

Journée des cartels

Samedi 18 septembre 2021

Cartel *Lecture du séminaire VIII, Le transfert*

Théâtre et psychanalyse : une même topologie du désir.

Jean-Philippe Debroize

-Ne t'inquiète pas, tout va bien. Tu dois simplement arrêter de vouloir. Chez les Russes le vouloir se trouve là (il montre la poitrine). Chez les Français, il se trouve dans la raison (il montre la tête).

-Si je ne dois pas vouloir, que dois-je faire ?

-Rien. Seulement parler. Tu n'es pas seule. Il y a toi, et l'existence du son.

Extrait de « Face à Médée, journal de répétition » de Valérie Dréville, 2018, Actes Sud

Lors de la précédente journée des cartels, Marie-Christine Laznik questionnait la façon théâtrale qu'avait Lacan d'intervenir avec ces analysants. Sa réflexion m'a incité à reprendre un travail que j'avais mené pour ma thèse de médecine générale qui portait sur les liens pouvant exister entre théâtre et médecine. Le choix du séminaire « le Transfert »¹ que nous avons mis à l'étude en cartel cette année a fini de me convaincre de reprendre ces recherches.

Le transfert est indissociable de l'invention de la psychanalyse par Freud et en représente encore aujourd'hui l'instrument fondamental, « la première institution du psychanalyste » selon Marcel Czermak². Dans la continuité de la pensée de Freud énoncée dans son texte de 1915 « Observations sur l'amour de transfert »³, Lacan réaffirme dans son séminaire la proximité du transfert avec l'amour et reconnaît au dispositif même de la cure analytique la raison de l'émergence de ces sentiments « déplacés ». Il va s'appuyer

1 J.Lacan, Le transfert, p226, Ed. Seuil, 1960

2 M.Czermak, Patronymie, Ed. Erès, p39.

3 S.Freud, Observation sur l'amour de transfert, 1915

sur le commentaire du texte de Platon « Le Banquet » pour situer le phénomène amoureux, et sa spécificité dans le transfert.

Pour Lacan, l'amour de transfert existe du côté de l'analysant puisque chez lui se produit ce qu'il appelle la métaphore de l'amour. Il introduit deux termes grecs, Erastès et Eroménos, à savoir respectivement celui qui désire et celui qui est désiré, en précisant que la métaphore de l'amour se réalise quand l'Eromenos, celui qui est désiré, opère une bascule en position d'Erastes, de désirant. Lacan nous gratifie au passage d'une illustration poétique de ce mouvement avec la main qui se tend vers le fruit, la rose ou la bûche⁴. Il repère surtout l'occurrence de ce phénomène dans la scène finale du Banquet où Alcibiade, homme désiré pour ses faits d'arme, sa jeunesse et sa beauté, va révéler à tous son désir pour Socrate et par cet aveu public (et scandaleux selon Lacan), basculer de la position d'Eroménos à Erastes. Lacan repère que Socrate, de son côté, évite de se laisser capter par les éloges d'Alcibiade. Il sait ce qu'il en est de l'amour (la seule chose qu'il affirme savoir) et que les « agalmes », objets du désir qu'Alcibiade pense qu'il renferme ne sont qu'illusion.

Dans la cure, l'analysant qui vient parler, du fait qu'il est écouté par l'analyste se sent aimé. De cette position d'être aimé, il va, à mesure de la cure, basculer vers une position désirante, en s'imaginant que le secret de la cause de son désir se trouve chez l'analyste. Ce dernier, s'il sait quelque chose de son désir propre d'analysant pour avoir été analysé, ne sait rien en revanche du désir de l'analysant puisque c'est un désir inconscient. Il tient néanmoins ce rôle de « supposé-savoir » nécessaire à la mise en place du transfert et grâce auquel le travail peut avancer. Chez l'analyste, la métaphore de l'amour n'opère pas car l'éthique de sa position, que Lacan rapporte à son désir d'analysant, le laisse en dehors de la capture imaginaire que lui assigne l'analysant.

Place de semblant, place d'objet du désir, lieu du manque, lieu vide d'où peut naître la parole... Toutes ces dénominations pour définir la place de l'analyste à l'endroit de son désir. Mon hypothèse est que cette place si particulière partagerait une même topologie avec la place du désir chez l'acteur au théâtre dans sa recherche de faire résonner le texte d'un auteur.

