

Thierry Azéma

Toutes les séances du monde¹

Alors que nous achevions la lecture du *Banquet* de Platon et l'examen qu'en fait Lacan, nous devons à Marie-Paule Gobinet d'avoir orienté, durant quelques rencontres, le travail du cartel vers le film d'Alain Corneau, sorti en 1991, *Tous les matins du monde*, adaptation du livre de Pascal Quignard paru la même année, le film ayant le même titre que le livre.

Même s'il faut toujours se méfier des évidences, *Tous les matins du monde* nous est apparu comme pouvant illustrer, à nouveau, ce que Lacan extrait de sa lecture du *Banquet* de Platon à savoir « cet objet, agalma, petit *a*, objet du désir² », et ce, relativement dit-il à « à la question qui ici nous intéresse³ », celle du rapport de l'amour avec le transfert. D'un côté Socrate et Alcibiade, de l'autre Sainte Colombe et Marin Marais.

Dans la séance du 23 novembre 1960, Lacan s'exprime ainsi : « je vous dirai d'abord que *Le Banquet* nous allons le prendre, disons, comme une sorte de compte rendu de séances psychanalytiques. C'est effectivement de quelque chose comme cela qu'il s'agit⁴. »

Le livre de Pascal Quignard je l'ai pris, c'est-à-dire lu, avec cette idée : « c'est effectivement de quelque chose comme cela qu'il s'agit. »

Si *Le Banquet* se déroule sur une seule soirée, la fiction écrite par Pascal Quignard s'étend de 1673 à 1689, soit sur 16 ans.

La lecture de ce qui pourrait s'appeler une cure — à discuter — prendra appui sur quelques moments du texte et uniquement lui, faisant donc abstraction des questions reprises dans *Tous les matins du monde* et qui traversent l'œuvre de Pascal Quignard. Autrement dit, ici notre attention va à ce texte et non à l'œuvre de l'écrivain.

¹ Texte dit à Marseille le 13 janvier 2013 dans le cadre d'une présentation du travail du cartel « Du *Banquet* de Platon à l'objet *a* » composé de Sylvie Bassot-Svetoslavsky, Claudine Colotti, Marie-Paule Gobinet, Jeanne Levasseur-Raulet, Thierry Azéma (Plus-un).

² J. Lacan, Séminaire VIII, *Le transfert*, Paris, Seuil, 2001, p. 181.

³ *Ibidem.*, p. 37.

⁴ *Ibidem.*, p. 38.

Tous les matins du monde, c'est une histoire de pleurs. On y pleure à la première page, on y pleure à la dernière et souvent entre. Monsieur de Sainte Colombe, maître de viole réputé, pleure. Sa fille Madeleine pleure, Toinette, la sœur de Madeleine, pleure. Le fantôme de Madame de Sainte Colombe pleure.

Si tous pleurent, c'est qu'ils ont de bonnes raisons pour cela. Monsieur de Sainte Colombe a perdu sa femme. Suite à son décès, inconsolable, il a composé *Le Tombeau des Regrets* dont une pièce s'intitule *Les Pleurs*. Madeleine et Toinette ont perdu leur mère et Madeleine plus tard perd son amant, Marin Marais. Mme de Sainte Colombe a perdu la vie.

Dans *Tous les matins du monde*, les pleurs sont explicitement mis en relation avec la perte.

Marin Marais lui aussi a perdu. Il a perdu sa voix, sa voix d'enfant. Cela s'appelle la mue. Il avait 16 ans. Appartenant à la chantrerie du Roi depuis l'âge de 6 ans, il en était résulté qu'il avait été du jour au lendemain « rejeté à la rue⁵ ». Il en avait ressenti de la honte — liée à ce que cette mue venait dire de sa sexualité — et de l'humiliation. Il n'avait pas pleuré mais « sangloté » et décidé « qu'il deviendrait musicien, qu'il se vengerait de la voix qui l'avait abandonné, qu'il deviendrait un violiste renommé »⁶.

Tous les matins du monde c'est le récit de la rencontre de deux vies marquées par la perte, laquelle oriente durablement ces vies.

