

L'objet et la mutation du désir, une ébauche¹

L'intitulé de notre cartel était « Du Banquet de Platon à l'objet *a* de Lacan », intitulé certes ambitieux mais suffisamment large pour que chaque un puisse trouver de quoi y accrocher son désir. Le fil rouge de mon questionnement porte sur la mutation du désir entre Monsieur de Sainte Colombe et Marin Marais, articulée dans ce texte avec la question du transfert et du deuil.

Mes deux références textuelles principales sont le séminaire *Le transfert* de Lacan paru en 1960-61 et *Tous les matins du monde*² de Pascal Quignard paru en 2011.

Comment la dimension transférentielle va-t-elle favoriser le processus de la mutation du désir et de l'amour entre Marin Marais et Monsieur de Sainte Colombe ?

Que se passe-il entre le maître, Monsieur de Sainte Colombe, et son élève, Marin Marais, présentés par Pascal Quignard ? Pourrait-on y entendre quelque chose de la mutation du désir telle que Lacan en parle dans le séminaire *Le transfert* ? Nous avons lu le livre de Pascal Quignard à la manière d'un cas clinique.

Dès le début du livre, il est question de deuil, d'objet perdu.

Pour Monsieur de Sainte Colombe, musicien violiste réputé, il s'agit d'un objet bien réel, la perte de sa femme qu'il pleure encore depuis douze ans. « Douze ans ont passé dira-il mais les draps de notre lit ne sont pas encore froids³. »

Le réel de la mort de sa femme a fait traumatisme qui persiste depuis douze années — temps de l'inconscient, temps logique. Certes, il pleure encore sa femme mais sait-il *ce* qu'il a perdu avec elle ? Non seulement il pleure encore fréquemment sa femme mais son ombre lui est

¹ Travail issu d'un cartel présenté à Marseille en janvier 2013.

² J. Lacan, *Séminaire le transfert*, Seuil, 1960-61 ; Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Folio, 2011.

³ P. Quignard, *Tous les matins du monde*, folio, 2011, p. 80.

apparue à plusieurs reprises sous forme d'une hallucination visuelle telle qu'elle peut se produire dans le rêve⁴.

L'on sait depuis Freud dans « Complément métapsychologique de la théorie du rêve » que

L'hallucination consiste en un investissement du système conscient-préconscient, investissement qui ne se produit pas comme il serait normal de l'extérieur mais de l'intérieur et elle a pour condition nécessaire que la régression aille jusqu'à atteindre ce système lui-même et puisse aussi se placer au-delà du système de réalité⁵.

Lorsque l'hallucination se produit dans le travail de deuil, Freud précise qu'il s'agit d'un accomplissement hallucinatoire du désir, telle qu'elle s'est produite au début de notre vie psychique lorsque nous ressentions le besoin de l'objet satisfaisant, mise à mal très tôt par la perception de l'épreuve de réalité⁶.

Freud qualifie de « pathologie » l'abolition ou la mise hors d'activité de l'épreuve de réalité lors du travail de deuil dans la psychose de désir appelée *amentia*.

Monsieur de Sainte Colombe est, en effet, dans cette forme de deuil pathologique nommée *amentia* par T. Meynert, médecin contemporain de Freud cité dans « Deuil et mélancolie » et dans le chapitre précédent « Complément métapsychologique à la théorie du rêve⁷ ».

Ce terme brosse un tableau clinique de « l'état de confusion, délire aigu, état de fureur, mélancolie avec agitation, avec stupeur parfois, anxiété, agitation, puis perceptions sans compréhension », tableau qui correspond en grande partie à la description du comportement de Monsieur de Sainte Colombe.

Il était sujet à des colères sans raison qui jetaient l'épouvante dans l'âme des enfants [sa femme lui avait donné deux filles, Madeleine six ans et Toinette deux ans au décès de leur mère] parce que, au cours de ces accès, il brisait les meubles en criant : « Ah ! Ah ! » comme s'il étouffait⁸.

⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁵ S. Freud, *Métapsychologie*, Paris, idées/Gallimard, 1983, p. 141.

⁶ *Ibidem*, p. 141-142.

⁷ *Ibidem*, p. 137.

