergson a donné le modèle dans *Les deux sources de la Morale & de la Religion :* prendre les deux plateaux extrêmes (p. ex. la Magie & la Mystique) saisis comme les deux extrémités d'une intégrale définie f ou E et intégrer l'apport de tous les cas empiriques (désignés par les noms propres) en déterminant leur place exacte entre les extrêmes inclus. C'est ce qui donne tout son sens à la façon dont Badiou va poser son problème de l'art (p. 225):

Jean-Claude Dumoncel

> Entre danse et cinéma gît la question de ce qu'est un art non religieux.

On aura reconnu respectivement ici, sur un même problème (celui du rapport entre art et religion, posé par l'histoire du cinéma selon Godard comparée avec celle de Deleuze), les repères de Badiou (la danse) et de Roncière (le cinéma).

9. «QU'EST CE QUE L'ART, JEAN-LUC GODARD ?»[63]

Badiou demande (p. 218) :

> Comment l'art peut-il assumer la finitude obligée de ses moyens tout en incorporant à sa pensée l'infinité de l'Erre ? Le romantisme propose de dire que l'art est précisément la venue de cette infinité dans le corps fini de l'ceuvre. Mais il ne

63. C'est le titre d'un remarquable article d'Aragon dans Les Lettres Françaises à la fin des années 60.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

> peut le faire qu'au prix d'une sorte de christianisme généralisé. Si l'on veut rompre avec cette religiosité latente, il importe de trouver une autre articulation du fini et de l'infini. C'est ce dont le siècle n'a pas été véritablement capable de façon collective et programmatique, oscillant dès lors entre la maintenance d'une subjectivité romantique qui détiendrait en elle l'infini, au moins comme programme d'émancipation, et le sacrifice intégral de l'infini, qui est en réalité la liquidation de l'art comme pensée. Le tourment de l'art contemporain à propos de l'infini l'établit entre un forçage programmatique où revient le pathos romantique et une iconoclastie nihiliste.

Étrange théorie : au moment même où il est patent que l'art (sacré «depuis la fondation du monde ») se sécularise, Badiou lui trouve une formule encore essentiellement religieuse. On semble toujours tourner dans le cercle de l'Esprit Absolu (l'Art, la Religion, la Philosophie) tel qu'il est défini par Hegel. Mais (p. 218) Badiou ne se contente pas de juger insuffisant « le discours dominant de la modernité artistique», il soutient que dans le problème qui est le sien, la solution doit inclure « les leçons fondamentales de Cantor». A la triade Religion-Art-Philosophie, Badiou ajoute ainsi un quatrième partenaire que Hegel n'avait pas songé à inviter : les Mathématiques. Dans quelle mesure, toutefois, cela fait-il autre chose que nous ramener au formalisme ? Avant de pouvoir traiter cette question, nous devons d'abord nous tourner vers celui qui a su expliquer le Théorème de Pasolini.

10. LE SIÈCLE DELEUZIEN SELON DELEUZE

Selon Deleuze, le XX` siècle aura été le siècle de Kafka et de Resnais.

Le siècle de Kafka est celui qui est raconté par la série de ses trois romans : *l'Amérique, le Procès* et *le Chdteau.* Il voit se succéder trois phases principales — Action : le capitalisme ; réaction : le communisme ; réaction à la réaction : le fascisme. Il faut ajouter immédiatement que cet *enchaînement* diachronique suffit à réfuter la prétendue subsomption synchronique du fascisme et du communisme sous le concept intemporel de «totalitarisme». C'est ce que Badiou a bien vu pour partie (p. 147):

> C'est précisément contre les processus politiques d'émancipation liés au mot « prolétaire», processus qui leur apparaissaient à juste titre comme déliés, inassignables, cosmopolites, anti-étatiques, que, de façon tout à fait explicite, les fascismes prônent la soumission à des totalités référentielles nationales et/ou raciales, et à leurs supposés représentants.

Ce que Badiou voit très bien ici, c'est le caractère essentiellement *réactif* du fascisme. Ce qu'il ne voit pas est qu'il s'agit là d'une *réaction a la réaction,* dans un processus plus vaste où le communisme est d'abord une réaction au capitalisme.

La scansion kafkaienne du siècle n'exclut pas qu'à travers ses trois épisodes se maintiennent certaines constantes. C'est ce qui nous semble correspondre au rôle que Castoriadis attribue au couple de la bureaucratie et du militarisme.

L'Unebévue Editeur N°23 | de père à fille. www.unebevue.org

Le siècle de Resnais se définit par la tension entre les deux pôles principaux de son oeuvre, Nuit ***et brouillard, et Hiroshima, mon amour.*** Auschwitz & Hiroshima sont selon Deleuze «l'horizon de toute l'eeuvre de Resnais Là encore il y a succession, mais sans enchaînement et surtout sur une durée beaucoup plus brève.

11. LE XXe SIÈCLE, L'« AGE DES POÈTES» ET LA DÉFINITION DE LA FEMME

La première question qui se pose à propos d'un auteur quelconque est celle de ce qu'il a a nous dire, qui n'est pas dit par les autres. Or il y a bien une spécialité de Badiou, et même une double spécialité, un double registre sur lequel il est ***sans*** doute le seul à savoir se placer, de sorte que, face à Deleuze, il apparaît effectivement comme l'un des rares auteurs, sinon le seul, à faire le poids. Badiou est le philosophe qui peut à la fois ***parler mathématiques et parler poésie'***

Sur les mathématiques, nous avons déjà signalé comment ***Le Nombre & les nombres*** qualifie Badiou comme une des autorités sur le sujet. Nous aurons à y revenir au § 14. Sur la poésie, dans le ***Manifeste pour la Philosophie*** de 1989, le repère principal est fourni par le chapitre 7, «L Áge des Poètes »[66]. Nous avons traité ailleurs' de ce que Badiou met sous cette locution. Le point le plus pertinent pour nous est que cela conduit Badiou à dresser (p. 52) la liste de «sept poètes cruciaux» qui sont selon lui Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam et Celan. Un tel palmarès est en même temps un défi. Qui est capable de parler de Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam et Celan aujourd'hui ? Ce que Badiou appelle « L'Âge des Poètes» pourrait être appelé aussi ***l'Age où il est devenu impossible de parler poésie.*** Si l'on en juge par le nombre d'orateurs inscrits, parler mathématiques est moins difficile que parler poésie moderne. Face à un tel défi, dans les Conditions de Badiou, deux chapitres ont valeur d'épreuve : ceux qui sont respectivement consacrés à Rimbaud et Mallarmé. Ils sont de valeur inégale : celui sur Mallarmé' surpasse très nettement l'autre. Mais à raison de l'hermétisme mallarméen, l'épreuve est de toute façon déjà subie avec succès. Nous sommes bien devant un déchiffrement de la poésie qui, toutes proportions gardées, n'a sans doute comme équivalent que le

Jean-Claude Dumoncel

64. G. Deleuze, *L'**image-temps,*** Paris, Minuit, 1985, p. 270.

65. Dans C ***Erre & l'Evenement*** les deux registres se rencontrent, en particulier dans le chapitre V centré sur l'Axiome du Choix qui comporte une section sur Hölderlin.

66. Suivi en 1992 par la communication portant le méme titre au colloque La ***Politique des Poètes*** dirigé par J. Rancitre, Albin Michel.

67. Jean-Claude Dumoncel, «La modernité de notre monde : Whitehead face à Spengler, Husserl et Badiou. in Jean-Marie Breuvart (éd.), ***Les rythmes éducatifs dans la philosophie de Whitehead.*** Colloque international, Centre de Recherche et d'Études en Sciences de l'Éducation, Université catholique de Lille, 25, 26, 27 avril 1994, Frankfurt / Paris / Lancaster, Ontos verlag, 2005.

68. Sur Mallarmé, Badiou entre en compétition avec Rancitre qui a publié en 1996 ***Mallarmé. Lu politique de la*** *sirène,* Hachette.

69. Badiou indique lui-méme qu'il s'appuie sur le travail de Gardner Davies.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

déchiffrement du roman proustien par Butor et Deleuze[70]. Et que Deleuze parle de Proust, que Badiou parle de Mallarmé, cela est déjà d'une valeur inestimable. *Cela donne un nouveau sens a l'expression « lire d livre ouvert ».*

Pour nous qui pensons que Proust est paradoxalement à notre époque ce que Homère fut aux Grecs'', cependant, la liste des «poètes cruciaux» dressée par Badiou ne peut pas signifier ce qu'elle signifie pour lui : dans le projet du «Livre», Mallarmé a échoué là où Proust a réussi. Mais le succès paradigmatique de Badiou face au défi de la poésie moderne demeure. Et c'est sans doute un des intérêts majeurs du *Siècle* que de nous offrir sur ce registre de nouvelles nourritures, d'autant plus qu'elles ne se limitent pas aux «sept poètes cruciaux». A partir du signifiant «Anabase », le chapitre 8 procède à une comparaison approfondie entre Paul Celan et Saint-John Perse. Puis le chapitre 10, « Cruautés», décrit un chiasme Brecht-Pessoa. La compétence de Badiou en tant que critique littéraire ne s'y dément pas.

La question de la cruauté, cependant, ne peut pas ne pas être l'occasion d'une confrontation supplémentaire avec Deleuze & Guattari. Dans *l'Anti-OEdipe, comme l'avait* vu sur le champ Maurice de Gandillac, nous trouvons une Philosophie de l'Histoire dans sa totalité, dont il faut même ajouter qu'elle est insurpassée. Nous y voyons se succéder les trois Äges de l'Humanité : àge des *Tatoués,* âge des *Marqués* (au fer), âge des *Castrés,* vérité de la trilogie des Sauvages, des Barbares & des Civilisés'. Or le fil directeur de cette scansion est l'évolution de *la violence.* La violence, aux yeux de Deleuze & Guattari n'est pas une abstraction intemporelle : c'est une réalité protéiforme qui, au cours des trois âges de l'humanité, a connu principalement trois avatars-types correspondants, et au profil redoutablement acéré : respectivement la *Cruauté,* la Terreur & le *Cynisme.* Mais évidemment, ce serait donner dans une vision angélique de l'histoire d'imaginer que les avatars nouveaux de la violence nous délivrent des anciens : qu'aujourd'hui le problème du monde est seulement de se débarrasser du cynisme impudemment répandu partout. C'est hélas tout le contraire qui se passe. Il suffit de se rappeler le nazisme pour voir que c'est un entassement de cruauté, de terreur et de cynisme. L'évolution de la violence décelée par Deleuze est cumulative, dans la construction d'une gigogne infernale où chaque nouvelle forme s'affiche comme la modernisation des anciennes. Toutefois, tout aussi évidemment, cet empilement synchronique ne supprime nullement la datation diachronique des couches qu'il superpose. Badiou n'a pas de peine à diagnostiquer dans le siècle sa dose mortelle de cruauté, il n'y avait pas besoin de Brecht ou de Pessoa pour ça. Mais c'est une chose de remarquer empiriquement une calamité, c'en est une autre de

70. Cf. J.-C. Dumoncel, *Le Symbole d'Hécate,* HYX, 1996 *et* notre récente conférence «Les clochers de Caen, matrice de la *Recherche du Temps perdu* », Académie des Sciences, Ans (Sr Belles-Lettres de Caen, séance privée du 19 mars 2005.

71. J.-C. Dumoncel, «La vision de Bérénice » in Yannick Beaubatie (dir.), *Empreintes,* Mille Sources, 2004. Dans ce recueil, les poèmes de Henri Droguet forment un contrepoint avec notre contribution, unissant ainsi a leur manière l'Age des Poètes et l'Empreinte proustienne.

72. Deleuze repense ainsi la scansion cartésienne opérée dans la Préface des *Principes de Philosophie.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

déterminer son pedigree dans la généalogie généralisée de l'horreur. Sous ce rapport, la différence entre Badiou et Deleuze est simplement celle entre la vue à court terme et la théorie à long terme, installée sur la longue durée de Braudel.

Mais on aura remarqué que dans la convocation commune de Pessoa et Brecht, Badiou ne se contente plus d'excéder sa liste close de «sept poètes cruciaux». Il franchit également la frontière entre Poésie et Théâtre. Or Poésie et Théâtre sont deux ensembles dont l'intersection n'est pas beaucoup peuplée. Qui plus est Badiou nous désigne lui-méme l'auteur dont l'intervention, à ce point de notre parcours, est la plus pertinente : Claudel". Paul Claudel est considéré par Badiou dans le cadre d'une comparaison avec Brecht (p. 42, n. 1) :

> Il est tout à fait intéressant de se plonger dans Claudel, et de le comparer à Brecht qui l'admirait beaucoup. Claudel aussi, sous le couvert d'une sorte de catholicisme épais, quasi médiéval, accède à la conviction que ce qui dispose du réel n'est jamais la connaissance savante, ni la moralité ordinaire. Qu'il y faut une rencontre" déracinante et définitive, et un entêtement absolu à suivre les effets de cette rencontre. Lui aussi pense que l'individu n'est jamais que le signe fragile de forces et de conflits qui, justement parce qu'ils l'excèdent, lui donnent accès à la grandeur d'une transcendance intime. Lui aussi considère l'humanisme (à ses yeux une horreur protestante) et le libéralisme (de même) comme des pauvretés condamnables.

Il est déjà difficile, en tout cas quand on vient d'où vient Badiou, de tracer en si peu de lignes une meilleure approche de Claudel. Mais ces lignes ne se trouvent qu'en note à l'entrée en scène de Claudel dans le texte principal. Or cette entrée en scène de Claudel chez Badiou se fait sur une question qui détermine un point de pertinence encore mieux placé si possible : ce dont il s'agit là n'est autre que *la définition de la femme.*

Jean-Claude Dumoncel

12. BADIOU & BRUNSCHVICG

Que, dans son livre sur Deleuze, pour équilibrer le rôle notoire de Bergson chez celui-ci, Badiou aille chercher Brunschvicg a de quoi surprendre. Hors Desanti préfaçant la réédition des *Étapes de la Philosophie Mathématique* par Blanchard, qui n'avait (bien à tort) oublié Brunschvicg ? Pourtant, nous allons le voir, Brunschvicg joue ici un rôle accordé à sa place et à sa pensée. Brunschvicg est en effet, entre autres, un héraut de l'idéalisme. Nous lui devons deux des plus belles formulations de l'idéalisme jamais frappées, l'une absolument universelle et intemporelle : «Un au-delà de la pensée est impensable », l'autre plongée paradigmatiquement dans le devenir : «L'histoire de l'Égypte est l'histoire de l'égyptologie ». Entre ces deux propositions se tient tout le système de Brunschvicg. Son problème est celui du post-kantisme confronté aux révolutions scientifiques du XX` siècle : comment maintenir la thèse

73. CI. J.-C. Dumoncel, Connaissance de Claudel et Le cas Claudel, en préparation.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

d'une Raison-Minerve, armée de ses formes *a priori,* face aux bouleversements conceptuels de Cantor, Einstein et Heisenberg ? La solution de Brunschvicg est d'historiciser la Raison : de faire émerger les formes kantiennes dans un flux bergsonien. Mais comment s'assurer que dans ce devenir le Réel sera au rendez-vous ? Il y a un moyen radical : supprimer le rôle du réel comme chose en soi, le ramener à l'objet de la Raison. Chez Brunschvicg, le prix à payer pour l'Historicisme, c'est donc l'Idéalisme.

