

Leçon du 21 décembre 1976 du Séminaire de J. Lacan
L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre

Lacan : « j'invite Alain Didier qui est ici présent à venir vous énoncer ce qu'il a tiré de certaines données qui sont les miennes, qui sont des dessins d'écriture et dont il voudra bien vous faire part. »

Alain Didier : Bon. Je dois dire d'abord que le Dr Lacan me prend tout à fait au dépourvu ; je n'étais pas prévenu qu'il me proposerait de me donner la parole pour essayer de reprendre un point dont je lui avais parlé ces jours-ci... Je dois vous dire tout de suite que, personnellement, je n'en fais pas l'articulation du tout avec ce dont il est question présentement. N'attendez donc pas que j'essaie d'articuler ce que je vais essayer de dire avec les problèmes de topologie dont le Dr Lacan parle en ce moment. Le problème que j'ai essayé d'articuler de façon un peu conséquente avec ce que le Dr Lacan a apporté sur le montage de la pulsion est celui, à partir du circuit de la pulsion, des différentes torsions qui m'apparaissent repérables entre le sujet et l'Autre, des différents temps dans lesquels s'articulent deux ou trois torsions.

Cela reste pour moi assez hypothétique, mais enfin je vais essayer de vous retracer comment les choses peuvent, comme ça, se mettre en place. La pulsion, le circuit pulsionnel d'où je partirai, pour essayer d'avancer, serait quelque chose d'assez énigmatique, serait quelque chose de l'ordre de la pulsion invocante et de son retournement en pulsion d'écoute. Je veux dire que les termes de pulsion d'écoute, n'existent, il me semble, n'existent nulle part comme tels, restent donc tout à fait problématiques. Quand j'ai parlé de ces idées au Dr Lacan, c'est plus précisément au sujet de la musique en essayant de repérer pour un auditeur qui écoute une musique qui le toucherait, qui lui ferait de l'effet, de repérer différents temps que je vais essayer donc de vous livrer maintenant, assez succinctement, puisque que je n'ai préparé ni texte, ni notes.

Alors excusez-moi si c'est un peu improvisé. J'imagine que si vous écoutez une musique, je parle d'une musique qui vous parle ou qui vous « musique », si vous l'écoutez, la façon dont vous la prenez cette

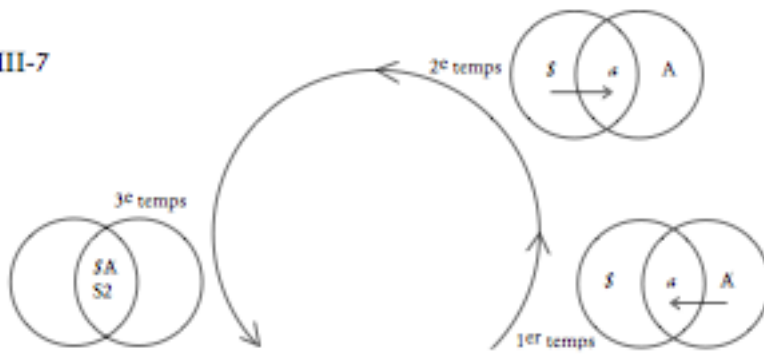
musique, c'est en tant qu'auditeur . Cela paraît évident, mais enfin ça n'est pas si simple...Je dirai que si la musique, dans un tout premier temps (les temps que je vais essayer de décortiquer pour la commodité de l'exposé ne sont bien sûr pas à prendre comme des temps chronologiques, mais comme des temps qui seraient logiques, et que je désarticule nécessairement pour la commodité de l'exposé) si donc la musique vous fait de l'effet comme auditeur, c'est que quelque part, comme auditeur, tout se passe comme si elle vous apportait une réponse.

Le problème commence alors avec le fait que cette réponse fait surgir en vous l'antécédence d'une question qui vous habitait en tant qu'Autre, en tant qu'auditeur, qui vous habitait sans que vous le sachiez . Vous découvrez donc qu'il y a là un sujet quelque part qui aurait entendu une question qui est en vous et qui, non seulement l'aurait entendue, mais qui en aurait été inspiré, puisque la musique, la production du sujet « musicant », serait la réponse à cette question qui vous habitait. Vous voyez donc déjà que l' on peut articuler ça au désir de l'Autre : s'il y a en moi, en tant qu'Autre, un désir, un manque inconscient, j'ai le témoignage que le sujet qui reçoit ce manque n'en est pas paralysé, n'en est pas en fading, comme le sujet qui est sous l'injonction du « che vuoi », mais au contraire en est inspiré et son inspiration, la musique en est le témoignage. Bon, ceci est le point de départ de cette constatation.

