

C a r n e t s 103

Mai-septembre 2016

Directeur de publication : *Charles Nawawi*

Secrétaire de rédaction : *Nicole Martin*

Rédaction : *Colette Bigio*

Françoise Hubé

Françoise Vitou

Composition : *Guilhem Bleirad*

Page de couverture : *Catherine Schapira*

SOMMAIRE

Carnets, n° 103, mai-septembre 2016

Enseignement d'accueil

- Sur Le Rêve, *Dominique Noël*
- De quelques éléments à propos du lapsus, *Pascal Saccardi*

Librairie

- Introduction à la présentation du livre de Nils Gascuel, *Dominique Vérin* 39
- Promenade dans le midi de Lacan, *Gérard Bailhache* 41
- Une présentation du livre de Nils Gascuel *Dans le midi de Lacan, Le mouvement psychanalytique dans le sud de la France*, *Thierry Azema* . 47

Au fil d'un séminaire

- Léonard-Freud, deux œuvres à l'œuvre, du phallique à la sublimation, *Olivier Hache, Catherine Molin* 53

La passe

- La *Bricola*, *Éric Castagnetti*
- Renaître à Venise. Entendre la couleur des mots, *Éric Castagnetti*

Tribune libre

- À propos de l'écriture du nœud borroméen (I), *Christian Centner* 95

Venus d'ailleurs

- Les *Nouveaux Cahiers pour la folie* – Émietée de Cahiers *Isabelle Châtelet, Marion Hull, Sylvain Maubrun* 113

- Note aux auteurs 119

Une géographie de la psychanalyse dans le Sud de la France introduit une circulation d'un texte à l'autre dans une résonance à la langue italienne « Barbarossa », à la peinture italienne avec l'*Anna Metterza*, est-ce à dire que *Notre cœur tend vers le sud*, s'interroge Freud en voyage en Italie ? Et depuis le trajet de la cure à celui suivi de *la Méditerranée à l'étang lagunaire séparé par un cordon de sable mais toujours en relation avec elle par un grau, c'est-à-dire une passe*, des voix font écho par leur polyphonie, résolues à ne pas se taire : comment introduire une fissure se demande la psychiatrie ?

Ça rêve, ça rate, ça rit disait Freud.

C'est une fissure dans le fil du discours qu'introduit le lapsus, un trouble de la parole dirait le DSM.

Autre scène disait Freud, du rêve aussi telle une *écriture de deux mémoires* dans son déplacement et sa condensation, réalisation de désir et nouage entre le désir de l'Autre et le désir du sujet.

Est-ce un rêve, est-ce un souvenir d'enfance, est-ce une fantaisie ce tableau sur lequel Léonard de Vinci ne cesse de revenir ? Pourtant œuvre inachevée pour lui qui laisse entrevoir en sa forme, dans les plis de l'étoffe, ce vautour apparu dans son enfance ?

Si, dans le rêve, les lettres font bord à la jouissance, la lettre au singulier *constitue le bord d'un trou dans le savoir sans être* : la nomination A.E venant faire trace d'un vide aperçu. Écriture d'un réel.

Écrire le réel, c'est ce que fait le nœud borroméen, *ce qui aurait permis à Lacan de renouveler topologiquement son discours*.

Autre géographie de la psychanalyse, topologique celle-ci : un espace inhérent à la structure du langage au-delà de la parole constitue ce *lieu dit de l'Autre : ce lieu où cet être imprudemment nommé sujet se constitue dans la parole, le lieu où il se trouvait déjà avant de venir au monde aussi bien que le lieu d'où se présente à lui l'horizon de son existence au-delà de son être de vivant*.

À tirer le fil de ce labyrinthe d'italiques...

Enseignement d'accueil

Librairie

Dominique Vérin

Introduction à la présentation du livre de Nils Gascuel¹

Le livre de Nils Gascuel *Dans le Midi de Lacan, le mouvement psychanalytique dans le sud de la France*, est paru en octobre 2015 dans la collection Point hors ligne chez Erès avec une préface de Michel Plon.

Pour ses 402 pages, il a 59 chapitres, chacun d'une longueur imprévisible par rapport aux autres.

Longueurs aléatoires justifiées par la nécessité...

Quelle surprise de lire cette histoire, ces fils d'histoires concernant la psychanalyse dans le midi.

Quelle surprise de voir l'importance, insoupçonnée pour qui n'en vient pas, du Midi, de ce sud de la France, pour les mouvements et les groupes analytiques.

D'abord les pionniers en lien avec Freud. Puis l'importance de Lacan dans le développement de la psychanalyse dans le sud.

C'est une prouesse d'avoir pu, avec une liberté très grande, retracer la progression et l'éclatement du mouvement freudien dans le midi en une multitude de liens divers entretenus par les groupes et en faisant apparaître précisément les acteurs, grands ou moins grands, de ces mouvements, dans leur singularité.

Cette focalisation, cet arrêt sur personne, produit l'effet, me semble-t-il, que du coup, tout lecteur de ce livre se trouve saisi par la conscience d'être partie prenante de l'histoire de la psychanalyse, d'y être.

Liens historiques, conséquences des guerres, notamment la deuxième guerre mondiale, rapports de transports et de géographie. Décentrement de Paris au profit du Midi.

La description des différents groupes du sud, de leur constitution, de leurs liens et évolutions diverses envoie vers le questionnement de ce

¹ Texte prononcé au cours de l'après-midi psy-thé à la librairie Tschann le 14 février 2016.

qu'est un groupe humain d'analystes et d'analysants et ce qu'il peut en être du pouvoir, ou de l'influence des transferts, pour parler autrement.

Comment ces questions traversent évidemment très particulièrement et spécialement l'histoire de la psychanalyse.

Comment le temps historique rebondit vers le temps qui est le nôtre...

C'est possible, voilà une autre surprise, grâce à une capacité à tracer le sillon d'un voyage imprégné d'esprit de l'analyse : pas de vérité avec un grand V ici mais des espaces, des temps, des gens, une bienveillance chaleureuse et de l'humour.

Car l'humour, très présent, est une autre surprise : les mots d'esprit truffent, jalonnent le texte, les titres de chapitres, les exergues en une sorte de dérision assumée pour mieux partager les étincelles d'une érudition venue du travail et du plaisir du travail.

Gérard Bailhache

Promenade dans le midi de Lacan¹

Un ouvrage crépusculaire en quelque sorte, tourné vers hier, restant sur le seuil de l'aujourd'hui et n'osant qu'entrouvrir l'avenir. L'ange de l'histoire tourne les yeux vers l'arrière, indique Walter Benjamin dans la neuvième de ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire*². Le témoin qu'est Nils Gascuel se place en ce lieu et, au sein même du crépuscule, il apporte quelques lumières. Et le crépuscule est toujours suivi d'une aube.

Le livre peut être approché de diverses manières :

- première manière, en lisant les unes après les autres les citations mises en épigraphes des sections qui le constituent, en remarquant que toutes n'en ont pas (1, 2, 13, 15, 17, 18, 20, 21, 24, 27, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 47, 50, 51, 55,) soit 23. Ce faisant, tranquillement, vous avez tout le climat du livre qui s'offre à vous. Un bouquet multicolore de fleurs

¹ Texte prononcé le 22 mai 2016 au cours de la Librairie de l'EpSF consacrée à la présentation du livre de Nils Gascuel, *Dans le midi de Lacan. Le mouvement psychanalytique dans le Sud de la France*, Toulouse, Érès, 2015

² À l'essor est prête mon aile,
j'aimerais revenir en arrière,
car je resterais aussi temps vivant
si j'avais moins de bonheur.

Gershom Scholem, *Salut de l'ange*.

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner du lieu où il se tient immobile. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. (Walter Benjamin, *Essais 2, 1935-1940*, p. 200, Denoël, 1983, traduction Maurice de Gandillac ; dans *Œuvres III*, Folio essais, ce même texte se trouve p. 434, avec une traduction légèrement modifiée.)

prélevées dans les livres lus et dont les parfums subtils vous saisissent peu à peu. Une suggestion : une fois que vous avez lu le livre, reparcourez ces citations, et vous serez éclairés. Toute citation, prélevée d'un plus vaste ensemble, est un cadeau qui nous est fait.

J'en prélève une seule, page 256, des *Historiettes* de Tallemant des Réaux ; elle dit bien l'ambition de l'ouvrage : « Je le fais d'autant plus librement que je scay bien que ce ne sont pas choses à mettre en lumière, quoiqu'il peut-être elles ne laissassent pas d'être utiles. » Qui écrirait sans un minimum de souci d'utilité pour ses lecteurs, bien entendu ? Pour soi-même, c'est à voir.

- deuxième manière d'approcher le livre, en lisant paisiblement les titres de ces sections, titres choisis avec précision, et leur succession vous indiquera le chemin qu'il vous reste à parcourir en reprenant depuis le début. Laissez la préface pour la fin et lisez-la comme postface.

- troisième manière, en s'arrêtant aux divers points de suspension qui concluent sans les achever nombre de phrases. L'usage des points de suspension est vilipendé par beaucoup d'écrivains et de grammairiens, mais leur usage régulier dans un texte d'ampleur n'est pas manie. Il est signe, l'auteur se met en suspens et nous met, lecteur, dans le même suspens, différent cependant du sien puisqu'il est le nôtre, provoqué par le sien. L'auteur en use volontiers à la fin des premières sections ; j'en retiens quatre :

p. 14 : On soulève un deuxième coin du voile...

p. 19 : Une « topo-logie » de l'inconscient signifierait alors aussi que l'inconscient littéralement laisse parler les lieux...

p. 29 : D'ailleurs il n'y a pas d'histoire de la pensée, disait Lacan...

p. 391 : Au fait, l'histoire de la psychanalyse a-t-elle elle-même une quelconque identité ? En France il en existe quatre au moins : histoire méthodologique (Michel de Certeau), histoire épique (Élisabeth Roudinesco), histoire structurale (Annie Tardits), histoire-chronique (Alain de Mijolla) — chacune valant relativement au manque qu'elle constitue dans l'autre...

J'en rajouterais une cinquième : l'histoire des bougés, des trajets, qui les regroupe et les recoupe toutes, et c'est celle qu'il nous est donné de lire en cet ouvrage.

Enfin, la dernière phrase de l'ultime page s'achève par un simple point, tout le suspens est dans ces mots :

Si rétrospectivement je me retourne sur cette histoire — sur ces histoires —, elle m'apparaît comme un de ces filets de lignes entrecroisées à la surface d'un étang du côté de Gruissan ou de Maguelone, schéma qu'un coup de vent plaque sur l'eau un bref instant avant de l'effacer tandis que d'autres lignes zèbrent le fond et ça et là quelques objets épars.

L'ange, le témoin, s'est retourné et a vu ; il nous laisse sur sa vision après nous l'avoir offerte, surface et fond restant toujours et sans fin à explorer.

Une fois ces diverses approches accomplies, comme une mise en bouche, et elles vous auront déjà appris nombre de choses importantes, il sera possible d'entrer dans le texte et vous serez immédiatement saisi par le style de l'auteur, précis, non recherché, fin, tenu. Et si vous vous laissez emporter par cette écriture, vous ferez peu à peu, au fil des pages, une expérience curieuse : ce livre est insituable. Sa géographie échappe à la fixation en un lieu. Alors, comment comprendre ?

Sept petites lignes de la page 30 s'offrent comme le fil rouge de cet ouvrage hors cadre : « En résumé on trouvera ici trois genres de choses : l'ébauche d'une réflexion sur quelques points de structure, la construction (zigzagante) d'un récit historique et une enquête quasiment journalistique auprès de nombreux praticiens parmi ceux qui ont frayé les chemins de la psychanalyse dans le midi de la France. » L'ouvrage lui-même est un frayage. Il trace un chemin d'histoire et dans l'histoire. Il s'agit de se laisser emporter par ses zigzags.

Alors, il reste à lire et lorsque je m'y suis mis je n'ai pu m'arrêter car le zigzag est très bien construit, et lorsque vous avez le sentiment d'arriver au bout de l'avenue (à Marseille, il y a des avenues qui font 100 mètres, du côté de la Pointe Rouge), vous êtes conduits vers une traverse (elle fait 15 mètres) et vous sortez sur un autre paysage où vous rencontrez un personnage inattendu.

Je subodore que l'auteur aime à déambuler dans la ville, fidèle en cela à Walter Benjamin qui l'inspire et qui passa par Marseille, et il nous emmène en sa promenade dans l'histoire, dévoilant les visages, notant les innombrables trajets accomplis par les uns, les unes et les autres dans les trains de nuit vers Paris, indiquant les ruines, pointant le doigt sur les braises encore fumantes et se demandant ce qu'il reste à inventer pour tous ceux qui héritent d'une histoire que pour la plupart ils ignorent.

Mémorialiste d'une histoire dont il recueille les traces, il fait vivre, par son écriture, une tranche non d'analyse mais d'analystes qui ont tenté

de faire résonner des façons d'être analyste dans la première et la seconde moitié du siècle vingtième. Des noms, des positions, des débats, des institutions, des groupes, des lieux, des déplacements, des affinités, des accords et des discords, bref, la vie telle que les hommes l'inventent et souvent la pourrissent.

Surgit à un moment l'interrogation : Pourquoi ce livre ? Qu'est-ce qui peut inciter à mener semblables recherches plusieurs années durant ? Une petite incise retient l'attention page 16 : « C'est dans le cours de la fin de mon analyse que j'ai senti le désir de m'expliquer comment s'était formé ce qui m'avait formé. »

Au sein même de l'analyse allant vers sa fin, naît un désir bien précis : « m'expliquer comment s'était formé ce qui m'avait formé. » Ce qui peut s'expliquer ainsi : comment l'analyse est-elle arrivée dans le sud, par quels corps a-t-elle été inscrite et continue-t-elle de s'inscrire ? Quelle fut l'histoire de ces corps qui se sont laissé happer et former par l'analyse dans le Midi ? Nous avons là l'originalité du projet et l'indication que le livre s'inscrit dans un parcours qui fait passer l'auteur d'une position à une autre. Le philosophe en analyse, en train de devenir analyste, va aussi devenir historien en même temps que géographe, et tout cela va faire de lui un écrivain.

L'écriture de l'histoire n'est pas de tout repos, Certeau le confiait parfois. Elle n'est pas de tout repos non plus pour le lecteur car elle déplace les évidences si bien reçues, elle amène à relire autrement le bien connu, elle fait taire les rumeurs par le récit qu'elle propose, elle indique les points de passage, les liens, les ruptures, le champ des batailles, les départs, les arrivées, les impasses.

Je devine que tous les gens cités dans le livre et encore vivants ne sont pas nécessairement accordés avec ce qu'il est dit d'eux. Mais une histoire qui serait sans parti pris et assumée serait sans intérêt.

Choix est fait d'arrêter le travail aux années 1990. Non par prudence, mais certainement parce que trop mêlé à ce qui se tramait à partir de ce moment, l'auteur, en bon témoin, laisse la main à qui voudra la prendre. Le mouvement psychanalytique *dans* le sud de la France est vivant ; ce livre nous indique par où est passé ce mouvement. Dans le midi de Lacan il est encore possible de vivre ; comme ailleurs, comme en d'autres lieux, peut-être autrement qu'ailleurs, tout cela reste fragile,

menacé, passionnant. Ce livre est passionnant et il dit une passion. C'est rare aujourd'hui.

Toute lecture fait naître des questions qui indiquent la pertinence du récit donné à lire. En voici quelques-unes, inspirées par le désir que j'ai eu de relire *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau après avoir lu ton livre :

- Quel est le statut de tous ces souvenirs dont tu te fais le scribe ? N'y a-t-il pas des souvenirs écran ? Que fait l'historien-analyste de cette hypothèse des souvenirs-écran (ou souvenir couverture, comme aimait à traduire Fernand Cambon) dans son travail ?

- Certeau écrivait de l'historien : « Il ne fait pas l'histoire, il ne peut que faire *de* l'histoire³. » Qu'est-ce alors qu'être historien lorsqu'il s'agit de la psychanalyse ? De quelle histoire s'agit-il ? Quels sont les acteurs de cette histoire ? Quels sont les oubliés de cette histoire ? Qu'est-ce que faire l'histoire de la psychanalyse ?