C'est là qu'il faut rappeler la définition du réel selon Badiou : «ce qui est immédiatement praticable, ici et maintenant». En privilégiant le hic & *nunc* d'une part, la praxis de l'autre, cette définition cumule idéalisme et *pragmatisme. «* Ici » & « maintenant », tout comme « Je » et « moi » sont en effet, ainsi que le met en évidence la nomenclature de Russell, des *circonstantiels égocentriques,* ne découpant dans la totalité de l'Espace & du Temps que les tout petits trous habités par la subjectivité la plus étroite. Quant au rapport de la théorie à la pratique, il est commandé par celui du principe de réalité au principe de plaisir. Le primat kantien de la raison pratique sur la raison théorique ne fait qu'entériner la commutation maintenant bien connue de la Scolastique tardive qui a fait passer la Volonté avant l'Entendement. Et la loi de la Volonté ainsi déchaînée, c'est d'agir *selon son bon plaisir.* La primauté de la Volonté sur l'Entendement, c'est donc une victoire du principe de plaisir sur le principe de réalité. Le Pragmatisme, en tant que *spécialité américaine en philosophie,* celui de Peirce, James et Dewey, se qualifie comme dernier avatar de la tradition qui, commencée chez Duns Scot et Occam, s'est poursuivie ensuite chez Bacon et Descartes, puis chez Kant et Comte. C'est ce que signifie (en vertu de l'équation cartésienne entre liberté et volonté) «La liberté éclairant le monde». Et la défaite consommée du principe de réalité qui s'y produit signifie que le pragmatisme n'est en fait qu'une variante de l'idéalisme. D'un point de vue psychanalytique, idéalisme et pragmatisme sont deux cas de narcissisme. Mais pour un gauchiste, il y a dans cette affaire une consolation et une issue. Dans le panel du pragmatisme américain que nous venons de rappeler, il existe un pragmatisme de gauche : celui de John Dewey, dont Rorty a tenté de reprendre le flambeau et dont le cinéma de Capra est une expression paradigmatique[75].

(:allégeance de Badiou à l'idéalisme brunschvicgien doit évidemment chercher une dynamique où elle recevra un semblant au moins de viabilité. C'est ce qui donne tout son sens à la sélection de Badiou dans le domaine de la philosophie mathématique, celle qui ne veut rien voir d'autre que (p. 230)

> les grands textes philosophiques sous condition des mathématiques que sont les essais de Cavaillès, de Lautman et de Desanti.

Ce trio demande à être considéré a partir du distinguo de Cavaillès entre philosophie de la conscience et philosophie du concept. La philosophie de la conscience

74. On aura reconnu ici la célèbre «co-naissance. de Claudel — ou plus exactement sa partie la plus connue, mais subordonnée à sa forme ontologique.

75. Le travail de Roberto Frega aujourd'hui se rattache aussi, d'une manière prometteuse, à Dewey.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

couvre d'abord l'idéalisme de Brunschvicg, mais chez Cavaillès elle désigne surtout la Phénoménologie qui faisait à son époque son entrée en France et se proposait pour la philosophie de la conscience comme un substitut prometteur à l'idéalisme brunschvicgien. Quant à la philosophie du concept elle désigne par excellence la philosophie analytique bien avant de désigner l'épistémologie bachelardienne et peut méme désigner la position deleuzienne. D'autre part, pour Cavaillès, il s'agissait de choisir entre les deux options. Inversement, adjoindre à Cavaillès et Lautman la position de J. T. Desanti qui demeure dans le registre de la phénoménologie[76], c'est annuler inconsidérément l'alternative de Cavaillès entre philosophie de la conscience et philosophie du concept.

13. MORT DE DIEU öx MORT DE 1:1-1OMME

Le chapitre 13 et dernier s'intitule « Disparitions conjointes de l'Homme et de Dieu». Il s'ouvre par cette phrase :

> De nos jours, soit en l'an 4 du XX' siècle, il n'est plus question que des droits de l'homme et du retour du religieux.

Et nous lisons à la page suivante (p. 234) :

> Ma position, au regard de ce pathétique « grand récit » du combat final de la démocratie humaniste contre la religion barbare, est d'une étonnante simplicité : le Dieu des monothéismes est mort depuis longtemps, sans doute au moins deux cents ans, et l'homme de l'humanisme n'a pas survécu au XX' siècle.

Jean-Claude Dumoncel

Qu'en est-il de cette mort de Dieu & de l'homme ?

Pour ce qui est de la «mort de l'homme», il est entendu que le mort est *l'homme de l'humanisme,* c'est-à-dire l'homme placé par la prétendue « révolution copernicienne »[77] de Kant au centre de ses représentations substituées aux choses en soi. Comme il s'agissait en fait, selon le mot de Russell, d'une *contre-révolution* ptolémaïque, cette mort ne fait que confirmer le diagnostic freudien de la première des blessures narcissiques infligées à l'humanité.

Pour ce qui est de la Mort de Dieu, il est facile de voir comment pousser à la roue : un Dieu qui fait plusieurs testaments successifs n'est-il pas un Dieu qui se prépare à mourir, un Dieu qui a *programmé* sa mort ? lhistoire entière des religions serait alors un compte à rebours où le polythéisme n'a cédé la place au monothéisme qu'en vue de l'épisode ultime où le monothéisme s'efface devant l'athéisme. Mais en fait il

76. Une marque d'allégeance à la phénoménologie chez Badiou lui-méme, dans E *Être & l'Événement,* est le mot . méditation» choisi pour nommer les 37 sections du livre, sur le modèle de Husserl dans ses *Méditations cartésiennes.*

77. Rappelons qu'il ne suffit pas de *proclamer* une révolution pour la faire.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

suffit de dire la vérité de la chose : la saga de la « mon de Dieu» n'est qu'un écran de fumée destiné à cacher sous les vaticinations le vrai problème[7e] qui porte évidemment, comme tel, sur le Dieu des philosophes : oui ou non Dieu existe-t-il ?

Sur cette question nous devons relever d'abord chez Badiou une contradiction au moins apparente. D'une part il nous jure que Dieu est mort depuis longtemps ; d'autre part il pose le problème d'un art qui ne parvient toujours pas à s'affranchir de la religion (p. 225).

Dans *Le Siècle* la mort de Dieu est celle du « Dieu des monothéismes». Mais Badiou renvoie aussi à son *Court traité d'ontologie transitoire* de1998 où le Prologue : «Dieu est mort». Mais là nous trouvions **(pp.** 22-23) une thèse de plus grande envergure :

> Notre temps est sans doute celui de la disparition sans retour des dieux. Mais cette disparition relève de trois processus distincts, puisqu'il y a trois dieux capitaux, celui des religions, celui de la métaphysique, et celui des poètes.
> Du Dieu des religions, il faut seulement déclarer la mort. Le problème est qu'il est en dernière instance politique.
> Du Dieu de la métaphysique, il faut achever le parcours par une pensée de l'infini.
> Du Dieu de la poésie, il faut que le poème désencombre la langue, en y césurant le dispositif de la perte et du retour. Car nous n'avons rien perdu, et rien ne revient.

Ainsi se trouverait dépassée la célèbre opposition de Pascal' :

> «Dieu d'Abraham, d'lsaac et de Jacob» [Exode, 3. 61
> non des philosophes & des savants

Badiou, cependant, présente son triptyque théologique sans la moindre référence généalogique, tout comme si cet élargissement de la perspective lui était dû. Or, non seulement il n'y a ici aucun élargissement, mais le triptyque théologique à une origine beaucoup plus ancienne que l'opposition binaire de Pascal. Il date au moins du grand siècle de Rome puisque nous le trouvons chez Varron *(Antiquitatum rerum divinarum* [80] *1 7)*

> On appelle mythique la théologie des poètes ; naturelle, celle des philosophes ; politique, celle des peuples.
> 1. La première admet beaucoup de faits contraires à la dignité et à la nature des immortels. C'est un dieu qui naît ou de la tee, ou de la cuisse, ou de quelques gouttes de sang ; c'est un dieu voleur ; c'est un dieu adultère, c'est un dieu au service de l'homme. Enfin, on attribue aux dieux tous les désordres, non seulement des horn-

78. Cf. Cyrille Michon, *Prescience & Liberté,* PUF, septembre 2004, p.10 : «Un tel verdict devrait s'appuyer sur une justification théorique, a moins de se limiter au pur constat historique et statistique d'une perte d'audience du chapitre de la théologie chez les philosophes».

79. B. Pascal, *Pensées & Opuscules,* éd. Brunschvicg, Hachette, p. 142.

80. Des Antiquité des choses humaines & divines.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

mes, mais des hommes les plus infâmes.
2. Les philosophes ont laissé sur ce sujet de nombreux ouvrages où ils recherchent le nombre, la résidence, l'espèce et la nature des dieux. Quel est le principe de leur être ? Est-ce le feu comme le pense Héraclite ? Où les nombres, au sentiment de Pythagore ? Ou les atomes, suivant Epicure ? Toutes questions qu'il est plus sûr de débattre dans l'enceinte de l'école qu'en public, au Forum.
3. [La théologie politique] est la science nécessaire a tous les citoyens des villes et surtout aux pontifes, science pratique qui règle quels dieux il faut honorer publiquement, à quels pieux devoirs, à quels sacrifices chacun est obligé.
La première théologie est propre au théâtre, la seconde au monde, la troisième à la cité.

14. LA LÉGITIMATION MATHÉMATIQUE & SON ENVERS

Puisque, parmi les auteurs de ce qu'il considère comme les «grands textes philosophiques sous condition des mathématiques » Badiou cite, à côté de Cavaillès et Desanti, le nom de Lautman[81], allons voir ce qu'il y a chez Lautman'. Les deux Thèses de doctorat de Lautman forment en réalité un seul ouvrage dont les conclusions d'ensemble (formant donc *la* thèse de ces Thèses) doivent évidemment être cherchées dans la Conclusion de la seconde. Or, dans cette Conclusion, ce que nous trouvons très exactement est une *typologie des possibilités de la philosophie mathématique.* Sur le problème capital de la philosophie mathématique, i. e. le problème double de l'Infini & du Continu, cette typologie générale prend la forme d'une tripartition des théories maîtresses. Selon Lautman, il y a exactement trois manières possibles de concevoir le rapport entre Fini & Infini, ou entre Discontinu & Continu. Dans la première «le continu émane du discontinu comme l'infini du fini ». C'est la doctrine illustrée principalement par Paul Montel. Dans la seconde il y a au contraire primauté de l'infini ou du continu et le fini ou le discontinu sont obtenus par leur limitation. C'est en philosophie la thèse de Bergson et c'est la conception que Lautman attribue comme tout le monde à Cantor', suivi sur ce chapitre par Bertrand Russell. Dans la troisième conception, que Lautman trouve chez Hilbert & Poincaré, il y a entre les termes en présence un rapport dialectique *d'imitation* du fini par l'infini (dégagé par Hilbert) et d'expression du discontinu par le continu (découvert par Poincaré). Mais Lautman fait davantage que répertorier les positions possibles. Il est expressément platonicien en tout et adopte en particulier la pratique platonicienne de la division, où une division est destinée à sélectionner un cas supérieur qui vaut alors comme solution. Et selon Lautman c'est la conception dialectique de Hilbert et Poincaré qui

81. Signalons la réédition par Jacques Lautman, son fils, des oeuvres d'Albert Lautman, Vrin, 2005.
82. Cf. J.-C. Dumoncel, *Cavaillès & Lautman. Mémoire, Mathématiques & Résistance,* en préparation aux éditions Mille Sources.
83. A noter que Deleuze 6r Guattari, au contraire, situent Cantor du côté d'une primauté accordée au fini. Nous confirmons cette exposition de Cantor dans notre étude a Ontologie 6r Logique dans les Mathématiques de Cantor., inédite.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

l'emporte. Or la philosophie mathématique, sous sa forme classique, est comme on sait un débat entre le formalisme de Hilbert, l'intuitionnisme de Brouwer et le logicisme de Frege. Mais comme Cavaillès l'avait vu, ce débat classique est l'effet d'un *choc de Cantor* causé par sa théorie du Transfini. Par conséquent *tout le débat classique en philosophie mathématique est suspendu par sa problématique à la conception cantorienne de l'Infini* (quel que soit le rapport à Cantor dans la solution des problèmes)[85]. Mais surtout, c'est encore plus nettement le cas de Badiou puisqu'il disqualifie le débat classique (à cause du style analytique de la philosophie qui s'y pratique)[86] et se retrouve donc *directement devant le choc de Cantor.* Inversement, donc, en situant Cantor dans une typologie plus vaste, Lautman est le philosophe qui affranchit la philosophie mathématique de son présupposé cantonen. Ce que nous résumerons en disant que, là où tous les autres philosophes des mathématiques sont inclus *dans* la perspective problématique de Cantor (même ceux qui s'opposent à lui dans les solutions), *Lautman contourne Cantor.* Mais d'ailleurs nous n'avons même pas besoin de supposer que, dans sa division platonicienne, Lautman a trouvé la bonne voie. Il nous suffit que, par sa typologie tripartite, il ait posé le problème. Cela entraîne que Badiou se trouve dans un *dilemme de Lautman :* ou bien la typologie de Lautman est invalide, mais alors on ne voit pas pourquoi Badiou invoque Lautman, ou bien la typologie de Lautman est valide, mais alors Badiou devrait, ou bien renoncer à la perspective cantorienne qui commande toute sa problématique, ou tout au moins s'en expliquer avec Lautman. On ne peut à la fois invoquer un auteur et ignorer sa thèse maîtresse.

Mais laissons Lautman un instant et *for the sake of argument,* accordons à Badiou sa propre prémisse maîtresse en philosophie mathématique, à savoir la prééminence du lignage issu de Cantor. S'ensuit-il que Cantor puisse jouer le rôle que Badiou veut lui faire jouer ? Dans cette perspective, *Le Siècle* contient essentiellement 2 thèses. La première porte sur le tracé du lignage en tant que tel. Selon Badiou (p. 230) Gödel est

> le plus grand génie quant à l'examen de l'essence des mathématiques depuis Cantor.

La seconde a trait au rapport de Cantor à la religion. Badiou voit dans Cantor (p. 218) le

> prophète isolé et tremblant d'une conception intégralement laicisée de l'infini.

Sur le lignage Cantor-Gödel, on peut seulement reprocher à Badiou de briller une étape. Afin de voir d'un coup d'oeil ce qui s'est passé en philosophie mathématique

84. Cf. Jean-Claude Dumoncel : *Philosophie des mathématiques,* Ellipses, 2002.

85. Cf. Jean-Claude Dumoncel « La Philosophie des Mathématiques au temps du Postmodeme s, History & *Philosophy of Logic,* 23 (2002), 121-132.

86. La valeur accordée par Badiou à la formalisation semble entraîner qu'il se tient encore dans la position de Hilbert. Mais alors que Hilbert philosophe dans une attitude sympathisante à l'égard de Russell, Badiou se range au sujet des mathématiques au formalisme de Bourbaki, fermé à toute analyse philosophique.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

au XX` siècle, il suffit de rappeler le titre du panorama de 690 pages publié récemment par Ivor Grattan-Guinness, The *Search of Mathematical Roots, .1870-1940. Logics, Set Theories and the Foundations of Mathematics from Cantor through Russell to Gödel* [87]. Badiou a oublié le n° 10 des *Cahiers pour l'Analyse* contenant « La logique mathématique de Russell» par Kurt Gödel.

Sur le rapport de Cantor à la religion, c'est une autre paire de manches. Nous devons d'abord signaler notre étude récente[88] sur la question dont nous ne pouvons ici que rappeler la conclusion principale, à savoir que, bien loin de «laïciser» l'Infini, Cantor, tout au contraire, *interprète les antinomies de sa théorie des puissances de I'Infini comme construction d'une sixième voie s'ajoutant* aux *cinq voies thomistes menant à Dieu : celle qui conduit au* Tout Puissant. Cette étude est encore inédite. Mais afin de se faire une idée de ce que vaut la présentation de Cantor par Badiou sur ce chapitre, il suffit de se reporter à l'ouvrage classique et encore inégalé de J. W. Dauben sur Cantor[89]. On y trouvera[90] le récit des relations intensives entre Cantor et le néo-thomisme qui s'est développé à partir de l'encyclique *Aeterni Patris* promulguée par Léon XIII, ainsi que la manière dont la mathématique du Transfini devait concourir, selon Cantor, à l'élaboration d'une *philosophie chrétienne.*

Mais de surcroît le sort fait à Cantor par Badiou n'est pas dissociable du lignage Cantor-Gödel, en raison du rôle joué par Gödel dans la renaissance de la théologie naturelle au XX` siècle. Gödel, en effet, n'est pas seulement l'auteur des théorèmes de méthamathématique pour lesquels il est célèbre et d'une conception cyclique de l'espace-temps, mais aussi d'une démonstration de l'existence de Dieu. Cette démonstration est proche de celle de Leibniz et Hartshome, administrée en logique modale dans le système S5 de C. I. Lewis'.