L'autre point, c'est de considérer que, en tant qu'Autre, je ne sais pas quel est ce manque qui m'habite, mais que le sujet lui-même ne me dit rien sur ce manque . Le sujet lui-même de ce manque ne sait rien et n'en dit rien puisqu'il est dit par ce manque, mais en tant qu'Autre. Je dirais que je suis dans une perspective topologique où m'apparaît le point où le sujet est divisé puisqu'il est dit par ce manque, c'est-à-dire que ce manque qui m'habite, je découvre que c'est le sien propre, lui-même ne sait rien de ce qu'il dit, mais moi je sais qu'il sait sans savoir. Vous voyez que ce que je vous ai dit là pourrait s'écrire un peu comme ce que Lacan articule du procès de la séparation.

Je vais donc articuler les différents temps de la pulsion avec différentes articulations de la séparation.

g. III-7



En bas à gauche, j'ai mis le procès de la séparation avec une flèche qui va du grand A barré à ce manque mis en commun entre le grand A et le sujet, l'objet petit a. La flèche voudrait signifier que, je ne sais rien de ce manque en tant qu'Autre, mais quelque chose m'en revient du sujet qui lui en dit quelque chose. C'est pour ça que je l'articule avec la pulsion, parce que tout se passe comme si je voulais arriver à articuler ce manque, ce rien, en accrocher quelque chose, en savoir quelque chose. Je fais confiance au sujet, disons : je me laisse pousser par lui , c'est d'ailleurs la pulsion. Je me laisse pousser par lui et j'attends de lui qu'il me donne cet objet petit a. Mais au fur et à mesure que j'avance, que j'attends du sujet, si je puis dire, ce que je découvre, c'est qu'en suivant le sujet, le petit a, nous ne faisons tous les deux que le contourner. Il est effectivement à l'intérieur de la boucle et je m'assure effectivement que ce petit a, il est inatteignable.

Je pourrais dire là que c'est un premier parcours et que, quand je me suis assuré en tant qu'Autre, il a ce caractère effectivement d'objet perdu, l'idée que je propose, c'est qu'on peut comprendre à ce moment là le retournement pulsionnel dont parle Freud et que reprend Lacan, le retournement pulsionnel que je vais mettre en haut du graphe, comme le passage à un deuxième mode de séparation.

Ce retournement pulsionnel, se donne donc comme une deuxième tentative d'approcher de l'objet perdu, mais cette fois d'une autre perspective , de la perspective du sujet. Je m'explique : dans le premier temps que je postule, on pourrait dire qu' alors que je me reconnaissais comme auditeur, un point de bascule arrive. Et il fait que maintenant je vais passer de l'autre côté. Alors que je me

reconnaissais comme auditeur, on pourrait dire que, cette fois, c'est moi, je suis reconnu comme auditeur par la musique qui m'arrive, c'est-à-dire que la musique, qui était une réponse et qui avait fait surgir une question en moi, la musique devient une question qui m'assigne, en tant que sujet, à répondre moi-même à cette question. La musique se constitue dès lors comme m'entendant, comme sujet finalement — appelons-le par son nom — comme sujet supposé entendre. Et la musique, la production, ce qui était la réponse inaugurale devient la question, la production donc du sujet musicien se constituant comme sujet supposé entendre. Sujet supposé entendre qui m'assigne dans cette nouvelle position de sujet et je vais y répondre par un amour de transfert. On ne peut pas ne pas articuler le fait que la musique produit tout le temps effectivement des effets d'amour...