- « l'historiographie serait seulement un discours philosophique qui s'ignore⁴. » Il y a dans l'ouvrage une place donnée à la philosophie, notamment autour de la question de la communauté. Comment s'ajoutent, se recourent, s'évitent, psychanalyse, philosophie dans le travail d'écriture du livre ?

- « L'histoire est sans doute notre mythe⁵. » Dirais-tu que ton livre nous propose un mythe, qui est là pour tenter de comprendre et de donner à comprendre une part de l'histoire ou certains moments de cette histoire ?

- « une lecture du passé... est conduite par une lecture du présent⁶. » Comment cette lecture du présent a habité cette recherche, ton écriture et le livre étant maintenant livrés à l'éventuelle curiosité des lecteurs, que dire du présent de ce midi de Lacan ? Comment se dessine aussi un avenir ? Comment le travail de l'écriture donne ou non à voir autrement et le présent et l'avenir ?

- « chaque véritable historien reste un poète du détail⁷ » : il n'a plus la prétention de proposer un récit totalisant et exhaustif, s'il ne l'a

³ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Bibliothèque des histoires, Gallimard, 1975, p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁶ *Ibidem*, p. 31.

⁷ *Ibidem*, p. 93.

jamais eu d'ailleurs. Comment le poète du détail construit-il un récit qui se propose comme un frayage pour ses lecteurs après l'avoir été pour lui ? Quel a été le plaisir d'écrire qui se transmet au lecteur car j'ai éprouvé un véritable plaisir à te lire ? Poète du détail, l'historien n'en est pas moins poète, c'est-à-dire créateur.

- enfin, le livre écrit, lu, relu, puis publié, qu'est devenue la question posée page 16 et a-t-elle été modifiée par toutes ces années d'enquête, de construction, de réflexion ? L'écriture a-t-elle été une pratique et une aventure de déplacement ?

Thierry Azema

Une présentation du livre de Nils Gascuel, **DANS LE MIDI DE LACAN**, *Le mouvement psychanalytique dans le sud de la France*¹

Comment présenter le livre qui nous réunit ce matin² si ce n'est en disant d'abord l'effet d'une première lecture de quelques chapitres choisis presque au hasard. Cet effet, appelons-le, irritation. Lire ainsi, ce n'est pas la bonne manière de faire avec votre livre.

Une lecture successive des chapitres a remplacé l'irritation première par un énoncé qui serait celui-ci : « ce livre est déroutant ». Soyez remercié pour cet effet.

Encore est-il nécessaire de ne pas en rester là.

Cet énoncé pourrait résulter d'une indécision proche de celle de Michel Plon, dans sa préface : « dans quelle rubrique inscrire ce livre foisonnant, aux multiples entrées, débordant de références tant psychanalytiques qu'historiques, littéraires, artistiques, voire politiques ? » (p. 7).

Michel Plon opte pour « psychanalyse et histoire ». Pourquoi pas.

Mais l'embarras surgit dès qu'il s'agit de préciser la forme de récit de cette histoire : fresque colorée (Michel Plon), saga lacanienne (4^{ème} de couverture), enquête « quasiment » journalistique, fiction, épopée, roman familial, chronique (vous-même, p. 30, 163, 386, 388).

Cet embarras qui tient à votre projet même — j'y reviendrai — est provisoirement contourné par la mise au premier plan de la géographie.

Votre livre par ses références au temps — 1940/1990 —, les faits qu'il rapporte, les précisions datées qu'il fournit, est à ranger dans ce que Fernand Braudel appelle « l'histoire événementielle ». Mais c'est d'abord un livre de géographie dont les signifiants premiers seraient Paris et le Sud, Paris et le Midi.

La géographie dont vous dessinez la cartographie est une géographie propre au champ analytique — ou à votre cure — et qui serait la géographie des transferts dont les points géodésiques seraient un certain

¹ N. Gascuel, *Dans le Midi de Lacan, le mouvement psychanalytique dans le Sud de la France*, Toulouse, Érès, 2015.

² Librairie de l'EpSF, le 21 mai 2016, à Nîmes, en présence de l'auteur.

nombre d'analystes nominativement cités et géographiquement situés ((Marseille, Aix, Montpellier, Remoulins, Nîmes, Toulouse...) lesquels analystes auraient formé..., lesquels auraient formé...

Transfert « qui n'est pas seulement un obstacle mais l'objet même et le milieu de cette enquête » (p. 27).

Ce que confirme ce que vous écrivez : « c'est dans le cours de la fin de mon analyse que j'ai senti le désir de m'expliquer comment s'était formé ce qui m'avait formé » (p. 16), ce que confirme l'année, 1990, qui constitue le terme du temps historique de vos six ans de travail : « j'ai choisi 1990 par commodité parce que c'est la date de mon entrée en analyse : je pourrais dire que je n'y étais pas » (p. 27).

Ainsi, c'est bien votre cure qui cadre cette « géo-histoire » de la psychanalyse.

Vous êtes là-dessus, dès les premières pages, sans équivoque. Alors que la quatrième de couverture vous présente comme exerçant la psychanalyse à Marseille, page 26, vous écrivez : « l'histoire de la psychanalyse appartient aux analysants » et page 15 : « de sorte que l'histoire — celle que vous racontez, celle du mouvement psychanalytique dans le Sud de la France — de sorte que l'histoire paraît une continuation de l'analyse ». Je souligne « paraît ».

Je n'insisterai pas sur ce que votre récit peut susciter d'intérêt par l'agencement temporel qu'il donne au développement de la psychanalyse d'orientation lacanienne entre Menton et Toulouse, développement traversé comme d'autres aventures humaines par à peu près toute la gamme des sentiments qui spécifient l'ordinaire de l'espèce humaine dans la relation de chaque un à son semblable : fidélité, amour, haine, admiration, trahison, double jeu, parricide...

Je n'insisterai pas d'avantage sur les souvenirs que la lecture de votre livre peut réveiller ou rappeler. C'est affaire personnelle.

Je n'insisterai pas sur l'effet de découverte que peut procurer les pages consacrées à Untel ou Untel. Pour ce qui me concerne, Robert Pujol.

Mon insistance porte sur deux questions que je vous soumets :

- Ma première question se réfère, dans l'après-coup, à l'intitulé de votre livre. Le Sud de la France et le Midi de Lacan, seraient-il précédés chacun de « dans » (dans le Sud de la France, dans le Midi de Lacan), sont-ils superposables ?

Géographiquement parlant, Sud et Midi peuvent correspondre à un même territoire, autrement dit coïncider. Mais ne sont-ils pas en réalité hétérogènes dès lors que si le Sud indique une direction — ne serait-ce que

celle donnée par la boussole — Midi désigne, par l'étymologie, le milieu du jour, c'est-à-dire un point de temporalité.

Le titre de votre livre ne viendrait-il pas écrire ce qu'il en est d'un certain écart, d'une certaine incomplétude, d'un certain désassortissement ?

Dit autrement, au-delà de l'espace géographique qui lui sert de support, l'intitulé de votre livre ne viendrait-il pas mi-dire l'espace vide, qu'emporte le fait de parler ? Bien même à midi le soleil indiquerait-il le Sud.

- Ma deuxième question porte sur la profusion, l'accumulation, vous dites « l'entassement » des noms propres (p. 305).

Votre livre se clôt d'ailleurs sur un « index de noms propres » — de personnes (957) — et un « index des lieux » (462).

Si je me réfère au livre de grammaire de Grevisse, *Le bon usage*³, au même titre que les noms de personnes, les noms de lieux sont de « véritables noms propres ».

D'où cette interrogation, pourquoi cette différence de traitement entre les noms propres alors que vous rappelez (p. 169) que Freud dans *La Science des rêves* écrit : « Les noms des lieux sont traités par l'inconscient comme des noms de personnes. »

Comme vous l'écrivez, « cette addition (de noms propres) — j'irais presque jusqu'à dire cette addiction — cette addition a quelque chose d'obscène mais aussi quelque chose qui appelle une analyse : évocation les toponymes, invocation les patronymes » (p. 386).

À deux reprises le mot « arche » se lit, page 125, « puisque aussi bien ce livre est comme une arche de noms » et page 387 : « pas d'épopée sans catalogue ni de mémoire qui ne confine à l'arche de Noé. Arche de Noé, barque des morts... »

Si votre livre a parfois la tonalité d'une nécropole, c'est le signifiant « arche de Noé » qui a retenu mon attention.

Comme vous le savez « arche » vient du latin « *arca* » qui lui même vient de l'hébreu « *tevah* ».

« *Tevah* » pourrait se traduire par « boîte », « coffre ». « *Tevah* » est utilisé deux fois dans la Bible, pour l'histoire de Noé et pour décrire le berceau dans lequel la mère de Moïse dépose son enfant sur les bords du Nil. Que vogue l'imaginaire...

Mais en hébreu, « *tevah* » signifie aussi « mot ». L'arche de Noé c'est littéralement le « mot » de Noé, c'est-à-dire le nom de Noé.

³ M. Grévisse, *Le bon usage*, Duculot, 1993, p. 703.

Rappelons que c'est Dieu qui fixe les dimensions de cette arche, 300 coudées de longueur, 50 coudées de largeur, 30 coudées de hauteur, lesquelles dimensions forment en raison de la correspondance en hébreu entre chiffres et lettres, le mot « *lachon* » qui signifie « langue » (l'organe), « langage⁴ ».

L'arche de Noé pourrait ainsi se lire comme la question du nom propre dans le langage.

L'arche de Noé vous en parlez dans le chapitre qui s'intitule « Un mot inaudible sur la bande », à propos de la bande son du DVD réalisé avec Moustapha Safouan.

Un nom propre, pas si inaudible que cela, manque dans votre index des lieux. Voici quelques minutes j'ai cité Fernand Braudel et ce n'est pas au hasard. Le nom propre manquant est « Méditerranée ». Vous parlez, certes, du Groupe méditerranéen fondé par Hesnard, de l'Aire Méditerranéenne de Psychanalyse, de la Méditerranée comme « nation unique dont il y aurait 10 capitales », ou « ce continent liquide, ce miroir concave de l'Europe » (p. 136), du Groupe d'études de la région méditerranéenne, de la revue *Cliniques Méditerranéennes*. Mais Méditerranée n'est pas un de vos noms propres.

Au-delà du Sud, au-delà du Midi, ce que cerne votre texte ne serait-il pas l'absence de ce nom propre, dont la particularité, puisque mer, est qu'il fait littoral ?

Le temps de l'histoire, le temps d'une histoire, celle que vous retracez, le temps d'une cure ne mettent-ils pas en jeu cette différence, je vous cite, « entre cela qui s'est passé et ce qui a passé et qui doit être la part de l'inconscient ? » (p. 106).

Le trajet de votre livre — ce qui a passé — ne peut-il pas précisément se lire à la dernière page ?

Première ligne du premier chapitre : « Certains soirs à Marseille l'eau du Vieux-Port est plus claire que le ciel ». À la dernière ligne du dernier chapitre, page 402, vous évoquez la surface d'un étang du côté de Gruissan ou de Maguelone.

De la Méditerranée à l'étang lagunaire séparé de celle-ci par un cordon de sable mais toujours en relation avec elle par un grau, c'est-à-dire une passe.

⁴ Je remercie Ariéla Bar de m'avoir éclairé sur cette correspondance.

Au fil d'un séminaire

Léonard-Freud, deux œuvres à l'œuvre, du phallique à la sublimation¹

Préambule

En lien avec le séminaire d'Annie Tardits et d'Elisabeth Leypold « Quels enjeux du phallique ? », nous avons tenté de mettre en exergue les occurrences du signifiant phallus dans le texte de Freud *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*² et, partant de là, d'ouvrir la réflexion à des investigations plus larges.

Deux axes ont orienté notre travail :

À propos du texte de Freud :

Pourquoi traite-t-il ce sujet ? Comment interpréter le grand intérêt qu'il porte à Léonard de Vinci ?

Le contexte de l'écriture de ce texte : par rapport à l'œuvre de Freud, notamment, au regard de la sexualité infantile, avec *les Trois essais sur la théorie sexuelle* de 1905 et *les Théories sexuelles infantiles* de 1909 et des ajouts sur le voutour apportés en 1919 et 1923 au *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*.

À propos de l'œuvre de Léonard de Vinci, *la Sant'Anna Metterza* ou *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* de 1500-1519 :

Comment établir le lien entre le « souvenir » relaté par Léonard et ayant donné son titre à l'essai de Freud et la peinture de *La Sant'Anna Metterza* ?

Cette œuvre picturale n'est pas une simple illustration-traduction mais l'expression et une clé de compréhension, une sorte de transposition de la relation ternaire *Metterza* : le souvenir-fantaisie, la peinture et l'essai de Freud.

¹ Texte élaboré et prononcé dans le cadre du séminaire d'Annie Tardits et d'Élisabeth Leypold à Paris.

² *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, édition Folio Bilingue, 1991, Imago publishing Co. Ltd Londres, 1943.

I- Les occurrences du signifiant « phallus » dans le texte de S. Freud

Dans le texte de Freud *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, nous avons relevé trois occurrences du signifiant phallus.

D'abord, au début de la partie 3 sur la déesse Moût : « Cette divinité maternelle à tête de vautour fut, dans la plupart de ses figurations, dotée par les Égyptiens d'un phallus ; son corps, caractérisé comme féminin par les seins, portait aussi un membre viril en état d'érection³. »

Cette phrase a comme une valeur de définition du mot phallus.

Puis parlant de la mythologie : « Elle peut bien tenter d'expliquer que le phallus adjoint au corps féminin signifie la force créatrice originelle de la nature, et que toutes ces formations divines hermaphrodites expriment l'idée que seule la réunion du masculin et du féminin peut assurer une digne figuration de la perfection divine⁴. »

Enfin dans la partie 5, quelques lignes après la question : « Pourquoi tant d'hommes rêvent-ils de pouvoir voler ? », il écrit :

Si on raconte aux enfants avides de savoir qu'un grand oiseau, comme la cigogne, apporte les bébés, si les Anciens ont figuré le phallus avec des ailes, si la désignation la plus courante de l'activité sexuelle de l'homme est en allemand *vögeln*, et si le membre viril chez les Italiens s'appelle précisément *uccello* (oiseau), ce ne sont là que de petits fragments d'un vaste ensemble qui nous apprend que le désir de pouvoir voler ne signifie rien d'autre en rêve que le désir intense d'être capable d'activités sexuelles⁵.

Il utilise plus souvent les termes de « pénis, membre, membre viril, signe de la force virile, précieux organe ».

Il y aurait, nous semble-t-il, dans ce texte, une articulation entre les termes phallus, oiseau et aile ; le signifiant phallus ayant deux « L ».

II- Éléments biographiques de Léonard de Vinci (connus par Freud en 1910) et rapports œdipiens

Très peu de données historiquement vérifiables sont à disposition. Freud lui-même le souligna lorsqu'il écrivit cet essai, lui qui comptait *Le roman de Léonard de Vinci* de Merejkovski⁶ parmi ses romans de prédilection.

³ *Ibidem*, p. 145.

⁴ *Ibidem*, p. 147.

⁵ *Ibidem*, p. 243.

⁶ Écrivain et critique d'art russe, 1866-1941.

Né à Vinci le 15 avril 1452 et mort à Amboise le 2 mai 1519, Léonard de Vinci est un peintre florentin et un homme d'esprit universel, à la fois artiste, scientifique, ingénieur, inventeur, anatomiste, peintre, sculpteur, architecte, urbaniste, botaniste, musicien, poète, philosophe et écrivain.

Enfant naturel d'une paysanne pauvre, Catarina, et d'un notaire Ser Piero da Vinci, il a été élevé par sa mère les cinq premières années de sa vie (d'après le registre des impôts) pour être ensuite confié à son père et sa belle-mère Donna Albiera qui n'avait pas d'enfant.

Selon Freud, Léonard, l'enfant de ces femmes aurait conservé en mémoire une seule image, ce qui peut nous amener à penser que les deux femmes se fondent en un seul corps. Cette image sera par la suite projetée dans son ultime œuvre, *La Sant' Anna Metterza* ou *La Vierge au rocher*.