Jean-Claude Dumoncel

Si nous rassemblons les deux points que nous venons d'exposer, nous obtenons une conclusion diamétralement opposée à ce que Badiou veut voir quant au rapport entre les mathématiques et la théologie. A *l'époque de la « mort de Dieu » Cantor et Gödel ont successivement pris en charge la tache (abandonnée par la plupart des philosophes) qui a toujours été celle de la Théologie naturelle.*

87. I. Grattan-Guinness, *The Search of Mathematical Roots, I870-1940. Logics, Set Theories and the Foundations of Mathematics from Cantor through Russell to Gödel,* Princeton UP, 2000. Cf. notre CR de ce livre, SP

88. J.-C. Dumoncel, «Théologie & Mathématiques à l'époque de la "Mon de Dieu"» Communication à 1' Académie des Sciences, Arts & Belles-Lettres de Caen.

89. J. W. Dauben, *Georg Cantor. His Mathematics & Philosophy of the Infinite,* Princeton UP, 1979.

90. Concentré dans les pp. 140-148.

91. On en trouvera un exposé élémentaire dans J.-C. Dumoncel, « La Théologie modale de Leibniz», *Studio Leibnitiana,* 1985. Pour une étude plus approfondie, v notre *Tractatus Theologico-Philosophicus,* en préparation.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

15. WHITEHEAD, BADIOU & LAVENIR DE LA RÉVOLUTION.

Nous avons déjà dit ailleurs en quoi Whitehead et Badiou trouvent chacun dans l'autre un interlocuteur pertinent[92]. Aujourd'hui la publication du *Siècle* nous conduit à orienter la comparaison sur 2 registres qui se font de surcroît écho :

- Whitehead et Badiou lecteurs des poètes.
- Whitehead et Badiou penseurs de la Révolution.

Le premier registre est relativement facile à déceler. Et puisque nous en avons déjà traité ailleurs nous pourrons nous contenter ici de replacer les repères principaux. Nous avons indiqué plus haut la valeur des lectures poétiques de Badiou. Mais il faut rappeler que lorsque, en 1925, dans *Science and the Modern World,* Whitehead consacre le chapitre y à Wordsworth & Shelley[93], ce n'est pas pour faire de leurs poèmes des *objets* d'explication, même virtuose. Pour la première fois, sur les problèmes philosophiques, un philosophe *laisse la parole* aux poètes. II y a là, pour la philosophie, un tournant méthodologique dont Jean Wahl seul, sans doute, a tenté la théorie. Ce n'est pas le *linguistic* turn, c'est le *Poetic* Turn.

Le rapport de Wordsworth à la Révolution Française va suffire à nous faire passer sur l'autre plan, celui des révolutions. Il faut comparer ici les références révolutionnaires de Badiou et *le* registre *révolutionnaire de Whitehead.* Sur ce chapitre, la position de Badiou est résumée dans la façon dont il se contente (p. 84) de renvoyer à «l'étude de Sylvain Lazarus»[94]. C'est un peu comme dans la chanson de Brassens évoquant la guerre de 14. Des révolutions, il y en a eu une kyrielle, mais celle que je préfère, c'est celle de 89. Dans son étude Lazarus distingue d'abord «au moins deux états des rapports entre révolution et politique qui seraient le mode bolcheviste et le mode révolutionnaire». Mais c'est pour conclure :

> Il n'y a qu'une révolution, c'est la Révolution Française.

Quoi qu'il en soit, quand il s'agit de la révolution, remonter le cours de l'histoire en allant de 1917 à 1789 n'est pas forcément une mauvaise idée. Pour accomplir un saut, en effet, il faut prendre son élan, et puisque, par hypothèse, le saut doit se faire dans le présent il faut donc reculer dans le passé. Mais là, de nouveau, il faut faire preuve de sens historique. Si c'est le passe qui donne l'élan vital, il faut que ce soit le

92. Jean-Claude Dumoncel, « La modernité de notre monde : Whitehead face à Spengler, Husserl et Badiou» in Jean-Marie Breuvan (éd.), *Les rythmes éducatifs dans la philosophie de Whitehead.* Colloque international, Centre de Recherche et d'Études en Sciences de l'Éducation, Université catholique de tille, 25, 26, 27 avril 1994, Frankfurt / Paris / Lancaster, Ontos verlag, 2005.

93. Pour plus de détails, cf. notre communication au colloque de Louvain la Neuve, 2003, «Poésie, Ontologie Sr Mathématiques : Whitehead quelque part entre Wordsworth & Shelley» inédite.

94. La *catégorie de révolution dans la Révolution Fraçaise,* Les conférences du Perroquet, n° 15, mars 1998.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

pacsé totalement assumé. Or sur ce chapitre le soldat Chauvin n'a pas cessé de monter la garde malgré Lafayette et Rochambeau. La Révolution Française de 1789 nous cache encore la Révolution Anglaise de 1648 et surtout la Révolution Américaine de 1776. Le premier point à relever chez Whitehead est la manière dont il nous donne dans sa totalité cette série des révolutions, avec en contrepoint le travail préalable de sape effectué par les intellectuels (les Voltaire & les Rousseau, en attendant les Althusser & les Foucault). C'est ainsi que se succèdent

• la *Révolution des régicides, Révolution Anglaise* (29)[95] avec, en contrepoint au *cri de Cromwell* ce qui est dû à Bacon, Locke & Newton[9«]

• la *Révolution Américaine*[97] du 4 juillet 1776, celle où Rochambeau commande les troupes françaises envoyées au secours des Américains et qui est marquée par «la mentalité d'hommes comme Jefferson & Franklin »98

• la *Révolution Française* de 1789 comme culmination du «mouvement sceptique et humanitaire » dont « Voltaire & Rousseau furent parmi les principaux interprètes»[99].

Tel est le passé dont nous, Européens, héritons. Cependant on pourrait croire encore qu'il s'agit seulement de jalons historiques, tout juste bons à être passés en revue dans les livres d'histoire à vignettes. Mais il faut y ajouter la manière dont ce passé motive Whitehead[10°] pendant la guerre de 14. Lorsque Russell s'engage, en 1915, dans sa campagne pacifiste, Whitehead lui répond en invoquant « All the Liberal Statesmen : Cromwell, the French Revolutionary Statesmen, Lincoln, John Stuart Mill &c » (avec, dans le rôle de l'exception, les Quakers). Et lorsque Russell entre en prison, quel genre de livres Evelyn Whitehead lui envoie-t-elle en priorité ? Les Mémoires des Révolutionnaires français.

Jean-Claude Dumoncel

Méthodologiquement, dans les listings de Whitehead (partagés entre l'élan révolutionnaire qu'ils scandent et le risque d'anachronisme), l'élément le plus caractéristique est peut-être le rôle reconnu à l'exception Quaker. Nous devons à Leibniz une Logique de la Règle et de l'Exception[101]. Lorsque le problème est de savoir si l'exception peut parfois confirmer la règle, cette Logique leibnizienne est l'organe baroque de la Raison. Mais lorsque les robinets d'eau tiède coulent à gros bouillons, la présomption doit indiscutablement jouer en faveur de la révolution.

95. Cf. Guizot, *Histoire de la révolution anglaise* (Bouquins).
96. *Science and the Modern World,* p. 16.
97. A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas,* p. 45.
98. A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas,* p. 29.
99. Cf. Lowe, *Alfred* North *Whitehead : The Man and his* work, Johns Hopkins UP.
100. Cf. Lowe, *Alfred North Whitehead : The man and his work, op. cit.,* 11, pp. 35 sq.
101. Leibniz, *Nouveaux Essais,* GF, p. 38. Cf. aussi Sollers, *Théories des Exceptions,* Paris, Gallimard NRF, 1986.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Quel *est le « métier de chien » : la psychanalyse ou la vie ?*

DOMINIQUE DESANTI
ENTRETIEN AVEC JEAN ALLOUCH ET JACQUES SEDAT

L'Unebévue Editeur 2003 : de père à fille. www.unebevue.org

I DOCUMENTS

L'article

QUEL EST LE « MÉTIER DE CHIEN » : LA PSYCHANALYSE OU LA VIE ?
DOMINIQUE DESANTI ROMANCIÈRE. IAPINION DE JACQUES LACAN.

Cléo a beau oublier et faire oublier son métier, Dominique Desanti l'a néanmoins voulue psychanalyste et se hasarde en des contrées où il est bon de montrer patte blanche. Or, que je sache, elle n'a pas plus que moi fait ses classes en la matière. Lavis d'un spécialiste était bon à entendre. Très accroché par le roman, Jacques Lacan a bien voulu nous donner le sien.

«J'ai pris grand plaisir, en effet, à lire Un *métier de chien,* de Dominique Desanti. Comme un roman, bien sûr, — et j'en lis peu — non comme un livre sur la psychanalyse. Là-dessus il n'apprendra pas grand-chose au lecteur. Cleo n'y pratique pas l'analyse, ni sur elle-mëme ni sur autrui.

« Mais ce que je crois c'est que Dominique Desanti n'aurait pas pu réaliser ce qu'elle a fait, avec tant de rigueur, de mordant, d'acuité, si son héroïne n'avait pas été psychanalyste. Sous cette fiction, qui ne vaut que comme fiction, Cléo livre sans choquer ce qui serait autrement impossible à dire, ce que jamais les vraies psychanalystes dans la vie ne révéleront : la vérité d'une femme sur l'amour. Nous bafouillons tous sur l'amour. Elle, pas.

«Dominique Desanti a écrit «le roman de la psychanalyste » comme, sans percer le mystère de la poésie, on écrit «le roman du poète». Et c'est aussi bien fichu que du Dos Passos. Pourquoi lui reprocherait-on le masque qu'elle a prêté à son héroïne si sous ce masque quelques points de mirage et de leurre de notre temps ont été éclairés ?»

'Intervention au séminaire «De l'amour après petit a», Paris, École normale supérieure, le 25 février 2003

La lettre

Ce 12 X 71,

Chère Dominique.

Avant de le finir ce roman.
— je suis dedans je ne le quitte pas —
Ce mot pour vous dire qu'il me fait plaisir.

Un métier de chien — oui
c'est bien ça — j'essayais d'en faire
autre chose... mais peine perdue
(pure parenthèse)

Car la question qui me
reste — où avez-vous piqué tout ça
je veux dire sur la ipchanalyste ?

Je répète : ça me fait plaisir
C'est tout dire, car ça ne m'arrive pas
souvent.

Votre Jacques Lacan

Dominique Desanti

Il LA SEANCE

Jean Allouch. Je voudrais ouvrir cet échange en lisant un extrait d'A *l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

> *Ce qui rend si heureux, c'est la présence dans le cenur de quelque chose d'instable, qu'on* s'arrange *perpétuellement à maintenir et dont on ne s'aperçoit presque plus tant qu'il n'est pas déplacé. En réalité, dans l'amour il y a une souffrance permanente, que la joie neutralise, rend virtuelle, ajourne, mais qui peut d tout moment devenir ce qu'elle serait depuis longtemps si l'on n'avait pas obtenu ce qu'on souhaitait, atroce.*
>
> Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Pléiade I, pp. 571-572)

Mathesis

Nous recevons aujourd'hui Dominique Desanti, que je remercie infiniment, en votre nom à chacun et au mien d'avoir accepté cette invitation. Elle est accompagnée de Jacques Sédat, que nous remercions également beaucoup. C'est un ami de très longue date de Dominique et de Jean-Toussaint Desanti.

Jean-Toussaint, que ses familiers appelaient Touky, a écrit une oeuvre tout à fait considérable. Et j'ai appris récemment par Jacques Sédat que c'est lui qui aura soufflé à Lacan — ce qui n'est pas rien — la notion même de mathème.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Jacques Sédat. La notion de *mathesis,* plus exactement. Le 27 novembre 1971, il avait donné une conférence à la Société française de philosophie : « Réflexions sur le concept de *"mathesis"*, sur le plan philosophique et mathématique». Il a communiqué cette conférence à Lacan, qui en a dégagé l'idée d'une transmissibilité intégrale de quelque chose, d'où il a tiré le mathème. De là sont nés des échanges réguliers avec Touky...

J. A. Touky, qu'il consultait régulièrement sur les problèmes mathématiques qu'il rencontrait.

Dominique Desanti. En fait, c'est une histoire de voisinage. A ce moment-là, nous habitions dans le même bloc d'immeubles que Lacan, il n'y avait même pas à changer de trottoir. Et entre deux analysants (faisant attendre bien sûr, je n'apprends rien à personne), il venait se délasser.

J. A. Chez vous ?

D. D. Oui. Il se délassait justement en parlant de maths, de *mathesis* avec Desanti. Et comme il avait envie d'en parler davantage, Desanti l'a adressé à un jeune philosophe pour en discuter avec lui. Et cette relation a duré jusqu'au bout.

J. A. Pour ce qui la concerne, Dominique Desanti a publié en 1971, chez Flammarion, un roman intitulé *Un* metier *de chien.* Lequel métier — on l'apprend bientôt — est celui de psychiatre/psychanalyste (il n'y a pas de différence dans le roman sur ce point).

D. D. Non, le métier de chien, c'est vivre, c'est le métier du livre ; je l'écris d'ailleurs, à la fin.

J. A. Oui, mais si vous arrivez tout de suite à mes conclusions...

D. D. Je ne dis plus rien !
(rires)

Patte blanche

J. A. Je souhaite justement ne pas arriver trop tôt aux conclusions, essayer de déplier quelques questions que nous posent à la fois *Un métier de chien* et la réaction de Lacan à ce roman. Cette réaction a été double : outre un article qu'il a publié dans *Le Monde («* Le Monde des livres» du 7 novembre 1971), il vous a envoyé une lettre — je ne crois pas trahir un terrible secret en en parlant. Cette lettre reprend pour une part ce qui est dit dans *Le Monde* mais, quand on la regarde de près, on remarque aussi qu'elle nous prend pour confidents sur un point que je crois important et qui

L'Unebévue Editeur N°33 : de père à fille. www.unebevue.org

n'est pas present dans l'article du *Monde.*

Le texte du *Monde* est publié sous un chapeau, dont on ne sait pas très bien à qui il est dû, si c'est à la rédaction du *Monde* ou bien à Jacqueline Piatier qui a écrit le compte rendu. Je vous lis ce texte pour essayer d'en venir à une question précise que nous pose *Un métier de chien : «* Cléo a beau oublier et faire oublier son métier, Dominique Desanti l'a néanmoins voulue psychanalyste et se hasarde en des contrées où il est bon de montrer patte blanche...»

D. D. Cela vous définit bien, en effet !

J. A. Oui, malheureusement, très malheureusement ! Mais vous avez parfaitement raison, car c'est bien ainsi que se situe ce que l'on peut appeler *l'assise* du mouvement psychanalytique, une contrée où il est bon de montrer patte blanche... ce qui est quand même assez triste, à mon avis. Et je crois que l'un des points les plus intéressants d'Un *métier de chien* est de voir comment votre Cléo, psychanalyste, est décalée en permanence par rapport à cette nécessité de montrer patte blanche. Beaucoup d'indices, dans le texte, montrent que, justement, elle n'est pas une psychanalyste qui montre patte blanche. Elle dit par exemple : « Or, que je sache, elle n'a pas plus que moi fait ses classes en la matière I...] »

Lacan écrit : « J'ai pris grand plaisir, en effet, à lire *Un métier de chien,* de Dominique Desanti. Comme un roman, bien sûr, — et j'en lis peu —... [une confidence qui me surprend, je conçois mal qu'un psychanalyste lise peu de romans] non comme un livre sur la psychanalyse. Là-dessus il n'apprendra pas grand chose au lecteur. Cléo n'y pratique pas l'analyse, ni sur elle-même ni sur autrui ». Le roman me parait plus ambigu sur ce point : il n'est pas si aisé que cela de dire que le rapport de Cléo à Léo n'est pas un rapport psychanalytique.

Dominique Desanti

D. D. C'est un rapport d'écoute.

J. A. C'est un rapport d'écoute, par exemple. Ce n'est peut-être pas une psychanalyse orthodoxe, mais on ne peut nier qu'elle est aussi dans son métier quand elle se trouve avec Léo, je crois.

