

**La voix dans l'antre du désêtre :  
corps, sculpture, architecture**

**Luc Richir**

Mars 2008

**Comité de rédaction :**

**Marc Belderbos  
Cécile Chanvillard  
Pierre Cloquette  
Renaud Pleitinx  
Jean Stillemans**

**Diffusion :**

**laa**

**laboratoire analyse architecture  
Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme  
Place du Levant 1 boîte L5.05.02  
1348 Louvain-la-Neuve  
Belgique**

**<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>**

**© Les Pages du laa  
ISSN : 2593-2411**

*« Ce qui nous étonne davantage et qui nous fait admirer la nature, c'est de voir qu'au défaut de découvrir par écrit nos pensées à ceux qui sont absents, elle leur a fourni de certaines éponges qui retiennent le son et la voix articulée, comme les nôtres font les liqueurs : de sorte que, quand ils se veulent mander quelque chose, ou conférer de loin, ils parlent seulement de près à quelqu'une de ces éponges, puis les envoient à leurs amis, qui les ayant reçues en les pressant doucement, en font sortir ce qu'il y avait dedans de paroles, et savent par cet admirable moyen tout ce que leurs amis désirent ».*

Charles Sorel (1632)

Au cœur de la *Toscane*, en un lieu abrupt et sévère, un ancien bastion de l'Étrurie, Volterra, avec ses tours décapitées, a l'air d'une gorgone que les péripéties de l'histoire ont pétrifiée dans une morgue hiératique. Elle défie, de toute sa masse dressée au-dessus du gouffre de l'Era, les minarets de San Gimignano lointaine à peine de quelques kilomètres. Rivaux depuis les guerres entre Guelfes et Gibelins, les deux cités se boude et se jalouse ; l'une se drapait dans son austérité tandis que l'autre, ouverte, riante, s'encanaillait avec les touristes comme elle le fit jadis avec les Florentins.

C'est à Volterra que Mino Trafeli avait établi son atelier, plus précisément dans l'un des bâtiments de l'hôpital psychiatrique, vidé de ses pensionnaires depuis l'application de la loi Basaglia. Là, entre ces murs vibrant encore des sanglots et des vociférations de la folie, Mino Trafeli se livrait, depuis des années, à une œuvre parodique et étrange. Il cultivait une tradition centrée sur la cruauté, la tradition de l'iconographie chrétienne qui, sous prétexte d'exalter les martyrs, montre les corps sous un aspect qui répugne à l'art classique. Le corps magnifié par la statuaire antique possède un rayonnement où l'harmonie des proportions garde une souplesse architecturale. Le corps des dieux et des déesses est en lui-même un temple où veille en silence le sacré. Qu'est-ce que le Christ a en commun avec ces lumineuses théophanies ? C'est la chair d'un supplicié, le lieu où l'être accède à l'humanité en souffrant sans autre rémission que la mort. Et le message patent du christianisme — que certains artistes ont eu le front d'exhiber —, c'est qu'il doit y avoir dans la crucifixion un relent d'holocauste, un sacrifice offert à un dieu expert en atrocité. Dans l'œuvre de Trafeli, tout le cycle des " impossibilités " en témoigne. Impossibilité de la chaussure, impossibilité du siège, impossibilité de la machine à écrire, impossibilité de la peinture, impossibilité du vélo, etc. Chaque objet est détourné de son usage pour devenir une sorte d'instrument de torture. Mino dresse là le catalogue d'un enfer où les postures les plus banales sont mises à mal par la méchanceté ludique d'ustensiles en principe préposés à notre confort. A travers ces agressions, si perspicaces qu'elles déjouent avec une précision sarcastique l'usage confortable de notre corps, c'est le plaisir qui est la cible, l'assoupissement de l'être dans le conformisme des gestes quotidiens. Bien plus, ce sont les fonctions où entre en jeu le rapport à l'autre et au monde qui sont l'objet d'une impossibilité concertée : impossibilité de la parole, du sexe, du voir, du mouvement... Implacablement, tout se met en place pour que le rideau se lève sur un théâtre de chambre de la cruauté.



En feuilletant un catalogue consacré à l'exposition d'œuvres antérieures, j'étais tombé en arrêt devant une sculpture datant de 1950. Il s'agissait d'une femme corpulente renversée sur le dos. De ses cuisses béantes jaillissait le nœud bosselé d'une érection massive et incongrue. Cette image, où s'inverse le mouvement de la pénétration, se retrouve dans quantité d'œuvres ultérieures, notamment dans les *scarpe* et dans l'*uovo-occhio* œil-œuf traversé d'une aiguille. La *Madre* est sans doute la matrice des objets impossibles, le paradigme de leur cruelle obscénité. Ce qui m'avait halluciné dans le cliché du catalogue, c'est que je ne pouvais m'empêcher d'y voir un événement aussi scandaleux, aussi libérateur, aussi hilarant par son non-sens que ce que Bataille situe à l'origine de sa propre démarche. Dans une annexe à *Histoire de l'œil*, il raconte que son père, subitement fou, se serait écrié : « Docteur ! Quand tu auras fini de piner ma femme... » Cette phrase, ajoute Bataille, détruit « en un clin d'œil les effets démoralisants d'une éducation sévère »<sup>1</sup>, pour lui inspirer à jamais « la nécessité de trouver continuellement son équivalent. » De ce « père aveugle, des orbites creuses, un long nez d'oiseau maigre, des cris de souffrance, de longs rires silencieux », Bataille a fait le modèle des personnages féminins qui hantent ses plus beaux récits<sup>2</sup>. C'est ainsi que l'œil — cet œil dont le père exhibait la blancheur révoltée par la jouissance de l'idiot — se retrouve maculé de foutre, de larmes et d'urine dans la vulve de Simone. « Être une femme renversée, dévêtue, les yeux blancs. Rêve d'absence et non de plaisir. Absente elle est davantage le mal qu'avidé de jouir, le mal, le besoin de nier l'ordre sans lequel on ne pourrait vivre » écrit Bataille dans *Le petit*. Et Madame Edwarda — parée d'un *domino* — finit par tomber le masque pour laisser voir, du fond de sa jouissance, le froid d'aurore de ses « yeux blancs ». Le loup dont se pare le visage de la putain dans *Madame Edwarda* est donc un domino. Or, la formation religieuse de Bataille, son goût pour la mystique (et une certaine mystification cléricale) ne pouvaient que lui suggérer de faire du *Dominus*, du Seigneur, un masque (« Regarde, je suis DIEU » déclare Edwarda<sup>3</sup>). Mais que voir sous le voile du domino ? « Une transparence où je lisais la mort », autrement dit la « tache aveugle » sur laquelle Bataille a toute sa vie fixé les yeux, moins pour y surprendre l'image d'une femme, fût-elle Laure, que pour se perdre dans un regard aveuglément ouvert sur l'absence.

La nuit qui suivit la mort de mon père, j'ai perçu, comme en rêve, un bruit qui me fit aussitôt penser au fracas du ressac le long de la côte Atlantique, du nord-ouest au sud-ouest du littoral africain. Scandée tel le roulement d'un tambour voilé, la rumeur éclipsait toute forme d'image. Était-ce la voix plaintive de l'ancêtre qui résonne dans le schofar, le jour du Grand Pardon ? Les années qui ont précédé la mort de mon père furent assombries par une infirmité que décrit le psychiatre G. G. de Clérambault avec une rigueur clinique confinant à l'hallucination<sup>4</sup>. Ce n'est que bien plus tard, lors

---

1. Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, in *Œuvres complètes* volume I, éditions Gallimard, Paris 1970, p.77.