4 « Cette main qui se tend vers le fruit, vers la rose, vers la bûche qui flambe, son geste d'atteindre, d'attirer, d'attiser, est étroitement solidaire de la maturation du fruit, de la beauté de la fleur, du flamboiement de la bûche. Mais quand, dans ce moment d'atteindre, d'attirer, d'attiser, la main a été vers l'objet assez loin, si du fruit, de la fleur, de la bûche, une main qui est la vôtre, et qu'à ce moment c'est votre main qui se fige dans la plénitude fermée du fruit, ouvert de la fleur, dans l'explosion d'une main qui flambe-alors, ce qui se produit là, c'est l'amour » J.Lacan, Le transfert, Ed. Seuil, 1960

Dans un des chapitres qui suivent l'étude du Banquet, Lacan va aborder la notion de contre-transfert et se servir, pour illustrer son propos, d'une analogie entre la psychanalyse et le jeu de bridge. Il souligne alors que la position de l'analyste, a à faire avec la mort :

« Joue -t-il ou non avec la mort ? J'ai moi-même écrit ailleurs que dans cette partie qu'est l'analyse, et qui n'est sûrement pas structurable uniquement en termes de partie à deux, l'analyste joue *avec un* mort. Nous retrouvons là ce trait de l'exigence commune, qu'il doit y avoir dans ce petit autre qui est en lui quelque chose qui soit capable de jouer le mort. »⁵

Ce mort dont parle Lacan, c'est le *petit autre* de l'analyste, c'est-à-dire son moi imaginaire. Image spéculaire de lui-même qui serait son partenaire dans la partie de bridge analytique (référence au mort dans les règles du jeu de bridge traditionnel), et qu'il conviendrait d'apprendre à « absentifier », à éteindre pour ne pas s'en trouver soi-même « encombrer », pour ne pas se laisser capter, captiver, à cet endroit par celui qui vient lui parler :

« Si on forme des analystes, c'est pour qu'il y ait des sujets tels que chez eux le moi soit absent ».

Lacan reconnaît qu'il s'agit bien sûr d'une place idéale, d'une utopie jamais vraiment réalisée d'un sujet désencombré de son moi. Pour lui, c'est néanmoins vers cette place que doit tendre l'analyste et c'est à savoir tenir cette place que consiste sa formation.

Alors comment entendre ce désencombrement du Moi ? Peut être justement en passant par l'analogie avec le théâtre qui, dans une certaine visée de son travail, mobilise pour l'acteur, selon mon hypothèse, un moi absent. En effet, cela m'a fait penser à certaines phrases utilisées en répétition au théâtre, pour indiquer à l'acteur qu'il doit « s'ouvrir », se laisser traverser, faire le vide en lui, afin d'accueillir le texte ou le personnage.⁶ Ces considérations sur une place vide à créer en soi résonnent en tout cas avec cet « absentéisme » prôné par Lacan. Dans la pièce « Elvire Jovet 40 » de Brigitte Jaques⁷, il y a un passage très beau où Jovet interpelle l'actrice en l'orientant vers cet « état de *viduité* », qui seul permettrait d'atteindre à la vérité du jeu. Il y a, dans cette expression de ce que Jovet cherche à faire comprendre à ses acteurs en formation, l'accent d'une disposition qui serait d'abord disposition du corps, un état de transparence qui donnerait accès à l'essence du personnage. Et c'est dans la recherche de ce vide générateur que

5

J.Lacan, Le transfert, p226, Ed. Seuil, 1960

6

N. Bouchaud, Sauver le moment, p30, Ed. Actes Sud, 2021

7

B.Jaques-Wajeman, Elvire Jovet 40, Ed. Actes Sud-Papiers, 1986

pourrait advenir une parole, un dire déjà écrit mais à même de naître de nouveau, sur la scène, comme s'il s'inventait.

Partir du rien, du vide. Cela m'a fait associer à la notion de création ex-nihilo que Lacan reprend dans son séminaire sur l'éthique, à propos de la sublimation. Pour Lacan, il n'est question de création qu'à partir du rien, du vide et cela intéresse la psychanalyse en ce qu'il s'agit là aussi de cerner un vide, de mettre des mots autour d'un manque originaire, l'objet cause du désir qui échappe continuellement à sa saisie et qui n'existe que dans le renouvellement de sa recherche. « Toujours raté, jamais ça, jusqu'à ce que ça le soit tout à fait. »⁸ Dans la mort ? Car ce lieu du désir, entretient effectivement un rapport étroit avec la mort.

Cette proximité du désir et de la mort, Lacan va la réaffirmer en précisant les coordonnées d'une zone de « l'entre-deux- mort » où se situe les héros tragiques, zone qui, selon lui, représente la place éthique du désir de l'analyste, le lieu du « ne pas céder sur son désir ». Pour Lacan, il existe une seconde mort qui a trait avec l'insistance signifiante et qui, pour le sujet parlant, du fait même d'être pris dans le langage, lui donne accès à la pulsion de mort qui l'anime. En tant qu'il s'articule comme chaîne signifiante, le sujet à cet endroit « touche du doigt qu'il peut manquer à la chaîne signifiante de ce qu'il est. »⁹ L'entre-deux-mort, c'est la place qui oscille entre la mort biologique et cette seconde mort qui serait un au-delà (ou en deçà) de la mort, une mort de toute éternité, l'annulation de l'être, le désêtre.