D. D. Je ne sais pas.

De la psychanalyste

J. A. Moi non plus. En tout cas, je ne dirais pas aussi clairement que Lacan que Cléo, dans ce roman ne pratique pas l'analyse. « Mais ce que je crois, ajoute Lacan, c'est que Dominique Desanti n'aurait pas pu réaliser ce qu'elle a fait avec tant de rigueur, de mordant, d'acuité, si son héroine n'avait pas été psychanalyste [une déclaration que je trouve assez mystérieuse]. Sous cette fiction, qui ne vaut que comme fiction, Cléo livre sans choquer [voilà ici le point qui nous intéresse, puisque ce semi-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

naire est consacré à une question : celle de savoir si l'invention par Lacan de l'objet a n'a pas modifié quelque chose concernant l'amour. Et cette phrase de Lacan vient en quelque sorte indiquer que ce pourrait être le cas. Je termine donc la phrase] sous cette fiction Cléo livre sans choquer ce qui serait autrement impossible à dire, ce que jamais les vraies psychanalystes dans la vie ne révéleront».

J. S. Les «vraies psychanalystes», ce sont les femmes.

J. A. Oui, il faudrait pouvoir écrire «psychanalystes» comme on écrit aujourd'hui *auteure, «* Ce que jamais les vraies psychanalystes dans la vie ne révéleront : la vérité d'une femme sur l'amour. Nous bafouillons tous sur l'amour. Elle, pas. Dominique Desanti, poursuit Lacan, a écrit le roman de la psychanalyse».

J. S. De la psychanalyste !

J. A. Tu as raison de rectifier : «de la psychanalyste,... comme, sans percer le mystère de la poésie, on écrit "le roman du poète". Et c'est aussi bien fichu que du Dos Passos. Pourquoi lui reprocherait-on le masque qu'elle a prêté à son héroïne si sous ce masque quelques points de mirage et de leurre de notre temps ont été éclairés ?»

Voici donc la réaction publique de Lacan. La réaction privée est plus courte, mais vous allez voir que certains éléments se recoupent : «Chère Dominique, avant de finir ce roman, je suis dedans je ne le quitte pas, ce mot pour vous dire qu'il me fait plaisir. Un métier de chien, oui c'est bien ça, j'ai essayé d'en faire autre chose... mais peine perdue (pure parenthèse) — vous voyez : "parenthèse des parenthèses", ça vous dit peut-être quelque chose — Car la question qui me reste : où avez-vous piqué tout ça, je veux dire sur la psychanalyste. Je répète : ça me fait plaisir. C'est tout dire. Ça ne m'arrive pas souvent. Vôtre. Jacques Lacan».

A lire d'un peu près, cette déclaration publique de Lacan parait assez retorse.

D. D. Le docteur n'était pas un homme simple !

J. A. Donc Cléo, psychanalyste fictive, pourrait, précisément grâce à cette fiction, dire la vérité d'une femme sur l'amour. Noter : *une* femme. Et Lacan d'ajouter : «cette vérité jamais les vraies psychanalystes ne la révéleront». Alors se pose la question : pourquoi, en quoi la position d'une femme psychanalyste dans la vie l'empêcherait-elle de formuler cette vérité que dit Cléo ? Pourquoi écrire « *jamais aucune psychanalyste* », ce qui est tout de même très gonflé ?

Non dite, cette vérité ?

Mais une autre série de questions se dessine à partir du moment où nous demandons — ce que tout le texte nous incite à faire — : de quelle vérité s'agit-il ? Quelle est cette vérité d'une femme sur l'amour ? Lacan ne le dit pas ! Pourtant, il laisse enten-

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

dre qu'il l'a lue, qu'il l'a lue, donc qu'il la sait. Il saurait ce que Cléo sait, il saurait aussi que Cleo sait... Lacan a curieusement procédé d'une façon un peu analogue avec Marguerite Duras, puisque, à elle aussi, il lui a pris le goût de déclarer : « Comment savez-vous ce que j'enseigne ?» Un tel propos, indiquant qu'il sait ce que Cleo sait, sans pourtant dire de quoi il s'agit, un tel propos relève d'un genre particulier qui est, me semble-t-il, celui de l'énigme, ou peut-être de la provocation. Mais devons-nous vraiment essayer de trouver la solution de l'énigme ? Devons-nous essayer d'établir le contenu (absent) du propos de Lacan ? Qu'est-ce donc qu'une femme (à savoir Cleo, psychanalyste fictive) sait de l'amour ? Devons-nous en quelque sorte tomber dans ce qui apparaît bien être un piège, tendu par Lacan, en tentant de donner une réponse à cette question ? Ou bien, lire cette remarque de Lacan à propos d'Un *métier de chien,* ne serait-ce pas, au contraire, s'abstenir de tomber dans ce piège, et prendre plutôt le texte tel qu'il est, en considérant qu'il est complet ? La difficulté vient de ce que nous ne sommes absolument pas en mesure de trancher entre ces deux modes de lecture, de choisir l'un plutôt que l'autre. Il ne reste donc plus qu'à choisir une des hypothèses, voir ce qu'elle donne et, si nous nous cassons la figure, à ce moment-là, nous rabattre sur l'autre. Je propose donc que, ce soir, nous nous fassions en quelque sorte la dupe du piège de Lacan, que nous tentions de voir *ce que Cléo sait de l'amour, que seule une psychanalyste* fictive *peut savoir,* et que nous essayions d'établir quelle est la teneur de ce savoir.

Dominique Desanti

Lacan plagiant Cleo ?

Tout d'abord, je voudrais récapituler les trois ou quatre points abordés par Lacan dans ce court texte. Il exprime d'une part son plaisir de lecteur, plaisir qu'il répète dans la lettre privée. Il semble beaucoup tenir à ce que Dominique Desanti sache ce plaisir qu'il a eu, il le répète deux fois dans la lettre, et il le dit dans l'article du *Monde.* Or, il y a quelque chose d'étrange, c'est que dans le roman lui-même, on trouve exactement ce que Lacan dit à Dominique Desanti : en visitant l'atelier de Léo, Cléo lui dit le plaisir qu'elle éprouve à regarder ses tableaux : «Merci d'avoir fait ça... merci pour ce... [il y a trois petits points qui indiquent une certaine pudeur] pour ce plaisir que je... [trois petits points encore de pudeur je crois] que je n'attendais pas». Pour peu que l'on délire un instant, on peut imaginer que ce serait parvenu à cette page 116 que Lacan se serait décidé à écrire à Dominique Desanti pour lui dire ce que Cléo dit à Léo. Car il faut bien tenter d'expliquer pourquoi Lacan n'a pas attendu de lire tout le roman pour vous écrire ! Pourquoi cette hâte à vous écrire en cours de lecture ? Et à quel moment de cette lecture vous a-t-il écrit cela ? Il faudrait étudier la chose d'un peu près, pour parvenir à le déterminer. Je me souviens d'un jour où j'étais arrivé sur le divan de Lacan avec une petite trouvaille clinique qui a paru l'intéresser : j'avais observé que, quand on lit un livre au lit avant de s'endormir, on ne s'endort pas après avoir lu n'importe quelle phrase. Je m'en suis rendu compte parce qu'après m'être endormi sur une phrase que j'avais oubliée (j'en ai aujourd'hui oublié le contenu, il ne me reste que la forme) j'avais dû faire un rêve où rebondissait la phrase en ques-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

tion. Je suis donc arrivé chez Lacan en disant : «Voilà, je crois qu'il y aurait une formation de l'inconscient nouvelle qui devrait exister et qui serait : la dernière phrase qu'on lit avant de s'endormir. Une phrase qui fait tilt, une phrase qui sonne suffisamment bien pour qu'on décide plutôt de s'endormir là-dessus». Ainsi, à quelle dernière phrase du livre Lacan s'est-il arrêté au moment de vous écrire ? Vous ne le savez pas ?

D. D. Non...

J. A. Moi non plus ! Mais cette question est présente, ne serait-ce que dans la lettre qu'il vous a adressée.

Où la chose est un chien

Je voudrais signaler autre chose, justement au sujet du mot «chose», c'est que le livre tout d'abord devait s'appeler *La Chose.* Alors, ça, c'est quelque chose !

J. S. *Das Ding.*

J. A. Comment ?

J. S. *Das Ding.*

J. A. Et voilà ! Dans ce rapprochement que fait Dominique Desanti entre la chose et le chien, ne serait-ce que par le fait qu'elle a substitué l'un à l'autre, quelque chose a dû résonner chez Lacan, puisque son texte « La chose freudienne» se termine précisément sur l'image du chien : Lacan proposant aux psychanalystes de devenir les chiens de Freud — Freud/Diane disant la vérité de l'inconscient. On retrouve donc ce rapprochement chose/chien aussi bien chez vous, avec cette substitution du titre, que chez Lacan dans «La chose freudienne». C'est une chose assez amusante.

D. D. C'est extraordinaire ! J'avoue que cela ne m'avait pas effleurée.

J. A. Moi non plus, cela ne m'avait pas effleuré avant de regarder ça d'un peu près.

J. S. Je voudrais poser une question à Dominique Desanti : lorsque vous avez pensé à la chose, c'était *das Ding* ou *die Sache,* la chose même ?

D. D. *Das Ding.*

J. A. Mais vous aviez des références de Freud derrière la tête ?

D. D. Oui, j'ai lu Freud, un peu comme beaucoup de gens, mais ce n'est pas ori-

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

ginal, et j'avais l'impression que c'est un peu de la chose que je parlais. Mais je l'appelais aussi «la chose» parce que c'était en quelque sorte mon objet inachevé, l'objet auquel je travaillais, dont je ne savais pas où il me mènerait. Parce qu'aucun écrivain ne le sait jamais — un écrivain de fiction surtout ; un essayiste a son plan dans la tete, il sait où il va...

J. A. Pas toujours !

D. D. Pas toujours ?

J. A. Prenez l'exemple de Foucault : quand il a su où il allait, pour son *Histoire de la sexualité*, il s'est aperçu que c'était une erreur.

D. D. Dans une fiction aussi, c'est un peu l'errance ; il y a beaucoup d'impasses et de fausses voies. Elle m'accompagnait constamment, sans que jamais je puisse dire que je savais où j'allais. iécrivain de fiction ne sait pas, il s'embarque dans quelque chose... C'est pourquoi je trouve très curieux que finalement celui qui croit être et qui est en réalité le point de départ de la construction du personnage de Léo l'ait pris comme si c'était vraiment son portrait. 11 a écrit à ce sujet un article que vous avez lu...

Dominique Desanti

Quand un *personnage se reconnaît*

J. A. *(montrant l'article)* Vous parlez de Jean Decock ?

D. D. Oui, c'est un professeur et un ami, qui s'est ainsi dévoilé. l'amitié que j'avais pour lui ressemblait peut-être dans ses débuts à ce que je raconte dans le roman, mais je crois qu'il s'est mal rendu compte à quel point un personnage échappe à l'auteur. J'ai relu ce roman trente ans après seulement (je ne relis jamais les ceuvres de fiction, sans doute par hygiène mentale, comme dit Léo...). Et je me suis aperçu que tous les faits réels dont je m'inspire sont secondaires, et que les faits importants sont toujours différents de la réalité. Par exemple, la scène du début a bien eu lieu sauf que le personnage...

J. A. La scène de la thérapie de groupe ?

D. D. Oui, la thérapie de groupe par l'amour, par la parole sur l'amour, par les aveux, vrais ou faux, extorqués, extorqués et soumis au jugement, avec sanction... J'ai effectivement vécu cette scène, ou une scène qui lui ressemblait, avec Jean Decock et deux autres amis. Nous étions quatre, mais il aurait dû se méfier et savoir qu'en devenant le personnage il n'était plus lui-même, puisque en réalité il était de l'autre côté, dans l'auditoire, chez les voyeurs, alors que dans le roman il est la personne mise en question. Donc tout est inversé dès le départ, et ainsi de suite... l'homme dont il

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

s'éprend n'a strictement rien à voir avec les hommes que je lui ai connus. Pourquoi est-il manchot ? Je n'en sais rien du tout, je n'ai connu qu'un manchot dans ma vie... : c'était un homme à femmes, un journaliste italien, absolument le contraire de ce qui est décrit. Je ne sais pas pourquoi il est manchot, ce que ça symbolise, sûrement quelque chose, mais n'étant pas psychanalyste je ne peux pas vous dire quoi...

J. A. Et moi encore moins !

D. D. Bref, l'homme dont il s'éprend est un grand excentrique, alors que Steve et l'homme dont je l'ai vu s'éprendre était un jeune Américain, conformiste en tous points, sauf sur la sexualité. Il aurait donc dû se méfier, mais j'apprécie énormément le courage qu'il a eu de nous livrer ce qu'il pensait de lui-même à travers ce personnage de roman qui, bien évidemment, n'est pas lui. J'ai rencontré cet homme, qui avoue son homosexualité, qui n'a pas à la cacher. J'étais au courant avant de le rencontrer parce qu'on m'avait parlé de lui, nous avions des amis communs. J'ai fait sa connaissance à mon arrivée à Los Angeles, et quelque chose s'est instauré avec lui qui tient en effet de la communication infraverbale — c'est le mot juste. Seulement, les faits sont complètement différents, vous voyez, aucun n'est superposable, à part quelques détails ; nous étions tous les deux francophones dans un pays anglophone, nous avons effectivement assisté à ce chaudron et voyagé à Taos, au moment du Mexique. Il est également vrai que j'y ai rencontré une maîtresse de Lorenz (je n'étais pas avec lui d'ailleurs), une Anglaise excentrique extrêmement âgée et très bizarre. Il est donc indéniable que des flashes de mon vécu s'introduisent dans le livre, mais ils y sont tout à fait détachés de leur contexte, de sorte que je m'étonne qu'un homme aussi subtil et fin, et de plus un très bon critique littéraire, ait pu croire que Léo, c'était vraiment lui. Ce qui prouve à quel point chacun lit une fiction en s'y projetant ! Évidemment, il avait toutes les raisons de se projeter dans ce récit, parce qu'on y retrouve tous les endroits qu'il connaissait, etc. Mais enfin, ce n'est pas lui.

Une satisfaction morale

Alors, pour en revenir à l'énigme de Lacan... je me suis demandé — je ne lui ai jamais posé la question, ou très indirectement, en tout cas je n'ai pas la réponse — si ce qui l'a intrigué, ce n'est pas le fait que Clio raconte qu'elle n'avait d'abord ressenti de plaisir vaginal que non sexuel. Le fait qu'un homme la pénétrait lui prouvait intimement qu'elle était comme les autres femmes, qu'elle était une femme, alors que, étant sans doute plus sensible à d'autres endroits de sa personne, comme beaucoup de femmes — d'abord, personne ne l'avait pénétrée, ensuite elle en avait peur, puis ce n'était pas un plaisir — et tout d'un coup, la première fois que quelqu'un l'a pénétrée (c'est d'ailleurs Frédéric qui est devenu son mari), cela ne lui a pas causé de plaisir sexuel, mais une satisfaction pour ainsi dire « morale ». Elle était une femme comme les autres, voilà, c'était fait. Ensuite elle a rencontré un Africain, avec qui elle a éprouvé, par la pénétration, un plaisir véritable. Cela s'est donc fait en deux temps.

Qu'elle le sache, qu'elle se le soit avoué, a probablement intéressé Lacan.

J. A. Mais ce que vous dites concerne plus la sexualité que l'amour...

D. D. Justement, l'amour qui n'est pas sexuel. Ce qui l'a intéressé, c'est peut-être le fait que la sexualité est constamment présente, mais que l'amour, le sentiment de communication, de communion, est détaché du sexe, parce que, chez Cléo, il y a aussi ce qui passe par flash et qu'on ne comprend qu'à la fin : l'amour, la passion totale, qu'elle a portée à ce fils adolescent exalté, qui a vécu Mai 68 avec trop d'intensité et qui s'est donné la mort après l'écroulement de l'espoir de changer le monde...

Suicides

Cela s'est construit en moi, parce que j'ai malheureusement eu cinq cas de suicide dans mon entourage. J'en ai connu quatre de près et c'est à eux que je pense en écrivant.