2. Luc Richir, *La part de l'œil*, in *La Part de l'Œil*, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles 1994, pp. 141-152.

3. Georges Bataille, *Madame Edwarda*, in *Œuvres complètes* volume III, éditions Gallimard, Paris 1971, p. 21.

4. G. G. de Clérambault, *La passion des étoffes chez un neuropsychiatre*, Solin, Paris, 1981, pp. 71-83.

d'une promenade nocturne, que je me suis souvenu, en levant les yeux vers le ciel étoilé, que mon père avait souffert de *cataracte*.

De la *Madre* sculptée par Trafeli en 1950 se dégageait cette même lourdeur ombrageuse qui « se distingue mal d'un crime ou du spectacle de la mort » (je reprends les termes de Bataille à propos de l'Olympia de Manet<sup>5</sup>). Par sa pesanteur caricaturale, le phallus jouait le rôle d'un masque plaqué sur une absence, celle de la femme dont on ne sait si elle dort ou si elle jouit. Mon regard oscillait du pénis exorbité au visage muet sans arriver à se fixer, quelque chose d'insaisissable avait lieu, le silence particulier qui précède l'orage flottait sur cette figure fermée sur son secret — celui d'une jouissance à laquelle nous n'avons pas accès. Car, pour la connaître, il nous faudrait soutenir le paradoxe d'un être impossible, d'une sorte de sphinge dont l'hybridité nous est enfin dévoilée.

Reste à savoir pourquoi Mino ne s'est pas contenté d'un si beau simulacre. N'en aurait-il gardé que l'idée, au prix de sacrifier son expression dans une œuvre dont la répétition ne pouvait que trahir la contrainte obsessionnelle du fantasme ? En disparaissant de la scène, la *Madre* cessait d'en offrir la figuration pour libérer, par sa destruction, un principe d'organisation — une structure — applicable à l'ensemble des objets. C'est ainsi que procède tout plasticien d'envergure. Dans un premier temps, il se consacre à la représentation du fantasme, en cherchant à reproduire le plus fidèlement possible un système d'éléments contradictoires auquel son art donne le statut d'image. L'œuvre est ainsi érigée en idole, en même temps que promue au rang de modèle dont toutes les réalisations ultérieures se vouent à ne produire que les copies. C'est ce qui donne lieu au "chef-d'œuvre" (la Joconde en est un exemple éminent). Pour que son travail puisse progresser, l'artiste doit en passer par la destruction du chef-d'œuvre, déjouer la tentation de son enfermement par la puissance paralysante du fétiche. L'inconvénient du chef-d'œuvre est qu'il devient un équivalent plastique du fantasme. Sacralisé, il empêche l'artiste de traiter celui-ci comme le support d'opérations qui permettront d'en rompre la contrainte.

En somme, la seule manière d'échapper à la tyrannie du fantasme, c'est de le considérer comme une matière et d'en soumettre la reprise à un déploiement de variations qui convergent sur la preuve de son impossibilité. À supposer que l'artiste s'interdise de porter atteinte aux charmes de son stéréotype, il se condamne à passer sans solution de continuité du fantasme à son ombre : la réalité. C'est par la fenêtre du phantasme qu'il appréhende ainsi toute chose, comme si elle s'adaptait à sa mesure au point d'en être le simulacre. L'enjeu de l'art est de taille, dès lors qu'il s'agit moins de s'exprimer — d'étendre au langage les redondances de son ego —, que d'obvier au délire de la pensée. Soupçonneux des chimères du *cogito* (ce modèle métaphysique du fantasme), l'art est donc appelé à concentrer ses forces sur un objectif d'importance : la traversée du fantasme.

---

5. Bataille, Manet, Œuvres complètes volume IX, éditions Gallimard, Paris 1979, p. 147.

En présence de la *Madre* (du moins de sa photo), j'avais l'impression d'approcher le cœur du réacteur nucléaire, le noyau du fantasme propre à Mino Trafeli, là où gravitent comme des moustiques un soir d'été les atomes d'amour / haine dégagés par le rayonnement de la Chose. Il pouvait s'agir d'une femme se débattant dans les filets de la jouissance comme d'une parturiente aux prises avec les affres du " travail ". On sait que ce mot a remplacé l'ancien français *ouvrer* (œuvre, ouvrier, ouvrage) et qu'il est dérivé d'un mot latin désignant un instrument de torture, le *tripalium*, sorte de trépied sur lequel les administrateurs de la question faisaient empaler les accusés. De quelle souffrance s'agissait-il ? Du travail de la femme en gésine ? De la volupté angoissante imposée par un incube, comme on le voit sur le tableau célèbre du Füssli ? De l'éclosion d'un pseudopode nourri de cauchemars infantiles ?



Rémy de Gourmont raconte que, chez les argonautes :

*« le mâle a une poche où s'accumule le sperme ; de cette poche où ils s'enveloppent de bourses qu'on appelle spermatophores, les animalcules se dirigent tous vers le troisième bras de l'argonaute, et ce bras s'élargit en spatule, s'arme d'un flagellum, perd ses ventouses, puis, quand il est lourd de vie, comme une grappe mûre, se détache, vogue vers la femelle, aborde à son ventre, se loge dans la cavité palléale, extravase la semence dans les organes où elle va rencontrer les ovules. L'organe mâle apparaît donc ici comme un individu temporaire, un être tierce entre le père et la mère, un messager qui porte à la femelle le trésor génital du mâle. »*<sup>6</sup>

---

6. Rémy de Gourmont, *Physique de l'amour*, Mercure de France, Paris, 1929, p. 135.

Je ne connais pas de description plus exhaustive de l'objet petit a, de ses origines et de sa double fonction (conjonction et séparation) symbolisée par le sigle < > dans la formule lacanienne du fantasme. La lecture de Rémy de Gourmont, rendu célèbre par un ouvrage moins physique sur l'amour, est d'autant plus captivante que l'auteur met en évidence la domination parfois absolue (mortelle et mutilante) de la fonction sexuelle chez l'animal, ainsi que la disjonction quasi générale, voire l'antagonisme entre jouissance et reproduction. Lucrèce ne s'y est pas trompé, qui chante sans complaisance les assauts de la fureur érotique. La *rabies unde illaec germina surgun*<sup>7</sup>, cette violence exaspérée par la nature insaisissable de l'objet, est au fondement de la cruauté spécifique à l'approche désirante.

Quoi qu'il en soit, je me suis pris à douter du bien-fondé de mon hypothèse, selon quoi l'art de Mino Trafeli et, pourquoi pas, la sculpture en son essence, s'inspirerait du fantasme. Ne lit-on pas chez Schelling : « Hormis la diminution généralisée de certaines parties, les artistes grecs s'efforçaient aussi d'imiter dans leur ouvrage ces natures hybrides masculines et féminines que la lascivité asiatique produisait par la castration de jeunes garçons, et ainsi dans une certaine mesure de représenter un état de non séparation et d'identité des sexes, état qui, une fois atteinte une sorte d'équilibre qui n'est pas pure nullité, mais fusion réelle de deux caractères antagonistes, appartient à ce que l'art peut faire de plus haut »<sup>8</sup>. Pour Schelling, seul l'art — et plus précisément la sculpture — est à même de mener jusqu'à son point d'aboutissement « l'inachevé de la différence des sexes » (Georg Simmel). S'agit-il d'un tel achèvement dans la mise en œuvre du fantasme ? La société tout entière, ainsi qu'il m'est apparu dans un long travail consacré au don chez Marcel Mauss, aurait-elle pour fonction d'articuler, en termes symboliques, qui englobent l'économie domestique, le mythe, les rites de passage, l'inconcevable trait qui nous marque l'aine ?