Je reviens encore à cette notion d'objet perdu par le biais suivant : vous n'êtes pas sans avoir remarqué que le propre de l'effet de la musique sur vous, c'est ce pouvoir sur vous de métamorphose, de transmutation : par exemple, elle transmute votre tristesse en nostalgie. Je veux dire par là que si vous êtes triste, si vous êtes triste ou déprimé, vous pouvez désigner l'objet qui vous manque, dont le manque vous fait défaut, vous fait souffrir, et d'être triste c'est triste, je veux dire, ce n'est la source d'aucune jouissance. Le paradoxe de la nostalgie — comme Victor Hugo le disait, la nostalgie, c'est le bonheur d'être triste — le paradoxe de la nostalgie, c'est que précisément dans la nostalgie ce qui se passe, c'est que ce qui vous manque est d'une nature que vous ne pouvez pas désigner et que vous aimez ce manque. Dans cette transmutation, tout se passe comme si l'objet qui manquait s'était véritablement évaporé... Je vous propose donc de comprendre cette jouissance, une des articulations de la jouissance musicale, comme ayant le pouvoir d'évaporer l'objet. Le mot «évaporer», nous pouvons d'ailleurs le prendre presque au sens physique du terme, dont la physique a repéré la sublimation. Dans la sublimation, il s'agit en effet de faire passer un solide à l'état de vapeur, de gaz ; et la sublimation, est cette voie paradoxale par laquelle Freud nous enseigne — et Lacan l'a articulé de façon encore plus soutenue — que nous pouvons accéder, justement par la voie de la déssexualisation, à la jouissance.

Vous voyez donc, en ce deuxième temps (ce que je marque, en haut du circuit : renversement de la pulsion) une première torsion. C'est peut-être à partir de cette notion de torsion que le Dr Lacan a pensé à insérer ce petit topo au point où il en est de son avancée . Deuxième temps donc, une première torsion apparaît où il y a apparition d'un nouveau sujet et d'un nouvel objet. Le nouveau sujet précisément, c'est moi qui d'auditeur devient (je ne peux pas dire parleur, parlant) « musicant. » On pourrait dire qu'au point dans la musique où les notes vous traversent, tout se passe comme si paradoxalement, ce n'est pas tant que vous les entendiez, mais tout se passe comme si — j'insiste sur le « si » — tout se passe comme ces notes, vous les produisiez vous-même.

J'insiste sur le « si » et sur le conditionnel qui est lié à ce « si » ... Vous n'êtes pas délirant, mais tout se passe néanmoins comme si ces notes vous les produisiez vous-même : c'est vous l'auteur de cette musique... J'ai mis une flèche qui va là du sujet au petit a séparateur, voulant indiquer par là dans cette deuxième perspective de la séparation, c'est du point de vue cette fois du sujet que j'ai une perspective sur le manque dans l'Autre. Alors quel est ce manque ?

Comment le repérer par rapport à l'amour de transfert ? Eh bien, quand nous écoutons une musique qui nous émeut, la première impression, c'est tout le temps d'entendre que cette musique a tout le temps à faire avec l'amour; on dirait que la musique chante l'amour. Mais si on prend au sérieux ce petit schéma et si même on essaie de comprendre comment fonctionne l'amour, de ce mouvement de torsion dans la musique, vous sentirez que ce n'est pas tant le sujet, le sujet qui parle de son amour à l'Autre, mais bien plutôt qu'il répond à l'Autre, que son message est cette réponse où il est assigné par ce sujet supposé entendre et que sa musique d'amour impossible est en fait une réponse qu'il fait à l'Autre. Et c'est à l'Autre qu'il suppose le fait de l'aimer et de l'aimer d'un amour impossible. On pourrait sommairement faire le parallèle avec certaines positions mystiques, où le mystique est celui qui ne vous dit pas qu'il aime l'Autre, mais qu'il ne fait que répondre à l'Autre qui l'aime, où il est mis dans cette position où il n'a pas le choix, ne fait que répondre.

Dans ce deuxième temps de la musique, on peut faire ce parallèle dans la mesure où le sujet effectivement postule l'amour de l'Autre pour lui, mais l'amour de l'Autre en tant que radicalement impossible. C'est pour cela que j'ai mis cette flèche : le sujet a, par ce deuxième point de vue, une perspective sur le manque qui habite l'Autre. On pourrait dire que se confirme par ce deuxième temps que l'objet évaporé reste tout aussi évaporé que dans la première position. Comme vous le voyez, on approche de la fin de la boucle.