J. A. Des adolescents qui se sont suicidés au sortir de 68 ?

D. D. Oui, des garçons, des adolescents. _ .

J. A. Des garçons ?

Dominique Desanti

D. D. Des garçons entre 19 et 24 ans. J'ai vu naître deux d'entre eux car l'amitié avec leurs parents était assez profonde pour que je les voie presque sortir de l'utérus et que je coupe le cordon. Les autres, ils avaient juste quelques heures quand je les ai vus. Leurs parents sont restés très proches, et j'ai vécu tout cela par la mère, bien sûr, de manière suffisamment intense pour que ces faits reviennent à mon *insu*, quand j'ai commencé à constituer le personnage... Non, en fait, je n'ai rien commencé du tout ! Quand je me suis mise à écrire, et que le personnage de Cléo est apparu, il s'est constitué sur une maternité que j'ai toujours volontairement refusée, que je n'ai jamais eue, et sur le malheur de ces quatre amies intimes (je n'ai connue la cinquième qu'après, et différemment) qui avaient subi ces pertes absolument incompréhensibles pour elles, un malheur les possédait, les dévorait. C'est ce qui arrive à Cléo, en somme : cette femme qui a eu plusieurs amants, qui a éprouvé le plaisir à la fois clitoridien et vaginal, qui pouvait rechercher quelque chose de plus complet si elle n'était plus satisfaite de la situation dans laquelle elle se trouvait, dans ses rapports amoureux sexuels, a besoin d'un amour immatériel et, à cause de la passion pour son fils, est prête à éprouver quelque chose qu'elle n'a jamais éprouvé encore : une communication, une union intime avec quelqu'un dont elle savait, dès l'abord, avant même qu'ils ne soient amis, qu'il ne pouvait pas être question de sexe entre eux. Je crois que c'est ce qui a intéressé Lacan. Mais je n'en sais guère plus.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. La sorte d'amour que Cléo porte à Léo ?

D. D. Oui, le fait que cet amour se greffe sur la douleur du suicide du fils, et ce cheminement amoureux qu'on ne s'avoue pas souvent à soi-même. Je connais en fait très peu de femmes qui m'aient dit que la première pénétration avait été en somme une initiation à l'africaine, c'est-à-dire qui les faisait entrer dans la classe des femmes. Jusque-là, elles flottaient, elles avaient peut-être des envies de pénis, ou plus du tout, qui sait ? Mais là, cet acte d'avoir été pénétrée leur... donnait le sentiment d'être dans la classe qu'on appelle « les femmes», dans la catégorie bio-psychologique des femmes. C'est peut-être ce qui a accroché *Lacan.*

Leurres de l'amour

J. A. Lacan donne aussi une précision qui me parait intéressante, lorsqu'il parle de quelque chose qui aurait été découvert, selon lui, par Dominique Desanti-Cléo sur le caractère de mirage et de leurre de l'amour : ce sont, en effet, les termes qu'il emploie, *mirage* et leurre. Ce qui nous amène à cette question : comment aurait-il fallu la fiction d'une femme psychanalyste pour indiquer quoi ? Pour indiquer qu'a l'endroit de l'amour fonctionnerait quelque chose comme un mirage ou un leurre ? Cela vous parle-t-il, si je formule ainsi la question ?

D. D. Oui, bien sûr ! Je pense que ce n'est pas exclusivement réservé aux psychanalystes. De fait, au départ, je n'avais aucune intention de donner ce métier-là à Cléo. *J'ai* commencé par écrire, en réalité, en partant de la fin, j'ai commencé par écrire l'incompréhension dans laquelle on était quand brusquement l'être qu'on a mis au monde, et qu'on aime avec une passion qui ne demande rien, qui croit ne rien demander, qui imagine qu'elle donne sans vouloir de retour, se trouve rejetée parce qu'elle n'a pas pu servir de parapet... Elle est refusée par le suicide. C'est là-dessus que je voulais écrire. Et puis Cléo s'est constituée, et, je crois — je le dis maintenant, je ne l'ai pas du tout éprouvé à l'époque où j'écrivais — c'était plus commode qu'elle soit psychanalyste parce que les gens acceptaient mieux qu'elle dise justement des choses qui ne se formulent pas, et qu'elle ait cette écoute, cette communication non verbale avec quelqu'un qu'elle vient de rencontrer. Si j'en avais fait un médecin, un avocat, une femme au foyer, ou une artiste, les gens auraient moins réagi au fait qu'elle puisse avoir cette forme de communication — même si je ne suis pas sûre que ce soit réservé aux psychanalystes d'avoir une communication non verbale avec un être qu'on ne choisit pas d'ailleurs, cela s'impose à vous comme ça. J'en parlais récemment avec un ami psychanalyste, qui m'a dit qu'on est plus ouvert à la communication, tout à fait au début, on est tendu vers l'autre, on voudrait savoir qui il ou elle est, alors peut s'établir cette communication non verbale, qui ensuite, quand on connaît mieux cet être, fonctionne autrement.

J. A. Cette communication non verbale, c'est le fait que Léo habite Cléo ?

L'Unebévue Editeur N° 23 | www.unebevue.org

D. D. Exactement.

J. A. C'est votre expression.

D. D. Il l'habite.

J. A. II est en elle ?

D. D. II est en elle, oui. Ce qui a bien sûr un rapport, si vous voulez, à la maternité ; mais elle ne s'avoue jamais qu'elle a des sentiments maternels pour Léo.

J. A. Pourtant elle dit «mon grand»... à la fin...

D. D. A la fin, et il part... n'oubliez pas ! Il part, peut-être reviendra-t-il, on n'en sait rien, mais en tout cas il s'en va. Donc, tout au long de leur rapport...

J. A. Ils ont une liaison, une liaison amoureuse ?

D. D. Si vous voulez. S'il existe des liaisons amoureuses sans rapport charnel, oui, pourquoi pas ? C'est une liaison amoureuse d'un genre particulier, mais peut-être est-ce fréquent, après tout, je n'en sais rien... On n'en sait rien, puisque, d'après Lacan, les psychanalystes, les psychanalystes femmes ne l'avouent jamais, n'en parlent jamais, alors je ne sais pas. Mais ça se pourrait

Sollicitation à exercer

J. S. Je voudrais également rappeler le fait que Lacan vous avait dit : «Vous avez une écoute».

D. D. C'est vrai, mais, du coup, j'ai aussitôt déguerpi à l'étranger ! Cela s'est produit de manière purement accidentelle : Desanti et moi étions invités avec Lacan et Sylvia chez des amis communs, où étaient rassemblées une dizaine de personnes. J'ai écouté ce qui se disait, j'ai écouté, je ne les connaissais pas, ça m'intéressait... Peut-être ai-je posé des questions, je ne me le rappelle pas. Si je vous disais que je ne me rappelle pas leur nom, mais que je vois très bien leur appartement... Après le diner, dans le taxi qui nous a ramenés dans notre quartier, Lacan m'a dit : «Vous avez une écoute, vous devriez essayer... » Il ne m'en a pas dit plus et s'est mis à parler d'une édition rare qu'il venait de trouver, en me demandant si je connaissais quelqu'un de compétent... Bref, nous avons parlé de tout autre chose. Or, peu de temps auparavant, un ami, chef d'un département de français aux États-Unis, m'avait appelée, pour me demander de venir travailler avec lui, soit à l'automne, soit «tout de suite». Je me rappelle très bien que ce «tout de suite» voulait dire au mois de mars et nous étions en décembre. Je lui ai téléphoné le lendemain de ce fameux diner : « Si tu veux, je

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

viens en mars». Ma soudaine décision l'a étonné mais il était ravi. J'avais tellement eu peur de ce que m'avait dit Lacan que c'était une véritable fuite. L'enseignement américain a beaucoup de venus et d'agrément, mais c'est très prenant, entre les cours, les copies, la direction de mémoires, etc. Je savais ce que c'était, et j'étais sûre que pendant ce temps je ne penserais pas à ce que m'avait dit Lacan... Cela m'avait fait peur.

(rires)

D. D. Oui, bien sûr, ça fait rire tout le monde ici !

J. A. Vous avez fui, carrément ?

D. D. Eh bien oui, j'ai fui... la possibilité...

J. A. C'est la sagesse même, n'est-ce pas ?

D. D. Oui, le résultat, c'est que Cléo a été psychanalyste ! Parce que...

J. S. C'est bien pour cela qu'elle est psychanalyste, ce n'est pas par hasard 1

J. A. Comment ça ? Cela s'est passé avant le roman ?

J. S. Oui, c'est avant d'écrire le roman. Et son premier départ aux États-Unis a eu lieu avant le roman.

D. D. Je suis arrivée en mars aux États-Unis, et je suis revenue prématurément parce que j'avais envie d'attraper quelque chose de Mai 68. Et je n'ai commencé à écrire que quelques mois après. C'était donc bien de la peur.

J. S. Ce n'est pas fortuit.

D. D. Vous avez raison, je n'y avais jamais pensé ; je n'avais pas fait le lien entre les dates.

Vol d'idées

J. A. Un autre point m'intrigue : c'est la question que pose Lacan dans la lettre qu'il vous écrit : «Où avez-vous piqué tout ça ?»

D. D. Chez lui ! C'est ce que j'aurais pu lui répondre. Mais je ne l'ai pas fait, bien silr.

J. A. C'est, je crois, ce qu'il pensait. Vous savez, Lacan a fait deux trois petits délires sur le vol des idées.

L'Unebévue Editeur, 2003. www.unebevue.org

D. D. N'exagérons pas ! Il ne m'a jamais accusée !

J. A. Non, il ne vous a pas accusée, mais il en a accusé d'autres, il a accusé Lagache, il a accusé Anzieu, il a fait un petit délire à Stockholm sur les micros cachés dans la chambre d'hôtel du congrès où ils étaient allés...

J. S. C'était en 1963.

J. A. ...pour négocier. Et le petit délire de Lacan sur le vol d'idées remonte assez loin ; il remonte à son rapport à Clérambault, qui, lui-même étant voleur, avait accusé Lacan de lui avoir volé ses idées. Et donc, même en plaisantant, il vous jette : « Où avez-vous piqué tout ça ?»

D. D. Eh bien c'est à lui que je l'ai piqué, et visiblement ça lui a fait plaisir. Mais ce qui est curieux, c'est que vous dites qu'Anzieu était dans le coup ?

J. A. Anzieu est un de ceux qu'il a accusés de lui avoir volé ses idées.

D. D. C'est très drôle, parce qu'à cette époque où nous étions croyants à l'intérieur du Parti communiste français, un gars, considéré comme très croyant, fut accusé de vol d'idées par Anzieu, également considéré comme croyant ; Desanti a vu les deux manuscrits et a dit à quelqu'un dont le nom m'échappe comme par hasard : «Il a tout piqué, piqué et publié !» Et c'était évident.

Dominique Desanti

J. A. C'était l'autre qui avait piqué à Anzieu ?

D. D. Oui, et c'est cela qui est amusant : Lacan a accusé Anzieu d'avoir piqué quelque chose, alors qu'Anzieu avait été l'objet d'un vol manifeste ! Et l'autre, confondu, comme ça se passait à l'intérieur d'une publication qui ne dépassait pas beaucoup le public des croyants, et donc, n'avait pas beaucoup d'incidence sur la carrière, a dit qu'il avait en effet «mal relu les épreuves et oublié les guillemets»... Il n'a donc pas osé affirmer que ce n'était pas piqué ! Voilà.

1 analyse n'arrange pas la vie... de l'analyste

J. A. Pour avancer un peu plus loin sur cette question : «Qu'est-ce que Cléo saurait de l'amour qu'une psychanalyste dans la vie ne peut pas savoir ?», vous donnez une indication qui me parait d'une grande justesse, quand vous écrivez : «L'analyse n'arrange pas la vie ». Je crois que c'est un point important, qui m'a fait repenser *à L'Arrangement* de Kazan, où l'on voit qu'arranger les choses, c'est une catastrophe. Et parmi les choses qui n'arrangent pas la vie, il y a l'amour.

D. D. Ça la dérange plutôt, non ?

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. Il me semble que ça ne va pas dans le sens d'arranger les choses.

D. D. Ça n'en a pas la réputation...

J. A. C'est donc une indication. Je ne sais pas si Lacan a repéré cela.

J. S. C'est Lacan qui avait dit à Dominique : « I._analyse n'arrange pas la vie de l'analyste».

D. D. C'est assez court et frappant pour qu'on le cite textuellement, il m'a dit : « L'analyse peut servir beaucoup à l'analyste, mais dans sa vie privée, ça ne sert à rien !»

J. A. Il s'agit donc bien de la vie de l'analyste ?

D. D. Oui.

J. A. Mais ce n'est pas clair dans le contexte. Dans le petit article qu'a écrit Gennie Lemoine...

D. D. Gennie s'est trompée, elle n'était pas avec moi et ce n'est pas moi qui parlais.

J. S. On peut lire le passage : c'est un texte de Gennie Lemoine qui est paru dans *La Cause freudienne.* Elle reprend cette formule qu'elle entend au cours d'une conférence, alors qu'elle attendait, en compagnie de je ne sais qui, à la porte d'une salle de conférence, le moment propice pour entrer... «J'entendis nettement la voix lente de Dominique se détacher du profond silence et poursuivre son propre discours, et il me dit : "l'analyste n'arrange pas la vie"». C'est ce qui est écrit.

D. D. Mais il s'agit de la vie de l'analyste ! C'est clair, l'analyse peut servir à beaucoup de choses à l'analyste, mais pas à arranger sa vie.

D'une bien singulière *expérience analytique*

J. A. Justement, ce qu'il y a de très frappant dans le roman, c'est cette espèce de dégoût que Cléo manifeste pour le savoir analytique.

D. D. Oui. C'est une rebelle !

J. A. Je trouve très intéressant que, loin de lui faire revendiquer une position d'autorité parce qu'elle aurait un savoir, au contraire, vous dites en permanence que ce savoir lui déplaît, ne lui convient pas, et si jamais il lui vient quand même à l'idée de

L'Unebévue Editions n°33 : de père à fille. www.unebevue.org

l'appliquer, elle s'interdit de le faire. Elle est dans un refus constant de mettre en jeu le savoir analytique dans ses relations avec Léo et avec les autres. Ce qui constitue la position de l'analyste selon Lacan, et je trouve cela d'une très grande justesse.

D. D. Mais je ne sais pas d'où l'idée m'est venue. C'est sans doute à force de vivre avec des analystes !

J. A. Vous êtes en train de faire une rencontre...

D. D. A part lire Freud et quelques bouquins, je n'ai comme expérience de l'analyse que six mois avec Lagache. Cela s'est passé pendant la guerre, Lagache était professeur de psychologie à Strasbourg et à Clermont-Ferrand, et je comptais parmi les étudiants. Le ministère de la Jeunesse du temps avait voulu organiser quelque chose pour les adolescents ramassés sur les routes de l'exode et pour lesquels on n'arrivait pas, en quelque sorte, à trouver ce que nous appellerions aujourd'hui un secours psychologique. On a fait appel à des volontaires pour les écouter. Des volontaires, il y en avait beaucoup parce que le stage était payé. En plus, ce stage m'intéressait comme couverture pour l'action clandestine, parce qu'il nous donnait un diplôme officiel signé du ministère. Lagache a choisi six de ses étudiants, qui lui paraissaient peut-être un peu plus mûrs, et moi probablement parce que j'étais déjà mariée avec Desanti : il devait se dire que j'avais un certain équilibre...

Dominique Desanti

J. A. Le mariage comme preuve d'équilibre, je trouve ça une idée assez originale !

D. D. Mais si ! D'un point de vue social, ce n'est pas étonnant et, par ailleurs, j'étais mariée avec un prof de philo. De fait, ce n'est certainement pas la période la plus équilibrée de ma vie ! Il nous a donc fait à tous les six le cadeau de nous montrer ce qu'il fallait écouter, comment écouter, quand intervenir ou non ; et, pour que ce soit un vrai cadeau, il nous faisait allonger...

J. S. Ah bon !
(ri res)

D. D. Mais non ! Pas tous les six ensemble, non ! Je trouve d'ailleurs que c'est infiniment gentil, de la part d'un homme qui paraissait si peu accessible, d'avoir manifesté une grande compréhension devant le désarroi où nous nous trouvions... Mais aucun ni aucune (nous étions quatre filles et deux garçons, je crois) ne savait comment s'y prendre, ce qu'il fallait entendre, et on avait quand même des craintes. Bref, c'est la seule chose que je sache de la pratique analytique...

J. A. Ces six mois sur le divan de Lagache à son initiative...

D. D. A son initiative ! Il n'a pas commandé ! Nous avions tous exprimé notre

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

désarroi et notre désir de lui demander des conseils pour savoir comment s'y prendre, et c'est ce qui l'a amené à cette solution en se disant que nous verrions un peu comment écouter.