7. Lucrèce, *De natura rerum*, v. 1083.

8. Schelling, *La grâce et la beauté*, in *Textes esthétiques*, Paris, Klincksieck 1978, p. 144.



Inconcevable, certes — mais perceptible. Imaginaire — mais signifiable en termes d'oppositions simples dont la linguistique fait système, la différence des sexes n'est pas irrecevable en raison de notre narcissisme (d'où la fragilité de l'hypothèse freudienne) mais en fonction d'un « manque de signifiant dans l'Autre » (d'où le flou enveloppant la conception que Lacan se fait du langage). Et s'il n'en était rien ? Si la phénoménologie freudienne et lacanienne faisaient la part trop belle à la vue, c'est-à-dire au dogme platonicien selon lequel tout sujet est un être-pour-la-vue, assujéti à l'opération visuelle, esthétique, intellectuelle, du connaître, et non à la passion infigurable du jouir ?

J'en viens à l'essentiel, à pas de loup, à pas de nuit feutrés dans la neige. Comme Descartes, j'ai suspecté le témoignage de mes sens. Car une œuvre sculptée ne se livre jamais tout entière au regard. À mesure qu'on gravite autour d'elle, la vue, qui s'efforce d'enchaîner le mouvement de ses faces et profils, est dessaisie tout à la fois de son pouvoir unifiant et de son instantanéité, de la capacité d'englober d'un coup tous les aspects compris dans l'objet. Alors que nous déployons notre perception tout autour d'elle, la sculpture nous enveloppe comme si se déplaçait, *dans notre dos*, le point de vue concomitant à sa face cachée. Comme si voir, *tout voir* nous contraignait à une gymnastique impossible et dénonçait l'inadéquation de notre vue à celle d'un spectateur idéal, présent simultanément en tout point de l'espace. Nous avons beau nous efforcer de voir la figure en volume (comme si la vue s'enroulait sur soi et qu'à tout moment correspondait un point de vue projeté sur un plan continu), le tour de la sculpture ne se boucle jamais.

Or, la photographie nous conforte dans l'illusion, non pas de tout voir, mais d'occuper le bon point de vue, le « point de vue despotique » qui, selon Baudelaire, reste le privilège de la peinture. Rien n'est plus trompeur. Il n'y a pas de bon point de vue tout simplement parce que la sculpture est sans point de vue et que son existence nous contraint à développer autour d'elle — parfois en elle, je pense à Henry Moore — des trajets qui ne se recoupent pas, ne convergent pas en une saisie panoptique, panoramique de la figure.

J'ai donc invoqué le verdict d'un tiers pour vérifier si mon désir ne m'inspirait pas une perception fallacieuse. Mais ce recours est d'une efficacité douteuse. Par complaisance ou par sympathie, le tiers finit par voir se former l'image que vous avez envie qu'il voie, le lieu commun d'une illusion partagée : entre les cuisses plantureuses de la *Madre*, l'ami sollicité confirma qu'un pénis s'érige, d'une taille à narguer tous les Don Juan de village. Sans doute n'était-ce pas le bon tiers, trop engagé dans la partie pour être indifférent au résultat et me déclarer froidement — ainsi que fit Mino Trafeli — qu'il n'y avait là qu'une ombre favorisée par l'angle de vue ainsi que par l'éclairage de la photo. Du coup, je me retrouvai au même point que Descartes lorsque le doute lui fait entrevoir l'abîme de la raison. Je ne pouvais me fier à rien — ni perception ni pensée — qui provienne de la source des certitudes métaphysiques : la sensation, l'*aïsthêsis*, l'esthétique, fût-elle transcendantale. Mon *cogitare* drainait dans sa rigole épiluchures et tessons de bouteille. Le miroir en était d'autant plus clinquant qu'il se

fragmentait en mille et une nuits étoilées de perceptions chatoyantes. J'en fis part à Mino, qui me jura ses grands dieux qu'il n'avait jamais orné les cuisses d'une mère (italienne de surcroît) d'un appendice aussi insolent. Il me montra la photo originale du catalogue, il m'en fit même cadeau. Si elle prêtait à l'équivoque, elle autorisait tout aussi bien une vision plus conforme à la réalité. En revanche, lorsque je demandai à voir la statue, il me dit l'avoir détruite. Je n'avais plus entre les mains qu'une photo laide, favorable à toutes les équivoques, et, pour lui faire pendant, une sculpture absente.

Dans les années 50, Trafeli s'était détourné de la sculpture formelle — pratiquée aussi bien par les fascistes que par les épigones de Tatline et de Malevitch — pour puiser dans le travail de la matière la ressource d'un imaginaire centré sur le défaut. Apparent des torsos aux replis chiffonnés, des *Mères* gravides au ventre rebondi, plissés d'une graisse figée par le bronze. Mères creusées, lacérées de toutes parts, cousues de rapiècements plutôt que coulées d'une pièce. Ce qui obturait l'orifice béant la *Madre* s'inversait pour devenir percée, trouée à travers un plein asphyxiant. Les aiguilles firent alors leur entrée en scène, les doigts coupés, les ustensiles ravagés par de mystérieux accidents de fabrication, les objets rendus inutilisables par l'inversion de leur fonction. Ainsi les chaussures impossibles, si lourdement bourrées qu'elles repoussent le pied et le rejettent à l'extérieur d'une gaine défiant toute tentative de s'y enfoncer. Le caisson destiné à recevoir un homme debout, planté face à une paroi translucide fermée à toute espèce de communication. La machine à écrire dont les touches sont ensevelies sous un tombeau de résine noire. Les manteaux de cuir aux manches bourrelées qui narguent le bras navré de ne pouvoir les enfiler. Les fauteuils bosselés, hérissés en leur mitan d'une saillie qui met le dos au défi de s'y poser. La caractéristique fondamentale de ces objets, c'est l'existence du vide qu'ils font apparaître par défaut, avec une puissance comparable à celle du cri qui, dans le tableau de Munch, en appelle par sa déchirure au silence dont il n'aura surgi qu'après-coup.

La réaction de mon ami aurait pu être humoristique et me renvoyer au fantasme que je lui attribuais, bardé d'un savoir analytique qui se vérifie davantage dans les publications (livres, articles, actes de colloques) que dans la pratique. Confondu, j'aurais accueilli ses sarcasmes d'un air penaud, convaincu qu'il n'est nul trappeur qui ne se fasse prendre à son propre piège. Notre vieille amitié n'en aurait pas pris ombrage. Nous aurions ri, bu un vin âpre de Toscane coupé de tranches de parmesan et de jambon fumé. Il m'aurait accueilli, comme chaque matin, au milieu des sculptures poudrées d'albâtre qui, dans la légende d'Ulysse recomposée, accomplissent des gestes d'hospitalité et de meurtre. J'aurais pu voir, pour la centième fois, la mécanique des langues de carton plâtre dégoiser leurs inepties sarcastiques. J'aurais pu me regarder dans le miroir étoffé de poils de tigre où la voracité du prédateur se mesure à l'image prête à bondir. Mais, dans cet atelier familial depuis vingt ans, je me sentis aussi peu à l'aise que dans la jungle. J'avais blessé Mino. En interprétant l'image de la mère de manière aussi directe, j'avais violé un tabou.