À ce sujet, nous pouvons apporter deux remarques :

- un corps maternel unique mais auquel l'enfant cherche peut-être à ajouter d'autres corps : l'attribut phallique, substitut du père absent et/ou écarté dénié, et le propre corps de l'enfant (lui-même phallus pour la mère) tentant de retourner dans le sein maternel pour fusionner (cf. *Anna Metterza* abordée par la suite) ;

- la recherche d'un père de substitution qui pourrait prendre la forme :

- de Dieu, le Génie créateur, L. de Vinci s'assimilant à l'enfant Jésus (de conception virginale)

- de la mère père au double attribut (seins et pénis).

Merejkovski dans *Le roman de L. de Vinci* en 1896 parlait des « baisers mystérieux et quasi-criminels lorsque, se glissant dans l'obscurité sous la couverture, dans le lit de Catarina (sa mère), il (Léonard) se serrait contre elle de tout son corps ».

Freud écrit à ce sujet :

[...] la pauvre mère abandonnée dut laisser se répandre dans l'amour maternel tous ses souvenirs de tendresses vécues, ainsi que son aspiration à des tendresses nouvelles... Ainsi, à la façon de toutes les mères insatisfaites, mit-elle son jeune fils à la place de son mari et lui ravit-elle par une maturation trop précoce de son érotisme une part de sa virilité.

Puis « [...] Léonard se rappelait sa mère comme à travers un songe. Il se souvenait particulièrement de son sourire tendre, insaisissable,

plein de mystère, un peu malicieux, étrange dans ce beau visage simple, triste, austère et presque sévère⁷ ».

Ce souvenir se retrouvera sans doute dans les sourires de sainte Anne et de Marie mais également, dans un certain nombre d'œuvres dont *La Joconde*, œuvre réalisée quasiment en même temps que *La Sant' Anna Metterza*.

La naissance hors mariage de Léonard, la présence de sa mère durant les premières années de sa vie et celle de sa mère « adoptive » à la suite du remariage de son père ainsi que celle de sa grand-mère paternelle, et la quasi-absence de son propre père durant sa prime enfance ont favorisé un « trop de mères ». À partir de ces faits, on peut faire l'hypothèse que *L'Anna Metterza* entre en résonance avec sa propre vie et son imaginaire.

Freud écrit dans le chapitre V de son œuvre que le père de Léonard, malgré son absence pendant les premières années de son enfance, jouera un rôle dans les années suivantes, au sein du rapport triangulaire : Ser Piero da Vinci - Donna Albiera - Léonard. L'enfant entre alors en relation de rivalité avec son père.

Cependant, Freud considère que l'identification au père se retrouve dans sa façon de vivre (grand train, beaux vêtements etc.) et surtout par la création (le père eut 12 enfants, Léonard créa en tant qu'artiste et ingénieur). Mais, tout comme son père ne se souciait pas de ses enfants, Léonard ne se souciera pas de l'avenir de ses œuvres et les laissera souvent inachevées.

Enfin, Léonard se montrera en conflit avec l'autorité (avec l'image paternelle et la foi), préférant la liberté de la nature (la bonne et tendre mère qui l'avait nourri).

Freud met en parallèle la chute de l'autorité paternelle avec la perte de la foi religieuse. Léonard préférera se soumettre à la Nécessité, c'est-à-dire aux lois de la Nature, et n'attendra aucun allègement de la bonté et de la grâce de Dieu.

Selon Freud, Léonard avait dépassé la religion dogmatique comme religion personnelle et s'était, par son travail de chercheur, considérablement éloigné de la vision du monde du chrétien croyant.

⁷ S. Freud, *Un souvenir d'enfance...*, *op. cit.*, p. 215.

III- Léonard de Vinci, un génie créatif pétri d'ambiguïté : artiste et scientifique

L'intérêt de Freud pour Léonard de Vinci réside vraisemblablement dans l'existence d'une certaine proximité entre ces deux hommes :

- quant à la vie de Freud : il est le fils aîné né du 3^{ème} mariage de son père ;

- quant à l'importance accordée aux Grands du genre humain et autres génies ;

- quant à la confrontation de ses *Théories sexuelles infantiles* (réimprimées en 1909) : Léonard de Vinci constitue une parfaite illustration de la voie et de la dynamique de la sublimation suivie pour répondre à la pulsion « infantile » de savoir donc de recherche.

Giorgio Vasari⁸, auteur qu'affectionnait particulièrement Freud, qualifiait Léonard de Vinci d'être admirable et céleste : « il y a en lui quelque chose de surhumain ». Son esprit n'arrête jamais de distiller des inventions subtiles mais il se livre aussi à toutes sortes de folies, il est mystérieusement attiré par certaines physionomies bizarres.

Dmitri Merejkovski écrivait dans son roman à propos de Léonard « c'est un homme qui sait tout et ne croit en rien » et plus loin « Aujourd'hui un démon, et demain un saint. C'est l'un et l'autre tout ensemble ». Léonard de Vinci est un homme pétri de contradictions faisant montre d'ambivalence de la pensée et de ruminations incessantes.

Freud va s'intéresser au cas de Léonard de Vinci car il aspire à être éclairé sur le processus créatif dans la sublimation.

Freud a décrit comme activités de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle : il a notamment émis l'hypothèse de la création artistique comme parallèle au symptôme ou lieu où se déverse une énergie psychique qui, autrement, conduirait à la névrose.

Dans la préface, Jean-Bertrand Pontalis écrit : « quel est le destin pulsionnel de Léonard ? Comment a-t-il pu devenir ce chercheur multiple, ce peintre unique et toujours insatisfait, cet amoureux platonique des jeunes garçons ? Telle est la question posée par Freud⁹. »

⁸ Peintre, architecte et écrivain à l'origine de la première histoire de l'art (1511-1574).

⁹ S. Freud, *Un souvenir d'enfance, opus cité*, préface de Jean-Bertrand Pontalis, p. 15.

Tous ces fils doivent se joindre en un point nodal, bien que Freud considérât que l'essence de la réalisation artistique est psychanalytiquement inaccessible : « ne mettez pas trop d'espoir dans ce Léonard. Ne vous attendez pas à y trouver le secret de *La Vierge aux rochers* ni la solution du problème de *La Joconde*¹⁰ » écrit-il à Jones dans ses correspondances.

IV- La pulsion de savoir en œuvre chez l'artiste et chez l'homme Léonard : la voie de la sublimation

Chez Léonard, comme chez le petit Hans, en 1909, plutôt que « l'échec nécessaire de l'investigation primitive des enfants et l'effet paralysant qui en résulte », c'est la pulsion de savoir qui reste activement à l'œuvre : « Le grand Léonard qui était sexuellement inactif ou homosexuel (homosexualité que Freud qualifie d'idéelle, à savoir qui reste à l'état de fantasme), était également un homme qui a tôt converti sa sexualité en pulsion de savoir et qui reste accroché à l'exemplarité de l'inachèvement¹¹. »

Freud soutient que la pulsion de savoir surdéveloppée de Léonard est déjà en action dans sa toute première enfance et que sa suprématie a été scellée par des impressions de la vie infantile.

L'artiste parvient donc à détourner des parties très considérables de ses forces pulsionnelles sexuelles vers ses activités professionnelles, créatrices (capacité de sublimation).

Freud, dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle* disait au sujet de la sublimation : « les sublimations les plus nobles puisent au même fond pulsionnel que les aberrations les plus étranges, parfois les plus choquantes¹². »

Léonard de Vinci était un homme dont le besoin et l'activité sexuels étaient extraordinairement diminués, comme si la plus haute aspiration l'avait élevé au-dessus de l'ordinaire nécessité animale des hommes (le fait qu'il soit végétarien n'est peut-être pas un hasard ; son abjection pour la copulation humaine ; son intérêt pour la dissection des cadavres au titre du savoir et de la recherche).

¹⁰ E. Jones, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, Paris, PUF, 1961, Volume 2, p. 369.

¹¹ *Correspondances Freud-Jung*, Lettre du 17 octobre 1909, Paris, Gallimard, Avril 1992,

¹² S. Freud, *Les trois essais sur la sexualité*, Paris, Gallimard, 1987, p. 74.

Léonard aurait ainsi emprunté la voie de la sublimation, autrement dit, récupérer l'objet dans l'art.

V- L'inachèvement et la lenteur comme symptômes névrotiques

Vasari parlait de l'inachèvement qui caractérisait L. de Vinci dû à son souci de la perfection : « son intelligence de l'art lui fit commencer beaucoup de choses mais n'en finir aucune car il lui semblait que la main ne pouvait atteindre la perfection rêvée¹³ »

« À vouloir toujours excellence après excellence, perfection après perfection, l'œuvre était retardée par le désir », disait Pétrarque.

L'inachèvement semble être, selon Freud, le symptôme majeur de L. de Vinci.

Cette difficulté à terminer ses œuvres, ou ce choix de ne pas mettre un point final ou de ne pas aller plus loin et au contraire de concentrer son travail sur la recherche du meilleur rythme de la toile, s'explique probablement du fait du conflit entre investigation scientifique et production artistique dans lequel l'artiste est pris, mais peut-être aussi du fait de certains traits de névrose obsessionnelle.

Ce conflit entre les arts et les sciences est également symptomatique de la Renaissance, puisque l'art de peindre pour les artistes de cette époque était fondé sur l'observation et les connaissances scientifiques.

Nous émettons l'hypothèse que l'inachèvement correspondrait à un questionnement sans réponse sur une problématique œdipienne du sujet Léonard.

On s'interroge sur les relations qui pourraient exister entre la pulsion de savoir, l'inachèvement et l'absence de castration.

Pour Léonard, tout est possible : libérer les oiseaux en cage, rompre avec les conventions picturales de son siècle, s'opposer à la ferveur et aux croyances religieuses de l'époque, être à la fois artiste, scientifique, écrivain, architecte, ingénieur, etc.

L'absence de castration symbolique de son père lui a ouvert des champs de possibles, bravant les règles et les contraintes sociales et religieuses de l'époque.

¹³ G. Vasari, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 1550.

Le détournement de ses pulsions sexuelles lui a permis l'accès par la sublimation à ses activités professionnelles, créatrices.

« La hardiesse et l'indépendance de son investigation scientifique ultérieure présuppose cette investigation sexuelle infantile non inhibée par le père et la prolonge tout en s'écartant du sexuel » souligne Freud.

Cependant le Léonard chercheur n'a jamais laissé, au cours de son évolution, l'artiste totalement libre. Il lui a peut-être causé dommage et il l'a, finalement, parfois réprimé ou du moins entravé.

L'évolution de ses intérêts qui, avec les années, le conduisent de son art à la science, n'a pas manqué non plus de contribuer à élargir l'abîme entre sa personne et ses contemporains, ces derniers considérant que Léonard perdait son temps avec ses recherches scientifiques vaines. Ceci tendrait également à expliquer les créations inachevées de Léonard, ce dernier ne se souciant pas du sort ultérieur de ses propres œuvres.

Le travail du peintre est alors détourné au profit de la science, l'œuvre valant en tant que recherche (en action) et non en tant qu'aboutissement (réalisation achevée).

Et il est remarquable de constater que ce mouvement intellectuel accompagne ce qui semble être la non-sexualité de L. de Vinci : un savoir scientifique en guise de connaissance excluant la satisfaction sexuelle.

En outre, il faisait preuve d'une extrême lenteur dans la réalisation de ses œuvres picturales (*La Sant' Anna Metterza* a été peinte entre 1500 et 1519 et encore, elle est considérée par l'artiste comme non achevée). Cette lenteur était, selon Freud, « un symptôme de son inhibition », sous-entendue, sexuelle. Sa lenteur explique aussi son incapacité à travailler la fresque (nécessitant une mise en œuvre rapide sur un enduit humide séchant rapidement) préférant l'huile.

Pour tenter d'expliquer comment Léonard est parvenu à choisir la voie de la sublimation (de la pulsion sexuelle dérivée vers un autre but, via la mère mais aussi sur la base du déni du père) allant de pair avec l'inachèvement et la lenteur, Freud (lui-même engagé dans une démarche de chercheur) trouvera des éléments de réponse dans le récit de ce souvenir d'enfance.

VI- Récit unique du seul souvenir d'enfance de Léonard de Vinci

Selon Freud, Léonard n'a inséré dans ses écrits — en l'occurrence un écrit scientifique — qu'une seule fois une indication sur son enfance. Cette indication porte sur un souvenir.

Ce souvenir est très court et relaté par Léonard comme suit :

Il me semble qu'il m'était déjà assigné auparavant de m'intéresser aussi fondamentalement au vautour car il me vient à l'esprit comme tout premier souvenir qu'étant encore au berceau, un vautour est descendu jusqu'à moi, m'a ouvert la bouche de sa queue et, à plusieurs reprises, a heurté mes lèvres de cette même queue¹⁴.

Ce qui frappe ici, ce sont les termes « fondamentalement » et « tout premier », qui évoquent quelque chose de primordial, originaire.

Freud avance que ce souvenir ne peut être considéré comme tel mais comme une fantaisie (Phantasie = fantaisie / Fantasie = fantasme) qu'il a formée par la suite et qu'il a reportée dans son enfance : « Cette scène avec le vautour ne doit pas être un souvenir de Léonard, mais une fantaisie qu'il s'est formée par la suite et qu'il a reportée dans son enfance¹⁵. »

VII- La sexualité passive et idéelle de Léonard de Vinci

Le fait que Freud ait fait une erreur de traduction ou bien un lapsus entre milan (*nibio*) et vautour (*Geier*) est peut-être aussi lié au fait que les Pères de l'Église (Léonard a pu avoir connaissance de leurs écrits) voyaient dans le vautour un prototype naturel de la Vierge, celui-ci, selon la légende, pouvant être fécondé sans mâle, uniquement par le vent.

En se trompant, Freud a peut-être rejoint à son insu ce qui a pu orienter Léonard vers le choix de *L'Anna Metterza* (cf. *infra*).

Le vautour semble l'oiseau le plus apte à résoudre le paradoxe suivant : préserver la mère de l'horreur de la copulation tout en assurant à l'enfant un lien charnel avec elle.

Concernant la sexualité ou plutôt l'absence de pratique sexuelle de Léonard, Freud dit que Léonard donna l'exemple d'un froid refus de la sexualité, qu'on n'attendrait pas d'un artiste et d'un peintre de la beauté féminine. Freud avance: « la nature est pleine d'infinies raisons qui ne furent jamais dans l'expérience. Et pourtant l'expérience est la seule maîtresse qu'il se soit reconnue. »

¹⁴ S. Freud, *Un souvenir d'enfance...*, op. cit., p. 109.

¹⁵ *Ibidem*, p. 111.

Lorsque L. de Vinci était jeune apprenti chez le peintre Verrocchio, il fut dénoncé pour commerce homosexuel prohibé. Par la suite, lorsqu' il fût maître, il engageait dans son atelier des jeunes et beaux garçons qu'il prenait comme élèves mais, semble-t-il, sans avoir de rapports sexuels avec eux.

Nous pouvons émettre l'hypothèse que ces jeunes garçons aient joué un rôle de fétiche pour Léonard. Il avait, à leur égard, une attitude quasi maternante. Il les choisissait pour leur physique et non pour leurs talents et, de ce fait, pouvait les dominer et les posséder.

Les comptes précis que tenait Léonard concernant l'habillement de ses élèves sont-ils à rapprocher du fétichisme des étoffes, en tant que voile, substitut du phallus ?

L. de Vinci semble particulièrement attaché à prendre en charge l'habillement de ses élèves. Les habiller, c'est les cacher, les voiler, empêcher de voir et en même temps montrer.

L'étoffe est une surface écran (surface projective chez Lacan) sur laquelle tout un monde de représentations peut être projeté. Le voile est le lieu de projection de l'image fixe du phallus, le phallus symbolique.

Sa mère comme ses élèves, images de sa propre beauté enfantine, auraient été ses objets sexuels (phallus ?) et la contrainte de noter avec une précision méticuleuse les dépenses engagées pour eux serait le révélateur insolite de conflits rudimentaires.

Les investigations de L. de Vinci dans de nombreux domaines de la connaissance ont, selon Freud, pour explication, la pauvreté de sa vie amoureuse. Les passions orageuses, qui par nature exaltent et consomment, dans lesquelles d'autres ont vécu le meilleur de leur vie, ne semblent pas l'avoir atteint.

Outre l'art et la science, les investigations de L. de Vinci se tournaient également vers les jeux, illustrant par-là certains traits régressifs infantiles.