Si Antigone vient finir dans cette zone d'« entre deux mort », Œdipe, à l'ultime « station » de sa destinée tragique, lui, la franchit et témoigne de la loi signifiante qui l'a menée toute sa vie. Le « mieux vaut ne pas être né » qu'il prononce résonne alors comme un dépassement, une prise de conscience de cette fatalité signifiante, l'Até. Ce dépassement est aussi l'avènement du sujet désirant à l'endroit de son manque. Affaire de frontière, de limite et de franchissement.

On retrouve les résonnances de cette zone frontière entre les vivants et les morts dans le travail de Valérie Dréville autour du texte « Médée-Matériau » de Heiner Muller, mis en scène par Anatoli Vassiliev. Dans le récit qu'elle fait des répétitions, elle témoigne du moment où elle accepte, au bout de nombreuses semaines d'intenses efforts sur la technique du corps et de la voix, de perdre tout repère de langage qui la structure pour atteindre à un état de transe qui lui permet d'approcher à « l'action des mots ».

8

J.Lacan, Le moi dans la théorie freudienne et dans la technique de la psychanalyse, Ed. L'Ali, 1954-1955, p323.

9

J.Lacan, L'éthique de la psychanalyse, Ed. L'Ali, 1959-1960.

Vassiliev, le metteur en scène qui l'accompagne dans ce projet, la pousse à l'extrême de ce travail de déconstruction du mythe personnel. Il lui dit « Moi j'ai une conscience russe je comprends très bien ce que c'est de vouloir sortir de son propre mythe ». L'actrice s'emploie à une véritable entreprise de démolition signifiante qui la laisse exsangue, hors d'elle-même, mais qui lui ouvre une nouvelle aire de langage et d'accès à l'essence du texte. Elle témoigne alors de ce moment de franchissement, de bascule, qui peut faire écho à ce qu'il en serait d'une fin d'analyse. « Franchissement des limites qui s'appellent la crainte et la pitié » dira Lacan dans le séminaire de l'éthique, en référence aux conditions aristotéliennes de la tragédie, pour tout sujet qui refuse de céder sur son désir. Mais une fin de cure est-elle nécessairement tragique ? Elle passe en tout cas par un certain affranchissement, dans la reconnaissance de cet objet à jamais perdu et cause du désir, reconnaissance de ce manque-à-être structurel qu'implique la prise dans le langage. Le prix à payer de ce franchissement n'est pas forcément la mort, comme pour Œdipe ou Antigone, néanmoins c'est un savoir qui se paye d'un certain « réveil » sur le lien étroit qui lie le désir et mort.

Pour conclure sur une note plus légère, je voudrais revenir sur le commentaire du Banquet de Platon, car Lacan insiste aussi sur la dimension de la comédie et sur l'accent de vérité qu'elle renferme. Il pointe en effet à plusieurs reprises le paradoxe de certains échanges du Banquet en faisant remarquer par exemple que l'éloge sur l'amour que produit Agathon, habituellement reconnu pour son sérieux et son sens du tragique s'avère risible voir ridicule (« il bouffonne »), quant, à l'inverse, les propos d'Aristophane, le poète comique, le « clown », sont remplis de bon sens et de gravité.

Dans le texte de la Troisième qu'il donnera à Rome en 1974, Lacan reprendra ce caractère bouffonnant à son propre compte : « ...soyez plus détendus, plus naturels quand vous recevez quelqu'un qui vient vous demander une analyse. Ne vous sentez pas si obligés à vous pousser du col. Même comme bouffons, vous êtes justifiés d'être. Vous n'avez qu'à regarder ma *Télévision*. Je suis un clown. Prenez exemple là-dessus, et ne m'imitiez pas ! Le sérieux qui m'anime, c'est la série que vous constituez. Vous ne pouvez à la fois en être et l'être. »¹⁰

Alors quel est cet exemple qu'il donne et qu'il ne faut pas imiter ? On peut entendre cette volonté de puiser dans les accents de la comédie ce qu'il en serait d'une manière d'indiquer justement la dimension du semblant de sa position, d'affirmer le caractère dérisoire du transfert, ce mirage imaginaire dans lequel baignaient ces analysants et dans lequel nous baignons tous, mirage qu'il accentue peut-être de la sorte et qui l'amuse. Semblant du discours, qui est celui de tout discours, pris dans la capture imaginaire du moi, afin peut être de situer à l'analysant ce « grostexte » et que cette dimension résonne pour lui. Non pas pour s'en moquer mais au contraire pour en rendre toute la portée, portée

10 J.Lacan, La Troisième, Rome, 1974

comique où logerait justement sa vérité. Une manière de pointer la Chose. Lacan invite à faire comme lui sans l'imiter, chacun devant trouver sa manière pour déjouer cette prise dans l'imaginaire tout en la préservant. Y croire mais ne pas s'y croire. Il y a là une subtilité intéressante à soulever et qui n'est pas éloigné des préoccupations d'un acteur.