Le transfert, on peut remarquer, correspond très précisément à la façon dont Lacan introduit l'amour de transfert dans le séminaire du Transfert : le sujet postule que c'est l'Autre qui l'aime ; il pose donc un aimé et un aimant. Il y a donc passage, dans cet amour de transfert, de l'aimé à l'aimant. Ce que je vous ai dit là, n'est cependant pas exact, parce que ce deuxième temps ne peut pas s'articuler comme tel, il s'articule synchroniquement avec un troisième temps qui existe, je dirais, synchroniquement avec lui de la façon suivante : le sujet, cette fois, étant lui-même musicien, étant producteur de la musique donc, s'adresse à un nouvel autre, que j'ai appelé sujet supposé entendre qui n'est plus tout à fait l'Autre du point de départ, c'est un nouvel autre.

Ce nouvel autre, précisément, ça n'est plus le « vel » ce n'est plus «ou l'un ou l'autre». A ce nouvel autre, il va également s'identifier, c'est-à-dire qu'il y a à partir du haut de la boucle, une double disposition où le sujet est à la fois celui qui est parlant et celui qui est entendant.

Quelque chose peut-être pourra vous illustrer cette division : c'est celle que met en évidence, à mon avis, le mythe d'Ulysse et des Sirènes. Vous savez qu'Ulysse pour écouter le chant des Sirènes, avait bouché de cire les oreilles de ses matelots. Comment est-ce que nous devons comprendre ça ? Ulysse s'expose à entendre, à entendre la pulsion invocante, à entendre le chant des Sirènes; mais quand il va entendre le chant des Sirènes, vous savez que l'histoire nous raconte qu'il hurle des paroles aux matelots, il leur dit : «Mais arrêtez, restons ». Cependant il a pris ses précautions : il sait qu'il ne sera pas entendu. Ce mythe à mon avis illustre mon deuxième temps : Ulysse s'est mis en position de pouvoir entendre dans la mesure où il s'était assuré qu'il ne pourrait pas parler, c'est-à-dire où il s'était assuré qu'il n'y aurait pas ce retournement de la pulsion, c'est-à-dire le deuxième et le troisième temps. Il s'était assuré qu'il n'y aurait pas un sujet supposé

entendre, à cause des bouchons de cire.

Ainsi le premier temps, « entendre », nous pose le problème même de l'éthique de l'analyste. Est-ce que précisément un analyste qui est quelqu'un dont on peut entendre de lui qu'il entende certaines choses, est-ce qu'il n'est pas, un moment donné, nécessairement, de par la structure même du circuit pulsionnel, en position d'avoir à se faire parlant ? De ne pas faire comme Ulysse qui avait déjà pris un premier risque d'entendre certaines choses. Après ce deuxième et troisième temps où le sujet et l'Autre continuent leurs chemins côte à côte toujours séparés par le petit a séparateur, quelle est la position par rapport à notre point de départ, où en sommes-nous ?

Eh bien, le point sur lequel le sujet débouche, c'est qu'après ce deuxième et troisième temps, il a trouvé l'assurance que ce petit a séparateur, c'était effectivement impossible de le rencontrer, puisqu'il n'est arrivé qu'à en faire que le tour. Il lui a fallu cependant plusieurs mouvements dialectiques pour en avoir comme une forme de certitude qui va peut-être lui permettre de faire là un nouveau saut, qui sera mon quatrième temps, un nouveau saut qui va lui permettre à ce moment-là de passer à une nouvelle forme de jouissance, de s'y risquer.

J'ai dit « s'y risquer », parce que ça n'est pas donné d'arriver à ce que j'appelle ce quatrième temps que je vais quand même marquer. On peut donc imaginer un dernier temps qui serait le point terminal, le point non pas de retour, puisque la pulsion ne revient pas au point de départ, mais le point possiblement ultime de la pulsion, J'ai marqué la jouissance de l'Autre, et le petit schéma, le nouveau schéma de séparation. Le troisième que j'inscris, représente le schéma de la séparation, non plus avec l'objet petit a dans la lunule, mais avec le signifiant S de grand A barré, et le signifiant S2, signifiant que Lacan nous apprend à repérer comme étant celui de *l'Urverdrängung*.