Freud dit de lui « le grand Léonard resta d'ailleurs toute sa vie, par bien des côtés, un enfant. »

VIII- Analyse du souvenir de Léonard par Freud, à l'instar d'un rêve : fantaisie (fantaisie / fantasme) de Léonard et erreur de Freud

Freud a traduit *nibio* (le milan) par *Geier* (le vautour). Cette erreur va faire gloser les historiens d'art et peu vont prendre en considération le travail de Freud.

Mais substituer vautour à milan n'altère pas l'essence même du fantasme à savoir sa signification sexuelle d'avidité orale appliquée à une queue ainsi qu'une expression de passivité.

L'erreur est ponctuelle et ne met pas en cause l'ensemble des apports de l'ouvrage, qu'ils concernent le narcissisme, la genèse de l'homosexualité masculine, la représentation de la « mère au pénis » ou la conception parthénogénétique.

Cependant, étant donné les caractéristiques ornithologiques de ces deux rapaces, il ne semble pas plausible qu'un vautour ait pu être l'acteur du souvenir d'enfance de Léonard, de par son poids, sa taille et son envergure. Le milan reste plus crédible mais les caractéristiques du vautour sont plus congruentes avec les éléments d'analyse que l'on peut faire du souvenir et de l'histoire personnelle de L. de Vinci. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si Freud a fait ce lapsus de traduction.

Dans l'intérêt scientifique que le maître a pour les machines volantes, le psychanalyste verra la passion désirante : transformer l'oiseau volant, le phallus ailé, en machine soumise au pouvoir de l'homme.

À propos du vol, Freud écrit : « voler ou être oiseau n'est que la forme voilée d'un autre désir à la connaissance duquel on accède par plus d'un pont fait de mots et de choses [...] le désir de pouvoir voler ne signifie rien d'autre en rêve que le désir intense d'être capable d'activités sexuelles ».

IX- Sexualité et homosexualité de L. de Vinci

Pour Freud, ce souvenir d'enfance tend vers l'érotique : la queue, le membre viril, le pénis d'une part et l'introduction dans la bouche de l'enfant, la fellation, d'autre part.

Cet acte sexuel suppose un caractère passif et une attitude féminine du sujet ou d'homosexualité passive.

Cette pratique sexuelle n'est rien d'autre qu'une réélaboration de la tétée et de la prise du mamelon par la bouche. Derrière cette fantaisie ne se cache rien d'autre qu'une réminiscence du fait de prendre le sein de la mère, scène que L. de Vinci a entrepris de rendre par la peinture, en représentant la Vierge et son enfant.

Au chapitre IV de son ouvrage, Freud souligne l'intensité des relations érotiques entre mère et enfant. La fantaisie est composée du souvenir d'avoir reçu de la mère la tétée et les baisers. Selon Freud, le fait de recevoir la tétée et non de téter le sein maternel est un acte passif et par

nature, homosexuel. Chez les homosexuels masculins, il y eu dans la première enfance, oubliée plus tard par le sujet, un lien érotique très intense à une personne féminine, généralement la mère, suscité ou favorisé par un surcroît de tendresse de cette mère et renforcé plus tard, par un passage du père en arrière-plan.

La présence d'un père fort assurerait au fils, en matière de choix d'objet, la juste décision en faveur du sexe opposé. Père serait un repère ou balancier ou fléau, pouvant faire pencher l'orientation sexuelle dans un sens ou dans l'autre.

Aussi, l'amour pour la mère ne peut pas suivre le développement ultérieur conscient, il succombe au refoulement. L'homosexuel masculin refoule l'amour pour sa mère en se mettant lui-même à la place de celle-ci. Il trouve ses objets d'amour sur la voie du narcissisme, il aime comme sa mère l'a lui-même aimé enfant.

Au travers de ce refoulement, l'enfant conserve cet amour dans son inconscient, fixé à l'image mnésique de celle-ci.

En étant amoureux d'autres garçons, il fuit les filles qui pourraient le rendre infidèle à sa mère, seule femme aimable. Reste à savoir quel lien rattache la tétée à l'homosexualité.

X- La substitution du vautour à la mère et le recours à la mythologie égyptienne

Dans la fantaisie de la tétée, la mère a été remplacée par le vautour. Freud questionne ce remplacement. Il va rattacher ces deux signifiants à l'écriture hiéroglyphique: dans les pictogrammes sacrés des anciens Égyptiens, il se trouve que la mère s'écrit par l'image d'un vautour.

La divinité associée au vautour est la déesse égyptienne Moût (dont la similitude avec *Mutter* – la mère, est assez surprenante, autant que celle avec les travaux des deux chercheurs en égyptologie (Messieurs Muther et Vater auxquels Freud aurait pu accéder).

Moût, figure maternelle à tête de vautour (voire, dans certaines représentations, comme ayant plusieurs têtes), était dotée de seins et aussi d'un pénis en état d'érection (*cf.* récits du livre des morts — rouleaux de papyrus, recouverts de formules funéraires, placés à proximité de la momie ou contre celle-ci, dans les bandelettes), soit d'un phallus, au sens étymologique du terme.

Cette déesse synthétise à la fois les caractères maternels et masculins que nous retrouvons chez le vautour (la queue et le sexe féminin

de cet oiseau — la nature du vautour étant alors perçue comme androgyne) et capable d'auto-engendrement.

Une telle formation divine exprime l'idée que seule la réunion du masculin et du féminin peut assurer une digne figuration de la perfection.

Malgré la réunion d'attributs masculins et féminins, Freud indique que la figure divine de Moût n'est pas pour autant hermaphrodite au sens où elle ne réunit pas les parties génitales des deux sexes ; elle ajoute aux seins, pris comme emblème de la maternité, « le membre viril tel qu'il se trouvait dans la première représentation du corps de la mère¹⁶ » dit Freud.

Déesse mère égyptienne, elle est fréquemment représentée en femme avec les ailes du vautour, symboles de protection des petits. Cette déesse n'aurait pas été engendrée mais serait née d'elle-même.

Freud parle alors d'énigme psychologique : « comment une figure qui incarne l'être maternel peut-elle être pourvue “du signe antinomique de la maternité”, celui de la force virile ? »

Elle est le symbole de la maternité parce qu'on croyait qu'il n'existait que des femelles et aucun mâle dans cette espèce qu'est le vautour.

La légende égyptienne raconte que les vautours, à certaines périodes de l'année, s'arrêtent en plein vol, ouvrent leur orifice vaginal et conçoivent avec l'action des vents. Ce qui pourrait expliquer le parallèle établi avec le dogme de l'Immaculée conception de Marie (qui vaut pour Anne) et qui exclut le père (différent de la conception virginale du Christ pour Marie, dans une filiation maternelle).

Freud fait l'hypothèse que le jour où Léonard lut ou entendit que les vautours étaient tous femelles et se reproduisaient sans le concours d'un mâle, surgit en lui la fantaisie qu'il était un enfant de vautour.

Ces contes et légendes, ces mythes n'étaient sans doute pas ignorés de Léonard, puisque dans le *Codex Atlanticus* (catalogue de tous les ouvrages possédés par L. de Vinci) figurent des ouvrages de sciences naturelles et d'histoire ; la légende de l'unisexualité de la conception des vautours n'était nullement restée une anecdote insignifiante.

Cette légende fut reprise par les Pères de l'église, et particulièrement au xv^e siècle pour démontrer l'Immaculée Conception de Marie, exempte du péché originel.

¹⁶ *Ibidem*, p. 157.

Ce qui semble intéressant dans cette identification au vautour par L. de Vinci, c'est non seulement la surreprésentation de la mère, l'absence du père mais également l'étymologie latine même du vautour, à savoir, le ravisseur.

Léonard, enfant « volé », sans père puis ravi à sa mère pour une autre mère.

Freud interroge au chapitre III les conditions de réélaboration du contenu mnésique réel (le vautour) en une situation homosexuelle.

Il écrit : « Queue, “*coda*” est du nombre des symboles de désignations substitutives les plus connus du membre viril en italien, non moins que dans d'autres langues ; la situation contenue dans la fantaisie [...] correspond à la représentation d'une fellation... »

Le terme « heurter mes lèvres avec la queue » de Léonard est devenu « fourrer vigoureusement » chez Freud.

Plus loin, Freud entreprend de convaincre le lecteur que la fellation n'est pas une pratique choquante puis ajoute :

La poursuite de l'investigation nous apprend du reste aussi que cette situation si sévèrement réprouvée par la moralité révèle la plus innocente des origines. Elle n'est rien d'autre que la réélaboration d'une autre situation dans laquelle autrefois nous ressentions tous du bien-être, lorsqu'à l'âge de la tétée, nous prenions dans la bouche le mamelon de la nourrice pour le téter. L'impression organique que produit sur nous cette première jouissance vitale est sans doute restée indestructiblement empreinte ; [...] plus tard, l'enfant fait connaissance avec le pis de la vache qui, de par sa fonction, s'apparente au mamelon du sein, mais, de par sa forme et sa position au bas du ventre, à un pénis¹⁷.

Freud poursuivra son développement au travers des théories sexuelles infantiles : l'absence de pénis de la petite fille va constituer une représentation inquiétante pour le petit garçon. Il va trembler pour sa virilité en se disant qu'il peut lui aussi subir le même sort mais va en même temps mépriser la petite fille dans la mesure où celle-ci a subi le cruel châtement de la castration.

L'éclaircissement nous vient des théories sexuelles infantiles. Il y eut certes un temps où l'organe génital masculin fut trouvé compatible avec la figuration de la mère. Lorsque l'enfant mâle oriente d'abord son avidité de savoir sur les énigmes de la vie sexuelle, il est dominé par l'intérêt de son propre organe génital. Il trouve cette partie de son corps

¹⁷ *Ibidem*, p. 123 (Début partie 2 page 109).

trop précieuse et trop importante pour pouvoir croire qu'elle manquerait à d'autres personnes à qui il se sent tellement semblable¹⁸.

À partir de là, il suppose que tous les humains possèdent un membre tel que le sien.

« Que le membre puisse manquer est pour lui une représentation inquiétante, insupportable... », dit Freud.

Il élabore alors deux solutions de conciliation : d'une part, le membre existerait aussi chez la fille mais très petit (il grandirait plus tard) et d'autre part, le membre était présent mais il a été coupé et laisse place à une blessure.

Freud écrit :

L'attraction érotique qui émanait de la personne de la mère culmina bientôt dans le désir ardent de son organe génital à elle, tenu pour pénis. C'est avec la connaissance, acquise seulement de façon tardive, de l'absence de pénis chez la femme, que ce désir ardent se tourne souvent en son contraire, fait place à une aversion qui peut devenir dans les années de la puberté cause d'impuissance psychique, de misogynie, d'homosexualité durable¹⁹.

L'hypothèse enfantine du pénis maternel est donc la source commune d'où procède la formation androgyne des divinités maternelles, comme Moût et la *coda* du vautour dans la fantaisie de Léonard.

XI- La Sant 'Anna Metterza de Léonard de Vinci ou l'expression d'un souvenir d'enfance et sa clé de compréhension.

L'œuvre de L. de Vinci présentée ici par Freud est dénommée *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* ou *L'Anna Metterza*. Datée de 1500-1519 (date de la mort de Léonard), contemporaine de *La Joconde* (1503-1506) et assez proche dans sa structure, elle est exposée au Louvre depuis 1798.

Metterza est un terme dérivé de la langue vernaculaire médiévale, se référant à, sainte Anne mère de Marie, qui signifie en tierce ou en troisième. Cette position peut s'apprécier à deux égards :

1- En troisième dans la hiérarchie de la famille divine, avec Marie et Jésus. Ce type *Selbdritt Anna* (en langue allemande) était très populaire en Allemagne et dans toute l'Europe, depuis le XIV^e siècle. Soit deux femmes et le petit fils et fils, liés par le sang (Léonard lui, n'a connu que sa grand-mère paternelle).

¹⁸ *Ibidem*, p. 149.

¹⁹ *Ibidem*, p. 153.

2- La notion de sainte Anne trinitaire ou sainte Anne tierce s'apprécie également au regard de la sainte Trinité. Soit deux « hommes » si l'on peut se permettre de sexuer des êtres divins et un « souffle ».

L'image trinitaire que constituent (à rebours) l'Enfant Jésus, sa mère et sa grand-mère maternelle inscrit l'incarnation de Dieu (son fils fait homme) dans une lignée féminine qui exclut les hommes. Joseph en particulier est absent.

Par ailleurs la sainteté de cette lignée est révélée par l'analogie avec la sainte Trinité.

Le terme et son iconographie étaient répandus en Italie et en Europe du Nord, en particulier au cours du XV^e siècle. Le culte de sainte Anne culmine entre 1485 et 1510.

Même si ce thème a préexisté avant l'œuvre de Léonard de Vinci, aucune œuvre ne reprend ce thème unique, à savoir, la Vierge à l'enfant et Anne accompagnés de l'agneau.

Nous avançons que l'agneau a remplacé saint Jean-Baptiste mais il ne le symbolise pas pour autant : saint Jean-Baptiste symbolise le baptême, donc la nouvelle vie après remise des péchés, alors que l'agneau représente le sacrifice, donc la mort à venir du Christ pour le salut des hommes.

Dans ce tableau, l'index d'Anne qui figurait dans certains travaux préparatoires (notamment des esquisses conservées à Paris et à Venise) a disparu dans l'œuvre finale, cependant inachevée. Il pourrait alors signifier l'absence de point de manque et donc, le pénis de la mère, en tant que l'enfant fait figure de phallus.

À titre de comparaison, l'index levé de Jean Baptiste, œuvre antérieure mais contemporaine de *L'Anna Metterza*, symbolise selon Lacan le point de manque, le phallus sacrifié, effet dans le sujet du « pas de pénis » de la mère.

Le chef-d'œuvre de Léonard de Vinci a été évoqué pour la première fois dans une description minutieuse qu'en a donnée, dans une lettre datée du 3 avril 1501 adressée à Isabelle d'Este²⁰ par Fra Pietro di Novellara, son agent auprès de Léonard :

La Vierge, se levant à demi des genoux de sainte Anne où elle est assise, veut se saisir de l'enfant pour l'écarter de l'agneau, victime expiatoire qui symbolise la Passion du Christ... Sainte Anne, elle,

²⁰ Noble italienne, figure à la fois culturelle et politique de tout premier plan et considérée comme première dame de la Renaissance.

esquisse un geste pour retenir sa fille, comme si elle ne voulait pas qu'elle sépare l'enfant de l'agneau, signifiant peut-être par là que l'Église ne souhaitait pas empêcher la Passion du Christ. Ces personnages sont grandeur nature, mais ils tiennent dans un carton de petite taille car ils sont tous assis ou penchés et ils sont tous placés l'un devant l'autre en allant vers la gauche.

L'œuvre est symbolique puisqu'elle réunit les trois générations alors même qu'Anne était décédée avant la naissance de l'enfant.

Léonard renouvelle donc le thème en privilégiant l'aspect symbolique, grâce à l'introduction de l'agneau, attribut de Jean-Baptiste, mais aussi allusion au sacrifice divin.

Les éventuels commanditaires de l'œuvre restent inconnus. En l'absence de document, on peut suggérer que le tableau, abandonné pour satisfaire à d'autres commandes, fut remarqué, en 1508, à Milan, par Louis XII, qui désirait sans doute honorer son épouse Anne de Bretagne. L'artiste emporta son œuvre en France et y travailla jusqu'à sa mort, la laissant finalement inachevée.

Analyse de la structure de l'œuvre (formes et figures) :

Substituant à la composition horizontale le schéma pyramidal (ce schéma donne forme à la filiation maternelle de Jésus et décale le positionnement de celui-ci lié au sort qui l'attend), Léonard enlace, enchevêtre les corps, multipliant les effets de *contrapposto* (désigne une attitude du corps humain où l'une des deux jambes porte le poids du corps, l'autre étant laissée libre et légèrement fléchie).

1- Importance des mouvements : élans et retenues

Les trois acteurs sont situés dans un vaste et vapoureux paysage où réapparaît l'agneau docile, que l'enfant veut saisir. Marie tend les bras pour l'en empêcher et se retient ; Anne, qui la tient sur ses genoux demeure impassible et songeuse ; Jésus se précipite vers l'agneau tout en regardant sa mère.