J. A. Il ne récupérait pas de cette façon l'argent que vous gagniez pendant le stage ?

D. D. Oh, pas du tout !

J. A. Non ? Aucun argent du tout ?

D. D. Ce n'était vraiment pas cher... Je ne me rappelle pas le chiffre, mais ce n'était vraiment rien ! D'ailleurs il nous a expliqué — c'était quand même un homme très multiple, contrairement à la première impression qu'il donnait — à chacun en particulier qu'il pouvait faire crédit ! La somme était tellement symbolique que je ne crois pas qu'un seul ait demandé du crédit. Mais c'est tout ce que je sais de la pratique analytique, vous voyez !

Shakespeare

J. A. Une autre chose m'a arrêté dans cette affaire de l'amour, c'est votre citation d'un sonnet de Shakespeare.

D. D. C'est mon idée de l'amour, mais ça c'est...

J. S. Il faudrait citer ce texte.

D. D. « l'amour n'est pas le fou du temps». Mais en anglais je ne sais plus...

J. A. *Love is not time's foot...*

D. D. « ...qui affronte les tempêtes».

J. A. Je n'ai pas la suite, mais c'est page 69 du roman.

J. A. « Lamour n'est pas le fou du temps » : est-ce l'idée que le fou du temps ce serait l'éternité ?

D. D. Ah ! Peut-être ?

J. A. C'est comme cela que je l'interprète après coup : « C'est une marque jamais fixée... »

L'Unebévue Editions 2013 : de père à fille. www.unebevue.org

D. D. Pas du tout : ever, pas *never !* C'est une marque «fixée à jamais» ! C'est une marque à jamais fixée.

J. A. J'ai lu de travers alors.

D. D. Non, vous avez ajouté une lettre. J'ai retrouvé la suite : «L'amour n'est pas l'amour qui change quand il rencontre le changement, et qui reflue quand le flot reflue». Je ne sais plus la traduction.

J. A. Je ne suis même pas sûr qu'il y ait eu la traduction.

D. D. Mais si ! Jacques, vous qui savez tout...

J. S. Pas tout !

D. D. Non mais vous avez une mémoire d'ordinateur... «Et reflue quand le flux reflue». Enfin, c'est tellement plus beau en anglais.

J. A. Et vous dites que c'est votre conception de l'amour ?

D. D. Enfin, j'ai lu cela quand je devais avoir douze ou treize ans, et je me suis dit que c'était ça.

J. A. A douze, treize ans ?

Dominique Desanti

D. D. N'oubliez pas que j'ai vécu soixante-trois ans en appliquant un contrat de transparence et de liberté avec le même homme ! Alors c'est une conception très très différente de la conception habituelle de l'amour qui est généralement lié à la fidélité, y compris la fidélité sexuelle... Enfin, j'ai probablement compris Shakespeare de travers...

J. S. Non ! Que l'amour ne soit pas le fou du temps, cela veut dire, à mon avis, qu'il est indélébile.

D. D. Indélébile ?

J. S. A la différence de la passion.

D. D. Naturellement, La passion est là... puis elle retombe.

J. A. Mais l'amour de Cléo pour Léo n'est pas de cet ordre ?

D. D. Je ne sais pas, le livre ne le dit pas.

J. A. Non, c'est même intéressant qu'il ne le dise pas...

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

D. D. Léo s'en va, et on ne sait pas ce que Cléo en pense. Et je ne le sais pas non plus. Parce que, à un moment donné, la fiction quitte l'auteur et on ne peut aller plus loin. On peut bien sûr continuer dans la recherche de l'expression, on peut continuer dans l'écriture, mais, à un moment, la fiction s'arrête. Du moins, je livre là une expérience tout à fait personnelle, et c'est peut-être différent pour d'autres. Mais il y a des écrivains pour lesquels la fiction, a un moment donné, s'arrête et ils ne peuvent plus la poursuivre, ni fondamentalement la modifier, tout en gardant naturellement la possibilité de retravailler l'écriture. Je parle de la fiction elle-même, l'histoire...

J. A. S'arrête ?

J. S. Échappe.

D. D. Échappe. C'est le mot : échappe.

J. S. Les personnages échappent.

D. D. Oui, on ne sait pas comment ils viennent, on ne sait pas comment ils se constituent, on ne sait pas comment ils s'en vont, c'est vraiment très mystérieux !

J. S. C'est le contraire de ce que Sartre disait de Mauriac.

D. D. Exactement !

J. S. Dans *Situation 1,* il a fait un article : « Monsieur Mauriac se prend pour Dieu !», Il pensait que les personnages de Mauriac étaient fixés en quelque sorte pour toute l'éternité dans leur destinée par Mauriac. Je pense que c'est tout à fait faux !

D. D. Je ne suis pas spécialiste de Mauriac, mais j'ai lu beaucoup de ses livres, parce que je trouve qu'il a un mode d'expression d'une force assez extraordinaire, ce qu'il dit m'intéresse d'ailleurs moins que la manière dont il l'écrit. Prenez *Thérèse Desqueyroux,* par exemple, il n'a jamais vraiment pu l'expliquer. Quand on l'interrogeait pour savoir qui était vraiment *Thérèse,* il finissait par dire sa vérité, c'est-à-dire : «Je n'en sais rien». Sur ce point, Sartre s'est trompé ; et d'ailleurs, je dirais que les personnages de Sartre, les romans de Sartre sont beaucoup plus volontaires, téléguidés si vous voulez, ils essayent davantage d'être le portrait d'un être vivant, d'un être qu'il connaît. Alors que, quand on se laisse faire par la fiction, les ressemblances sont très vites formelles.

J. S. Ce n'est pas un souci ?

D. D. Pas du tout.

L'Unebévue Editeur n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. Pourriez-vous nous dire un mot pour éclairer le fait que Cléo soit une analyste femme, et nous parler de votre féminisme, ou ce qu'on appelle ainsi ?

D. D. Mon féminisme... comment vous dire ? Écoutez, je suis une femme, et exactement comme beaucoup de filles, j'ai beaucoup regretté de ne pas être un garçon, pour commencer. J'en ai été complètement guérie par mon père qui m'élevait seul, ce qui, dans sa génération, n'était pas très courant. Il m'a dit : « Mais je trouve ça formidable d'être une femme, parce que tu peux fabriquer des hommes et en même temps tu peux faire comme madame Curie qui est quand même plus extraordinaire que tous les hommes». Et là, je dois dire que le malheur d'être fille s'est effacé. En tout cas, il en a pris un coup ! Ensuite, j'ai vraiment compris qu'être femme c'était quelque chose de bien, je me suis dit... il faut vous dire que j'ai toujours vécu avec des hommes ; j'ai découvert des femmes, en groupes nombreux, assez tard (même si j'ai eu quelques amies au lycée de filles, mais elles n'ont pas beaucoup compté). Curieusement, les gens qu'on fréquentait le plus, mon père et moi, avaient des garçons, et j'étais entourée de faux frères, et comme j'ai été mariée à dix-huit ans, j'ai quand même eu des flirts, comme on disait à l'époque... Et à travers les confidences qu'ils me faisaient, je m'apercevais que les garçons — c'étaient des garçons, bien sûr, ce n'étaient pas encore des hommes — avaient un sentiment extraordinaire de leur supériorité, ce que j'avais bien senti au début, d'où mon envie d'être un garçon bien sûr. Mais quand je me suis dit que c'était tout aussi bien et peut-être mieux d'être une fille, je me suis demandé : «Pourquoi trouve-t-on que c'est tellement mieux d'être un homme ? » Je lisais des livres, évidemment, et je constatais que tout le monde a l'air de trouver qu'être un homme vous détermine socialement beaucoup mieux qu'être une femme, et qu'il y avait une place assignée aux femmes. Et comme je n'avais pas du tout envie d'avoir d'enfants, j'avais décidé : *primo,* de ne pas me marier : je me suis mariée à dix-huit ans..., *secundo,* de ne jamais avoir d'enfant ; j'ai persévéré sur ce point. Je me disais : «Je n'accepte pas».

Dominique Desanti

J. A. Mais vous étiez toute jeune ?

D. D. Oh oui ! Je parle de l'époque où j'avais entre douze et quatorze ans ! Je me rappelle très bien que j'ai été très stupéfaite, quand ce que l'on nommait les règles sont arrivées, puisque je connaissais peu de femmes. J'en ai donc parlé à mon père. Il m'a expliqué que maintenant j'étais vraiment une femme, et que ça arrivait tous les mois, et il m'a donné un livre de biologie populaire, un article de dictionnaire, je ne sais plus très bien. Et là, en effet, je me suis sentie femme.

J. A. La question d'être une vraie femme a rebondi après ?

D. D. Oui.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. Elle n'a pas cessé de rebondir, peut-on dire ? Avec la pénétration...

D. D. Mais cela ne s'est pas passé pour moi comme pour Cléo !

J. S. Ça, c'est une autre histoire !

D. D. Oui, c'est une autre histoire !

Pas de sado-masochisme

J. S. Le texte de Jean Decock cherche trop à retrouver les personnages...

D. D. Oui, et il se pose des tas de questions autour de ces histoires sado-maso... Je n'ai jamais dit qu'il était sado-maso...

J. A. Dans le roman, Il est quand même question de la cruauté, celle de Steve !

D. D. Oui, j'ai connu beaucoup d'hommes comme lui en Californie. Ils n'étaient pas manchots, mais ils étaient... sadiques.

J. A. Au moment de la séparation en particulier, il se montre quand même sadique.

D. D. Oui, seulement...

J. A. affaire dite sado-maso est absolument absente...

D. D. Tout à fait d'accord. Steve est un personnage qui vient de je ne sais où ! En tout cas, il ne vient pas de cet être de chair et de sang qui se prend pour Léo et qui a vécu en ma présence !

J. A. Vous dites de Léo qu'il est en effet quelqu'un qui n'aime que de façon désespérée (je ne suis pas certain de citer la formule exacte).

D. D. Cela ne dure pas. Il part toujours au moment où il est envahi. C'est un trait qui affectait plusieurs de mes amis, à cette époque. Ils s'éprenaient toujours la veille de partir pour un long voyage ou à une période où ils savaient pertinemment qu'ils n'avaient le temps de rien : c'était toujours dans la circonstance la moins favorable qu'ils tombaient amoureux ! Alors, Jean prétend qu'il s'est reconnu, mais ce n'est pas seulement à lui que je pensais.

L'Unebévue Editeur, n°33 | de père à fille. www.unebevue.org

Parce qu'en réalité un personnage est toujours, même au départ, un conglomérat. Après viennent des éléments dont on n'a plus conscience. Mais si vous voulez, pour décrire une psychanalyste par exemple, je ne pourrais pas prendre les cheveux d'une telle et les yeux d'une autre : cela ne se passe ainsi. C'est d'une impression globale que natt un personnage et il prend vie par le geste d'abord, par la parole et ce qu'il provoque dans l'autre.

J. A. Vous voulez dire chez l'auteur ?

D. D. Chez l'auteur aussi, mais par ricochet. Le personnage rencontre les autres. Même si c'est un solitaire errant dans la nuit, il voit passer des silhouettes, ou bien des gens lui adressent la parole... Enfin, quelque chose se produit, un incident heureux, ou bien il a l'impression d'être vu d'une certaine manière, ou bien il se met à la place de ceux qu'il croise, un élégant, un haillonneux...

Marie-Claire Boons. Je voudrais vous poser une question sur le choix des prénoms, parce que j'ai été très frappée par ce duo : Cléo / Léo. Cléo : C... Léo ?

D. D. Cléo c'est Léo ! Oui, je m'en suis aperçue après ! C'est une très bonne question, parce que j'avais d'abord eu l'idée de Cléo. Alors pourquoi ai-je appelé l'autre Léo?

J. A. Si ce n'est pas indiscret, d'où vous est venue cette idée pour le prénom de Cléo ?

D. D. Je ne sais pas. C'est un prénom que j'aimais.

J. A. La sonorité ? La consonance ?

D. D. La consonance des voyelles.

M.-C. B. Ce n'est pas à ce moment-là qu'est sorti le film *Cléo de 5 à 7 ?*

D. D. Je ne sais plus .

M.-C. B. C'est en 1965-66...

D. D. Alors, ce doit être ça ! C'est très possible parce que j'ai vu ce film au moins trois fois à l'époque.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Voisinages

Intervenant. Lacan habitait à quel étage dans la maison ?

D. D. Il n'habitait pas dans le même immeuble. Il sortait de chez lui et sans changer de trottoir il rentrait dans un immeuble de la rue du Bac.

J. A. Sollers parle de la rue du Bac. Un peu méchamment...

D. D. Méchamment ?

J. A. Non, je sais pas, je vous pose la question.

D. D. Je ne me rappelle pas ce qu'il dit.

J. A. Je ne me souviens pas exactement mais ça sent un peu le soufre.

D. D. C'est bien lui ! Mais écoutez, avec Sollers, on était très attirés les uns par les autres, et puis on ne s'est plus vus, sans qu'il y ait jamais eu la moindre malveillance. Cela avive souvent que certaines personnes soient proches un certain temps puis se voient moins ; cela n'empêche pas qu'on continue à les aimer.

Deux amours

J. A. Dans votre roman, je suis aussi frappé par une tension entre deux pôles concernant l'amour : par exemple entre Léo et Steve, il s'agit de l'amour, pour ainsi dire, appareillé, encore que Jean Decock, à mon avis, a tout à fait raison de dire que dans cet amour, le problème n'est pas qu'il soit ou homo ou hétérosexuel.

D. D. C'est aussi mon point de vue : l'amour c'est l'amour.

J. A. S'il existait une preuve qu'il faille différencier l'amour de la sexualité, elle serait là.

D. D. Je ne sais pas trop. Je n'ai qu'une expérience limitée comme tout le monde, et mais ce que j'ai senti, des sentiments, des passions, chez mes amis et dans mon entourage, qu'ils soient hétéros ou homos..., c'était la même chose.

J. A. Je disais qu'il y a une tension dans le roman entre l'amour qui s'appareille et l'amour qui, au contraire, traverse les frontières. Par exemple les frontières raciales ou les frontières de langue. Et bon...

J. S. Qu'est-ce que tu entends par « l'amour qui s'appareille» ?

L'Unebévue Edition n°3 : de père à fille. www.unebevue.org

J. A. Je n'ai pas la citation exacte, mais le mot revient plusieurs fois : on s'aime en tant que pareils.

D. D. Ah, oui, on recherche son pareil.

J. A. On recherche son semblable. Et, au contraire, il y a l'amour avec son *back luch,* traverser la chance : c'est très joli, traverser la chance, c'est-à-dire aimer quelqu'un d'une autre race.

D. D. En somme, «changer la chance».

J. A. Exactement cela.

D. D. Changer la chance, cela se disait beaucoup dans les années justement *d'affirmative action,* etc. Souvent les hommes et probablement aussi les femmes d'une autre couleur disaient : «Si tu es vraiment anti-raciste prouve-le !» Et si on n'avait pas de désir pour cette personne particulière, c'était mis sur le compte d'un racisme inconscient...

J. A. Vous ne dites pas ce que vous préférez : l'amour des pareils ou l'amour qui change la chance.

Dominique Desanti

D. D. C'est très difficile à dire parce qu'on ne peut s'appuyer que sur des cas particuliers et on ne peut vraiment pas théoriser en la matière. Lamour qui change la chance est probablement plus difficile à vivre, comme tous les amours interculturels. Ce n'est pas une question de couleur de peau, il faut entrer complètement dans la culture de l'autre, ou échanger ses cultures. Cela peut même se passer entre des gens de villages voisins ! Je me rappelle un village où je cherchais à savoir d'où venait le mimel. On m'a dit, sans aucun humour : « Non, ce n'est pas d'ici. Ça, ça se fait chez mon cousin ». Le cousin habitait à quinze kilomètres... Eétranger, quoi ! Alors, je pense que l'amour, c'est l'échange.

J. A. Mais ce que vous dites, c'est bien plus fort que l'échange : si l'autre vous habite, cela va beaucoup plus loin que l'échange. Vous parlez de possession, c'est toute la question d'ailleurs !

