

Séance Plénière du 26 janvier 2026 – *Leçon XIX du 3 mai 1961*

Angela Jesuino : Comme vous savez, avec cette leçon XIX, Lacan ouvre un cycle de trois leçons sur la trilogie des Coûfontaine écrite par Claudel. Alors, cette leçon du 3 mai 1961 va être tissée autour de la question du désir humain. C'est à ce titre que l'œuvre de Claudel, d'une façon générale, va intéresser Lacan. Il dira plus tard sur Claudel, au courant même du séminaire : « c'est tout de même de bout en bout de Tête d'or au Soulier de satin, la tragédie du désir ». Voilà ce que Lacan va dire de Claudel. Dans Subversion du sujet et dialectique du désir, qui est un texte contemporain de ce séminaire et qui est apparu dans Les Ecrits, Lacan dit « de la voix du tragique grec que Claudel retrouve dans un christianisme du désespoir ». D'autres diront que presque tout chez Claudel est drame et souligneront aussi cette dramaturgie du désir ; et Claudel lui-même, par la bouche d'un des personnages du Partage de Midi, dira « mais j'étais un homme de désir ». Je pense que ce n'est pas dans la liste de motifs que Lacan a cités pour avoir choisi la *Trilogie*, mais c'est quand même quelque chose de très important parmi les motifs de ce choix.

En tout cas, c'est ce fil là que je vais essayer de tirer pour orienter ma lecture, c'est-à-dire, le recours de Lacan à la tragédie pour travailler le désir de l'homme. Recours qui, il faut bien dire, n'est pas nouveau car il est déjà passé par la tragédie de l'homme moderne d'Hamlet dans le séminaire Le désir et son interprétation et par la tragédie antique d'Antigone dans le séminaire L'éthique de la psychanalyse pour avancer dans ses élaborations. Je crois que nous pouvons dire aussi qu'après la phase contemporaine, dont il nous parlait lors de la dernière leçon, Lacan avec Claudel revient au tragique. Ce recours n'est sûrement pas fortuit et nous pouvons supposer que si l'amour peut relever du comique – comme nous avons vu avec le discours d'Aristophane dans Le Banquet – le désir c'est du côté du tragique. En tout cas, c'est une lecture possible, c'est une lecture que je vous propose et que je soumetts à la discussion : cette accointance du désir avec le tragique. En tout cas, c'est par là que Lacan va passer.

Mais, nous n'allons pas tout de suite parler de L'Otage, le premier texte de la *Trilogie*, et de la lecture que Lacan fait, qui est comme d'habitude, comme est son habitude, qui est tout à fait autre par rapport à celle proposée par la critique littéraire et philosophique et même religieuse. Je voulais d'abord mettre en lumière l'ouverture de la leçon et le développement fait par Lacan concernant le désir justement, car je pense qu'il apporte des précisions importantes pour mieux saisir ce qu'il va dégager par la suite à partir du drame Claudélien.

Il ne faut pas qu'on oublie un élément important - de toute façon, Lacan ne nous laissera pas l'oublier, parce qu'il va revenir dans ses élaborations à ce point-là - c'est-à-dire la mise en place du phallus, grand phi qu'il définit, je le rappelle, comme le signifiant du point où le signifiant manque, mais aussi comme la présence réelle du désir. Ça va être un point d'élaboration pour traiter la question, qu'il reprend, encore une fois à l'ouverture de cette leçon, c'est-à-dire la question du transfert et comment la position de l'analyste et le désir de l'analyste peuvent y répondre à cette expérience du transfert. Donc, il va poser cela dès les premières lignes, c'est la question qu'il souhaite poursuivre et qu'il va travailler dans la première partie de la leçon.

C'est intéressant parce qu'il va parler à la fois du désir, de la mesure, de la pensée moderne, de la question de l'idéal : « est-il pensable que cet idéal soit requis au départ chez l'analyste » ? Est-ce qu'il faut repérer les idéaux de notre doctrine ? Il commence aussi par interroger le savoir supposé de l'analyste, en mettant clairement le savoir du côté de l'analysant : « ils savent déjà, quand ils viennent nous voir ». Mais s'il introduit cette question du savoir toute de suite, c'est pour parler de cette dichotomie entre savoir et désir et nous faire entendre que les désirs sont partout et au cœur de nos efforts pour nous en rendre maîtres. « Même à les combattre, nous ne faisons guère plus que d'y satisfaire. » Donc, façon de dire : le désir est partout.