2- Importance des lignes et des regards

Les personnages constituent une masse entremêlée pyramidale, rompant avec les verticalités du paysage. La partie droite du drapé bleu de Marie fait lien entre le regard de la mère et celui de l'enfant. Une ligne peut être tracée entre les différents regards : d'Anne, de Marie, de l'enfant et de l'agneau. (*cf.* schéma ci-dessous). Ces lignes jouent parfois dans les deux

sens et toutes peuvent s'apprécier comme un lien « en cascade » entre deux personnages (Anne et Marie, Marie et Jésus, Jésus et l'agneau).

Anne et sa fille ne semblent pas avoir de différence d'âge, de taille ou même de corps (une même femme à deux têtes), contrairement aux autres œuvres présentant la même thématique, dans lesquelles, sainte Anne est représentée toujours plus âgée ou plus grande.

La coiffe d'Anne marque le sommet de la pyramide et se confond avec le décor montagnoux.

Le buste de Marie est central dans la composition et son visage semble être le vecteur du regard de sainte Anne et de celui de l'enfant. Tous les regards y compris celui de l'agneau convergent vers sainte Marie.

Figure centrale et pivot, Marie semble s'inscrire dans une dynamique (corps et âme), marque une hésitation, adopte un double élan dont on ne sait s'il est acceptation ou refus : tout est suspendu (sans plus de tension entre mouvements contraires) mais on pressent (et même on le sait) qu'il va y avoir basculement, en l'occurrence le sacrifice.

Par ailleurs, cet essai de Freud n'est-il pas lui aussi central dans son œuvre, son travail d'élaboration de la psychanalyse, lui qui a écrit à Ferenczi en 1919 que ce texte est « la seule belle chose qu'il ait produite » ?

3- Détails ou points essentiels des figures et des corps : yeux et sourires, drapés

Tout comme sainte Anne aux yeux abaissés, Marie aux yeux ouverts et également étranges arbore un sourire mystérieux (plus marqué et mystérieux que celui d'Anne), à mi-chemin entre celui de sa mère et celui plus énigmatique de La Joconde.

Ceci peut s'expliquer du fait que, selon les dires, Léonard s'était pénétré des finesses physiologiques du visage de La Joconde avec une telle implication du sentiment, qu'il transféra ces traits — en particulier le mystérieux sourire et l'étrange regard — sur tous les visages que par la suite il peignit ou dessina.

Ce sourire dupliqué à plusieurs reprises dans les tableaux de Léonard n'est sans doute qu'une projection du doux souvenir de sa propre mère. Il s'efforça de recréer ce sourire avec son pinceau dont il dota bon nombre de ses tableaux, y compris sur des personnages masculins comme Saint Jean- Baptiste ou Bacchus, ce qui leur donna un caractère androgyne.

Les draperies, soigneusement étudiées dans les dessins préparatoires, sont demeurées à l'état d'ébauche, suggérant à Oskar

Pfister²¹ — suivi par Sigmund Freud dans son édition de 1919 intégrant une note complémentaire et un dessin — « l'image devinette » d'un vautour (ou d'un milan, selon la traduction correcte...).

Aussi Freud vit-il dans l'œuvre la transcription d'un souvenir d'enfance de Léonard, fils naturel, enlevé à sa mère pour être confié à l'épouse alors stérile de son père, le vautour étant le reflet d'un rêve à connotation sexuelle...

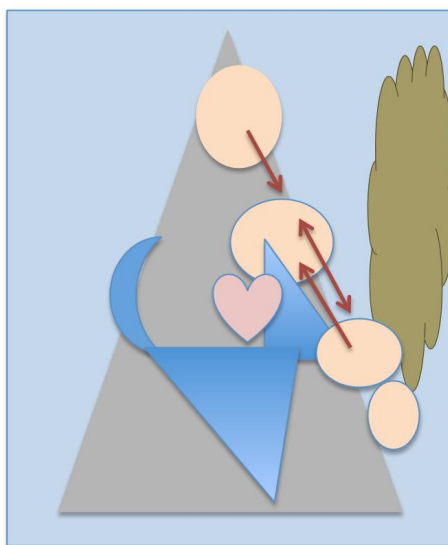
Pour Freud, il est possible que Léonard ait dénié le malheur de sa vie amoureuse et l'ait surmonté par l'art en figurant l'accomplissement du désir, chez le garçon fasciné par sa mère, dans cette réunion bienheureuse du masculin et du féminin. À l'aide de ses motions érotiques les plus archaïques, il célèbre son triomphe sur l'inhibition, encore une fois surmontée dans son art.

À la fin de son texte Freud dira que deux particularités de Léonard de Vinci restent inexplicables par la psychanalyse : « son penchant tout particulier au refoulement pulsionnel et son extraordinaire aptitude à la sublimation des pulsions primitives. [...] force nous est de reconnaître que l'essence de la réalisation artistique nous est, elle aussi, psychanalytiquement inaccessible²². »







²¹ Pasteur suisse 1873-1956 qui a pratiqué l'analyse et a établi une correspondance assez longue avec Freud.

²² S. Freud, *Un souvenir d'enfance...*, *op. cit.*, p. 273.

Schéma de synthèse de la structure de l'œuvre de *la Sant 'Anna Metterza*



Légendes :

-  : forme pyramidale des corps
-  : visages
-  : regards
-  : buste de la Vierge – point central de l'oeuvre
-  : arbre
-  : robe – voutour

XII- La mère : double (fusion de deux femmes et femme dédoublée homme-femme) et cruciale.

Dans la mesure où les corps d'Anne et de Marie sont fusionnés, formant une femme à deux têtes, on peut se demander s'il s'agit encore d'une *Metterza*. En ce sens, « ce tableau ne peut être que celui de L. de Vinci », dira Freud.

Le rapprochement des deux mères peut être comparé à la condensation des rêves, une condensation imparfaite qui conduit à présenter « une unité mixte ».

Concernant les drapés des femmes, vert, magenta, gris et cobalt semblent rythmer les parties des corps : bras, dos, buste, jambes. Les lignes et les couleurs valorisent, les habillant pour mieux les révéler, les gestes qui sont alors immobilisés et fixés à l'issue d'un « fondu enchaîné ».

Un contraste notable est perceptible au niveau du drapé de Marie, entre la partie bleu cobalt et le reste plus fade des atours. Ce tissu bleu surligné d'un trait sombre semble sauter aux yeux du spectateur et rompre avec le sfumato du ciel.

Comme le fera remarquer Oskar Pfister en 1919, le drapé bleu laisserait entrapercevoir un vautour dont la tête se trouve à gauche du tableau et la queue à droite. L'extrémité de la queue (légèrement incurvée) ferait lien entre la bouche de la mère et celle du fils et les joindrait dans une fellation.

Freud évoque le rêve du vautour dès la première édition de son essai en 1910.

Ce sera quelques mois plus tard que Jung lui signalera le cryptogramme de Pfister, cette « image-devinette inconsciente » (Jung voyait différemment le positionnement de l'oiseau : bec sur le pubis de Marie plus que dans son giron...).

Et ce sera dans la deuxième édition en langue allemande, en 1919, que Freud insèrera une note spécifique et un dessin faisant apparaître l'oiseau dans les plis de l'habit de Marie.

Léonard de Vinci a travaillé cette peinture durant près de vingt ans si l'on prend en compte l'ensemble des cartons et travaux préparatoires.

Parallèlement à son travail, son atelier a réalisé entre 1508 et 1516 deux œuvres intitulées *Sainte Anne, La Vierge et l'enfant jouant avec un agneau*²³.

Ces deux œuvres ont ajouté et retiré quelques détails que Léonard n'aura pas pris en compte dans son œuvre, dite inachevée, du Musée du Louvre (sandales portées par les femmes, arbres à gauche de la toile, verdure plus abondante et montagnes au loin plus imposantes et plus marquées).

Par contre, il semblerait que le drapé de la robe de la Vierge ait été un sujet maintes fois travaillé et que sa forme finale n'ait pas donné satisfaction à l'artiste. Les plis arrondis dans le dos de la Vierge (bec de Vautour) seraient alors laissés en l'état jusqu'à sa mort sans être pour autant achevés.

Sainte Anne symbolise la mère naturelle, Catarina, avec laquelle Léonard vécut jusqu'à l'âge d'environ 5 ans, la plus éloignée dans son souvenir mais également dans le tableau, tandis que Marie prend vraisemblablement la place de Donna Albiera, sa seconde mère, la femme légitime de son père géniteur, qui a été bienveillante pour lui (tout comme sa grand-mère paternelle, Mona Lucia).

Selon Freud :

Catarina fut poussée non seulement à dédommager son enfant de n'avoir pas eu de père qui voulût le caresser. Ainsi, à la façon de toutes les mères insatisfaites, mit-elle son jeune fils à la place de son mari et lui ravit-elle par une maturation trop précoce de son érotisme une part de sa virilité. Cet amour de la mère pour son enfant possède la nature d'une relation pleinement satisfaisante, qui comble non seulement tous les désirs psychiques mais aussi tous les besoins corporels, et s'il représente l'une des formes du bonheur accessible à l'être humain, cela ne provient pas pour la moindre part de la possibilité de satisfaire sans reproche également les motions de désir depuis longtemps refoulées et qu'il convient de désigner comme perverses²⁴.

L'enfant face au manque (absence du père) — manque qui réfère au signifié du phallus comme signifiant du désir de la mère — cherche à combler ce manque et se faire objet phallique de sa mère.

L'enfant-fétiche est, *de facto*, le substitut du phallus manquant à/de la mère. Le fétiche est-il l'ersatz du phallus maternel, ou, de manière plus générale, l'ersatz du phallus manquant de/à la femme ?

²³ Œuvres conservées à Los Angeles et au Musée des Offices de Florence.

²⁴ S. Freud, *Un souvenir d'enfance...*, *op. cit.*, p. 215.

S'imaginer être le phallus de la mère est intenable et angoissant. L. de Vinci, en tenant la position de fétiche pour la mère aurait pu tomber dans la perversion (comment être à la hauteur du désir de la mère ?), mais de ça, nous n'en savons rien. Par contre, on peut se demander si cette angoisse dont il fût victime ne l'a pas amené à la sublimation ?

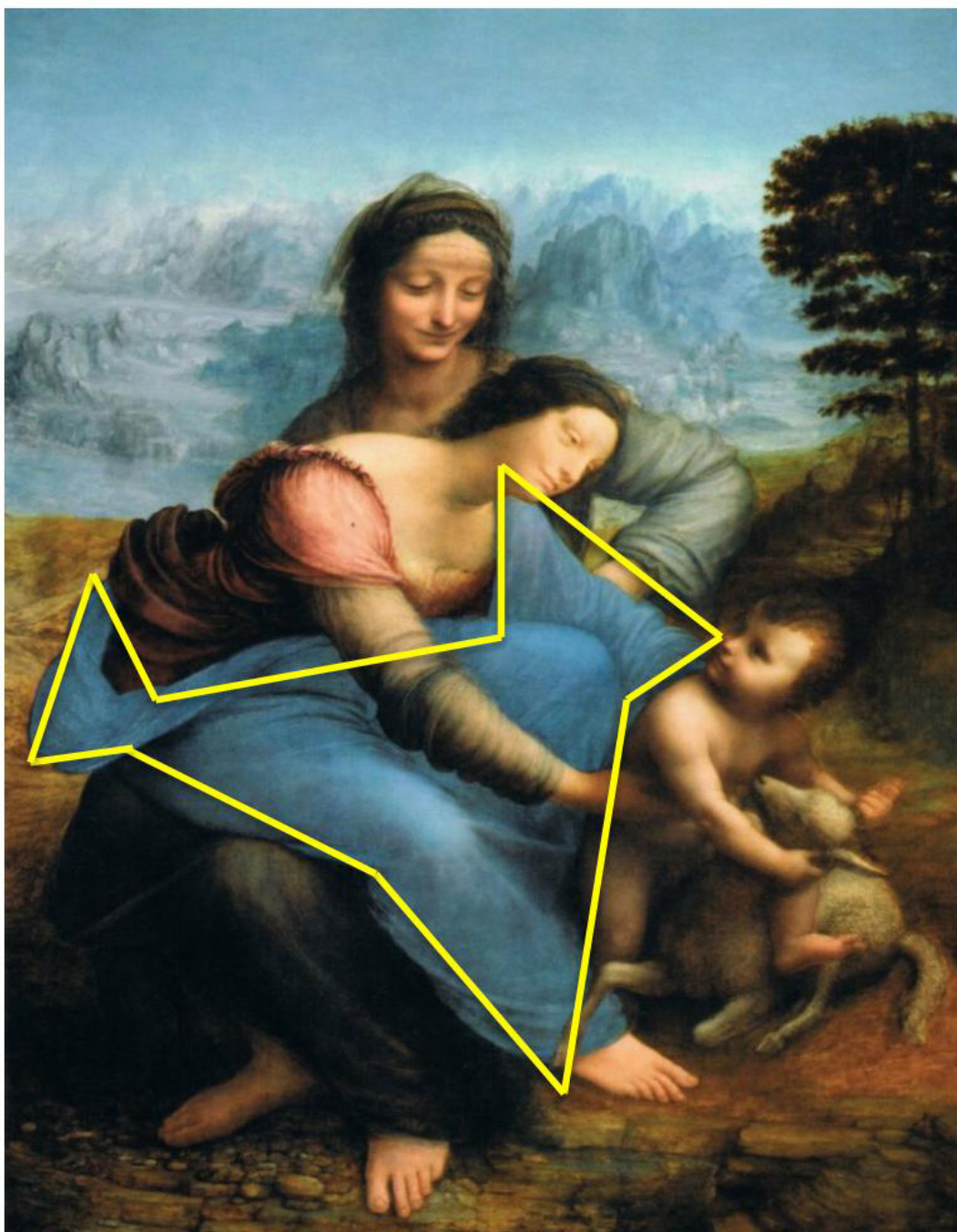
Au chapitre VI de son ouvrage, Freud écrit : « Sa naissance illégitime le soustrait, peut être jusqu'à l'âge de cinq ans, à l'influence de son père, et le livre à la tendre séduction d'une mère dont il est l'unique consolation. »

Ceci est à mettre en perspective avec le fait que la mère serait double, dotée aussi de l'attribut « masculin ».

Ceci étant, la position de Catarina reste ambiguë dans la mesure où, il s'agit bien de Marie qui regarde attentivement l'enfant et non Anne et que, par ailleurs, il s'agit bien du vêtement de Marie qui laisse deviner le Vautour, symbole de la maternité, dont la queue fait lien entre le visage de Marie et la bouche de l'enfant.

Le fait que sainte Anne et Marie fusionnent dans un même corps montre la confusion dont l'enfant Léonard a pu être victime : plusieurs regards et plusieurs visages dans un même corps de femme. Freud parle de condensation en une « unité mixte » et souligne la difficulté de dire où finit Anne et où commence Marie, notamment au regard des cartons relatifs aux travaux préparatoires.

Sant' Anna metterza (1500 – 1519)



La passe

Tribune libre

Christian Centner

À propos de l'écriture du nœud borroméen (I)¹

Je tiens à remercier le *Collège pour la psychanalyse* de me donner l'occasion de m'exprimer aujourd'hui.

Dans l'exposé qui vient je vais évoquer certains aspects d'un travail de recherche dont je pense qu'il pourrait s'inscrire dans le cadre de ce *Collège*. À l'heure actuelle, ce travail est en cours de réalisation. Mon intention n'est donc pas de présenter ici un produit fini mais plutôt de formuler une question qui me paraît entrer en résonance avec les préoccupations de reprises et de « réinvention » qui sont évoquées dans le texte de présentation du *Collège*.

Comme je l'ai indiqué dans l'argument diffusé parmi vous, le travail de recherche sur lequel repose mon exposé se centre sur la topologie élaborée par Lacan. Plus précisément la question que je voudrais vous soumettre concerne la topologie des nœuds et en particulier le fait que Lacan parle à propos du nœud borroméen d'une écriture du réel. Se fondant sur cette écriture du réel, le fait d'« égaliser son dire à ce que comporte ce nœud² » lui aurait permis de renouveler complètement son propos d'« articuler topologiquement le discours³ ». Plus de 40 ans après qu'elle eut été formulée, l'idée d'une écriture du réel me paraît encore si nouvelle, et son enjeu si important, qu'il m'a paru intéressant d'évoquer les questions qu'elle soulève dans le contexte de ce *Collège*.