D. D. Oui je parle de possession, pas au sens de posséder l'autre, mais d'avoir l'autre à l'intérieur de soi.

J. A. Cependant, entre Cléo et Steve, cela vire à la possession, au sens de posséder l'autre. Steve s'en va avec le sentiment qu'il risque d'être trop possédé.

D. I/ Oui, il fuit. J'ai vu quelqu'un — très différent de Steve — fuir par peur de la passion, parce que la passion est trop exclusive. Cette personne voulait bien vivre une

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

liaison plaisante, mais elle ne pouvait supporter d'être adorée, possédée, et que chaque geste comble l'autre ou le dépèce.

J. S. Cela me fait penser à ce récit du xvtle siècle, *Lettres de la religieuse portugaise.* Lorsqu'elle sait qu'elle ne le verra plus, elle écrit à l'officier : «Vous m'étiez moins cher que ma passion». Autrement dit, la passion subsiste à la perte de l'objet.

D. D. Je crois que vous avez raison.

J. S. Elle subsiste à la perte de l'objet, c'est-à-dire qu'il n'est pas pris dans son étrangeté. La passion précède la rencontre de l'objet et le constitue comme objet de passion.

D. D. Ceux qui sont vraiment passionnés ont généralement plusieurs passions dans leur vie, et ils la projettent chaque fois avec la même force sur les objets différents.

J. S. Ils ont plusieurs supports à leur passion.

D. D. Oui, certains supports se dérobent, accablés par la passion ; d'autres tentent d'y répondre... On trouve toutes sortes de variantes.

Lacan rendant service

Je ne sais pas ce que Lacan pensait de tout cela, mais ce qui est certain, c'est qu'il était très intéressé par toutes les intrigues autour de l'amour. À ce sujet je voudrais raconter une anecdote que j'ai déjà citée, mais qui est vraiment drôle. J'étais en train d'écrire un livre sur Drieu la Rochelle et j'ai appris, tout à fait par hasard, que le jeune Jacques Lacan avait été très ami avec lui, à l'époque où Drieu avait épousé une jeune Polonaise, Olesia Sienkewicz. Lacan terminait sa thèse et vivait chez eux, parce qu'ils avaient un grand appartement dans Pile Saint-Louis. Les choses se sont très vite détériorées entre la Polonaise et Drieu. Il a alors demandé à Jacques Lacan s'il ne pouvait pas consoler la jeune épousée, parce que lui n'en pouvait plus et avait décidé de s'en aller. Et Lacan l'a fait ! C'est d'ailleurs elle qui a tapé le thèse de Lacan. Quand il a su que je connaissais cette histoire, cela l'a beaucoup amusé, il a dit : «Ah, cette histoire qu'on raconte». Cela se passait en 1926.

J. S. Service rendu !

D. D. Service rendu, absolument ! D'ailleurs, c'est ce que je lui ai dit : «Vous lui avez rendu ce service».

J. A. Rendu... à qui ?

L'Unebévue Editeur n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

D. D. À Drieu...

J. A. On pourrait aussi penser qu'il avait rendu service à la jeune femme !

D. D. C'est justement cene femme que je voulais rencontrer, mais elle n'en pouvait plus d'être sans cesse interrogée sur Drieu. Alors, je lui ai envoyé divers émissaires, et quand j'ai découvert par hasard l'histoire de Lacan, je me suis risquée à l'appeler, en lui expliquant que la dame ne voulait pas me recevoir. Je lui ai demandé : «Faites quelque chose ».

J. A. «Faites quelque chose... », c'était à vous qu'il rendait un service !

D. D. Oui, « Faites quelque chose ! » Et cela l'a visiblement diverti, parce que Lacan n'était pas homme à faire quelque chose qui lui aurait déplu. Et donc, un jour, il m'a téléphoné très tôt le matin, selon son habitude : «Eh bien vous pouvez y aller. Ah ma chère, qu'est-ce que vous m'avez fait faire ! Elle habite un sixième étage et je n'ai plus vingt ans !» Je lui ai dit : «Mais elle non plus !» «Une fois, Madame était à la campagne et une autre fois Madame était sortie, et elle ne répondait pas au téléphone — cette dame ne répondait jamais au téléphone — j'aurais bien pu essayer de la convaincre mais je ne l'ai jamais eue au bout du fil». Enfin, il m'a dit : « Ça y est, je l'ai emmenée diner, elle va vous recevoir... » Puis : «Je me suis aperçu qu'on n'avait plus rien à se dire, elle avait tourné la page... de l'homme... », et c'était vrai. Par la suite, j'ai su que si je m'étais adressée à la compagne de cette dame, que je connaissais, mais dont j'ignorais absolument le lien avec elle, je n'aurais pas eu à le déranger. Mais visiblement Lacan a été très amusé par la situation et la dame m'a reçue. Cela pour vous expliquer à quel point il s'amusait de tout ce qui tournait autour de l'amour, des complications, des intrigues amoureuses. Au point de grimper trois fois six étages ! Remarquez, chez Sylvia, il y en avait cinq ! Au fond, je lui retire tout le mérite.

Guillemets

J. A. Je suppose que certains d'entre vous ont lu *Un métier de chien. Il* a un peu circulé sous forme de photocopie. On a fait du photocopillage.

D. D. Je vous en remercie...

J. A. C'est introuvable !

Intervenant. Pas tout à fait totalement : on peut le trouver sur le site internet Chapitre.com.

D. D. Et ils trouvent les livres introuvables ?

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Intervenant. En tout cas, le vôtre y était la semaine dernière.

D. D. C'est très intéressant.

J. A. Parce que vous n'en avez plus un seul ?

D. D. Si, j'en ai deux exemplaires. Celui-ci, et un autre que j'ai offert à Jacques. Mais pour certains de mes livres, je n'en ai plus aucun exemplaire. À force de les donner...
Y a-t-il d'autres questions ?

Intervenant. J'ai beaucoup apprécié votre récit. Et puisque vous parlez de Jacques Lacan je voulais vous demander si vous vous étiez posé la question : est-ce qu'il aurait pu vous piquer quelque chose ?

D. D. Me piquer quelque chose ? Qu'est-ce qu'il aurait pu me piquer ?

Intervenant. Je voulais savoir si vous vous étiez posé la question.

D. D. Non, jamais !

Intervenant. Donc vous ne vous êtes jamais dit qu'il aurait pu vous prendre quelque chose sans vous le dire ?

D. D. Me prendre quoi ? Une idée ? Il en avait plus que moi. Un objet, il en avait vraiment beaucoup plus que moi ! Il était plus intelligent que moi. Qu'est-ce qu'il aurait pu me piquer ?

Intervenant. Je ne sais pas. Mais vous ne vous êtes pas posé la question...

D. D. C'est une question que je me pose rarement. Je crois même ne me l'être jamais posée.

J. A. Oui, bien sûr. Dominique Desanti n'a pas besoin de se poser cette question... Cela veut dire qu'elle est un créateur...

D. D. Ah, vous vouliez dire sur le plan littéraire ? Vous savez, on ne peut rien contre le pillage !

Intervenant. Sans aller jusqu'au pillage, je me disais que lui s'est posé la question ; Jean Allouch a dit également que Lacan avait piqué quelque chose à quelqu'un dans sa vie au moins, et qu'il y avait eu cette espèce de liberté qui vient par ailleurs et qu'on arrive à récupérer... et vous, vous ne vous êtes jamais...

L'Unebévue Edition n°23 : de père à fille. www.unebevue.org

D. D. Attendez, je n'avais pas du tout compris la question dans ce sens-là, alors excusez-moi. Je pense que tous les écrivains qui ont écrit des livres d'histoire savent pertinemment que le livre suivant oubliera les guillemets. Il m'est d'ailleurs arrivé pire : j'avais écrit une biographie, c'était la seule et unique, sans conteste possible, dont nous avions essayé de tirer un film, mais cela a toujours capoté au dernier moment. Un jour, un film a été tourné sans que mon livre ait été ni acheté ni reconnu par le metteur en scène, un réalisateur fort connu, qui avait d'ailleurs été mêlé aux tentatives ratées de tirer quelque chose de mon livre. Lorsque l'avocat de mon éditeur est entré en contact avec l'avocat de la production pour savoir d'où il avait pu tirer ces matériaux, puisqu'il n' y avait qu'une seule biographie sur cette personne, l'autre a répondu : «Écoutez, ou ce que raconte ce livre est vrai ou c'est inventé ; si c'est vrai, beaucoup de gens le connaissent, pourquoi aurais-je besoin de votre auteur pour avoir les informations ?» Lavocat a insisté : «Les témoins qui ont parlé à mon auteur sont morts depuis, ils n'ont donc pas pu parler à votre scénariste ». Eautre a répondu : « Mon scénariste se passionne pour cette question depuis l'âge de quinze ans, il a lu tous les gens qui ont connu cette pièce». C'était parole contre parole. Tout le monde a compris. Il y a même eu des émissions à la télévision où le film était projeté et où j'étais invitée en tant qu'auteur du livre ; c'était la confusion la plus totale, mais, bien sûr, monsieur, vous avez tout à fait raison, c'était entièrement piqué.

Intervenant. Vous ne vous posiez pas la question avant ?

Dominique Desanti

D. D. Mais si, là, la question s'est posée. Du moins, entre les avocats.

J. A. Il m'est arrivé la même chose avec mon livre sur les soeurs Papin, qui a donné lieu à un film ; ils ont fait beaucoup d'emprunts au livre sans le mentionner dans le générique du film. De plus, ils ont fait un film qui soutenait une thèse, celle du fondement homosexuel de la paranoia, que mon livre visait précisément à contrer. Ils ont fait, d'une manière très commerciale, des soeurs Papin, les deux célèbres criminelles, des femmes qui se caressaient, nues, au lit, parce que c'était l'idée qu'ils avaient du fondement homosexuel de la paranoïa. Ils ont donc pris tout ce qu'il y avait comme contenu de concret dans mon livre pour soutenir un film qui allait dans le sens opposé du livre.

D. D. Qu'est-ce qu'on peut faire ?

J. A. Je n'ai rien fait.

D. D. Oui, on ne peut rien faire. On sait qu'on prend ce risque quand on écrit un livre fondé sur des faits historiques. Et même quand vous trouvez dans les archives quelque chose qui n'a jamais été publié, vous le faites figurer dans un livre, et l'auteur suivant vous citera dans la bibliographie.

Intervenant. Oui, mais ce que j'essayais de dire, c'est que non seulement vous

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

avez des idées, mais quand elles vous échappent, elles fuient, et cela ne vous gêne pas. Cela m'a intéressé, parce que je crois qu'écrire, ce n'est pas posséder, c'est laisser passer en quelque sorte.

J. A. *(se tournant vers Dominique)* Écrire, ce n'est pas posséder ?

D. D. Non, en tout cas, c'est une possession très éphémère.

Domaine public

Intervenant. Oui, et à mon avis c'est une forme de liberté, qui fait qu'accepter qu'on ne tienne pas à quelque chose fait qu'elle tient mieux.

D. D. Desanti disait que les idées une fois dites étaient immédiatement dans le domaine public. Et je sais que va bientôt paraître un livre où on lui fera certainement dire des choses qu'il n'a jamais dites ; de ses silences on a fait des paroles, et cela avec les meilleures intentions du monde. Mais il n'y a rien à faire.

J. A. On ne vous a pas demandé un avis ?

D. D. Non, puisque c'est une personne qui a eu de nombreux entretiens avec lui et qui peut maintenant dire ce qu'elle veut de ces rencontres où je n'étais pas présente.

J. A. Je crois que, légalement, ce n'est pas si simple.

D. D. Mais, comment voulez-vous ? Est-ce que je peux deviner les paroles de Desanti à un déjeuner avec quelqu'un tel jour ? C'est impossible. Alors, cette personne lui a sûrement posé des tas de questions sur tout ce qui le passionne. Je connais assez Desanti pour savoir qu'il lui a répondu par des monosyllabes, un silence bienveillant, des hochements de tête — Jacques Sédat et d'autres parmi vous voient bien ce que je veux dire. Et peut-être en toute bonne foi va-t-elle raconter qu'il approuvait telle thèse et pas du tout *la* thèse inverse, alors que Desanti n'était pas du genre à prendre parti sur quelque chose qui ne lui était ni hostile ni désagréable, mais étranger... Il ne savait rien !

J. A. C'est l'histoire que raconte Freud dans Le *Mot d'esprit.* On expose à un rabbin la thèse A et il dit : «Oui, tu as raison». Un autre lui expose la thèse «non-A» et il dit : « Oui, tu as raiso». Un troisième prend la parole : « Mais enfin Rabbi, on t'expose la thèse A et la thèse non-A ; les deux thèses sont contradictoires !» Alors, le rabbin réfléchit longuement et lui dit : «Oui, tu as raison».

D. D. C'est exactement ça ! C'est une très belle histoire, je ne la connaissais pas, et ça me convient totalement ! Parce qu'on ne peut rien faire... Je suis sure que Pau-

L'Unebévue Editeur N°3 : de père à fille. www.unebevue.org

tre est persuadé qu'il lui a dit : «mmm». Ce n'est pas très grave !

J. A. Bien, Nous remercions très chaleureusement Dominique Desanti, de sa si gentille présence. Je vous signale que Jacques Sédat, avec les éditions Tchou, s'emploie à rééditer des ouvrages importants : la revue *La Psychanalyse,* la revue *L'Inconscient,* les *Leçons du mardi* de Charcot...

Dominique Desanti

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

L'UNEBÉ V UE-ÉDITEUR

Bulletin d'abonnement et de commande

*à renvoyer à **L'UNEBÉVUE - Éditeur***
29, rue Madame, 75006 Paris
Télécopie - 01 44 49 98 79
Email - unebevue@wanadoo.fr

Nom et prénom

Adresse

Abonnement à la Revue

pour **3 numéros et 3 suppléments : 90 €**
(+22,86 € étranger hors CEE-Suisse-Autriche)

❑ à partir du N°21 ⁞ à partir du N°22 E à partir du N°23 ❑ à partir du N°24

L Ci-joint un chèque de 90 € (ou 112,86 € étranger, par chèque bancaire uniquement) à l'ordre de *L'UNEBÉVUE*

Numéros isolés

N°1. Freud ou la raison depuis Lacan	21,34€
N°2. télangue	21,34€
Li N°3. Eanifice psychanalytique	21,34€
Li N°4. Une discipline du nom	21,34€
C N°5. Parler aux murs	21,34€
C N°6. Totem et tabou, un produit névrotique	21,34€
E N°7. Le défaut d'unitude. Analycité de la psychanalyse	21,34€
L: N°8/9. 11 n'y a pas de père symbolique.	33,53€
El N°10. Critique de la psychanalyse et de ses détracteurs	21,34€
❑ N°11. L'opacité sexuelle. I - Le sexe du maitre.	21,34€
LI N°12. Lopacité sexuelle. Il - Dispositifs, agencements, montages	21,34€
Li N°13. Le corps de la langue	21,34€
El N°14. pros érogène	21,34€
❑ N°15. Les communautés électives I. Une subjectivation *queer* ?	21,34€
❑ N°16. Les communautés électives II. Ils parlent de l'amitié	21,34€
Ti N°17. Les bigarrures de Jacques Lacan	21,34€
ri Grammaire et inconscient	10,36€
❑ Mémoires d'un homme invisible	10,37€
ï J Écrits inspirés et langue fondamentale	10,36€
Frege-Russell. Correspondance	19,51€
Ti N°18. Il n'y a pas de rapport sexuel	21,34€
r i N°19. Follement extravagant. Le psychanalyste, un cas de nymphe ?	22,00€
11. N°20. Robopsy. Des lois pour les âmes. Des âmes pour les lois	22,00€
C¦ N°21. Psychanalystes sous la pluie de feu	22,00€
❑ N°22. La politique sexuelle des mots	22,00€

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Cahiers de i'Unebévue

_î	**L'éthification de la psychanalyse,** *Jean Allouch*	18,29 €
	A propos de Rose Minarsky, adapté de Louis Wolfson *Alain Neddam*	15,24 €
LJ	**Lacan et le miroir sophianique de Boehme,** *Dany-Robert Dufour*	18,29 €
ri	**Les sept mots de Whitehead ou l'Aventure de l'Être,** *Jean-Claude Dumoncel*	29,73 €
	La psychanalyse : une érotologie de passage, *Jean Allouch*	18,29 €
dyl)	• **Le sexe de la vérité. Érotologie analytique A,** *Jean Allouch*	18,29 €
	Le rectum est-il une tombe ? *Leo Bersani*	9,91 €
	Le Pendule du Docteur Deleuze, *Jean-Claude Dumoncel*	18,29 €
Li	**Erra tu'm,** Erratique érotique de Marcel Duchamp *George H. Bauer*	9,91 €
	Platon et la réciprocité érotique, *David M. Halperin*	9,15 €
	Le cas Nietzsche-Wagner, *Max Graf*	9,15 €
Li	**Les p'tits mathèmes de Lacan,** *Jean Louis Sous*	18,29 €
Ll	**Raymond Roucs'1 à la Une,** *Janine Germond*	9,91 €
•	**Une école du balbutiement, masochisme, lettre et répétition,** *Isabelle Mangou*	18,29 €
H	**Ça de Kant, cas de Sade, Érotologie analytique lll,** *Jean Allouch*	18,29 €
iT	**Constructions,** *John Rajchman*	20,00 €
Li	**La Tradition de la Mathesis Universalis,** *jean-Claude Dumoncel*	20,00 €
L_	**L'amour de loin du Dr L.**	22,00 €
	Chrestomathia *Jeremy Bentham*	44,00 €
	amour et ironie, *David Halperin*	*10,00* €

Séries

- **Première série.**

  • Freud ou la raison depuis Lacan. • L'inconscient. *S. Freud.* • Lélangue. • Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoia *(Dementia paranoides)* décrit autobiographiquement. *S. Freud.* • Eartifice psychanalytique. • Personnages psychopathiques sur la scène. *S. Freud.* Réminiscences du professeur Sigmund Freud. M. *Graf.* La bouteille de Klein.