« Mais, ce que l'expérience analytique nous enseigne c'est que l'homme est marqué, troublé par le symptôme. Et le symptôme c'est quoi ? C'est ni plus ni moins une façon de satisfaire en quelque sorte, et sans plaisir » – ça c'est intéressant ! – « à ses désirs, donc nous ne pouvons définir ni la limite ni la place ». Autrement dit, nous ne sommes pas les maîtres, nous sommes dans une relation de méconnaissance fondamentale. C'est ça que ça veut dire « y satisfaire ».

Je disais à l'instant que Lacan interrogeait la question des idéaux de notre doctrine et pour nous faire entendre à quel point va l'éclatement de l'impuissance à penser la vérité de cette doctrine. Et c'est à ça, je pense, que Lacan dans son enseignement cherche à pallier. Et il va nous donner des indications précises sur la position de l'analyste dans cette première partie de la leçon. Mais, il va faire ça en nous disant que ce qui s'impose c'est de situer le problème du désir humain. Et là-dessus la tâche de l'analyste c'est de ne pas perdre de vue la mesure qui fait du désir du sujet essentiellement le désir de l'autre.

Je trouve que cette leçon apporte des précisions importantes parce que j'ai l'impression que Lacan y va par paliers. Il déplie la question du désir. Il va situer, repérer. Il dit : « L'analyste, il ne faut pas qu'il perde de vue que le désir du sujet est essentiellement le désir de l'autre. Mais le désir est tel qu'il ne peut se situer, se placer et du même coup se comprendre que dans cette foncière aliénation qui n'est pas simplement liée à la lutte de l'homme avec l'homme » (je pense qu'il pense à Hegel), « mais au rapport avec le langage. » C'est dans le rapport avec le langage que nous pouvons, donc, situer, placer, comprendre ce qu'il en est du désir de l'homme.

Il va prendre le temps d'explicitier ce que c'est ce désir de l'Autre, que l'on peut entendre à la fois du côté subjectif et objectif. On peut entendre ça étant que désir de l'Autre : qu'on désire l'Autre, cette place de l'Autre qui peut nous introduire à une altérité. Et aussi, la question de savoir ce que l'autre nous veut, qu'est-ce que l'autre désire : la question du *Che vuoi* ? que l'on a déjà évoqué à maintes reprises ici.

Il va dire aussi quelque chose qui est cohérent avec ce qu'il vient de dire par rapport à la question du désir et son rapport avec le langage : ce qu'il nous faut représenter ce n'est pas l'objet qui vise le désir, mais le signifiant.

Et il va introduire dans ses questionnements sur la place et le désir de l'analyste la question du phallus comme signifiant. Et il dit ça, qui est très important : « Il faut que nous tenions cette place vide où est appelé ce signifiant qui ne peut être qu'à annuler tous les autres. Ce phallus dont j'essaie de montrer la condition centrale de notre expérience ». Il faut que nous tenions cette place vide. Ça c'est très important ! Qu'on ne se prenne pas pour un autre, si j'ose dire ! « Il faut savoir remplir sa place en tant que le sujet doit pouvoir y repérer le signifiant manquant ». C'est ça notre rôle, c'est ça notre place, notre position. Et il va signaler le paradoxe de notre fonction : « c'est à la place même où nous sommes supposés savoir que nous sommes appelés à être et être rien de plus, rien d'autre que la présence

réelle, et justement en tant qu'elle est inconsciente ». Donc vous voyez qu'il va se servir de ce qu'il a dégagé dans la leçon précédente pour préciser la question de la position de l'analyste. « *A l'horizon de ce qui est notre fonction dans l'analyse, nous sommes là en tant que ça, ça justement qui se tait et qui se tait en ce qu'il manque à être* ». Ce n'est pas du côté de l'être, il me semble.