Mino ne me parla plus qu'à distance, derrière ses lunettes qui donnaient à l'éclat carnassier de ses dents une réplique patibulaire. Ce n'était plus *notre* livre mais le

mien, la fantaisie d'un esprit malade. Il s'en désolidarisa sans réserve, préférant confier à un tâcheron de l'université de Pise le soin de consigner — sans commentaires ! — le catalogue raisonné de son œuvre. Cet homme qui, toute sa vie, se voulut rebelle — au point de risquer sa vie en militant contre les fascistes — n'aura en définitive rêvé qu'une chose : s'inscrire dans la bibliothèque de l'Histoire de l'Art. Son pays est constellé de tombes étrusques. Le soir, quand on descend du bourg dans la vallée de l'Era, on passe devant le cimetière municipal. Il brille de tous les feux allumés par celles et ceux qui croient qu'une chandelle tient de souffle aux morts et que les anges, comme des papillons, viennent s'y brûler les ailes.



Au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, ville natale de Jean-Baptiste Carpeaux (mais aussi de la plus grande mystique du Moyen Age, dont l'ouvrage, condamné au XIII<sup>e</sup> siècle, se trouve à la Bibliothèque de Chantilly), on peut voir une sculpture représentant un jeune pêcheur qui porte une conque à l'oreille. Cette sculpture s'inspire manifestement de Rude, le maître de Carpeaux. Mais là où Rude s'est contenté de la beauté équivoque d'un jeune corps, Carpeaux s'est efforcé de résoudre un problème spécifique à la sculpture. Étant donné que celle-ci n'admet aucun point de vue dominant — si bien que faces et points de vue sont en nombre infini, selon Benvenuto Cellini —, Carpeaux a adopté la solution inventée par les statuaires de l'âge baroque, Jean de Bologne entre autres, un compatriote qui fit sa renommée en Italie. Le Bernin a excellé dans cet artifice. Puisqu'il n'y a pas de point de vue fixe, statique, d'où le spectateur puisse exercer son emprise visuelle, il suffit de faire tourner le point de vue — ce qui aboutira, au XIX<sup>e</sup> siècle, à la mouvance quasi tactile des profils telle que Rodin la pratiquait au prix de rompre avec l'unité de la vision et du modèle. Chez Giambologna comme chez Bernini, le corps de la statue est affecté d'une contorsion qui interdit au spectateur de privilégier un point de vue frontal. La figure tourne sur elle-même, s'enchaîne parfois à d'autres corps torsadés dont

l'ensemble décrit une colonne ascendante plus proche de la spirale que la sphère. C'est ainsi que l'art baroque, pour des raisons complexes où la sculpture tente de s'harmoniser avec la nouvelle théologie, invente le *mouvement*. Les corps, loin de reposer en eux-mêmes, semblent pris d'une frénésie vertigineuse dont l'expression culmine dans l'architecture « hérétique » et géniale d'un Borromini.

Dans la sculpture dite de « l'enfant à la coquille », Carpeaux, héritier du baroque, sculpteur du mouvement à l'instar de son maître Rude, semble donner une version quelque peu mièvre et anecdotique d'œuvres plus accomplies de ses prédécesseurs.



Quoi qu'il en soit, la sculpture de Carpeaux est plus originale, dans la mesure où elle met en continuité la structure torsadée du coquillage et la torsion imprimée au corps de l'adolescent par une écoute lovée autour d'un objet volatile (le vacarme d'une mer qui fait écho à la pulsation artérielle de son sang). En admettant que cette double torsion correspond à la conjonction de deux bandes de Möbius, la figure répond à la topologie de ce que Lacan dit correspondre à la structure de la voix, en son aller-retour de l'extérieur à l'intérieur, et vice-versa (nous sommes loin de la présence à soi qui caractérise l'approche husserlienne du phénomène vocal). La voix, venue de l'Autre, n'est pas *ma* voix. Elle m'arrive du lieu d'une étrangeté qui, tout en me délocalisant, m'interdit de m'instituer le propriétaire d'une voix. Une voix, fût-elle la mienne, est toujours voix de l'Autre — voix de personne dirait Jean Tardieu. « Quand je parle, il appartient à l'essence phénoménologique de cette opération que *je m'entende dans le temps* que je parle. L'acte vivant, l'acte qui donne vie, la *Lebendigkeit* qui anime le corps du signifiant et le transforme en expression voulant-dire, l'âme du langage semble ne pas se séparer d'elle-même, de sa présence à soi<sup>9</sup> ». Or, cette simultanéité du parler et de l'entendre, je mets au défi quiconque d'en témoigner. Le psychotique attestera son impossibilité, seule gagnante, dans bien des cas, de son identité subjective. La voix nous permet de faire l'expérience de

---

9. Franz Brentano, *Psychologie du point de vue empirique*, Aubier/ Montaigne, Paris 1944, ainsi que le commentaire critique que Jacques Derrida consacre à Husserl dans *La voix et le phéno-mène*, Presses Universitaires de France, Paris 1967, p. 87.

ce qui nous divise : sans même parler des malentendus afférents au sens — à la « communication » — la voix qui parle et s'entend comme si ça venait-elle même, dans une continuité sans coupure, n'est pas la voix que nous entendons : nous sommes, vis-à-vis de notre propre voix, dans un rapport comparable à celui qui nous fait paraître étrange une voix différente de la nôtre. Autrement dit, parler nous divise davantage dans ce qui fait vibrer notre voix que dans les contenus, toujours récupérables, des énoncés qui nous échappent comme des flatulences vocales, bruits de gorges, murmures et cris. La voix a un caractère intrusif, qui peut, dans certaines circonstances, s'avérer délétère. C'est pour échapper au harcèlement hallucinatoire de son ami Gauguin — doublé d'un bavardage insupportable, mélange d'amitié paternaliste et de conseils avisés — que Van Gogh se coupe l'oreille et la pose sur la chaise où Gauguin avait l'habitude de s'asseoir pour tenir, dans la petite chambre d'Arles, ses soliloques sentencieux.



Si le coquillage que l'enfant porte à l'oreille n'avait pas une structure interne similaire aux circonvolutions de son conduit auditif, sans doute ne percevrait-il pas le bourdon proche et lointain d'une pulsation qui, venue de l'intérieur de son corps, lui revient comme roulée par la mémoire océanique d'un habitat primitif : Thalassa eût dit Ferenczi.

J'ajouterai que le coquillage se présente comme l'ossature extravertie d'un locataire invertébré, l'évolution des espèces ayant progressivement incorporé le squelette à la chair du vivant qui s'abritait dans des enveloppes plus ou moins résistantes. L'habitat témoignerait-il de cette sécurité perdue, de cette fragilité à laquelle nous expose le fait d'être en-dehors de notre armature ? Dans la sculpture de Carpeaux, la posture adoptée par le corps du jeune pêcheur mime la double torsion du coquillage et de



l'oreille, si bien que le corps tout entier semble héberger l'enchantement d'une rumeur dont on ne sait de quel silence elle est la voix.