Dans l'exposé qui vient, je présenterai d'abord quelques traits importants des travaux de Lacan dans le domaine de la topologie, en particulier le fait que ces élaborations supposent que l'espace, au sens de la topologie, y est présenté comme inhérent à la structure du langage. Je tenterai ensuite de situer plus précisément cet espace par rapport à cette structure et de présenter à partir de l'exemple des surfaces l'usage que Lacan a fait de cette topologie. J'introduirai ensuite le nœud borroméen et j'aborderai à cette occasion la question de l'écriture du réel et de l'usage

¹ Ce texte est la première partie d'une transcription remaniée de l'intervention du 9 mai 2015, au Collège pour la psychanalyse à Bruxelles.

² J. Lacan, Séminaire XXI, *Les non-dupes errent*, inédit, le 8 janvier.

³ J. Lacan, « L'étourdit », *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 477.

que Lacan se propose d'en faire. Mais avant d'en venir à ces différentes tâches, je tenterai de préciser la notion d'espace topologique à laquelle Lacan s'est référé dans ses élaborations.

1- Espace topologique

La topologie en tant que branche des mathématiques traite des propriétés de l'espace. Dans un passage de la séance du 15 janvier 1974 du séminaire XXI, *Les non-dupes errent*, Lacan donne une description de ce qu'est, selon lui un espace au sens de la topologie. Quoique très brève cette description recoupe de très près la définition qui prévaut en mathématique. Elle se résume à une proposition qui est la suivante : « Tout ce qui fait partie d'un espace topologique, dit Lacan, s'il est à mettre dans un voisinage implique qu'il y a quelque chose d'autre qui soit dans le même voisinage⁴. »

Une telle description rend compte d'une notion intuitive et très généralement partagée de l'espace, celle que Leibniz a formulée avec rigueur en disant que « l'espace est l'ordre des choses coexistantes. » Cependant, dans la formulation de Lacan, la notion de voisinage se substitue à la notion d'« ordre », et il s'ensuit que la « coexistence des choses » s'y trouve ramenée à un jeu de trois termes simples : quelque chose (tout ce qui...), quelque chose d'autre et le lieu de leur coexistence.

Si l'on précise qu'un voisinage peut être défini indépendamment de toute notion de mesure⁵, il est également possible de déduire d'une telle présentation la continuité de l'espace concerné. Pour le montrer, on peut imaginer de représenter par deux points distincts le « quelque chose » et le « quelque chose d'autre » dont parle Lacan. Il s'ensuit que tous les voisinages ainsi que l'espace lui-même peuvent être mis en correspondance avec des ensembles de points. Il suffit alors de préciser que tout voisinage d'un point quelconque peut contenir un autre voisinage du même point, pour en déduire que tout voisinage aussi petit que l'on veut d'un tel point contient par définition un autre point, ce qui revient à montrer que l'espace en question est continu.

Le fait de décrire l'espace comme un ensemble de voisinage et les voisinages comme des ensembles de points ouvre aussi la possibilité de définir différents espaces topologiques. On appelle souvent objets

⁴ J. Lacan, Séminaire XXI, *Les non-dupes errent*, inédit, le 15 janvier 1974.

⁵ Par le recours à l'homothétie, par exemple. Voir J. Lacan, Séminaire XXI, *op. cit.*

topologiques ces différents espaces. En les répartissant d'après leur nombre de dimensions, on constate qu'il existe des objets topologiques à une dimension, soit des lignes, des objets à deux dimensions, soit des surfaces, des objets à trois dimensions, soit des volumes, etc. Il apparaît ainsi qu'il est possible de définir des objets à un nombre quelconque (n) de dimensions.

Pour introduire les nœuds et les entrelacs dont il sera question aujourd'hui, j'ajouterai encore que les propriétés d'un objet topologique à une dimension — une ligne — se saisissent souvent mieux à partir du maniement d'un bout de ficelle qu'à partir de la considération d'une ligne tracée sur une feuille de papier. Par exemple, le maniement d'un rond de ficelle permet de constater plus facilement qu'une ligne fermée se boucle autour d'un vide. Mais il permet également d'éprouver plus clairement la différence qu'il y a entre une ligne fermée qui comporte un nœud et une autre qui n'en comporte pas. Le maniement des ronds de ficelle correspondants permet en effet de s'apercevoir qu'il est impossible de les juxtaposer sans hiatus, tout comme il est impossible de les transformer l'un dans l'autre sans rompre la continuité de l'un d'eux. La notion de nœud peut alors être approchée et expérimentée comme étant ce qui fait obstacle à une telle transformation.

Chacun sait par ailleurs qu'il existe une grande diversité de nœuds. Une technique de dessin permet de décrire la spécificité des différents nœuds qui peuvent être réalisés avec une corde avant d'en joindre les deux bouts. Cette technique nécessite de poser préalablement sur le plan le rond de ficelle qu'il va s'agir de dessiner et de s'arranger pour réduire au strict minimum le nombre des points où la ficelle ainsi disposée se croise elle-même du fait du nœud qu'elle comporte. La technique de dessin consiste alors à reproduire sur papier la figure du rond ainsi disposé en veillant à interrompre le tracé de la ligne représentant la ficelle de façon à faire apparaître la superposition des brins lors de chaque croisement. Appliquée aux chaînes et aux entrelacs, cette technique permet de rendre compte de la manière dont les anneaux ou les ronds qui les composent tiennent ensemble. Appliquée au nœud borroméen, qui, en terme de topologie, est un entrelacs, elle rendra lisible le fait que trois anneaux tiennent ensemble de telle façon que si l'un est rompu les deux autres sont libres. Ceci explique que Lacan soutienne, se référant à sa propre conception de l'écriture, que cette technique de dessin donne accès à l'écriture du nœud borroméen. Je reviendrai plus loin sur ce point.

La propriété du continu, jointe au fait que la notion de distance ne joue aucun rôle dans la définition d'un voisinage, et par suite de l'espace défini comme ensemble de voisinages, implique que chacun des objets dont nous avons parlé jusqu'ici peut être présenté sous différentes formes. Deux objets d'apparence différente peuvent donc être des présentations distinctes d'un même objet, et ils le sont effectivement s'il est possible de les transformer l'un dans l'autre sans rompre la relation de continuité qui les définit chacun — c'est-à-dire sans opérer aucune coupure ou déchirure dans aucun d'eux.

Lacan a fait remarquer que cette propriété de malléabilité des objets topologiques caractérise leur appartenance à la dimension de l'imaginaire. Dans la foulée, il a souligné que ces objets participent de la dimension du symbolique par le fait d'être nommés et définis indépendamment de la diversité des formes par lesquelles ils peuvent s'appréhender imaginairement. Enfin il a soutenu que ces objets s'inscrivent également dans la dimension du réel par le fait que la topologie qui les dénomme et les définit ne leur suppose rien, sinon le réel.

Les trois dimensions ou dit-mensions de l'imaginaire, du réel et du symbolique s'articulent donc clairement dans la définition des objets topologiques. Par suite on les retrouve aussi bien dans leur appréhension et dans leur maniement.

2- La topologie de Lacan

La topologie que Lacan élabore, celle qu'il dénomme *topologie du sujet* en 1966, se réfère indubitablement — et peut-être de façon plus rigoureuse qu'on a voulu le dire parfois — à la branche des mathématiques intitulée topologie. Cependant elle ne s'assimile pas à un travail de topologie mathématique.

Lacan a eu recours à la topologie et aux objets topologiques dès qu'il a voulu rendre compte du fait qu'au-delà de la parole « c'est toute la structure du langage que l'expérience de la psychanalyse découvre dans l'inconscient⁶ ».

Parler de « structure du langage » indique que le langage comporte non seulement une certaine matérialité, mais également un ordre de bâti, une charpente, dont dépend tout ce qui se manifeste comme effet du langage dans la réalité sensible. Poser que la psychanalyse découvre cette

⁶ J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *in Écrits, op. cit.*, p. 495.

structure dans l'inconscient implique que cette structure se trouve au fondement des pensées dans lesquelles consiste l'inconscient découvert par Freud. Pour Lacan, la notion de structure du langage s'applique donc aussi bien à la structure qui régit le rapport de l'être humain à la langue qu'il parle qu'à la structure qui le détermine comme inconscient⁷. Il n'y a pas deux structures et deux sujets, il y a une structure et un sujet divisé.

Reste que la structure de langage qui, dans l'analyse, se découvre au-delà de la parole, demeure le plus souvent inaperçue dans l'expérience courante de la parole et du discours. L'exposé de ce qui permet de la déceler et de ce qui s'y joue devient donc un enjeu décisif d'un discours visant à rendre compte de son incidence dans l'inconscient. La lecture des séminaires et des écrits montre clairement que Lacan a eu recours aux objets topologiques pour répondre à une telle exigence. Mais à considérer attentivement ce qu'il dit de la topologie, il apparaît aussi qu'elle n'a pas été seulement pour lui un moyen de produire une représentation ou un modèle du langage et de l'inconscient, mais qu'elle lui a surtout permis d'approcher, de penser, de dire et de rendre sensible la réalité à laquelle il se trouvait confronté dans sa pratique. Considéré sous cet angle, il n'est pas exagéré de dire que pour Lacan la topologie devait être considérée comme inhérente au langage lui-même. « Dès que l'homme veut seulement parler, disait-il, il s'oriente dans la topologie fondamentale du langage⁸. » C'est ainsi qu'au début du séminaire XX, *Encore*, il dira avoir démontré dans son texte *L'étourdit*, alors récemment paru, la stricte équivalence entre topologie et structure⁹.

La topologie, dit-il en effet dans ce texte, n'est pas faite pour nous guider dans la structure. Cette structure, elle l'est — comme rétroaction de l'ordre de chaîne dont consiste le langage. La structure, c'est l'asphérique recelé dans l'articulation langagière en tant qu'un effet sujet s'en saisit¹⁰.

Les questions que soulève la notion de l'équivalence entre topologie et structure ont fait l'objet du séminaire que je donne dans le cadre de l'EPSF. Je n'aurai évidemment pas le temps de les développer

⁷ Voir J. Lacan, Séminaire XX, *Encore*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 129 : « Mon hypothèse, c'est que l'individu qui est affecté est le même qui fait ce que j'appelle le sujet du signifiant. »

⁸ J. Lacan, Séminaire XI, *Les concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 221.

⁹ J. Lacan, Séminaire XX, *Encore*, *op. cit.*, 1973, p. 14.

¹⁰ J. Lacan, « L'étourdit », *Autres écrits*, *op. cit.*, 2001, p. 321.

aujourd'hui. J'en évoquerai pourtant un point qui est essentiel pour mon propos. Ce point concerne la façon dont Lacan est parvenu à mettre en évidence la notion d'un espace inhérent à la structure du langage. En particulier, je montrerai qu'il a pu dégager cette notion en partant d'une question portant sur un lieu, le lieu où se situe le signifiant dans la réalité où il se manifeste par son effet, le signifié.

3- *L'espace dans le langage*

Dans le séminaire III, *Les psychoses*, Lacan présente la structure du langage en y rapportant « la répartition triple du symbolique, de l'imaginaire et du réel¹¹ ».

Assurément, indique-t-il, le soin que Saussure prend d'éliminer de son analyse du langage la considération de l'articulation motrice montre bien qu'il en distingue l'autonomie. Le discours concret, c'est le langage réel, et le langage ça parle. Les registres du symbolique et de l'imaginaire se retrouvent dans les deux autres termes avec lesquels il articule la structure du langage, c'est-à-dire le signifié et le signifiant¹².

Il est clair qu'une telle présentation lie fermement la triade du réel, de l'imaginaire et du symbolique à la référence prise par Lacan dans les travaux de Saussure. Or un examen attentif de la façon dont Lacan a eu recours à ces travaux permet de saisir qu'un espace au sens de la topologie est inhérent à cette présentation de la structure. Voyons ceci de plus près.

Il est bien connu que Ferdinand de Saussure s'est efforcé d'isoler la « sphère qui correspond à la langue¹³ » dans l'ensemble du langage. Ce geste préalable lui était nécessaire pour définir la langue comme un « système de signes où il n'y a d'essentiel que l'union du sens et du son¹⁴ ». La langue ainsi conçue pouvait alors faire l'objet d'« une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale¹⁵. »

C'est donc à partir de ce geste préalable, que Saussure a pu montrer que la langue, considérée comme objet de science, consiste dans

¹¹ J. Lacan, le séminaire III, *Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 65.

¹² *Ibidem*.

¹³ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Édition critique préparée par Tullio de Mauro, Bibliothèque scientifique Payot, 1989, p. 27.

¹⁴ *Ibidem*, p. 32.

¹⁵ *Ibidem*, p. 33.

l'union des deux systèmes des « différences sans termes positifs » que sont le signifiant et le signifié¹⁶.

Lorsque Lacan reprend, séparément, comme nous venons de le voir, le signifiant et le signifié dans sa description de la structure du langage, il situe implicitement la langue au lieu de la conjonction de ces deux systèmes, c'est-à-dire au lieu de la conjonction du symbolique et de l'imaginaire. Dès lors, et à partir du moment où il fait également intervenir, dans cette structure, le réel sous la forme du « ça parle » ou du discours concret, il réintroduit, dans la considération du langage, l'articulation motrice préalablement écartée par Saussure. On peut donc dire qu'il « replonge » l'objet langue élaboré par Saussure dans l'ensemble du langage.

Le résultat de cette opération est de nous présenter un jeu de trois termes — le discours concret, le signifiant et le signifié — dont l'interaction permet de rendre compte aussi bien du langage en acte dans sa forme la plus générale que des conditions d'existence d'un sujet parlant. Une telle présentation permet en effet de concevoir que le discours concret (R) mobilise le matériel signifiant de la langue (S) pour produire un effet qui est reçu dans l'imaginaire (I) sous la forme du signifié.

Notons que la structure du langage ainsi présentée n'est pas simplement un « objet théorique ». Elle ne conduit pas à penser le langage comme un objet d'étude qui existerait en dehors et indépendamment de celui qui s'interroge sur sa nature. Elle nous apprend plutôt à cerner la place que nous occupons nous-même, dans l'expérience du langage en acte et dans le discours concret — dans l'articulation de la parole aussi bien que dans l'acte d'ouïr. Et, dans la mesure où nous nous situons nous-même à cette place, cette présentation nous confronte à un ensemble de faits qui demeureraient mal connus jusque-là. En particulier elle fait apparaître le contraste, et plus exactement la coupure, qui distingue le matériel signifiant mobilisé dans la parole des effets de signifié que ce matériel génère dans la réalité où il intervient. Elle apprend ainsi à mieux cerner dans ce matériel signifiant la source des équivoques dont s'inscrit l'à-côté de toute énonciation¹⁷. Mais en même temps, le simple fait de repérer l'incidence de cette coupure conduit rapidement à la question de savoir quel est le lieu où doit se trouver ce matériel signifiant pour introduire dans la réalité un tel effet de signifié.

¹⁶ Voir F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 166.

¹⁷ J. Lacan, « L'étourdit », *op. cit.*, p. 491.

Un examen attentif de cette question va nous conduire à la notion d'espace que nous cherchons à cerner ici.

« Où ça¹⁸ ? »

Je commencerai par rappeler que Lacan a évoqué cette question portant sur un lieu de diverses façons. Dans *L'instance de la lettre*, il la formule plusieurs fois dans la foulée de sa présentation de l'algorithme de Saussure. D'abord lorsqu'il évoque « lieu d'où le langage nous interroge sur sa nature¹⁹ », ensuite lorsqu'il s'interroge sur la place où se trouve le signifiant dans la réalité²⁰, et encore tout au long de l'explication qu'il développe pour évoquer les modalités selon lesquelles « le signifiant entre en fait dans le signifié ».

Mais pour cerner plus précisément le sens qu'une telle question peut faire surgir dans la considération du langage, il peut être utile de rappeler qu'elle se posait déjà à propos de la langue telle que Saussure la concevait. Car, selon ce dernier, l'union du signifiant et du signifié dans laquelle consiste la langue doit se produire entre deux systèmes de différences pures, c'est-à-dire entre deux systèmes qui ne comportent ni l'un ni l'autre aucun terme positif. En l'absence de tout terme positif, quiconque serait bien en peine de situer ces deux systèmes en quelque lieu de la réalité.