Perte de l'objet d'amour pour Monsieur de Sainte Colombe, perte de la voix, en tant que « blessure qu'il avait reçue à la gorge⁷ » venant réellement inscrire, pour Marin Marais, dans son corps, ce qui de la puberté fait coupure, castration peut-on dire.

Cette rencontre, c'est une histoire de viole et de gaufrettes, de musique et de peinture représentée dans le tableau de Baugin, *Le Dessert de gaufrettes*. D'objets *a*, donc.

Le perdu, l'amour, l'objet *a*, reste la question du transfert.

Marin Marais tout à son ambition de devenir un violoniste renommé est adressé par son professeur à Monsieur de Sainte Colombe à la porte duquel il frappe en 1673 pour qu'il « devint son maître pour la viole et la composition⁸ ».

⁵ P. Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991, p. 41.

⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁷ *Ibidem*, p. 42.

⁸ *Ibidem*, p. 40.

Depuis 23 ans, Monsieur de Sainte Colombe s'est retiré du monde dont il a « le dégoût », il n'est pas capable d' « un entretien suivi avec personne » et il ne « s'entendait guère à parler », rareté de la parole, si ce n'est mutisme, brisé en famille par des moments de fureur où en poussant des cris, il casse des meubles.

Ce retrait n'est pas seulement social, il est aussi spatial. Suite au décès de son épouse, Monsieur de Sainte Colombe a fait construire au sommet d'un mûrier de son jardin une cabane en bois pour se consacrer à la musique, perfectionnant sa pratique de la viole. Il y passait la quasi-totalité de ses journées.

Il a ajouté une septième corde à la viole « afin de lui procurer un tour plus mélancolique⁹ ». On disait de lui qu'il « arrivait à imiter toutes les inflexions de la voix humaine¹⁰ » et que sa viole perfectionnée « couvrait toutes les possibilités de la voix humaine : celle de l'enfant, celle de la femme, celle de l'homme brisé et aggravée¹¹ ».

Ce retranchement du monde et de la parole est bien sûr un enfermement qui est éternisation de son amour pour son épouse et dont la représentation métaphorique est *Le Tombeau des Regrets*, tombeau renvoyant ici aussi bien au monument funéraire qu'à la pièce composée ou écrite à la mémoire d'un mort, sauf qu'il ne s'agit pas du *Tombeau* de Mme de Sainte Colombe mais *des Regrets*, de l'ancien scandinave *grâta*, pleurer.

Le Tombeau des Regrets c'est le lieu où Monsieur de Sainte Colombe dépose ses pleurs d'avoir perdu son objet d'amour en en faisant par là même un monument de conservation.

Le Tombeau des Regrets c'est aussi la viole qu'il perfectionna car, comme le dit Tch' eng Lien, professeur du plus-grand-musicien-du monde, Po Ya : « les instruments sont déjà des cercueils¹² ». La viole, c'est le cercueil de Madame de Sainte Colombe et le tombeau de Monsieur de Sainte Colombe.

Pour autant, « la solution trouvée » n'en a pas moins sa propre limite, trop close — doublement close — sur elle-même, ce qui en épuise l'efficace : « il notait de moins en moins de compositions nouvelles sur son cahier couvert de cuir rouge...¹³ ».

⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹¹ *Ibidem*, p. 45.

¹² P. Quignard, *La leçon de musique*, Paris, Gallimard, 1987, p. 108.

¹³ P. Quignard, *Tous les matins du monde*, *op. cit.*, p. 33.

Si la viole avait pu « contenir » la perte et exprimer la douleur de celle-ci, le désir quant à lui, restait toujours vivace : « il allait à sa barque et... il rêvait¹⁴ ».

C'est d'ailleurs après un rêve où se réalise son désir de rejoindre dans la mort son épouse — « il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait » — que Monsieur de Sainte Colombe « se souvint du *Tombeau des Regrets* qu'il avait composé quand son épouse l'avait quitté une nuit pour rejoindre la mort¹⁵ ».

Et parce que toute mort humaine, serait-elle rêvée, suppose une sépulture, il n'y a pas à s'étonner que Monsieur de Sainte Colombe « se souvint du *Tombeau des Regrets* », signifiant qui conjoint sa mort — rêvée— et la mort — réelle — de son épouse. Cette conjonction a un effet corporel : « il eut très soif aussi¹⁶ ».