Pour François Fédier, le mot *sumbolon* désigne la rencontre de deux éléments dont l'unité résulte d'un mouvement ((ballein) initié en vue de leur rassemblement<sup>10</sup>. C'est le dieu Hermès qui, brisant la carapace d'une tortue, la vide sa chair pour en faire une caisse de résonance, l'âme d'un instrument. Si l'on en croit la légende, le premier symbole (rencontre, division et lien) deviendrait donc un instrument de musique, une lyre, support, pour les Grecs de l'Antiquité, d'un ordre au service de l'harmonie, d'un système englobant les rapports mathématiques de grandeurs, l'accord des tons, le mythe fondateur de la ville de Thèbes, et, plus généralement, le *logos*.



Pour que la voix se fasse entendre comme voix — et non comme bruitage plus ou moins mélodieux, il faut évider le corps de la jouissance qui le parasite. Je me souviens d'une enfant autiste, âgée de six ans, qui fourrait dans sa bouche des bouts de bois, des cuillers, des jouets et qui, pour cette raison même, donnait à penser qu'elle présentait une fixation particulière à l'objet oral. J'eus un jour la présence d'esprit d'observer de plus près son manège. En fait, elle ouvrait à demi la bouche et se servait de sa cavité buccale comme d'une caisse de résonance. Ce n'était pas manger ni sucer qu'elle faisait, mais plutôt de la musique, du son ! Lorsqu'on l'appelait par son nom, elle ne se retournait pas, ne répondait pas, mais ponctuait l'appel d'un tapotement agacé sur l'oreille. Un jour, je décidai de la mettre à l'épreuve : je lui suggérai de porter à l'ouïe le cube qu'elle cognait contre ses dents et d'écouter si la musique allait se conserver. Elle mit le cube contre son oreille. Puis en bouche.

---

10. François Fédier, *Interpré-tions*, P U F, Paris 1985, pp. 39-43

Le nicha dans son tympan. Stupeur... Elle inspecta la pièce comme si elle venait d'y égarer un trésor. C'est alors qu'elle a roulé entre ses doigts un boudin de plasticine pour en faire une sorte d'escargot, un pauvre petit escargot qui aurait perdu sa coquille. Elle prit la plasticine, la glissa dans le conduit de son oreille, et me parut désespérément perdue.

Le lendemain, je la retrouvai en arrêt sur les marches de l'escalier qui menait au jardin. Elle était visiblement partagée entre l'appréhension du vide et le désir de risquer l'aventure. De guerre lasse, je la pris dans mes bras pour l'aider à descendre. Je l'entendis me dire — mais ce n'était pas une voix, plutôt son intense retenue, la palpitation d'une âme dont le murmure me souffla très distinctement : j'ai peur.

Je me souviens du mot peur. De l'éclosion douce et feutrée, presque imperceptible, du mot « peur » au bout de ses lèvres. Les mots sont une part subtile de notre corps, ils emportent avec eux les mouvements de la bouche et de la langue. Chloé avait gardé l'intimité si rare du mot avec la chair. Ces mots — les seuls, de l'aveu même de sa mère, qui furent jamais entendus d'elle — étaient comme des vapeurs exhalées du fond de la gorge.



Survient un cri. La scène a lieu dans un décor paradisiaque, sur une île de huit kilomètres de long sur deux kilomètres de large, baignée par les eaux violettes de la Méditerranée. L'île, l'un des berceaux du naturisme, est découpée de calanques inaccessibles par voie de terre. J'y ai côtoyé plus d'hommes et de femmes nus que je n'en verrai de toute ma vie. J'ai cinq ans, et le fait de ne pas savoir nager me traumatise davantage que le déploiement athlétique de ces nudités bronzées. Mes parents se baignent en compagnie de leurs amis dans un lagon bordé d'une plage où s'ébattent des enfants. Je suis seul, confié aux soins d'un canot pneumatique que je fais avancer prudemment, en veillant à ne pas trop m'éloigner du rivage. J'aperçois soudain une créature aux pinces gesticulantes sur le bord du canot. Elle darde vers moi ses antennes d'un rouge vif, son corps informe et palpitant se tord sur lui-même en proie à la suffocation. Ameutés par mes cris, mes parents se sont approchés, pour tourner mon épouvante en dérision. J'ai su plus tard qu'il s'agissait d'un inoffensif bernard-l'hermite que la malice d'un compagnon de jeu avait extrait de sa coquille pour le poser sur le rebord de mon esquif.

J'ai souvent évoqué cet incident lors de mon analyse. Que pouvait bien représenter cet organisme animé d'une tension douloureuse et menaçante ? C'était l'expression vivante et cruelle de la concentration d'excitations qui, selon Freud, colonise la zone érogène au point de la pousser à s'en décharger au moyen d'une sorte d'activité motrice *interne*. On sait que Freud, dans un article de 1915 consacré au narcissisme, n'hésite pas à identifier toute zone érogène « à l'organe génital en état d'excitation. Irrigué par le flux sanguin, il est alors gonflé, lubrifié, et le siège de sensations diverses. Appelons cette activité d'une partie du corps son érogénéité, laquelle consiste à envoyer dans la vie psychique des stimulations sexuellement excitantes, et rappelons la conception à laquelle les développements de la théorie sexuelle nous ont habitués, à savoir que certaines autres zones corporelles (les zones érogènes) pourraient remplacer (*vertreten*) les organes génitaux et se comporter de façon analogue ; il ne nous reste alors plus qu'un pas à franchir : nous pouvons nous autoriser à considérer l'érogénéité comme une propriété générale de tous les organes»<sup>11</sup>. Toutefois, outre leur caractère discutable, ces rapprochements sont trop théoriques pour emporter l'adhésion.

*« Recouverte d'une superbe et généreuse végétation, l'île du Levant ressemble dès qu'on l'approche à un véritable paradis terrestre. Depuis le bateau avant de débarquer au petit port de l'Ayguade, vous apercevrez les reliefs escarpés du pourtour de l'île ainsi que les habitations dressées face à la mer qui percent au milieu de la végétation.*

*Dans ce cadre de vie privilégié où règne une nature respectée et protégée, c'est tout naturellement qu'en 1931 a débuté le naturisme sur l'île. Petit à petit reconnue et appréciée internationalement, l'île du Levant est devenue une île où le naturisme est libre. Ce n'est pas un camp ni un ghetto de nudistes, chacun fait comme il lui plaît... Ceux qui souhaitent découvrir l'île sans avoir envie d'être nus peuvent se rassurer, ils se sentiront parfaitement à l'aise. Ils croiseront des personnes habillées et des personnes nues, ceci dans un bon esprit, un respect et une tolérance mutuels. Les personnes sont habillées ou vêtues d'un simple paréo. De manière à éviter tout malaise réciproque, seul le Bain de Diane (plage de rocher) et la plage des Grottes sont réservés aux naturistes (seule plage de sable de l'île, en venant du village prendre à gauche par le sentier au dessus des rochers, ). Mais après avoir découvert la plage des Grottes, même les plus pudiques auront envie de profiter de ce véritable écrin, niché au creux d'une petite crique superbe. Délicieusement ombragée par quelques arbres, la plage est protégée par des rochers recouverts de plantes méditerranéennes dignes des plus belles rocailles paysagées... Sable fin, eau cristalline et bain de soleil... vous profiterez de ce morceau de paradis en regrettant simplement de ne pas l'avoir découvert plus tôt ! »*

Depuis les années cinquante, l'île du Levant a évolué. Le texte qui précède fait état de ce que l'île est devenue : un club de naturistes branchés qui dandinent leurs appâts

---

11. Sigmund Freud, Zur Einführung des Narzissmus, in Freud Studien-Ausgabe, Band III, Frankfurt am Main 1975, pp. 50-51. Traduction personnelle.



dans des supermarchés et se trémoussent la nuit dans un « club libertin ». J'ignore si les scorpions sont toujours aussi abondants sous la literie des estivants.