Car s'il est vrai que la différence se perçoit partout dans la réalité effective puisqu'elle permet d'y distinguer un objet d'un autre, chacun peut s'apercevoir qu'elle ne s'y donne à saisir nulle part sous forme de différence pure, disjointe des termes positifs qu'elle permet de distinguer. Il s'ensuit que les deux systèmes de différences pures dont parle Saussure ne peuvent se situer nulle part dans la réalité sensible. Et dès lors, si la langue consiste dans l'union de ces systèmes, son existence en tant que fait positif pose la question de savoir quel est le lieu où se produit cette union.

En particulier, il serait imprudent de croire que la langue, selon Saussure, existe en elle-même dans le cerveau ou dans la mémoire de tout individu qui la parle. Car elle doit être conçue, selon lui, dans son essence, comme un « fait social », « indépendant de l'individu²¹ ». Pour Saussure,

¹⁸ Voir J. Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Écrits, op. cit.*, p. 656.

¹⁹ J. Lacan, « L'instance de la lettre ... », *Écrits, op. cit.*, p. 498.

²⁰ *Ibidem*, p. 500.

²¹ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale, op. cit.*, p. 37.

en effet, « la collectivité est nécessaire pour établir la valeur des signes dont l'unique raison d'être est dans l'usage et le consentement général²². »

La langue existe effectivement dans la mémoire de chacun des sujets qui la parle — elle y existe sous forme de traces laissées par l'expérience de la parole. Cependant aucun de ceux qui parlent la langue ne peut prétendre disposer de l'ensemble des traces que son existence a déposé dans chaque individu qui la parle, aucun n'en dispose complètement. Celui qui invente des mots — ne serait-ce que pour en faire des traits d'esprit — comme celui qui transforme la langue pour en faire de la poésie sait d'expérience qu'il n'en dispose pas, qu'elle existe indépendamment de lui et que cette existence est un « fait social ». La langue n'est complète — elle n'est « parfaite » dit Saussure — que dans la communauté, ou dans la masse, de ceux qui la parlent. Elle renvoie donc à une entité qui présente la propriété d'être à la fois mentale et collective et, en tant que telle, elle se présente comme un objet distinct des fonctions qui desservent le langage dans chaque sujet parlant. Cependant tout ceci ne fait que confirmer que le lieu où se trouve la langue telle que Saussure la concevait ne peut être situé dans la réalité où la langue se manifeste pourtant comme existante sous la forme du signifié.

La question du lieu d'où provient l'union du sens et du son dans la parole se posait donc dès Saussure. Il se peut qu'elle n'ait pas été soulevée plus tôt parce que Saussure s'était efforcé, comme je l'ai rappelé, d'isoler la sphère de la langue de l'ensemble du langage. Cependant il est clair qu'elle ne pouvait manquer de se poser dès le moment où il s'agissait d'en reconsidérer l'incidence dans la réalisation du discours concret et du « langage réel ».

Notons que cette question portant sur un lieu ne se pose pas concernant le signifié dans la description que Lacan donne de la structure du langage. Car selon cette description, le système des différences pures qui composent le signifié trouve à se situer à partir de l'ensemble des termes positifs qui soutiennent, dans l'imaginaire la représentation de la réalité humaine.

Par contre, dans cette description, la question du lieu se pose nettement à propos du signifiant. Car dans le champ de la réalité perceptible où nous nous éprouvons comme sujet parlant nous ne pouvons situer le lieu où les suites de sons que nous articulons prennent valeur de sens et de signification. Si le signifiant, comme le précise Lacan, est

²² *Ibidem*, p. 157.

constitué du système synchronique des couplages différentiels des éléments de la langue²³, en tant que sujet parlant nous ne pouvons nous situer en aucun point précis de ce système. Et du coup, nous ne pouvons situer ce système lui-même en aucun lieu de la réalité²⁴.

Le lieu de l'Autre

Cependant, à considérer les choses sous cet angle, il devient presque évident que l'introduction du grand Autre tel que Lacan le présente au cours de cette même année du séminaire III, *Les psychoses*, vient très précisément nommer la place qu'interroge cette question.

Souvenons-nous en effet qu'il introduit cet Autre à un moment où il s'agit pour lui de préciser ce qu'il en est de la fonction de la parole.

Si *parler*, explique-t-il en effet, c'est essentiellement *parler à l'autre*, il s'ensuit que *parler à l'autre*, c'est « faire parler l'autre²⁵ ». Et c'est cet autre que Lacan propose d'écrire avec un grand A.

Le grand Autre est donc celui que je « fais parler » lorsque je parle à l'autre, mon semblable et il est celui que fait parler mon semblable lorsque ce dernier me parle. Il s'ensuit que la considération de cet Autre, dans l'acte de parler ou dans l'acte d'ouïr, m'indique le lieu d'où le signifiant intervient pour introduire le signifié dans la réalité.

La définition que Lacan donne de l'Autre quelques mois plus tard, dans « La chose freudienne », confirme ceci puisque cet Autre y est décrit comme « lieu de la parole » ou encore « lieu du signifiant ».

Il s'en déduit que le lieu de l'Autre est aussi bien le lieu où celui qui parle se présente comme parlant, c'est-à-dire « le lieu où se constitue le Je qui parle avec celui qui entend²⁶ ». Et, étant donné que la psychanalyse découvre la structure du langage dans l'inconscient, et que le signifiant constitue l'un des termes de cette structure, l'Autre est également le lieu d'où « ça parle » dans les trébuchements de ma parole en même temps que le lieu où « ça pense »... tandis que moi-même, je ne pense qu'à la dépense²⁷.

²³ J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits*, *op. cit.* p. 501.

²⁴ *Ibidem*, p. 500.

²⁵ J. Lacan, Séminaire III, *Les psychoses*, *op. cit.*, p. 48

²⁶ J. Lacan, « La chose freudienne », *Écrits*, *op. cit.* p. 431.

²⁷ Pour la notion de jonction conceptuelle, voir J. Lacan, « Question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits*, *op. cit.*, p. 547-548.

Après avoir défini l'Autre en 1955, Lacan est revenu à de nombreuses reprises sur cette définition. Il l'a « refrappé, remartelé²⁸ » de multiples façons pour faire entendre à son propos une grande variété de propositions. Il a notamment affirmé que l'Autre en tant que lieu ne tient pas et que l'Autre en tant que tel n'existe pas. Il a également nuancé de telles affirmations en précisant que si l'Autre n'existe pas, sa *Bedeutung* existe.

[...] le grand Autre traditionnel, n'existe pas et [...] pourtant il a bien une *Bedeutung*. Cette *Bedeutung* [...] pour tous ceux qui m'ont jusqu'ici assez suivi *pour que, pour eux, les mots que j'emploie* — je dis : *que j'emploie* — *aient un sens* [...] cette *Bedeutung*, qu'il suffise que je l'épingle ici de ce quelque chose qui n'a pas d'autre nom que celui-ci, à savoir : *la structure*, en tant qu'elle est *réelle*²⁹.

Reste que la considération de cette « structure en tant que réelle » nous confronte à la notion d'un lieu où subsistent dans la synchronie de la parole l'ensemble des éléments signifiants qui composent la langue. Ce lieu qu'il revient à Lacan d'avoir nommé du nom de l'Autre restera jusqu'à la fin de son enseignement indissociable de tout ce qu'il a pu énoncer concernant l'inconscient. C'est ainsi qu'au début du séminaire XXIV, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, Lacan dira encore :

C'est de l'Autre avec un grand A qu'il s'agit dans l'inconscient. Je ne vois pas qu'on puisse donner un sens à l'inconscient, si ce n'est de le situer dans cet Autre, porteur des signifiants, qui tire les ficelles de ce qu'on appelle imprudemment... imprudemment parce que c'est là que se soulève la question de ce qu'est le sujet à partir du moment où il dépend si entièrement de l'Autre³⁰.

On voit qu'au-delà de ces nombreux remaniements, le grand Autre continue à désigner le lieu d'où proviennent le sens et la signification de tout discours effectivement prononcé aussi bien que le lieu où se constitue l'effet signifiant que l'on appelle imprudemment un sujet. Et ce lieu, dont l'existence même peut être mise en doute, reste le lieu où cet être imprudemment nommé sujet se constitue dans la parole, le lieu où il se trouvait déjà avant de venir au monde aussi bien que le lieu d'où se présente à lui l'horizon de son existence au delà de son être de vivant.

²⁸ J. Lacan, Séminaire XX, *op. cit.*, p. 39.

²⁹ J. Lacan, Séminaire XIV, *Logique du fantasme*, inédit, le 1 février 1967.

³⁰ Voir séminaire XXIV, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, inédit.

Un espace inhérent à la structure du langage

Ceci étant, il est possible de faire apparaître les propriétés d'un espace topologique dans le jeu des relations qui président à l'émergence du sens en ce lieu dit de l'Autre.

Si l'on pose que les deux termes impliqués dans les formules de la métaphore et de la métonymie³¹ peuvent donner consistance au « quelque chose » et au « quelque chose d'autre » qui sont mentionnés dans la description de l'espace énoncée plus haut, il s'en déduit rapidement que l'ensemble des relations à partir desquelles se détermine le sens d'une parole dans la structure du langage, consiste dans un espace à deux dimensions, c'est-à-dire dans une surface. Or une telle surface constitue une coupure de l'espace à trois dimensions dans lequel elle est plongée³². Il s'ensuit que, resituée dans la structure du langage décrite par Lacan, cette surface doit être située au lieu de la conjonction de l'imaginaire et du symbolique et qu'elle donne consistance à la notion de « la coupure qui fait barre entre le signifiant et le signifié³³. »

Ceci n'empêche pas que la coupure signifiante qui s'accomplit dans l'articulation de tout énoncé se détermine comme un espace à une dimension, soit comme une ligne et non comme une surface. La linéarité de la coupure signifiante manifeste la « ligne temporelle³⁴ » qui caractérise la réalisation du signifiant, elle est aussi bien la « linéarité que F. de Saussure tient pour constituante de la chaîne du discours³⁵ ». Cependant cette linéarité de la coupure ne contredit pas le fait que la coupure qui fait barre entre signifiant et signifié se présente également comme surface. Lacan a pu montrer, en effet, au cours de l'examen de la répétition, que les

³¹ Voir J. Lacan, « L'instance de la lettre... », *Écrits, op. cit.*, p. 515.

³² Si nous nous référons à la description qui a été rappelée plus haut de la structure du langage, nous pouvons ajouter que la consistance de cette surface dont on voit qu'elle recoupe la définition que Saussure donnait de la langue présente plusieurs propriétés communes avec de la « feuille de papier » dont il prenait le modèle pour décrire cette langue. « La langue, disait-il, est [...] encore comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son le verso ; on ne peut découper le recto sans découper en même temps le verso ; de même dans la langue, on ne saurait isoler ni le sens ni le son de la pensée, ni la pensée du son [...] » (F. de Saussure, *Cours de linguistique générale, op. cit.*, p. 157).

³³ J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits, op. cit.*, p. 801

³⁴ Voir J. Lacan, Séminaire IX, *L'identification*, inédit, le 30 mai.

³⁵ J. Lacan, « L'instance de la lettre... », *op. cit.*, p. 503.

coupures signifiantes ne présupposent pas les surfaces qu'elles découpent mais qu'au contraire elles les engendrent.

la coupure [...] commande, engendre la surface, [...] c'est elle qui lui donne — avec ses variétés — sa raison constituante³⁶.

Les coupures signifiantes, espace à une dimension, engendrent donc des espaces à deux dimensions, des surfaces, qui fonctionnent elles-mêmes comme coupures dans un espace à trois dimensions.

Ces surfaces comportent donc une face tournée vers l'imaginaire et le signifié — face où l'on peut concevoir que s'élabore la pensée consciente ou préconsciente, la pensée qui pense à la dépense —, et une autre face tournée vers le discours de l'Autre et le signifiant — où l'on peut concevoir que se déploie « le lieu présent à tous et fermé à chacun, où Freud a découvert que sans qu'on y pense et sans que quiconque puisse penser y penser mieux qu'un autre, ça pense³⁷ ». Ces surfaces apparaissent alors comme étant autant de « coupure en acte³⁸ » que l'activité langagière instaure entre le sujet et l'Autre.

Lacan a examiné et expérimenté les propriétés de ces surfaces à l'aide de différents objets topologiques. En particulier il a eu recours aux propriétés du tore pour rendre compte du cycle de la répétition et à celles du plan projectif ou cross cap pour rendre compte du rapport à l'objet dont dépend la mise en place et le maintien de la réalité.

Un bref examen du schéma L va nous permettre de préciser maintenant la façon dont ce travail d'élaboration topologique peut être situé par rapport à la place que nous occupons nous-même dans la structure du langage lorsque nous parlons à quelqu'un ou lorsque nous l'écoutons parler.

4- *Le schéma L*

Le schéma L présente l'interaction des deux registres de l'imaginaire et du symbolique à partir des deux axes a-a' et S-A.

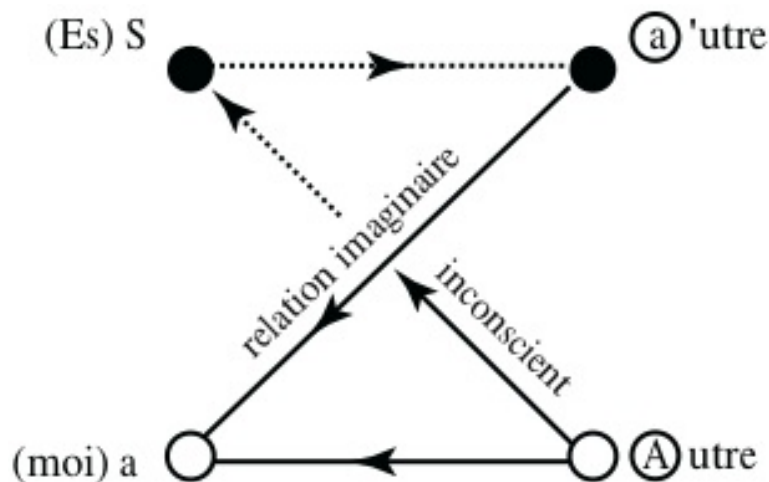
L'axe imaginaire a-a' transcrit l'incidence du narcissisme introduit par Freud et que Lacan a reformulé à l'aide du stade du miroir. Il s'en déduit la prévalence du rapport à l'image du semblable dans la relation de l'être humain à son propre corps.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ J. Lacan, « Question préliminaire... », *Écrits, op. cit.*, p. 548.

³⁸ J. Lacan, « Position de l'inconscient », *Écrits, op. cit.*, p. 839.

Par ailleurs, l'axe symbolique S-A transcrit la relation à partir de laquelle le « sujet » — ce que l'on appelle imprudemment un sujet — se manifeste dans son « ineffable et stupide existence³⁹ » au point S, c'est-à-dire dans un certain rapport inconscient à l'Autre A.



La lecture du schéma permet de saisir que le « sujet » en tant qu'il s'éprouve lui-même comme présent dans une réalité qu'il partage avec ses semblables, se situe en *a*, en tant que *moi*. Il se reconnaît et s'éprouve comme vivant dans ce *moi* parce qu'il s'y constitue à partir de la relation qu'il entretient avec l'image de son semblable. C'est ainsi qu'il croit qu'il est le *moi*, qu'il parle avec son *moi*, et qu'il se voit dans ce *moi* alors même que ce *moi* est essentiellement imaginaire et qu'il se fonde dans une fonction de méconnaissance. « Tout le monde en est là, dit Lacan en 1954, et il n'y a pas moyen d'en sortir⁴⁰ ». Le moi n'est pas le tout de l'imaginaire mais une chose est certaine, c'est qu'on ne sort pas de l'imaginaire. Il s'agit là d'un point essentiel et sur lequel Lacan ne variera pas : dans le séminaire XXII, *RSI*, il dira encore que la prévalence de l'imaginaire est ce qui voue l'être humain à la débilité mentale et que lui-même n'espère pas — « sous aucun mode » — *en sortir*⁴¹.