Et il va même plus loin, c'est à la page 439, c'est un paragraphe long, délicat, que je ne vais pas lire en entier mais qui est important. Il dit « dans le transfert il faut que nous soyons ce sujet barré », c'est comme si on était à la même place que le patient. « Il faut que nous soyons celui qui voit petit a, objet du fantasme, que nous soyons capables d'être ce voyant, celui qui peut voir l'objet du désir de l'autre, ici petit autre ». C'est-à-dire, si on imagine la formule du fantasme, si on pense à la formule du fantasme, nous sommes à cette place du S barré, aussi. C'est un paragraphe qui indique à la fois la position d'un analyste dans la cure en tant que sujet barré divisé, donc pas tout sachant justement, qui est à la même place du sujet - ça c'est la posture d'un analyste - et en même temps, ce paragraphe nous permet de distinguer ce qui doit orienter l'analyste dans la cure : ne pas perdre de vue l'objet du désir de l'autre, le petit. Ni perdre la mesure que le désir du sujet est le désir de l'Autre, grand Autre. Donc, c'est très précis comme indication. C'est une indication précise : ne pas perdre de vue l'objet du désir de l'Autre.

C'est pour ça, et Lacan se justifie là-dessus, qu'il interroge par tous les moyens ce que c'est le désir de l'homme et il dit alterner de la définition scientifique à quelque chose de tout opposé, à savoir son expérience tragique, qu'il s'agisse du drame originel de l'homme moderne dans *Hamlet* que de la tragédie antique *Antigone*. Donc, c'est après cette mise en place importante en ce qui concerne le désir de l'homme, qu'il va introduire la trilogie de Claudel, et la première pièce, *L'Otage*. Alors, c'est intéressant parce que, je ne sais si ça vous a arrêtés, il va dire que c'est la fureur. C'est un terme qui tient du tragique quand même, la fureur, qu'il a eue, provoquée, par un texte analytique concernant le fantasme et la manière d'en sortir. La fureur, provoquée chez Lacan, par la façon par laquelle le désir humain et ses obstacles étaient repérés dans ce type d'élaborations. Où c'était la mort en fait qui venait libérer le sujet de ses fantasmes, libérer entre guillemets. Et donc, c'est cette fureur d'une part qui décide Lacan à faire un nouveau tour du côté de la tragédie, cette fois de la tragédie qu'il va dire qui est contemporaine. Et je pense qu'il faut qu'on revienne là-dessus.

Donc il va prendre la peine de préciser ce qui a présidé son choix, donc d'abord cette rencontre avec ce texte. Et là, nous sommes au niveau des mêmes questions que nous nous sommes posées. Il faut les poser concernant le choix de Lacan quand il a décidé de travailler *Le Banquet*. Pourquoi la trilogie ? Pourquoi faire ? Qu'est-ce qu'il va en faire ? Pourquoi ? Là il nous donne un coup de main. Et vous allez voir qu'il est complètement homéomorphe à ce qu'il est en train de théoriser. Après la fureur, la correspondance. La correspondance de Gide qui était à l'époque éditeur de *La Nouvelle revue Française*, qui a été la première qui a publié l'œuvre de Claudel, *L'Otage* et le fait qu'il fallait faire fondre un caractère qui n'existe pas, un U avec un accent circonflexe. C'est ça qui attrape Lacan. Que Claudel appelant son héroïne Sygne de Coûfontaine, impose ce caractère qui n'existe pas, ce qui pour Lacan prend valeur de signe du signifiant manquant. Vous voyez comment c'est absolument homéomorphe à ce qu'il vient de théoriser. « A ce signe du signifiant manquant, je me suis dit qu'il devait y avoir anguille sous roche. Et qu'à relire *L'Otage*, ça m'amènerait plus loin ».

Alors, je vais vous faire un petit détour mais qui n'est pas inintéressant. Voilà ce qui attrape Lacan, cette histoire de ce U avec accent circonflexe qui était Coûfontaine. Alors ce qu'il était intéressant de voir c'est que le nom des Coûfontaine n'était pas écrit comme ça dans le manuscrit au départ. D'abord, c'était Cesfontaine, et ensuite une version très intéressante, qui est passée par la tête de Claudel mais qu'il n'a pas retenue, c'est Coudefontaine, avec un D, C-O-U-D de coudre, n'est-ce pas ? Et dans ce Coudefontaine, c'est l'idée de couture associée au travail de Sygne, qualifiée de tisseuse pour avoir

reconstitué le domaine qui est en devenir. On retrouve cette fonction de Sygne dans le texte. Comme une vieille dentelle déchirée que l'on reprend brin par brin. On ne sait pas pourquoi il lâche ça Claudel et il se décide pour Coûfontaine ; parce que sinon est faite à partir des toponymes des fermes du Tardenois natal de Claudel. Bon, il invente ce nom. Alors, c'est intéressant que Claudel passe du « coude », de la couture, à imposer un signe, un U avec accent circonflexe qui n'existe pas. Vous voyez que là, il y a un trou. Il y a quelque chose qui n'existe et qu'il faut mettre en place. C'est intéressant de voir comment l'œuvre... Et justement, peut-être que si Sygne s'appelait Coudefontaine peut-être que Lacan serait moins attrapé par cette histoire. Ce n'est pas du côté de la couture que ça l'intéresse cette affaire.