Ils grouillaient sous les matelas sur lesquels, écrasés de chaleur, nous nous abandonnions pour cuver le vin du déjeuner dans les vapeurs de la sieste. Mon père leur livrait une chasse acharnée. Moi, qui aurait voulu saisir ces admirables mécaniques, je ne comprenais pas cette animosité panique.

Le scorpion semble le frère terrestre du bernard-l'hermite sous-marin. Et pourtant, qu'est-ce qui justifie que l'un paraisse anodin et l'autre effrayant ? Une anecdote, peut-être.

J'accompagnais mon père. Nous suivions les sentiers d'une île qui n'avait pas encore sacrifié au confort bourgeois des bungalows et autres paillotes. Un quidam nous apostropha. J'ignore ce que cet énergumène demanda à mon père. Toujours est-il qu'il arborait une érection sans vergogne. L'inconnu était juché sur une pierre comme sur un piédestal. Une grosse paire de lunettes ajoutait à sa physionomie un aspect lunatique que semblait justifier l'inconscience, assurément feinte, de son impudeur. Pour les naturistes, la nudité est un vêtement dont chacun veille à entretenir la chasteté. À ma connaissance, aucun Priape ne s'était encore aventuré dans ces contrées vierges de toute concupiscence. Les sexes de ces nouveaux adamites ne sortent que clandestinement de leurs coquilles. Pour pointer son attribut au mépris de toute élégance, le visiteur devait être un néophyte, un rien pouvant le mettre en rut. La conversation terminée, mon père et moi reprîmes notre chemin.

Tu as vu, papa, le sexe du monsieur ?  
Ce n'est rien, c'est une maladie...

La réplique me fut adressée avec un flegme inoubliable. Un diagnostic fantaisiste souligné d'un sourire laconique. Des mots qui ne tarderaient pas à trouver un écho alarmant.

Nul ne folâtre au milieu des rochers, des pins, des eucalyptus — et des scorpions friands d'ombre et de fraîcheur, prompts à trouver refuge sous la literie, dans les

replis des serviettes de bain tout encore imprégnées d'humidité, sans courir certains risques. La nouvelle se diffusa comme une traînée de poudre : un de nos frères naturistes, que sa nudité solaire exposait à l'animosité des ténébreuses bestioles, s'était fait piquer. Durant trois jours, il fut terrassé par la fièvre. Je la tenais, ma fameuse «maladie» ! Nul doute que l'érection de l'étrange bonhomme n'était due à l'implantation d'un dard venimeux. L'organe tuméfié par une souffrance incoercible, le gastéropode qui dardait vers moi ses pinces vengeresses, n'était-il pas à l'image de la cause et de l'effet de l'obscène maladie ?

« Il y eut certes un temps, écrit Freud, où l'organe génital masculin fut trouvé compatible avec la figuration de la mère<sup>12</sup> ». Aux yeux de Freud, c'est précisément cette compatibilité qui tombe sous le coup du complexe de castration. Rappelons qu'il attribuait la cristallisation de la phobie du « petit Hans » à une homophonie entre *wegen* et *wägen*, le signifiant "voitures" s'étant substitué à celui de la causalité, entraînant du coup le sujet dans le charivaris d'une question restée sans réponse ("*Mama, hast du auch ein Wiwimacher ?*"). Comme sur beaucoup d'autres points de sa problématique, Freud me semble s'égarer sur un terrain trop familier à la science et à la philosophie pour ne pas être en porte-à-faux par rapport à ce qui intrigue, voire tourmente l'enfant. Il s'agirait tout simplement de signifier la différence des sexes, de l'intégrer dans un système d'oppositions qui relève davantage d'une conception formaliste de la langue que d'une pratique collective de la fonction symbolique, pratique universelle à laquelle les enfants sont d'emblée intégrés. Les affres de la signifiante sont épargnés à la plupart des humains qui s'inscrivent dans ce que Ivan Illich a si justement nommé le genre vernaculaire<sup>13</sup>. Ce n'est qu'avec la disparition progressive du genre vernaculaire, concomitante à l'expansion de la vie privée et à « l'impérialisme du moi » (Emmanuel Levinas), que le phallus s'est vu décerner le titre de signifiant unique pour les deux sexes. Si bien que nous nous retrouvons face à un paradoxe insoluble : il n'y a qu'un sexe digne de ce nom, le mâle. Proposition qu'une Elisabeth Badinter a beau jeu d'inverser dans son livre *X Y* : « L'enfant mâle est successivement tout et son contraire. Il est sommé d'abandonner sa première patrie [son lieu de naissance maternel] pour en adopter une autre qui lui est opposée, voire ennemie [...] Il s'agit toujours d'aider l'enfant à changer son identité féminine primaire en une identité masculine secondaire [...] Le devenir-homme est une fabrication volontariste [...]»<sup>14</sup>. On peut en dire tout autant du devenir-femme. « La féminité, c'est la maternité, écrit Pierre Clastres, d'abord comme fonction biologique, mais surtout comme maîtrise sociologique exercée sur la production des enfants : il dépend exclusivement des femmes qu'il y ait ou qu'il n'y ait pas d'enfants<sup>15</sup>. » Proportionnelle à leurs capacités reproductives, « la supériorité irréversible des femmes sur les hommes » fixe à jamais leur destin en fonction d'une "essence" : « La propriété essentielle des femmes, qui définit intégralement leur être, c'est d'assurer la

---

12. Freud, Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Paris, Gallimard - «Folio bilingue» 1991, pp. 149 et suivantes.

13. Ivan Illich, Le genre vernaculaire, in Œuvres Complètes II, Fayard, Paris 2005.

14. Elisabeth Badinter, *X Y*, de l'identité masculine, Editions Odile Jacob, Paris 1992, p. 73, p. 107, p. 108.

15. Pierre Clastres, "Malheur du guerrier sauvage", in Recherches d'anthropologie politique, Seuil, Paris 1980, p. 241. Je souligne.

reproduction biologique et, au-delà, sociale de la communauté. » Quant à Lacan, « il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses, qui est la nature des mots »<sup>16</sup>

De toute évidence, la « petite différence » pèse d'un poids démesuré sur l'approche *cognitive* de la différence sexuelle. Tel serait le rasoir d'Ockham sur le fil duquel garçons et filles sont amenés à jouer les funambules. Ce qui fait dire à Freud que « l'anatomie c'est le destin », c'est le verdict prononcé par la valeur différentielle que prend la présence ou l'absence de pénis chez l'enfant. Le primat du phallus serait lié à ce détail plus ou moins saillant de la morphologie humaine, à ce trait enrôlé au service de la signification. Ce n'est pas tant la différence en soi, la différence biologique qui détermine le destin de chaque individu, que l'organe génital en tant qu'il passe à la trappe de la signification, soumis à l'arbitrage de ce que Freud appelle, toujours à propos du petit Hans, un *Kernzeichen*.