Intervenant entre les deux axes, la flèche A→a figure la relation qui s'établit entre ce moi *dans lequel* le « sujet » se voit et le point A qui

³⁹ J. Lacan, « Question préliminaire... », *Écrits, op. cit.*, p. 549.

⁴⁰ J. Lacan, Séminaire II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 285.

⁴¹ J. Lacan, Séminaire XXII, *RSI*, inédit, 19 novembre 1974.

est le point *d'où* il se voit⁴². Par ailleurs les deux flèches $S \rightarrow a'$ et $a' \rightarrow a$ indiquent l'ensemble des remaniements et des transcriptions qui permettent de « subjectiver » ce qui se produit en S c'est-à-dire de l'intégrer dans l'ordre des relations de prestance, de maîtrise et de méconnaissance à travers lesquelles le moi se situe lui-même dans la réalité.

Enfin le schéma permet d'envisager ce qui se produit lorsqu'un tel travail de transcription échoue ou s'effectue imparfaitement. L'ineffable et stupide existence du « sujet » se manifeste alors sous la forme de la question de son existence « non pas sous l'espèce de l'angoisse qu'elle suscite au niveau du moi, mais en tant que question articulée : « *Que suis-je là ?* concernant son sexe et sa contingence dans l'être, à savoir qu'il est homme ou femme d'une part, d'autre part qu'il pourrait n'être pas, les deux conjuguant leur mystère et le nouant dans les symboles de la procréation et de la mort⁴³. »

À suivre ce que Lacan avance dans les premières années de son enseignement, il apparaît que cette question, qui est aussi bien la question de l'Autre, indique ce qui peut être mis au travail dans une analyse. Dans ce « travail » l'analyste va s'efforcer de soutenir le mouvement par lequel l'analysant apprend à imaginer, à lire et finalement à ordonner en discours ce qui insiste à partir de cette place où il se trouve déterminé comme inconscient par la structure du langage.

⁴² Je ne peux manquer d'évoquer ici un commentaire intervenu lors du débat concernant ce point de mon exposé. Le commentaire portait sur le rapprochement proposé par J.-M. Vappereau entre le schéma L et le schéma de la lettre dite 52 de Freud à Fließ (Voir, entre autres, J.-M. Vappereau, *Nœud*, TEE, Paris, 1997). Ce rapprochement permet d'établir un jeu de correspondances entre les différents registres de la mémoire conçus par Freud et les flèches du schéma L. Rétrospectivement, il me paraît utile de rappeler deux points à ce propos. Premièrement Lacan a clairement indiqué que le lieu de l'Autre devait être situé sur le schéma de la lettre 52 dans « l'immense étalement » que Freud y fait apparaître entre perception et conscience, comme entre cuir et chair. Ceci indique que, pour lui en tout cas, les conditions de l'espace inhérent à la structure du langage, avaient déjà été repérées par Freud (voir J. Lacan, Séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 46). Deuxièmement Lacan a souligné avec insistance le fait que les perceptions signes (WZ), que le rapprochement proposé par J.-M. Vappereau fait correspondre à la flèche $a \leftarrow A$ du schéma L, doivent être reconnues comme étant des signifiants. Freud souligne en effet, explicitement, la fonction de la simultanéité qui caractérise leur incidence dans les jeux de transcription. (Voir, J. Lacan, « Litturaterre », *Autres écrits*, op. cit., p. 15).

⁴³ J. Lacan, « Question préliminaire... », *Écrits*, op. cit., p. 549.

Le schéma L permet alors de s'apercevoir que l'espace dont nous avons vu qu'il est inhérent à cette structure se présente comme le champ à l'intérieur duquel se produit cet effet. Sans « sortir » de l'imaginaire mais par le recours au symbolique les propriétés de cet espace peuvent être présentées à partir des objets que la topologie en tant que branche des mathématiques permet de formaliser. Les élaborations topologiques que Lacan présente tout au long de son enseignement visent à présenter, à appréhender et jusqu'à un certain point à expérimenter les propriétés de cet espace dans lequel l'être parlant se trouve impliqué du fait de son appartenance au champ de l'Autre.

Les quelques indications qui ont été apportées ici à propos du schéma L vont me permettre d'évoquer brièvement certains aspects de l'usage que Lacan a pu faire de la topologie des surfaces. Ceci me permettra de faire apparaître ensuite plus précisément ce qui fait la spécificité de l'usage qu'il fera par la suite du nœud borroméen et de l'écriture du réel.

À suivre

Venus d'ailleurs

Isabelle Châtelet, Marion Hull, Sylvain Maubrun

Les Nouveaux Cahiers pour la Folie – Émietée de Cahiers¹

Ce texte fait suite à la présentation orale de la revue, qu'il nous a été donné de faire lors d'une séance Librairie de l'EpSF. Ce passage à l'écrit, sans en produire une polygraphie, tente de récupérer les miettes de voix dont il se soutient, de rendre compte de leur polyphonie.

*Les Nouveaux Cahiers pour la folie ont fonction de passerelle
Ils font circuler des textes et des images provenant de différentes
personnes impliquées dans les différents bords de la folie.*

*Ils ne sont l'émanation d'aucune institution
ils visent simplement à recueillir
dans leur polyphonie des « voix »
qui se rapportent à la folie et
qui sont résolues à ne pas se taire²*

Les Nouveaux Cahiers pour la Folie est une revue qui se propose de publier des travaux, non sans lien avec la folie et quel qu'en soit l'abord, de qui aurait le souhait d'y contribuer par son trait, d'y produire une forme d'écriture. Au-delà de la distinction patient-soignant, pas nécessairement repérable d'ailleurs dans la revue, l'hétérogénéité de ces voix, cette polyphonie qui peut prendre la forme de textes, messages, récits, poèmes, dessins, gravures, photographies, témoigne que, de folie, il y a à dire. Mais est-ce à dire ? Et où le dire ?

Quelque part je me considère comme fou et même je le revendique maintenant, j'ai pas l'intention d'en guérir, pour moi cette folie je veux la garder toute ma vie et travailler avec³.

¹ À l'occasion de la présentation de son livre *Zone frère*, P. Janody a souhaité inviter des membres de l'équipe de rédaction des *Nouveaux cahiers pour la Folie*.

² Intention générale de la revue en première page de chaque numéro, rédigée par Patricia Janody directrice de la publication.

³ Entretien avec le collectif *Encore Heureux*, *Nouveaux Cahiers pour la Folie* n° 5, Mars 2014, Paris, Éditions Champ social, p. 78.

Car en effet, dans cette époque où le monisme de la grande Santé Mentale s'acharne à nettoyer la folie jusqu'à son effacement, en commençant par le terme lui-même, il ne paraît pas vain de chercher à entendre — et pourquoi pas recueillir — les voix qui se rapportent à ladite folie. Face à l'application méthodique d'un détergent social, qui s'autorise plus ou moins ouvertement de l'idéologie dont il procède — à savoir que ce qui incruste la parole, tel le ver dans le fruit ou le grain de sable dans l'huître perlière, ne doit pas remonter souiller la vitrine — quelle alternative avons-nous à ce corrosif rapport d'exclusion exercé directement ou par capillarité ?

Longtemps, j'ai cru que les murs de surdité psychiatriques, institutionnels, médicaux-légaux, étaient faits de briques d'un manque de savoirs — un manque-à-savoir, un manque-d'-avoir ; manque d'avoir lu Freud, Lacan, Winnicott et les uns, les autres...

J'oubliais seulement que le savoir est de ces choses les mieux partagées au monde. Sans avoir besoin de Freud, ni Lacan — ni les uns, les autres...

le savoir est chose partagée au monde, partagée du monde — sauf à qui ne veut pas. Ne veut pas savoir, ne veut pas du monde, et veut sans partage.

Pour qui n'en veut rien — n'en veut rien savoir. Le manque-à-savoir est manque passionnel. Passion d'ignorance.

Le mur d'ignorance, mur de surdité, mur sourd et muet de la psychiatrie, n'est pas un mur fait de manque-à-savoir. C'est un mur voulu, un mur qui se veut, se veut ne pas savoir, prétend ignorer. Il ne manque de rien.

Sauf d'une fissure...

B. L.⁴

Comment introduire une fissure ? D'autant qu'une autre lutte non moins féroce n'est pas strictement située à cet endroit ; elle se joue pour chacun au cœur de l'enchevêtrement de l'existence et de la folie du langage, là où l'acte créateur se déploie entre prise et déprise de parole. Mais, par une question d'espace, cette lutte individuelle, intérieure n'est pourtant pas

⁴ B.L., « Fissures », *Nouveaux Cahiers pour la Folie* n° 5, mars 2014, Paris, Éditions Champ social, p. 38.

sans parler de son Temps ; comment se débrouiller de l'enfermement, de la ségrégation, de l'exil, de la terreur ?

Oui, c'est une guerre, ou plutôt une guerrilla car l'ennemi se cache, reste
dans l'ombre.

La maladie est à l'affût tout autour de nous, de vous.

Les personnes touchées sont blessées à jamais, portant à vie les
stigmates des combats.

Atteintes, projetées à terre, écrasées par la pesanteur et piétinées par la
foule, la société [...] ⁵.

Si quand on parle folie, il n'y a pas d'Idéal de propreté, cela n'implique nullement qu'elle soit quitte du malaise dans la civilisation, bien au contraire. C'est au travers de cet élan qui soutient la voix et en laisse une trace singulière, que se produit un acte politique, potentiellement esthétique, mais assurément pas romantique.

Dans un entretien que Lise Maurer a accordé aux *Nouveaux Cahiers pour la Folie* sur le graveur Hodinos⁶, la psychanalyste nous invite à une lecture de l'œuvre de l'artiste sur le fil tressé de l'histoire subjective et de l'histoire collective. Plus précisément, le travail de gravure de Hodinos « est sa riposte » nous dit-elle, tant par rapport à son effondrement psychique et à ses conditions d'enfermement qu'au contexte d'écrasement de la commune de Paris. « Délire, œuvre et témoignage sont chez lui intimement liés ».

Pour moi, l'art a une dimension politique. Dire que ce que l'on fait à l'hôpital est de l'ordre de la réinsertion sociale est absurde, car l'hôpital est un produit du social. Le patient, il y est dans la société. Ce qu'on lui a fait perdre c'est l'appartenance à la citoyenneté. Et ça ne touche pas que le patient ça mais toute la société [...] Notre but était de sortir en étant dedans mais de sortir effectivement⁷.

La fonction de passerelle des *Nouveaux Cahiers pour la Folie* est à prendre au sens d'un moyen de passage, de circulation.

⁵ Cécile, « C'est la guerre » in *Nouveaux Cahiers pour la Folie* n° 4, avril 2013, Paris, Éditions Champ social, p. 14.

⁶ Entretien avec Lise Maurer, « Hodinos le Révolté » in *Nouveaux Cahiers pour la Folie* n° 5, mars 2014, Paris, Éditions Champ social p. 45.

⁷ Entretien avec Madeleine Abassade et Olivier Perrot, « Qu'est-ce qu'un corps à l'hôpital ? », *Les Nouveaux Cahiers pour la Folie* n° 6 « Nypholypo », septembre 2015, Paris, Éditions Champ social p. 61.

Si le terme est pris dans l'idée d'unir, la passerelle peut alors porter l'idéal de faire se rejoindre à se confondre, d'effacer la disjonction qu'elle recouvre, d'en omettre le point d'isolement duquel chacun l'a empruntée, de produire de l'Un. Or, la folie ne constitue pas un groupe car ses bords ont quelque chose de structurellement infini. Impossible donc d'en faire le tour, ni de faire la somme de ce qui s'y rapporte.

De la même manière, nous pouvons renverser l'idée que le chant polyphonique vise l'unisson de voix. L'histoire de la polyphonie, profane avant de devenir sacrée, illustre que sa raison participe d'un double mouvement. Mouvement vocal dirigé vers l'autre, pulsé et tendu à l'horizon d'une rencontre et d'un rendre compte — crainte de s'y perdre — et mouvement simultané de retour sur sa propre base de voix, la retrouver dans la solitude et l'isolement qui lui est propre, pour la soutenir tant dans son souffle que dans son contenu.

[...] Les gens de l'intérieur pensent que je dois aller ailleurs
Un ailleurs qui est le monde de l'extérieur.
Cet extérieur que j'ai voulu fuir de l'intérieur,
Cet intérieur que j'ai voulu quitter de l'extérieur.

Maintenant mon esprit chevauche le vent étoilé,
Et je mesure le chemin nécessaire pour lever le voile.
Sur la mer argentée, je hisse les voiles.
Et la caravelle dessine ma vie sur une nouvelle toile⁸.

L'écriture porte elle aussi sur ces franchissements impossibles et relancés, des écarts de voix, ces différents bords par lesquels une circulation peut s'opérer avec *Les Nouveaux Cahiers pour la Folie*, en un équilibre incertain, toujours dans une sinuosité qui se dégage et se trace à mesure. C'est en même temps par cette circulation que s'ouvre et s'arrose un lieu en dehors de toute prescription, institutionnelle, médicale, thérapeutique, ou de la revue elle-même ; où les frontières, les lignes de force ne sont pas celles imposées par un non-discours établi, mais celles qui se tracent et échappent à chaque fois dans l'expérience singulière et solitaire d'une écriture, d'une pré-scription qui s'émiette.

⁸ Kim Thomas Nguyen, « Va », *Nouveaux Cahiers pour la Folie* n° 5, Mars 2014, Paris, Éditions Champ social p. 9.

tu m'avais dit d'écrire
entre deux portes
un conseil en passant
j'avais ri
moqué
écrire
sur quoi
sur qui
les malades que nous sommes
les psychiatres que vous êtes
mais j'ai écrit
très vite
comme un fleuve
qui allait découvrir la mer
comme un fleuve qui se jetterait dans un delta
aux nombreux bras
enfin
je le croyais [...] ⁹

⁹ Anne Fontaine, « Alouette », *Nouveaux Cahiers pour la Folie* n° 3, avril 2012, Paris, Éditions Champ social p. 13.

Note aux auteurs

La rédaction des *Carnets* vous remercie de bien vouloir respecter ces quelques recommandations quant à la présentation des textes que vous lui adressez :

- Les titres de livres sont à composer en italique (par exemple, *Écrits*, de Jacques Lacan), en revanche les titres d'articles insérés dans un ouvrage sont à composer en romain, avec des guillemets (« Propos sur la causalité psychique », « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle », etc.).
- Les mots en langue étrangère sont à composer en italique (*Verneinung*, *Hilflosigkeit*, etc.).
- Les citations sont à composer en romain, entre guillemets. Merci de penser à vérifier leur exactitude. L'appel de note doit venir avant la ponctuation et le guillemet fermant.
- En ce qui concerne la présentation des notes, celles-ci doivent comporter, en premier lieu, le nom de l'auteur, suivi du titre du livre (ou de l'article, puis de l'ouvrage dans lequel il est inséré), du lieu d'édition, du nom de l'éditeur, de la date de publication, et enfin de la page de référence de la citation (J. Lacan, « Propos sur la causalité psychique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. xx. Ou : S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987, p. xx.).
- Il est demandé aux auteurs de proposer des mots-clés, pour faciliter la recherche lors de la mise en ligne des *Carnets*.

Les textes pour les *Carnets* doivent être envoyés à :

Nicole Martin
E-mail : nicomarq@orange.fr

CARNETS DE L'ÉCOLE DE PSYCHANALYSE
SIGMUND FREUD

BULLETIN D'ABONNEMENT

Date :

NOM :

PRÉNOM :

ADRESSE :

.....

CODE POSTAL :

VILLE :

TÉL. :

EMAIL :

Abonnement aux *Carnets* pour un an (5 numéros, n° 101 à 105) : 70 Euros.

De préférence, veuillez régler par virement, au **compte bénéficiaire** suivant :

1. Si vous payez depuis la France :

Iban : FR76 3006 6106 9100 0107 7740 172

2. Si vous payez depuis l'étranger :

Iban + Bic de la banque bénéficiaire : CMCIFRPP.

Paiement à l'ordre de l'EpSF avec en communication :
abonnement aux *Carnets* + votre nom.

Sinon, joindre un chèque bancaire ou postal à l'ordre de :
École de psychanalyse Sigmund Freud, les *Carnets*,
14, boulevard de Clichy, 75018 Paris.

Imprimeur : Vit'Repro
25, rue Édouard Jacques
75014 Paris.