C'est en donnant vie, c'est-à-dire en jouant *Le Tombeau des Regrets*, que se produira le passage des regrets, c'est-à-dire des pleurs figés dans leur tombeau, aux larmes : « sa main se dirigeait d'elle-même sur la touche de son instrument et il se prit à pleurer¹⁷ » — redonnant en même temps vie à son épouse dans ce qui est de manière exemplaire une réalisation hallucinatoire du désir : « tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut [...] c'était sa femme et ses larmes coulaient¹⁸ ». « C'est du point où le sujet désire, que la connotation de réalité est donnée dans l'hallucination » dira Lacan dans la séance du 29 septembre 1964 du Séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*.

On retiendra que la réalisation hallucinatoire du désir a un reste : « [...] il vit le verre à moitié vide et il s'étonna qu'à côté de lui, sur le tapis bleu, une gaufrette fût à demi rongée¹⁹ »

¹⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁵ *Ibidem*, p. 35.

¹⁶ *Ibidem*, p. 35.

¹⁷ *Ibidem*, p. 36.

¹⁸ *Ibidem*, p. 37.

¹⁹ *Ibidem*, p. 37.



Lubin Baugin, *Le Dessert de gaufrettes*
ou *Nature morte aux gaufrettes*

C'est après plusieurs apparitions de sa femme que Monsieur de Sainte Colombe commande à un ami peintre « la petite toile » devant laquelle « il éprouvait en la voyant du bonheur ». Cette peinture, reproduction picturale des objets qu'il avait déposés sur sa table à écrire avant qu'il ne joua *Le tombeau des Regrets* après le rêve où il rejoignait dans la mort son épouse, s'intitule *Le Dessert de gaufrettes* ou *Nature morte aux gaufrettes*. Cette nature morte est une forme adoucie du genre pictural des Vanités, renvoyant donc à la mort.

Or, à la vue de ce tableau, non seulement Monsieur de Sainte Colombe éprouvait du plaisir mais « au fond de lui, il avait le sentiment que quelque chose s'était achevé. Il avait l'air plus quiet²⁰. »

Quelle est la fonction de ce tableau et par où passe son effet d'apaisement ?

Le tableau c'est l'hallucination visuelle de sa femme transformée en image ; image qui représente sa femme morte, voilant la dimension de réel tout en y recelant l'objet *a* de son désir.

²⁰ *Ibidem*, p. 39.

Pascal Quignard a lu Lacan : « c'est à ce registre de l'œil comme désespéré par le regard qu'il nous faut aller pour saisir le ressort apaisant, civilisateur et charmeur de la fonction du tableau²¹. »

Cet apaisement de Monsieur de Sainte Colombe marque la fin de son deuil : « au fond de lui, il avait le sentiment que quelque chose s'était achevé²² ». Cet apaisement va rendre possible sa rencontre avec Marin Marais.

Cette première rencontre est caractérisée par trois actes de Monsieur de Sainte Colombe.

Le premier : s'il décachète et déplie la lettre de recommandation que lui présente Marin Marais, il ne la lit pas.

Le second : au terme du récit que lui fait Marin Marais de ce qui est le drame de sa jeune vie et le pousse à vouloir devenir un violiste renommé, Monsieur de Sainte Colombe répond par un haussement d'épaule.

Le troisième : après que Marin Marais ait joué une suite de son professeur, Monsieur de Sainte Colombe lui dit qu'il ne pense pas qu'il va l'admettre parmi ses élèves car « vous faites de la musique, Monsieur. Vous n'êtes pas musicien²³. »

Ce n'est qu'après que Marin Marais ait joué, sur intercession de Toinette auprès de son père, un morceau de sa composition, que Monsieur de Sainte Colombe conclut cette première rencontre d'un « revenez dans un mois²⁴ ». Ce qu'il fit.

Alors qu'on ne peut dire que Monsieur de Sainte Colombe ait été particulièrement accueillant, qu'a-t-il pu dire à Marin Marais qui le fasse quand même revenir ?