Alors, je vais aussi vous dire deux ou trois choses pour situer l'œuvre pour qu'on puisse voir un peu l'écart que Lacan va introduire dans la lecture. Vous savez c'est une œuvre qui a été écrite entre 1908 et 1910, publiée en 1911 dans La Nouvelle revue Française.

La première représentation c'était en 1913 à Londres, puis au Théâtre de l'Œuvre en 1914 d'abord à Malakoff et ensuite à l'Odéon, à la veille de la première Guerre Mondiale qui est déclarée au mois d'août, donc c'est très contemporain. Alors, selon Claudel lui-même « l'otage est un drame extrêmement complexe et difficile à comprendre ». Donc encore une fois, pour vous dédouaner des difficultés de lecture, lui-même il le constate. Elle est, toujours selon Claudel « la plus importante de mes œuvres, en ce qu'elle est la première d'une série qu'elle inaugure ». C'était le début d'une nouvelle ère une nouvelle étape dans sa façon de concevoir le théâtre. Donc il y avait quand même du nouveau dans cette affaire qui n'a pas échappé à Lacan puisqu'il va nommer la trilogie une tragédie contemporaine. Alors, vous savez, on a beaucoup dit que l'œuvre de la Trilogie est un drame scénique, historique, religieux, etc. Claudel lui-même écrivait en 1911 : « *L'Otage* n'est pas un drame historique mais symbolique. Tout dans la vie est symbolique ou parabolique, l'essence historique est investie dans un sens symbolique ».

Donc je trouvais que c'était important de vous restituer ces vues de l'auteur. Et puis interroger sur ce que serait le secret de son effet sur les spectateurs, Claudel répond : « *cela tient à la force tragique, qui résulte de l'intervention dans notre vie individuelle d'un appel extérieur et supérieur à nous* ». Je voudrais que vous gardiez cela en mémoire parce que ce n'est pas tout à fait l'avis de Lacan, on va y revenir. Alors il y a quelqu'un qui s'appelle Didier Alexandre qui est responsable d'une partie de l'édition de La Pléiade, qui a fait des notations et qui a écrit un texte sur Claudel et Lacan dans une revue qui s'appelle Claudel et les philosophes et il dit une chose : « c'est une tragédie du sacrifice et du sacré ». Et je pense qu'à cela Lacan répond c'est une tragédie du désir, même s'il y a le sacrifice de Sygne effectivement, mais voilà comment j'imagine ces dialogues et ce que Lacan répondrait. Vous voyez je parlais de la façon dont Claudel pensait que ça marchait son affaire, et Lacan lui-même, il insiste sur le choc tragique. Lacan il va beaucoup utiliser ça : pourquoi ce sont des personnages tragiques, le choc tragique produit par la pièce et il dit : « le public marche quel est le secret » ? Et c'est là où je vous disais Lacan n'est pas d'accord avec Claudel, « cela ne tient pas à ce qu'évoque en nous la suggestion de valeurs religieuses », ce n'est pas ça qui attrape spectateur.

Vous avez vu la façon dont Lacan résume la pièce et c'est toujours intéressant de voir ce qu'il va prendre comme point saillant, saignant (rires) de la pièce par ce que ça nous donne aussi sa prise dans le texte. Donc il va dire que le ressort du drame, c'est le curé Badilon et ce qu'il va demander à Sygne de céder et ça c'est le ressort du drame, et le point tragique c'est l'engagement de Sygne et de Georges de Coûfontaine, le cousin. Devant Dieu, ils sont voués l'un à l'autre au-delà de tout ce qui est possible et impossible. Alors il y a quelque chose qui m'a beaucoup intéressée, c'est tout le travail que Lacan va faire dans cette leçon entre Sygne et Antigone. Ce qui peut nous aider aussi à commencer à réfléchir sur ce qu'il en est du tragique d'une tragédie antique et de la question de la tragédie contemporaine.