  7 volumes l'ensemble 92 €

E Deuxième série.

• Une discipline du nom. • Dostoievski et la mise à mort du père. *S. Freud.* • De l'importance du père dans le destin de l'individu. *C.G.* Jung. • Parler aux murs. • Pour introduire le narcissisme. *S. Freud.* • **Totem et tabou,** un produit névrotique. Sur quelques concordances de la vie psychique des sauvages et des névrosés. *S. Freud.*

7 volumes l'ensemble 92 €

Troisième série.

• Le défaut d'unitude. Analycité de la psychanalyse. • La dénégation. *S. Freud.* • Il n'y a pas de père symbolique. *(Volume double)* • Le refoulement. *S. Freud.* • Comparaison mythologique avec une représentation compulsive plastique. *S. Freud.* • Une relation entre un symbole et un symptôme. *S.* Freud. • Séance du 9 juin 1971 du séminaire *Un discours qui ne serait pas du semblant* et notes préparatoires de Jacques Lacan.

7 volumes l'ensemble 92 €

Ci-joint un chèque d'un total de € à l'ordre de *l'UNEBEVUE*

Date Signature

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

NOUVEAUTÉ

David M. Halperin

amour et ironie
six remarques sur *l' eros* platonicien

traduit de l'anglais (États-Unis) par Isabelle Chdtelet

David M. Halperin

amour et ironie

six remarques sur *l'rras* platonicien

ha4..n i• 1:e1;Lu i/'Nfniwit. f).r Ji..l.r/a 04144«

Cahiers de l'Unebévue

56 pages- 10£
ISSN : 1284-8166
ISBN : 2-914596-13-8
diffusion et distribution
L'unebévue - Éditeur

L'ironie s'oppose à l'intensité. Dans des moments de sensation intense, extrême, on devient littéral : on ne peut vivre qu'une expérience à la fois. Les trois expériences cardinales qui exigent l'élimination de l'ironie, ou qui ne peuvent en réchapper, sont la souffrance à l'état brut, le transport religieux, la passion sexuelle. Guère étonnant qu'elles aient tendance à se confondre.

Le désir érotique semble donc se situer aussi loin que possible de l' i rouie. Et pourtant il serait difficile d'imaginer démonstration plus éclatante ou plus éloquente de l'ironie que l'expérience vécue du désir érotique. Platon, le premier dans l'histoire occidentale à élaborer une théorie du désir érotique, est aussi à l'origine de notre concept d'ironie. Certes l'ironie platonicienne, sur son versant le mieux connu, a trait au savoir, non à l'érotique. Mais dans cette brève étude, David Halperin nous montre que l'ironie de *l'eros* platonicien, moins démonstrative que l'ignorance socratique, est une ironie implacable que Platon place dans cet écart entre l'expérience subjective de l'amour et sa vérité.

Non seulement il convient mais il est nécessaire et révélateur que le *Banquet* de Platon ne relève d'aucun genre littéraire pré-existant.

David M. Halperin est professeur au département de langue et littérature anglaise de l'université du Michigan à Ann Arbor. Il a déjà publié en français *Platon et la réciprocité érotique, Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec, Saint Foucault et Oublier Foucault : mode d'emploi.*

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

PARUTIONS RECENTES

Javier tiÄEZ_

THÉORIE QUEER — ET PSYCHANALYSE

~

Théorie queer et psychanalyse
Javier Sáez
El'EL 2005
ISBN n°2-908855-85- / 220 p. / 24 euros.
Traduit de l'espagnol par Françoise Bcn Kcmoun

Depuis quelques dizaines d'années, la constitution au grand jour de communautés féministes, gay, lesbiennes, transgenres, bi, S/M a permis de poser d'inédites questions sur le sexe et le genre (gender). Plus récemment, en refusant l'enfermement des <, minorités sexuelles dans une problématique identitaire, le mouvement queer a redistribué encore autrement les cartes.

Comment cet abord redoublé aurait-il pu négliger ce qui, jusque-là, en Occident, occupait le terrain, à savoir la psychiatrie et la psychanalyse ? Rien pourtant ne permet d'affirmer que, côté queer, se soit forgée une pensée unique sur la psychanalyse. Bien au contraire, tandis que certains accueillent de manière critique tel ou tel de ses apport, le jugeant mime indispensable, d'autres prennent grand soin de cheminer hors champ freudien ; d'autres encore soulignent la façon dont la théorie psychanalytique, en devenant normative, sert des fins ouvertement répressives.

En partant de la situation particulière à l'Espagne — libération rapide des mouvements gay après la mort de Franco et pénétration récente de la psychanalyse lacanienne —, Javier Sáez brosse le tableau des avancées d'auteurs queer nord-américains (Judith Butler, Teresa de Lauretis, Gayle Rubin,) mais également européens (Monique Wittig, Beatriz Preciado, Marie-Hélène Bourcier, Didier Eribon). Il retrace les temps forts de cette tension entre le mouvement queer et la psychanalyse : reconnaissance, affrontements, malentendus. Il s'ensuit une psychanalyse pas moins divisée par la critique queer que ne l'est celle-ci par celle-là : contestée pour son homophobie, pour n'avoir pas pu se déprendre de la normativité psychiatrique ou n'avoir pas su débusquer l'origine historique et idéologiquement marquée de certains de ses concepts, la psychanalyse s'avèrecependant susceptible de redonner vie à sa capacité subversive. On en veut pour preuve l'oeuvre de Jacques Lacan, qui, dle aussi, questionne les formes de la subjectivation dès lors qu'on cesse de les réduire à des identités sexuelles.

On chercherait en vain dans cet ouvrage une quelconque synthèse. Cc n'est pas la moindre de ses qualités.

NE rt Burgos en 1965, Javier Sdez est sociologue et traducteur. 11 codirige le cours de théorie queer de l'Universidad nacional a distancia, collabore á la revue Zéro ; il a créé la revue électronique Hartza.com, qui, depuis 1995 rassemble des textes sur les cultures gay et lesbienne, la psychanalyse, l'analyse politique et la critique cultundle. I/ fist cofondateur de la revue philosophique Archipiélaga I/ doit sa formation en psychanalyse lacanienne à forge Alemcln et à Gs rmen Gallano. Il fut professeur de sociologie à l'Uni tenir' r ntreaméricaine de El Salvador. Il milita dans divers groupes de défense des droits de l'homme et antihornophobes (Amnistie international, La Radical gays Groupe de Travail Queer, etc.) Il a traduit récemment, avec Béatriz Préciado, l'ouvrage de Judith Butler Langage, poulain identité, ainsi que plusieurs livres de psychanalyse. En 2005 il a publié les livres TEORIA QUEER: POLITICAS BOLLERAS; MARICAS, MESTIZAS, TRANS (avec Paco Vidarte), et EL EJE DEL MAL ES HETEROSEXUAL (avec GTQ).

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

PARUTIONS RÉCENTES

John J. Win [der

D ÚS IK

CONTRAINTES
en Grèce ancit'Ill1e

-t.. .1. ,

Qu'y a-t-il de commun entre un rêve érotique, un jardin florissant, des gâteaux en forme de sexe, une poupée piquée d'épingles, un oeuf caché dans les jacinthes et le linceul tissé par Pénélope ? Avec érudition et humour, John Winkler le montre : la construction et la définition des rapports de sexe et de genre se manifeste là, non seulement selon les normes de l'élite athénienne, mais aussi selon les pratiques populaires en Grèce ancienne.

De l'oeuvre d'Homère et de la poésie de Sappho aux romans grecs, sans négliger des sources moins étudiées (textes médicaux, papyrus magiques, interprétations de rêves), Winkler entraîne son lecteur loin des interprétations consensuelles des textes canoniques — souvent ethnocentrées et androcentrées.

Winkler concilie avec éclat anthropologie, féminisme et philologie classique. Enquêtant dans un monde exotique — la Grèce ancienne, quoi qu'on en pense, nous est étrangère—, Winider relève les indices et trace les contours de la cartographie politico-érotique des Anciens.

On accède alors à ce que masquait l'image idéale et figée d'une virilité dominante : il y eut une figure, celle du kinaidos, pour hanter cette virilité ; il y eut des femmes pour savoir jouer avec les normes et conquérir une autonomie ; il y eut des stratagèmes, des astuces, par où s'écrivaient, se vivaient d'autres formes du désir.

Né en 1943 à St. Louis (Missouri), John J. Winkler fut moine bénédictin avant ¿entreprendre de brillantes études classiques à l'université du Texas, à Austin. Enseignant et chercheur à l'université de Yale puis de Stanford à partir 1979, il s'engagea dans les luttes féministes et gay. Il fut l'un des premiers, dans les années soixante-dix, à militer contre les ratiques de harcèlement sexuel dans les universités américaines.

Il est l'auteur de Auctor &Actor, de Constraints of Desire et a copublié Nothing to Do with Dionysos ?, avec Froma Zeitlin, ainsi que Before Sexuality, avec David Halperin et Froma Zeitlin.

John J. Winkler mourut du sida en 1990. La fondation John J. Winkler offre chaque année un prix à l'étudiant auteur du meilleur article dans un domaine inédit ou marginal des études classiques.

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

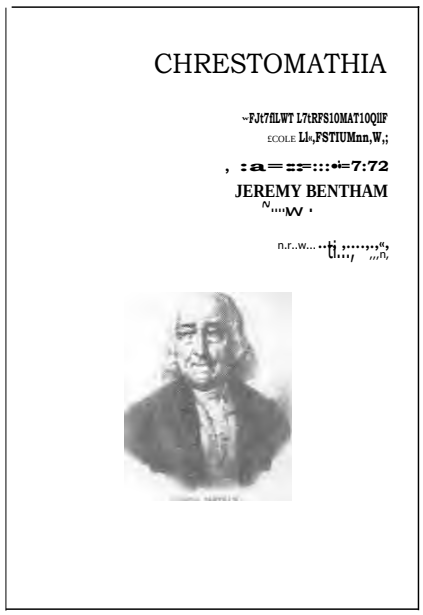
PARUTIONS RÉCENTES

CHRESTOMATHIA

RECUEIL DE FEUILLETS QUI EXPLIQUENT LE PROJET D'UNE INSTITUTION DESTINÉE A ETRE MISE EN OEUVRE SOUS LE NOM DE EXTERNAT CHRESTOMATIQUE OU ECOLE CHRESTOMATIQUE POUR ['EXTENSION DU NOUVEAU SYSTEME D'INSTRUCTION AUX BRANCHES SUPERIEURES DE L'ENSEIGNEMENT, A L'USAGE DE RANGS MOYENS ET SUPÉRIEURS DE IA VIE

JEREMY BENTHAM

Traduction, notes et introduction par Jean-Pierre Cléro



Cahiers de l'Unebévue

608 pages - 44 €
diffusion et distribution
L'unebévue - Éditeur

Ce livre, *Chrestomathia, autrement dit, le* Savoir Utile, pose l'un des fondements d'une doctrine qui veut établir ce qu'on doit enseigner 3 la jeunesse dans une société qui se propose *de* réaliser « le plus grand bonheur pour le plus grand nombre ».

Si dair et si distinct que soit le propos, l'ouvrage est un extraordinaire entrelacs de modes d'exposition : préfaces, tables (dont certaines ne sont pas de Bentham), notes sur les tables (dont certaines remarques consistent en lettres ¿autres auteurs que Bentham), appendices dont certains sont de simples dissertations alors que d'autres sont de véritables traités. La première édition de Chrestomathia n'était pas signée de Bentham. Son écriture, en devenant proliférante, s'est trouvé mêlée à celle *de* Dumont, par exemple, traduite pour être publiée en français, et, par une étrange aberration, retraduite pour être publiée en anglais, comme si elle n'avait pas d'abord *été* écrite en anglais.

ChrTstomathia, mot énigmatique, n'est pas une simple fantaisie linguistique, propre à distraire le lecteur. Le terme, pensé en grec, nous impose d'inspecter les entrailles d'un projet éducatif et culturel où la main propose toutes sortes de lignes qui se concentrent particulièrement dans la table de Chambers, hymne verbal 3 l'artisanat, alors que l'essentiel du propos du texte tend 3 constituer un enseignement moderne mieux adapté 3 la grande industrie et au grand commerce du début du xlx' siècle. Ainsi, *ce* livre qui *se* propose d'établir que tous ne doivent pas perdre leur temps 3 apprendre les langues anciennes, ne se laisse penser, dans *ses* ramures et ses nervuras, qu'avec la mise en oeuvre de l'étymologie essentiellement grecque des mots utilisés pour désigner les sciences et les pratiques. Il y a 13 l'indice que l'utilitarisme n'est pas du tout ce qu'on croit. Pour preuve, les étymologies soigneusement forgées par l'auteur, comme pour graver ironiquement un faux passé. En magnifiant la main, 3 travers Chrestomathia, Bentham en précipite, à mors couverts, le déclin et la fin.

Jean-Pierre Cidro, agrégé de philosophie, est actuellement Professeur à l'Université de Rouen, chargé de cours à l'Université de Paris X-Nanterre et associé au CNRS. *A la* ***recherche d'une philosophie des fictions, il se tourne naturellement vers l'oeuvrede Bentham qu'il traduit et commente, avec les membres du CentreBauham. La notion de fiction le porte à inspecter de nombreux domaines, apparemment hétérogènes : les mathématiques, le droit, la politique, la psychanalyse avec Locke, Hume, Stuart Mill, Harsanyi, Hare, tout autant que Foucault ou Lacan.***

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

Achevé d'imprimer le 15 décembre 2005
sur les presses de l'Imprimerie Rosa Bonheur
8, rue Rosa Bonheur - 75015 Paris
Tél. 01 43 06 57 66

Dépôt légal : décembre 2005
Imprimé en France

L'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org

L'UNEBÉVUE
revue de psychanalyse

SOMMAIRE

Ce « Lacan même ». Philippe Sollers.
Identité et séduction : les lesbiennes dans le courant dominant. Lynda Hart.
Performances autotextuelles. Anne Marie Ringenbach.
Anna von Lou. Anne-Marie Vindras.
Le riche et divers atelier-Anna. Martine Renaud.
Anna Freud-Lou Andreas-Salomé. Un manquement aux statuts. Françoise Jandrot.
Le siècle selon Badiou. Jean-Claude Dumoncel.
Quel est le « métier de chien » : la psychanalyse ou la vie ? Dominique Desanti.

ISSN : 1168-148X
ISBN : 2-914596-14-6

22 €

l'unebévue éditeur l'Unebévue Editeur N°23 : de père à fille. www.unebevue.org