Au-delà de sa demande de devenir « un violiste renommé », Monsieur de Sainte Colombe signifie à Marin Marais pour reprendre une expression de Maud Mannoni je cite de mémoire : « pour affaire le concernant le sujet est prié de parler lui-même », ce qui a pour effet de positionner Marin Marais, dans sa relation à Monsieur de Sainte Colombe, dans une certaine dimension que je qualifierai de solitude, c'est-à-dire seul avec lui.

²¹ J. Lacan, séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 106.

²² P. Quignard, *Tous les matins du monde*, op. cit., p. 39.

²³ *Ibidem*, p. 47.

²⁴ *Ibidem*, p. 48.

Par un dire jouant sur la proximité phonétique entre *musique* et *musicien* — dire marqué de certitude « vous n'êtes pas musicien » —, Monsieur de Sainte Colombe va dissocier ce qu'il en est de la musique, encore ici sous forme du faire, et « être musicien », c'est-à-dire ce qu'il en est du rapport entre l'objet *a* et le manque à être.

La parole de Sainte Colombe me paraît illustrer ce propos de Lacan dans le Séminaire XI : "Car le sujet de la certitude est ici divisé [c'est-à-dire faire la musique pour devenir musicien] — la certitude c'est Freud qui l'a²⁵ », celle de l'inconscient.

Un mois plus tard, Monsieur de Sainte Colombe dit à Marin Marais l'accepter comme élève. Il reprend la division précédemment énoncée entre *musique* et être musicien et l'accentue : même en faisant de la musique avec moi, lui dit-il, vous ne serez pas musicien car, lorsque la dernière fois vous avez joué un morceau de votre composition « je n'ai pas entendu de musique²⁶. »

De « faire de la musique » à cette énigmatique « je n'ai pas entendu de musique » se marque la place, dans la relation de Marin Marais à Monsieur de Sainte Colombe, de ce qui se joue sur l'axe a-a' (l'imaginaire comme résistance) et S-A (l'inconscient est le discours de l'Autre) du schéma L.

Et alors qu'il avait accueilli d'un haussement d'épaule le récit de Marin Marais sur la mue de sa voix, cause de son souhait de devenir un violiste renommé, cette fois-ci Monsieur de Sainte Colombe va expressément faire un lien entre cette mue et son acceptation de Marin Marais comme élève : « cependant votre voix brisée m'a ému. Je vous garde pour votre douleur, non pour votre art²⁷ ». Cette parole ne pouvant logiquement être dite qu'après l'énigmatique : « je n'ai pas entendu de musique. »

L'acceptant pour élève, Monsieur de Sainte Colombe met ainsi Marin Marais en position d'*erômenos*, celui qui est aimé.

Quelques mois plus tard, Monsieur de Sainte Colombe au cours d'une leçon où il ne se maîtrise plus, fracasse et piétine la viole de Marin Marais et lui demande de quitter « à jamais la place... ».

²⁵ J. Lacan, Séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op.cit., p. 47.

²⁶ P. Quignard, *Tous les matins du monde*, op. cit., p. 53.

²⁷ *Ibidem*, page 54.

Cette rupture témoigne de la non-effectuation de ce que Lacan appelle dans le Séminaire *Le transfert*, la « métaphore de l'amour », c'est-à-dire de la substitution de l'amant, l'*érasstès*, à l'aimé, l'*érôménos*.

Or, cette métaphore de l'amour est celle qui non seulement fait de l'amour dans le transfert un amour véritable comme Freud l'écrit dans « Observations sur l'amour de transfert²⁸ », mais surtout, comme le dit Lacan dans la séance du 30 novembre 1960, « produit la signification de l'amour²⁹ », c'est-à-dire introduit à la question de l'objet cause du désir dans son rapport à l'objet d'amour.

Pour en revenir à Marin Marais et Monsieur de Sainte Colombe, pourquoi cette non-effectuation ?