⁸ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, *op.cit.*, p. 18.

Ainsi, sa fureur l'amena à briser la viole de Marin Marais parce que trop occupé à converser avec Madeleine, la fille aînée, il n'obéissait pas sur le champ...

Freud précise dans « Complément métapsychologique à la théorie du rêve » que le délire hallucinatoire de l'*amentia*, équivalent à une psychose hallucinatoire du désir, est un fantasme de désir qui aboutit à « la conscience de désirs cachés ou refoulés [...] et elle les figure aussi avec une croyance entière⁹ ».

L'*amentia* est la réaction à une perte que la réalité affirme mais que le moi doit dénier, parce qu'insupportable. [...]Le moi se détournant ainsi de la réalité, l'épreuve de réalité est mise à l'écart, les fantasmes de désir non refoulés et tout à fait conscients peuvent pénétrer dans le système et sont, de là, reconnus comme une meilleure réalité¹⁰.

Ce retrait peut être considéré comme un processus de refoulement, nous dit Freud tout en précisant que l'*amentia* présente « un moi faisant scission d'avec un de ses organes, celui qui était peut-être son plus fidèle serviteur et qui lui était lié de la façon la plus intime¹¹ ».

Cette scission du moi n'est pas sans évoquer ce que Freud élaborera bien plus tard avec le concept de *Verleugnung*, le démenti dans « le clivage du moi dans le processus de défense¹² ».

L'*amentia* est un processus pathologique que l'on ne peut toutefois pas attribuer à la mélancolie dont l'une des caractéristiques est la diminution du sentiment d'estime de soi. Ce qui n'est pas le cas de Monsieur de Sainte Colombe, même s'il se reproche de ne pas avoir assisté sa femme dans ses derniers moments, appelé au chevet d'un ami mourant qui souhaitait terminer sa vie en musique avec un verre de vin. Sans doute pour se punir, Monsieur de Sainte Colombe vendit son unique cheval avec lequel il s'était rendu auprès de son ami mourant.

Quels sont les rapports entre l'*amentia*, le deuil et la mélancolie ?

⁹ S. Freud, *Metapsychologie*, op. cit., p. 138.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 143-144.

¹¹ *Ibidem*, p. 144.

¹² S. Freud *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Puf, 1985, p. 283 cité par Brigitte Lemérier dans *Les deux Moïse de Freud (1914-1939)*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 1997.

Le travail qu'accomplit le deuil exigerait que le sujet, l'objet aimé n'existant plus, retire toute la libido des liens qui le retiennent à cet objet. Or, dans le deuil pathologique, le sujet se rebelle contre cette exigence.

Cette rébellion peut-être si intense qu'on en vienne à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet par une psychose hallucinatoire de désir. Ce qui est normal, c'est que le respect de la réalité l'emporte¹³.

Dans la mélancolie, la valeur inconnue de la perte qui se produit sera responsable de l'inhibition et de l'appauvrissement du moi :

L'ombre de l'objet tomba ainsi sur le moi qui put alors être jugé par une instance particulière comme un objet, comme l'objet abandonné¹⁴.

« J'appartiens à des tombes¹⁵ » dira Sainte Colombe à Marin Marais. Pour autant, on ne peut le qualifier de mélancolique contrairement à sa fille aînée, Madeleine, aimée puis abandonnée par Marin Marais lui-même.

« Je n'ai plus rien au bout de mon ventre pour vous¹⁶ » lui dira ce dernier, attiré par d'autres objets à la cour du roi dont il était devenu entre temps le musicien.

Après avoir mis au monde un enfant mort, Madeleine finira par se suicider de chagrin avec les lacets des souliers qu'il lui avait offerts.

Nous savions, bien sûr, depuis longtemps, [nous dit Freud] qu'un névrosé n'éprouve pas d'intention suicidaire qui ne soit le résultat d'un retournement sur soi d'une impulsion meurtrière contre autrui¹⁷.

Par ailleurs, l'analyse de la mélancolie met à jour un jeu de forces qui transforme en acte une intention, le moi se traitant alors comme un objet en dirigeant contre lui-même l'hostilité qui vise cet objet.