Alors pour sauver le vieux Pape, ce que Badilon demande à Sygne c'est de renoncer à son être même, selon Lacan, de faire le sacrifice de ce qui pour elle vaut plus que sa vie, à savoir ce en quoi elle reconnaît son être même. Et c'est là où Lacan parle de tragédie contemporaine portée sur les limites de la seconde mort comme Antigone - mais ici il y a une notation importante - à ceci près qu'il est demandé à l'héroïne, à Sygne, de les franchir. C'est-à-dire c'est ce qu'il lui demande de choisir en toute liberté, c'est le paradoxe de la chose. Ce n'est pas la même position qu'Antigone, qui envers et contre tout va jusqu'au bout de son désir d'enterrer son frère. Elle va contre les lois de la Cité. Ce n'est pas le cas de Sygne, on lui demande de faire ce sacrifice, de se mettre dans cette position. Et on peut penser qu'elle y va, mais qu'elle n'est pas d'accord. Donc il existe une division, elle va jusqu'au bout du sacrifice, tout en disant non avec la tête, tout le temps. Là il y a quelque chose - parce que je vais développer cela après - mais Antigone, elle va jusqu'au bout de ce qu'elle suppose être l'Atè du champ de l'Autre, elle y va gaiement, elle y va à corps perdu. Sygne, non ! Là il y a une différence importante, je vais y venir pas à pas, parce que c'est très intéressant cette différence.

Eriko Thibierge-Nasu : Autrement-dit Antigone elle n'est pas trop divisée.

A.J. : Non, elle entièrement prise dans l'Atè, la destinée, qui a trait à sa famille.

Alors, je crois que pour mieux distinguer la position de Sygne et d'Antigone et pour, à mon avis, montrer à quel point Sygne va au-delà d'Antigone, quelque part, Lacan revient sur ce que signifie le destin tragique à sa topologie sadienne à savoir : l'entre-deux morts. On a parlé de cela au début du séminaire, le héros tragique est celui qui a cette place dans l'entre-deux morts. Et Lacan nous a montré que ce lieu ce franchit à passer non pas comme on le dit par-delà le bien et le mal, mais par-delà le Beau. C'est la beauté qui est le franchissement. Et il rappelle quelque chose de très intéressant, à ce moment-là chez Antigone, il y a le cœur qui dit : « l'Eros est invincible au combat », c'est-à-dire, l'Eros gagne ! Même si elle le conduit à la mort, l'Eros gagne. Je ne suis pas sûre que ce soit la même chose pour Sygne. Et je ne sais pas si c'est du côté de l'amour en ce qui concerne Sygne ou si c'est du côté de la haine. C'est une question.

Donc, Lacan va dire « après vingt siècles d'ère chrétienne, c'est au-delà de cette limite du phénomène de la beauté que nous porte le drame de Sygne de Coûfontaine ». Donc elle va au-delà de la beauté. Sygne de Coûfontaine, elle dépasse les limites de la beauté. J'attache beaucoup de valeur, à ce rapport d'Antigone avec l'Atè du champ de l'Autre - qui est dans les notes, vous allez voir qu'elles renvoient à l'Autre maternel en l'occurrence - et ça en opposition au suicide sacrifice de Sygne, comme dit Lacan, « sans y rencontrer rien d'autre que la déréliction absolue ».

Parce que quand Antigone va jusqu'au bout de son désir, elle va en accord avec quelque chose qu'elle lui prescrit le grand Autre. Ce n'est pas le cas de Sygne, parce qu'elle ne se résout absolument pas, jusqu'à la fin, d'accepter d'être accueillie par Dieu après sa mort. Jusqu'à la fin elle va dire non, elle n'est pas d'accord, elle ne reconnaît pas ça, elle ne se réconcilie pas avec ça.

Et c'est intéressant - je n'arrête pas de dire que c'est intéressant mais vraiment cette question me passionne, je trouve que c'est très important pour ce qui va venir après. Et Lacan va prendre ce type de visage comme ce qui est la marque de ce dépassement de la beauté. Il dit « elle dépasse même la limite de la beauté respectée par Sade. Et que cette grimace de la vie qui souffre est en quelques sortes plus attentatoire au statut de la beauté que la grimace de la mort et de la langue tirée d'Antigone ». C'est fort ! Mais je pense que ça a un rapport avec le fait qu'Antigone est d'accord avec l'Atè, et pas Sygne. Elle ne reconnaît pas ça comme l'Atè qui vient du champ de l'Autre.