La raison de la colère de Monsieur de Sainte Colombe c'est, pourrait-on dire, la distraction de son élève plus intéressé à papoter avec sa fille Madeleine qu'à jouer. Madeleine, en effet, était amoureuse de Marin Marais. Après que son père eut brisé l'instrument de Marin Marais, au nom de cet amour, elle commit la faute qui devait décider de son destin : « je vous enseignerai tout ce que mon père m'a appris³⁰ » lui dit-elle, c'est-à-dire ce qui est du registre de « faire de la musique ». Le résultat ne se fit pas attendre, après avoir couché avec Toinette, Marin Marais laisse tomber Madeleine : « je vous quitte. Vous avez vu que je n'avais plus rien au bout de mon ventre pour vous³¹ » ; celle-ci accoucha d'un enfant mort-né, devint plus tard cachectique et après une ultime rencontre avec Marin Marais, à 39 ans, se pendit.

Lors de cette dernière rencontre, elle avait demandé à Marin Marais, alors âgé de 26 ans, de lui jouer la pièce qu'il avait autrefois composée pour elle : *La Réveuse*. C'est dire si son cas était, déjà, désespéré.

Je m'arrête là concernant Madeleine dont le cas justement mériterait un travail spécifique qui pourrait se formuler ainsi : comment devient-on mélancolique ?

Jusqu'à ces dernières semaines, j'ai cru que c'était la relation amoureuse entre Marin Marais et Madeleine qui avait fait obstacle à ce que se produise dans sa relation à Sainte Colombe, la métaphore de l'amour chez Marin Marais. C'est un peu plus complexe que ça.

²⁸ S. Freud, « Observations sur l'amour de transfert » in *La technique psychanalytique*, Paris, Puf, 1992.

²⁹ J. Lacan, Séminaire VIII, *op. cit.*, p. 53.

³⁰ P. Quignard, *Tous les matins du monde*, *op. cit.*, p. 70.

³¹ *Ibidem*, p. 86.

En l'acceptant comme élève, Sainte Colombe a fait de Marin Marais un *érôménos*. Mais pour qu'il y ait métaphore de l'amour, c'est-à-dire que d'*érôménos*, Marin Marais vienne en position d'*érastès*, c'est-à-dire d'amant, de désirant, encore est-il nécessaire qu'il situe chez Monsieur de Sainte Colombe « quelque chose » de précieux qu'il désirerait s'approprier : l'agalma.

Or, dans les mois qui ont précédé leur séparation, Monsieur de Sainte Colombe n'a rien dit ou laissé entendre qui aurait pu faire surgir chez Marin Marais ce désir d'autre chose.

C'est Madeleine qui après lui avoir « tout donné de sa pratique³² » va faire l'aveu à Marin Marais de ce qu'elle ne peut lui donner et que son père détient : « les airs les plus beaux qui fussent au monde et qu'il ne faisait entendre à personne³³ ».

L'effet de cet aveu fut un « je vous quitte » et la réalisation de la métaphore de l'amour.

Quelques années plus tard, au début de sa gloire versaillaise, Marin Marais « parfois se réveillait la nuit, se remémorant les noms que Madeleine lui avait chuchotés sous le sceau du secret : *les Pleurs, les Enfers, l'Ombre d'Enée, la Barque de Charon*, et il regrettait de vivre sans les avoir entendus, ne serait-ce qu'une fois... il voulait les connaître avant qu'il fût trop tard³⁴ ».

Alors, pendant trois ans, presque chaque nuit, Marin Marais se rendit à la cabane dans le mûrier, l'oreille collée à la cloison : « ses airs, va-t-il les jouer ce soir ? Est-ce la nuit qui y convient³⁵ ? »

Ce qu'il entend parfois, sont des airs déjà connus de lui ou de « longs silences » et ce, jusqu'à la nuit du 23^{ème} jour de l'an 1689 où il entendit Monsieur de Sainte Colombe prononcer ces mots : « Ah si en dehors de moi il y avait au moins quelqu'un de vivant qui apprécîât la musique. Nous parlerions ! Je la lui confierais et je pourrais mourir³⁶. » *Confier* a ici exactement le sens de transmettre. Transmettre non pas les airs attendus depuis si longtemps mais transmettre la musique.

C'est ce « transmettre la musique » qui rompant le silence précipitera vers sa fin leur rencontre. Ce transmettre la musique dont les

³² P. Quignard, *Tous les matins du monde, op. cit.*, p. 72.

³³ *Ibidem*, p. 81.

³⁴ *Ibidem*, p. 108.

³⁵ *Ibidem*, p. 109.