Pourquoi est-ce que je marque ça ? Je dirai que, tout le parcours ayant été fait, que ce soit du point de vue du sujet, de l'Autre et du deuxième autre, il est confirmé que l'objet est vraiment volatilisé ; on peut imaginer qu'à ce moment le sujet va faire un saut, ne va plus se contenter d'être séparé de l'Autre par l'objet petit a, mais va procéder véritablement à une tentative de traversée du fantasme. Il y a un passage dans le Séminaire II, bien avant que Lacan parle du problème

de la jouissance de l'Autre, où Lacan au sujet de la pulsion et de la sublimation, pose cette question : il se demande comment la pulsion peut être vécue après ce que serait la traversée du fantasme. Et il ajoute : « Ceci n'est plus du domaine de l'analyse, mais est de l'au-delà de l'analyse ».

Alors, rappelons-nous que l'objet petit a n'est pas uniquement, comme on l'entend si souvent dire, essentiellement caractérisé par le fait qu'il est l'objet manquant (il est certes l'objet manquant, mais sa fonction d'être l'objet manquant est pointée très spécifiquement, disons, dans le phénomène de l'angoisse) mais que sa fonction fondamentale est bien plutôt de colmater cette béance radicale qui rend si impérieuse la nécessité de la demande. S'il y a vraiment quelque chose de manquant dans l'être parlant, ce n'est pas l'objet petit a, c'est cette béance dans l'Autre qui s'articule avec le grand S de grand A barré. C'est pourquoi à la fin de ce circuit pulsionnel, pour rendre compte de l'expérience de l'auditeur, j'é mets cette idée que la nature de la jouissance à laquelle on peut accéder en fin de parcours n'est pas du tout du côté d'un « plus-de-jouir », mais précisément du côté de d'une expérience de cette jouissance « extatique », jouissance de l'existence elle-même . J'ai d'ailleurs au sujet du terme « jouissance extatique », été frappé de repérer sous la plume de Lévi-Strauss dans un numéro de « Musique en jeu » la mise en perspective de la nature, non pas de la jouissance, mais de l'expérience de la musique et de celle qui lui apparaît être celle de l'expérience mystique. Freud lui-même, dans une lettre à Romain Rolland, se trouve articuler spontanément qu'il se refusait à la jouissance musicale et que cette jouissance musicale lui paraissait aussi étrangère que ce que Romain Rolland lui disait sur les jouissances d'ordre mystique . C'est donc bien Freud lui-même qui articulait les deux, qui a eu l'idée d'introduire la musique là-dedans.

Dernier temps donc, où le sujet fera le saut, je ne sais pas si on peut dire « au-delà » ou « derrière » l'objet petit a, mais arrivera à franchir et à advenir à ce lieu de commémoration de l'être inconscient comme tel, c'est-à-dire de la mise en commun des manques les plus radicaux qui font la béance du sujet de l'inconscient et de l'inconscient ... On pourrait dire qu'au dernier temps, le Réel comme impossible est chauffé à blanc, est porté à incandescence ; à ce moment-là, j'indiquerai, moi, que la pulsion s'arrête dans le sens où les musiciens,

les auditeurs de musique savent que dans certains moments de bouleversement par la musique, comme on dit, le temps s'arrête. Effectivement il y a une suspension du temps à ce niveau-là. Et dans cette suspension du temps, on peut faire l'hypothèse que ce qui se passe, c'est une sorte de commémoration de l'acte fondateur de l'inconscient dans la séparation la plus primordiale, la béance la plus primordiale qui a été arrachée au Réel et qui a été introduite dans le sujet, qui est celle du S de grand A barré du signifiant.

Je crois enfin que le dernier point que l'on peut avancer, est de faire remarquer que ce point de jouissance, qui me paraît être ce que Lacan articule être de la jouissance de l'Autre, est précisément le point de désexualisation maximum, total, supérieur, sublime, sublime au sens de sublimation ; et c'est bien par ce point-là que la sublimation a affaire à la désexualisation et à la jouissance.

Les deux torsions ou trois torsions, dont je vous parlais au départ, sont donc celles qui sont repérables entre le passage du premier au deuxième temps, du deuxième au troisième, et je ne sais pas si on peut parler de torsion à vrai dire, pour la topologie de ce que j'appellerais le quatrième temps. Ça reste à penser...

– **J. Lacan** : Je vous remercie beaucoup.

Note

La transcription de cette intervention par Jean Szpirko a donné lieu à l'établissement d'un texte publié sous le titre "Quand la musique nous entend : contribution à la question de la pulsion invoquante".

Alain-Didier Weill, *"Lila et la lumière de Vermeer"*, éditions Denoël, Paris, 2003, p.135 à 144.