Alors, je voulais aussi dire quelque chose sur les deux fins de la pièce, les deux variantes de la fin, celle du Roi, et il faut dire que la deuxième a été écrite seulement en 1914, c'est-à-dire trois ans après la

publication de la première version, et à la demande du metteur en scène de la création de la pièce à l'Odéon. Et c'est cette deuxième fin qui va intéresser Lacan. C'est-à-dire que ce n'était pas la fin pensée par Claudel au premier abord. Il allait rester, mais il y avait la mort de Sygne bien sûr, mais c'est l'entrée du Roi, etc. comme vous avez vu. Donc c'est cette deuxième variante qui va intéresser Lacan parce qu'il dit « le poète nous laisse sur cette image de la mort de Sygne ». Donc devant Badilon, Sygne impose son refus absolu de la paix, de l'abandon, de l'offrande de soi, même à Dieu qui va recueillir son âme. Toutes les exhortations échouent devant cette négation dernière de celle qui ne peut trouver par aucun biais la réconciliation avec une fatalité qui dépasse tout ce que l'on peut appeler la destinée dans la tragédie antique. Ce que l'on demande à Sygne dépasse l'Atè de la tragédie antique. Et ça aussi, il me semble est quelque chose de très important que Lacan signale, que dans la tragédie antique Dieu est encore quelque chose qui serait lié à l'homme par l'intermédiaire de l'*Ananké*, de la destinée dont il est l'ordonnateur, qui se relie à cet Atè de l'Autre.

Cet Atè de l'Autre a un sens où la destinée d'Antigone s'inscrit, où le sacrifice d'Antigone s'inscrit. Il y a un sens là-dedans. Rien de tel pour Sygne de Coûfontaine. « Ici nous sommes au-delà de tout sens, le sacrifice de Sygne n'aboutit qu'à la dérision absolue de ses fins », dit Lacan. C'est un sacrifice pour rien. « Le Pape sera présenté comme un père impuissant face aux idéaux qui montent, et la légitimité du Roi soi-disant restaurée n'est que leurre, fiction, caricature et en réalité prolongation de l'ordre subverti ».

Alors il y a aussi autre chose d'intéressant, le même refus de Sygne face à Badilon sur ses exhortations de pouvoir se réconcilier avec un ordre divin, on va dire ça comme ça, se répète avec Turelure quand il essaie de la faire parler en lui demandant si elle veut voir l'enfant, si elle reconnaît qu'elle s'est mise devant les balles pour le sauver en tant que mari, et c'est le même refus obstiné de Sygne. Et je trouve cette fin assez atroce et cruelle franchement, parce qu'il va dire ces mots, Coûfontaine *adsum*, elle fait un dernier effort pour se lever et elle tombe, c'est-à-dire que même ça elle ne peut plus. Et ce qui est intéressant aussi c'est que - c'est drôle cette histoire de Sygne et obtenir d'elle un signe - parce que ce nom de Sygne, je n'ai pas parlé de ça au départ, elle devait s'appeler Anne, ensuite Berthe et ensuite Sygne. Sygne c'est un mélange curieux d'orthographes, parce que ça n'est ni le cygne l'animal, le beau cygne, ni le signe. Moi j'ai l'habitude de prendre des notes et à chaque fois il fallait que je réfléchisse à comment j'allais écrire Sygne parce que c'est curieux. Et donc elle refuse de parler, elle se tait jusqu'au bout. A tout ceci, à tout ce qu'il lui demande, la martyre ne répond jusqu'à ce qu'elle s'éteigne, que par non. Mais ce non n'est pas dit, il n'y a pas de signifiant, c'est comme ça (elle secoue la tête). Et j'ai lu aussi des commentaires de l'actrice qui a représenté Sygne pour la première représentation, et puis l'inconfort pour elle-même de cette mise en scène à laquelle Claudel insistait, et l'inconfort des spectateurs de voir pendant tout ce temps quelqu'un qui fait ça (secoue la tête). Ce n'est quand même pas étonnant qu'il parle là de quelque chose qui dépasse la beauté, c'est quelque chose qui est insupportable, qu'il y ait quelqu'un tout le temps qui fasse ça.