Je fais l'hypothèse suivante : ici, c'est l'objet du deuil qui noue le transfert entre maître et élève.

Deuil et transfert

Un jour, Marin Marais, jeune homme de dix-sept ans se présente à la porte de Monsieur de Sainte Colombe avec le désir d'être son élève.

¹³ S. Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴ *Ibidem*, p. 158.

¹⁵ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶ *Ibidem*, p. 86.

¹⁷ S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, 1983, p. 163.

Il met d'emblée celui-ci en position d'*éroménos*, d'aimé ayant un savoir sur la musique de viole et un enseignement que lui n'a pas.

Marin Marais se situe lui comme aimant, c'est-à-dire manquant, quêtant dans l'Autre ce que cet Autre aurait et ce dont lui-même manque.

En effet, Marin Marais, meurtri, narcissiquement blessé d'être renvoyé de la Maîtrise du Roi, sa voix ayant mué, va quérir chez Monsieur de Sainte Colombe un enseignement approfondi de la viole. Cet objet perdu, objet agalmatique, qui est sa voix d'enfant, il va en chercher le substitut dans l'apprentissage de la viole censé garantir une future célébrité.

Monsieur de Sainte Colombe avait accepté, non sans l'avoir éconduit une première fois, d'enseigner Marin Marais « pour sa douleur [...] votre voix brisée m'a émue, je vous garde pour votre douleur lui avait-il dit et non pour votre art¹⁸. »

Le même signifiant, *douleur*, effet de la perte, préside au lien qui s'établit entre le maître et l'élève. La douleur comme affect pour Monsieur de Sainte Colombe de la perte de sa femme fait écho à la douleur de la voix perdue de Marin Marais.

C'est encore l'effet du travail de deuil qui va occasionner leur rencontre à la fin du livre.

Que représente la musique de viole pour Monsieur de Sainte Colombe, lui qui est décrit comme parlant peu, s'exprimant par l'intermédiaire de son instrument ?

Violiste réputé, il a perfectionné la viole de gambe « afin de lui donner un tour plus mélancolique et afin d'imiter toutes les inflexions de la voix humaine¹⁹ » dans toutes ses dimensions, celle de l'enfant, celle de la femme et celle brisée et aggravée de l'homme.

L'on peut deviner de quel objet (*a*) il s'agit chez lui.

La musique de viole est un moyen de dire ce que la parole ne peut exprimer, *la musique comme ouvrant à un au-delà indicible*.

C'est au moyen de ses compositions et grâce à la musique de viole qu'il tente de *symboliser, de sublimer la douleur de la perte de sa femme*.

En témoignent les noms qu'il a donnés à ces compositions secrètes écrites dans un cahier rouge et qu'il n'a jamais jouées en public mais seulement dans la solitude d'une cabane en bois qu'il avait fait bâtir au fond

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Ibidem*, p. 13.

de son jardin : *Les regrets et les pleurs, Le tombeau des regrets, La barque de Charon, Les pleurs.*

Il tente d'expliquer à Marin Marais la nature de son désir : « je hèle quelque chose d'invisible²⁰. »

L'ombre et la voix de sa femme mise en place d'objet (*a*) ?

La quête de l'objet aimé, perdu mais appelé ?

Ce que l'on ne peut ni voir ni attraper, l'insaisissable musicalité de tout son, celui de la viole, celui présent dans la nature, celui du vent ?

En effet, à l'occasion d'une sortie avec son élève, à propos du vent, Sainte Colombe interroge : « Vous entendez comment se détache l'aria par rapport à la basse²¹ ? » lui dit-il et une autre fois, à propos du son que rend le pinceau d'un peintre auquel il rend visite : « Vous avez appris la technique de l'archet²². »

Ainsi, pour Monsieur de Sainte Colombe, faire de la musique est différent d'être musicien ; « Vous faites de la musique. Vous n'êtes pas musicien²³ » dira-t-il à plusieurs reprises à Marin Marais.

Pour lui, il s'agit d'avoir l'oreille exercée à entendre la musique de la vie, ses manifestations dans la nature, la musique de l'eau, du vent, en quête de ce qui ne peut se saisir, de ce qui échappe, du réel de l'objet.