Lacan s'est montré beaucoup plus avisé en déplaçant la question et en la situant dans le champ de la jouissance. Dans ce qui reste à mes yeux son plus beau séminaire, *La relation d'objet*, il fait remarquer (avec une pertinence dont les psychanalystes ne se sont guère avisés) que la fonction du signifiant est de procéder à un découpage, censé déboucher sur la formation de ces entités discrètes qui jouent le rôle d'éléments de la langue. La matière de ce découpage est toujours empruntée au corps. Dans le cas du petit Hans, il s'agirait du mouvement susceptible de faire tomber l'enfant à l'instar du cheval qu'il aperçoit dans une des rues de Vienne.



Dans une lettre à Fliess (datée de juin 1894), Freud écrit : « Je me suis rapidement rendu compte que l'angoisse de mes névrosés était, en grande partie, imputable à

---

16. Lacan, *Encore*, Seuil, Paris 1975, p. 68.

la sexualité et j'ai en particulier observé avec quelle sûreté le coït interrompu infligé à la femme la conduit à la névrose d'angoisse»<sup>17</sup>. Freud précise que l'angoisse en jeu dans ce type de névrose n'a rien à voir avec les craintes éprouvées à l'occasion de l'acte sexuel. Fait plus remarquable encore, elle affecte autant les femmes frigides que les autres. Et Freud d'en déduire qu'il ne faut pas en rechercher la cause dans la vie psychique mais bien au niveau corporel — « c'est un moment physique de la vie sexuelle », *ein physisches Moment des Sexuallebens*.

Le point décisif lui semble résider dans le fait que, loin de trouver une issue naturelle dans la décharge et la détente, l'excitation débouche dans chacun de ces cas sur une accumulation de tension sexuelle. Ainsi, névrose d'angoisse et hystérie relèvent toutes deux de la *Stauungsneurose* : « névrose d'accumulation » pourrions-nous traduire, ou encore névrose énergétique au sens où l'énergie se constitue d'une entrave, d'un empêchement à sa libre circulation comme c'est le cas dans la retenue des eaux par un barrage.

Qu'est-ce qui peut donc faire barrage à la tension sexuelle pour qu'elle s'accumule en une sorte de réservoir où elle se mue en angoisse ? Selon Freud, l'angoisse révèle une déchirure dans le tissu des représentations qui enveloppe la *psyché* — l'âme ainsi que disent les théologiens. Rappelons que Brentano (que Freud avait connu personnellement<sup>18</sup>) récusait la notion de « représentation inconsciente ». Si l'on convient « qu'il n'existe jamais en nous de phénomène psychique dont nous n'ayons pas la représentation »<sup>19</sup>, toute phénoménologie de l'angoisse se trouve ainsi frappée de péremption. L'intentionnalité (qui définit l'essence du phénomène psychique) en fait l'objet d'une perception interne. Pour Brentano, c'est la présence intentionnelle de l'objet dans la représentation qui nous oblige à en postuler le caractère conscient. Freud est donc fidèle à l'enseignement de Brentano lorsqu'il soutient que la cause de l'angoisse est physique : il n'y a pas de représentation possible de l'objet d'angoisse — pas de perception interne de sa cause, pas de « phénomène psychique » qui lui corresponde. Autrement dit, *pas de psychologie possible de la névrose d'angoisse*.

Ce qui par contre est « psychique », c'est la mobilisation de certaines représentations qui débouchent sur ce que Freud appelle « un remède approprié. » Ainsi s'opère la jonction du soma à la psyché, tandis que l'accumulation de la tension appelle, par son passage à la limite, une réaction nécessitant l'appui de certains « groupes de représentations. » C'est à ce moment que surgit l'angoisse : le seuil d'excitation est dépassé, mais la liaison ne se fait pas, « l'affect psychique » reste en plan, *es kann nicht zur Bildung eines Sexualeffektes kommen*, « cela ne peut pas en arriver à la formation d'un effet sexuel. »

---

17. Freud, *Aus den Anfängen der psychoanalyse, Briefe an Wilhelm Fliess*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1975, pp. 80-81.

18. Cf Peter Gay, *Freud, une œuvre*, Paris, Hachette 1991, p. 38.

19. Franz Brentano, *Psychologie du point de vue empirique*, Aubier/ Montaigne, Paris 1944, p. 146.

S'il existe une relation entre l'inconscient et la sexualité, c'est dans un certain déficit symbolique concernant la réalité sexuelle que nous devons la rechercher. Là où la médiation fait défaut, l'angoisse fait office de médium. C'est elle qui articule l'écart entre le corps et la psyché, témoignant ainsi de ce qui aurait dû être mais n'a pu avoir lieu. Il faudra un certain temps à Freud pour découvrir que cette lacune correspond à ce que Duras appelle une « faille soudaine dans la logique de l'univers »<sup>20</sup>. C'est là que Lacan voulait guider ceux qu'il s'était donné pour tâche de former : aux abords du trou où le petit Hans « promenait Freud et son père, mais où depuis les analystes ont peur »<sup>21</sup>.

Le terme « inconscient » recouvre l'impossibilité, pour la conscience, d'être contemporaine de ce qui survient dans le réel — tout comme la contorsion hideuse du bernard-l'hermite dans le cadre a priori enchanteur d'une piscine naturelle —, de ce qui fait entrevoir une lacune dans la continuité des états de conscience — cette continuité que, depuis John Locke, la philosophie occidentale considère comme la conscience de soi, centre d'une sphère en principe extensible à l'univers visible. J'ai cru pouvoir démontrer que l'aversion pour la sculpture (promue par Léonard de Vinci, Galilée, Baudelaire et bien d'autres) puise sa source dans un excès de présence corporelle de la statue que la plupart des spectateurs se sentent incapables de réduire à la maîtrise d'une perception frontale. Dans Au-delà du principe de plaisir, Freud avance que la compulsion de répétition (rebaptisée confusément « instinct de mort ») consiste à reprendre — à répéter le moment, par définition insaisissable, où le sujet « n'y était pas ». Ce qui explique pourquoi nous avons tendance à nous identifier à nos traumas, réels ou imaginaires, à nos « blessures narcissiques » pourvu qu'elles témoignent de la vulnérabilité d'un sujet qui reçoit les coups sans être prévenu du désastre. Emmanuel Levinas aurait sans doute accepté la formule selon laquelle le sujet est de nature traumatique. Ne parle-t-il pas de « l'emprise traumatique de l'Autre sur le Même » ? Selon lui, « le psychisme signifie la revendication du Même par l'Autre ou l'inspiration, au-delà de la logique du même et de l'autre, de leur adversité insurmontable »<sup>22</sup>.