Stephane Thibierge : Oui c'est une atteinte du voile de l'image qui est à la limite insupportable. C'est pire que la langue tirée d'Antigone pendue. C'est quelque chose d'atroce.

A.J. : Alors il y a aussi quelque chose que Lacan fait qui est curieux, c'est qu'il va pêcher l'image de Sygne de la première version - parce que c'est dans la première version qu'elle est morte les bras en croix, ce n'est pas dans la deuxième version - dans la deuxième fin elle est assise dans un fauteuil par son mari. Donc, quand il va faire cette comparaison de la figure de la femme avec le Christ sur le crucifix, il va pêcher ça dans l'autre variante où effectivement elle est morte aussi. Elle est morte et elle est mise à côté de son cousin, donc c'est les deux Coûfontaine ensemble. Ce n'est pas du tout la même chose là. Il va dire « que veut dire que le poète nous porte à cet extrême du défaut, de la dérision du signifiant lui-même comme tel » ? Ce qu'il dit, qu'il nomme cette énormité. Et vous voyez que là encore une fois qu'on retrouve le signe du signifiant manquant. Vous voyez le fil de la leçon comme il se construit du

début jusqu'à la fin. Et il va dire « ici nous est présentée l'image d'un désir auprès de quoi seule la référence sadienne semble-t-il vaut encore ». Les bras en croix dans la première variante, c'est à ça qu'il fait référence. « Cette substitution de l'image de la femme au signe de la croix chrétienne, coïncidence de ces thèmes en tant que proprement érotiques avec ce qui est nommément celui du dépassement, de la trouée faite au-delà de toute valeur de la foi ». Donc quand il nous dit ça, je ne suis pas sûre, c'est presque qu'il démonte le fait que c'est un drame à caractère religieux.

Il y a là quelque chose qui fait trouée. D'ailleurs c'est ce qu'il va dire après : « cette pièce en apparence de croyant, ne serait-elle pas pour nous l'indice d'un sens nouveau donné au tragique humain » ? C'est quand même fort ça ! Mais je pense que ça a à voir avec cette trouée et à mon avis aussi au fait que Sygne ne reconnaît pas cette volonté divine, on va dire ça comme ça. Elle dit « non » jusqu'au bout.

Alors, je suis restée avec cette question : en quoi c'est une tragédie contemporaine ? Est-ce que du fait que Sygne va plus loin qu'Antigone ? En quoi cela aurait une relation avec la fonction du père ? J'ai été un petit peu, regarder la leçon d'après. Dans la leçon suivante, la leçon XX, dans la page 462, Lacan va nous mettre sur cette piste avec quelque chose de très pertinent. Il dit : « à partir de cette œuvre de Claudel, - est-ce qu'il ne nous est pas imposé de nous demander ce que peut être, dans une tragédie, la thématique du père, quand c'est une tragédie qui est apparue à l'époque ou de par Freud, la question du père a profondément changé ». C'est vrai qu'on ne pense pas à ça tout de suite, mais Claudel et Freud, ils étaient contemporains. Donc à ce moment même où la question du père était justement questionnée par Freud - qu'est-ce qu'un père ? -, Claudel produit cette œuvre. Moi, ça m'a titillée par rapport à cette question de la tragédie contemporaine. Mais il y a plusieurs fils à tirer, mais je pense que, pour moi, cette question de Sygne qui dit « non » à ce qui serait une destinée, à ce qui serait sa destinée, à cet *Atè* qui viendrait du champ de l'Autre, pour moi, là, ça marque quelque chose, une étape qui nous met de côté peut-être d'un tragique contemporain. Voilà ce que je voulais vous amener ce soir. Je pensais que prendre le fil par la question du désir et du tragique, c'est Lacan qui nous donne cela, ça permet de suivre le fil de la trilogie, avec cette question aussi de ce que c'est qu'un tragique contemporain et quel rapport avec les pères humiliés, pour aller jusqu'au bout.