³⁶ *Ibidem*, p. 111.

effets d'éveil pour l'un — Sainte Colombe veut jouer des arias capables de réveiller les morts — et de conclusion pour l'autre — « Monsieur, puis-je vous demander une dernière leçon ? » — me paraît être l'expression du désir de l'analyste.

L'effet de cette parole fut que Marin Marais manifesta sa présence :

- Qui est là qui soupire dans le silence de la nuit ?
- Un homme qui fuit les palais, qui recherche la musique.
- Que recherchez-vous, Monsieur, dans la musique ?
- Je cherche les regrets et les pleurs³⁷.

De la première rencontre avec Sainte Colombe, 16 ans auparavant — « faire de la musique pour devenir musicien » — à « je cherche les regrets et les pleurs », ce qui est quand même une curieuse formulation, se trace le parcours d'analysant de Marin Marais.

Et comme Socrate le fait avec Agathon, Monsieur de Sainte Colombe va conduire Marin Marais à dire la perte première que cerne la musique : « pour des états qui précédaient l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière³⁸ », ce à quoi Monsieur de Sainte Colombe répond : « je vais vous confier un ou deux arias capables de réveiller les morts³⁹. »

Mais, auparavant, il veut lui faire entendre « l'entièreté du *Tombeau des Regrets* » et lui demande de l'accompagner et pour cela lui confie la viole de Madeleine. Sainte Madeleine dont le sacrifice, conséquence de sa faute contre le père, trouve son aboutissement à être l'instrument d'une jouissance, trait d'union entre Monsieur de Sainte Colombe et Marin Marais, entre père et amant.

Puis Monsieur de Sainte Colombe remplit une assiette en étain avec quelques gaufrettes enroulées [...] Monsieur de Sainte Colombe compta la mesure vide et ils posèrent leurs doigts. C'est ainsi qu'ils jouèrent *Les Pleurs*. À l'instant où le chant des deux violes montent, ils se regardèrent. Ils pleuraient⁴⁰.

Le roman de Pascal Quignard se termine sur deux vides. C'est d'ailleurs pour cela qu'il se termine là. Deux vides cernés, celui des gaufrettes, celui de la mesure vide. L'un antérieur à la rencontre entre

³⁷ *Ibidem*, p. 112.

³⁸ *Ibidem*, p. 115.

³⁹ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 116.

Monsieur de Sainte Colombe et Marin Marais mais l'ayant rendu possible, l'autre produit de leurs dires respectifs mais tout deux vides de l'objet qui manque irrémédiablement perdu d'origine.

Par cette mesure vide, comptée par Monsieur de Sainte Colombe, le temps de cette seule mesure, Marin Marais a pu entendre ce qu'il en était du réel auquel la perte de sa voix alors qu'il avait 16 ans l'avait brutalement confronté.

Pour conclure, provisoirement. Les gaufrettes du tableau de Baugin⁴¹ ne sont pas des gaufrettes mais très précisément des oublies : fine fleur de farine détrempée en eau, vin, œufs, sucre ou miel. On les fait cuire entre deux fers, mais avant de les tirer on les plie toutes chaudes sur un bâton tout rond. Elles étaient cuites et vendues par les oublieurs.

Oublie vient du latin *oblata* qui désigne l'hostie. Oublie se dit aussi du pain offert au Saint Sacrifice.

Dans le Séminaire *L'angoisse* lors de la séance du 9 janvier 1963 Lacan parle de « surface résiduelle » pour désigner le disque circulaire ayant en son centre un trou circulaire résultant de la coupure du cross-cap suivant sa ligne d'intersection : « cette partie résiduelle... a son intérêt, parce que, laissez-moi vous le dire, ceci, c'est *a*. Je vous le donne comme une hostie, car vous vous en servirez par la suite. Le petit *a* c'est fait comme ça⁴². »

Au terme de ce travail l'idée m'est venue que j'aurais pu l'intituler : des pleurs à l'oubli(e).

⁴¹ Lubin Baugin, auteur de la *Nature morte aux gaufrettes*, huile sur toile, 1631, Musée du Louvre. *NDLR*.

⁴² J. Lacan, Séminaire X, *L'angoisse*, Paris, Seuil, 2001, p. 116.