Plus généralement — mais aussi plus concrètement —, c'est l'irruption de la jouissance qui menace l'équilibre du sujet en faisant apparaître, à la lisière de son monde familier, des monstres, des créatures incongrues qui témoignent d'un effort de mise à distance de ce qui parasite le corps de l'intérieur. « Car après tout, c'est un fait, l'inconscient, c'est Freud qui l'a inventé, l'inconscient est une invention — au sens où c'est une découverte — qui est liée à la rencontre que font avec leur érection certains êtres »<sup>23</sup>.

Mais l'inconscient — tout comme la phobie, « cette poésie en acte » — n'est pas le privilège des individus sujets à d'inquiétantes érections.

---

20. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Minuit, Paris 1982, p. 52.

21. Lacan, *Télévision*, Seuil, Paris, 1973, p. 43.

22. Levinas, *Autrement qu'être*, Martinus Nijhof, La Haye 1974, p. 180.

23. Lacan, *Conférence à Genève sur le symptôme*, octobre 1975, publiée dans *Le bloc-notes de la psychanalyse*, n° 5, Genève 1985, p. 13.

L'histoire se passe dans un Institut médico-pédagogique (IMP) où j'assurais la fonction de chef éducateur. Nous approchions des fêtes de fin d'année et les périodiques destinés au divertissement des enfants affichaient quantité de Pères Noël et autres figures festives.



L'une des pensionnaires du pavillon, une fillette âgée de six ans, feuilletait sagement un hebdomadaire de bandes dessinées. Soudain, elle se mit à hurler : « Les enfants ! Les enfants ! » Tous, nous nous sommes approchés pour découvrir ce qui provoquait son effroi. Elle était en arrêt, médusée par une illustration où figurait un chœur d'enfants (très pâles, la bouche cerclée de rouge) censés entonner un chant religieux. Natacha tentait de se soustraire à une fascination que l'angoisse rendait insupportable. Elle fixait l'image, s'en éloignait aussitôt, y revenait tel un papillon de nuit affolé par la flamme qui va bientôt le consumer. « Les enfants ! les enfants ! » criait-elle en se bouchant les oreilles comme *pour ne pas entendre des voix*. Tout en courant dans la pièce en tous sens, elle se mit bientôt à hurler : « Le loup ! Le loup ! » Aussi soudainement qu'elle avait embrasé l'atmosphère paisible du pavillon, l'épouvante de la petite Natacha fit place au soulagement : comme si le fait de *dénommer* l'image qui la révoltait avait déplacé son angoisse sur un objet de substitution, suffisamment éloigné de ce que j'ai alors interprété comme une identification au désir maternel (une sacrée pondeuse !) Fait surprenant, Natacha s'était bouché les oreilles en voyant (en hallucinant ?) les lèvres cernées de rouge des « enfants ».

Cet événement m'a permis de comprendre que la phobie procède en deux temps. Le sujet se trouve d'abord confronté à une représentation — à un phantasme, dirons-nous — où se réalise le collapsus entre l'objet du désir de l'Autre et l'image spéculaire. Le fantôme du double, c'est ici la face de carême dont la bouche barbouillée de rouge évoque ce que la mère prétend redouter pour sa fille. Natacha se voit représentée comme sa mère est censée l'imaginer : masque fardé et lèvres maquillées. L'angoisse de porter les stigmates d'une féminité censée l'exposer aux vicissitudes de l'objet du désir l'expose à la malédiction et aux dangers qui pèsent sur toute fille précocement montée en graine.



C'est ici qu'intervient le loup, débonnaire et faussement menaçant, le loup que les trois petits cochons du film de Walt Disney tournent en dérision. Lors d'un entretien délicat, Natacha me fera comprendre à demi mots qu'il ne faut pas toucher au loup. « Tu ne sauras pas où le trouver », me dit-elle. Elle tient l'animal en réserve au cas où « les enfants », bien plus inquiétants, pointerait leurs museaux enfarinés de cosmétiques. En somme, elle s'est trouvé un totem qui la protège autant qu'elle l'honore. Lorsqu'elle sera soulagée de sa phobie, Natacha consacra toute une séance à moduler un répertoire de cris d'animaux où le ululement de la chouette et le hurlement du loup tenaient une place de choix. Ce qui tend à prouver que l'objet a — reste de l'opération signifiante — procède d'un évidement de la jouissance et que la bouche, zone érogène par excellence, donne lieu au souffle et à la voix.

À quoi la rumeur dont se berce l'enfant fait-elle écho ? Observons que, pour se propager, elle a besoin d'un vide. Ce vide enveloppe ses ondes, il en est l'habitable, chambre percée d'un orifice auquel le jeune pêcheur de Carpeaux peut acoler son oreille. À la faveur de cette intimité, le coquillage et l'oreille échangent ce qu'ils ne sauraient entendre d'eux-mêmes sans en attribuer l'origine à l'autre. L'oreille écoute ce que la mer murmure lorsqu'elle se retire. Le coquillage accueille le rythme des pulsations internes que l'oreille, à moins d'être défectueuse (infectée, « bouchée »), est incapable de percevoir. L'objet — la voix — se situe au croisement de ces deux extériorités (rouleaux de la mer et battements du sang) qui communiquent par l'amplificateur d'un vide faisant office de caisse de résonance. Le coquillage est l'instrument qui fait vibrer une voix qui ne saurait d'elle-même s'entendre comme la voix d'un autre adressée à un autre.

*« Quand je parle, il appartient à l'essence phénoménologique de cette opération que je m'entende dans le temps que je parle. L'acte vivant, l'acte qui donne vie, la Lebendigkeit qui anime le corps du signifiant et le transforme en expression voulant-dire, l'âme du langage semble ne pas se séparer d'elle-même, de sa présence à soi »<sup>24</sup>.*

Telle est la *vision* phénoménologique de la parole telle que Jacques Derrida la commente en faisant fond sur Husserl. Mais la parole qui ne se détache pas de sa source phonatoire et se donne à entendre à soi et pour soi est comme le bernard-l'hermite cloîtré dans sa coquille. S'il n'y a pas rupture de l'intériorité au moyen de procédures instrumentales — la musique et le chant en sont les plus connues —, il n'y a pas de voix ; la parole s'énonce pour aussitôt court-circuiter son adresse dans l'immédiateté d'une présence qui ne revient qu'à elle-même. La nymphe Echo, privée du pouvoir de la parole, ne s'exprime qu'en empruntant les sons d'autrui, ce qui fait que les signifiants qu'elle répète n'ont que le sens qu'elle leur prête et non celui dont le locuteur est seul *responsable*. La voix est le stigmate, l'indice et le témoin de cette responsabilité. Comme le visage pour Levinas, la voix est le don de ma responsabilité vis-à-vis d'autrui, ce qui m'engage au point de m'en faire l'otage.

---

24. Jacques Derrida, *La voix et le phéno-mène*, Presses Universitaires de France, Paris 1967, p. 87.

Ce que Lacan baptise " objet petit a " désigne la jouissance parasitaire dont le sujet doit se séparer s'il veut compter comme « un parmi d'autres». La voix témoigne du désir, non seulement de parler, mais de se faire entendre, elle est « désir de l'Autre », et sa rumeur me revient comme la mémoire, proche et lointaine, d'une perte consentie à la reconnaissance d'une adresse. Plus que tout autre " objet ", elle atteste de la présence du *lieu*, corps évidé de ses humeurs et de ses appétits, habitacle, coque, havre de résonance.







laa

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

© Les Pages du laa  
ISSN : 2593-2411