S.T. : Merci beaucoup Angela. Franchement, c'est un beau parcours que tu nous proposes pour une leçon qui était moins facile que ce qu'elle donne l'impression d'être en apparence. Parce qu'il y a toute une sorte de résumé de de la trilogie mais il y a le début qui n'est pas facile. Et puis il y a la résonance que tu as très bien fait entendre : qu'est-ce que c'est que ce tragique contemporain ? Là-dessus, je te proposerai peut-être quelques remarques qui vont vraiment dans la même ligne que ce que tu nous as dit, mais est-ce que de votre côté, vous auriez des remarques à la suite de votre propre lecture la semaine dernière ?

David Glaserman : Oui, merci Angela de cette très belle intervention. Moi j'ai été particulièrement intéressé par ce que tu as pointé concernant un terme "au-delà" qui revient beaucoup dans cette leçon et je l'ai lu en me demandant au-delà de quoi ? Il me semble qu'on le voit bien dans la comparaison que Lacan fait d'Antigone et de Sygne, je dirais au-delà du phallus. Et en cela, il me semble que Sygne est dans une position Autre. Je me demandais aussi pourquoi Lacan articule dans la même leçon ce qu'il en est de la position de l'analyste et cette première partie de *L'Otage*. Je me dis que ce n'est sûrement pas par hasard. Et en y réfléchissant, il m'a semblé aussi que c'était pour nous pointer que justement la position de l'analyste, c'est une position Autre d'un certain point de vue. Le désir de l'analyste, il me semble être un désir Autre. Le désir de l'analyste, c'est un désir de savoir. On ne désire pas un homme ou une femme. Donc ça m'a amené à cette réflexion-là et peut-être aussi au côté un peu tragique de la position de l'analyste qui, en fin de cure, est réduit à rien. Donc voilà la remarque que je voulais te suggérer.

A.J. : C'est très important tout ce que tu dis David. En t'écoutant, je me suis demandé : est-ce que c'est au-delà du phallus ou c'est quelque chose justement qui dévoile sa fonction ?

D.G. : Un peu les deux.

A.J. : Mon capitaine ! L'intérêt de Lacan commence par un signifiant manquant, et il va terminer avec la mort de Sygne, avec ce « non » qui ne se dit pas. C'est dans ce sens-là, dans le dévoilement peut être du fonctionnement du phallus en tant que signifiant

Salle : En tant que trou...

A.J. : En tant que trou, en tant que signifiant manquant. C'est une question, on a beaucoup discuté si Antigone était dans une position Autre ou pas, et on peut faire la même discussion par rapport à ça. Il y a controverse, comme on dit, sur cette question.

S.T. : Elle n'est pas en tout cas dans une jouissance Autre. Ça, on ne peut pas le dire. Parce que, enfin il me semble, même si le corps est très réellement présent, je ne crois pas qu'elle soit dans une position Autre au sens de la jouissance, mais Autre au sens où elle est complètement identifiée au signifiant manquant, parce qu'elle devient le défaut absolu. En fait, elle devient l'incarnation du $S(\mathcal{A})$. Mais c'est affreux, c'est évidemment atroce de d'incarner le $S(\mathcal{A})$, parce qu'il n'y a effectivement rien. Le Christ, il n'incarne pas $S(\mathcal{A})$. Il incarne le père. Sygne, elle est réduite, elle est au-delà de toute référence signifiante et elle est dans une pure... ce « non »-là qui est quand même assez énigmatique. Alors sûrement, elle a quelque chose d'une position Autre au sens où elle est, on ne peut pas l'imaginer en dehors du signifiant, Sygne.

D.G. : Je ne l'entendais pas dans une jouissance Autre, c'était vraiment une position Autre.

S.T. : C'est une martyre de l'Autre au sens du $S(\mathcal{A})$, non ?

Angela Jesuino : Peut-être oui, on peut dire ça. Mais elle va jusqu'au bout. Elle fait le sacrifice jusqu'au bout tout en disant « non » quand même.

Stéphane Thibierge : Absolument.

Salle : Elle dit « non » à quoi ?

A.J. : Elle dit « non » à tout parce qu'on la fait se marier avec l'assassin de ses parents, avoir un enfant avec lui, renoncer à l'amour de son cousin, renoncer à sa terre, à son nom.

Transcription établie par : Rosa BELLEI, Amandine DECROI, Anne FLORENNE-VOIZOT, Martin LE DREF,
Umur Yigit NURAL, Sarah PAGE, Brigitte SABY, Hortense TEZIER

Relecture : David GLASERMAN