Par ailleurs, que peut-on dire du processus caractérisant le désir de Marin Marais tel qu'il se noue à celui de Monsieur de Sainte Colombe ?

Pour Marin Marais, nous l'avons vu, dans la première partie de sa vie, le savoir de Monsieur de Sainte Colombe est un objet de désir agalmatique à posséder, un faire-valoir qui devait lui permettre de briller à la cour du roi : il va y être admis en effet et devenir musicien du roi, grâce à Madeleine qui l'a enseigné secrètement, à l'insu de son père qui avait chassé Marin Marais de sa maison. « Je vous enseignerai tout ce que mon père m'a appris²⁴ » lui avait-elle dit alors.

Bien des années ont passé. Madeleine, qu'il avait séduite puis abandonnée, est morte de chagrin. Marin Marais, lui, est établi dans la vie. Devenu un musicien célèbre, il a pris épouse et est père de plusieurs enfants. Pourtant, inconsciemment, un désir le pousse à se cacher la nuit

²⁰ *Ibidem*, p.74.

²¹ Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 58.

²² *Ibidem*, p. 61.

²³ *Ibidem*, pp. 47, 53, 69.

²⁴ *Ibidem*, p. 70.

sous la cabane de Monsieur de Sainte Colombe, quel que soit le temps, dans l'espoir d'entendre la beauté des compositions de son Maître, vantées jadis par Madeleine.

Sans doute, ne sait-il pas véritablement ce qu'il cherche mais un travail de deuil se prépare à son insu, durant trois années pendant lesquelles la viole de Monsieur de Sainte Colombe reste désespérément muette.

Nous savons depuis Freud que l'insistance du désir inconscient est indestructible.

Apprendre à aimer, telle est la tâche de l'analysant²⁵.

Tel l'analysant, Marin Marais quète dans l'Autre, nous l'avons déjà dit, en l'occurrence, Monsieur de Sainte Colombe, du fait du transfert, ce qui lui manque, ce qu'il a perdu de structure, l'objet *a*, la voix dont la musique de viole proche de sa voix perdue d'enfant était un substitut.

Mais de quelle musique s'agit-il, de quelle voix ?

À la question que lui pose Monsieur de Sainte Colombe, des années après l'avoir chassé de son enseignement et alors qu'il se présente devant lui, entendant un soupir :

- « Qui est là ? »

- « Un homme qui fuit les palais et cherche la musique²⁶ » répondit Marin Marais.

« Que recherchez-vous dans la musique ? »

Marin Marais répondit : « je recherche les *regrets et les pleurs* », c'est-à-dire la musique comme moyen d'exprimer la douleur du deuil et non plus seulement comme substitut de l'objet *a*, sa voix d'enfant perdue.

De quels regrets, de quels pleurs s'agit-il ?

Est-ce le deuil de l'objet-voix qui a perdu sa brillance et qui dévoile sa véritable face ?

Serait-ce également les regrets et les pleurs occasionnés par la perte de Madeleine, sa fiancée, morte par pendaison après qu'il l'eût abandonnée et dont il reconnaît enfin la perte ? Serait-ce là l'ébauche d'un travail de deuil ? Serait-ce la reconnaissance d'une dette symbolique envers celle qui l'a enseigné ?

²⁵ J. Lacan, Séminaire VIII *Le transfert*, Seuil 2001

²⁶ P. Quignard, *op. cit.*, p. 112.

À la question de Monsieur de Sainte Colombe, « Qu'avez-vous découvert par rapport à la musique ? », Marin Marais cherche et tente de cerner son désir. Il cherche puis décline alors dans ses réponses les moments forts de sa vie et évoque ce qui échappe toujours du son musical, ce que la musique, comme la parole, ne peut exprimer, le réel d'un timbre de voix, d'un accord musical...

« Il faut laisser un verre aux morts²⁷ », dit-il.

Est-ce leur donner une place et ne pas occulter leur mort ?

« Un petit abreuvoir pour ceux que le langage a déserté²⁸ » ajoute-il. (Pour les morts, pour Madeleine ?)

Et encore « Pour l'ombre des enfants » (pour l'enfant mort qu'il a eu avec Madeleine ?)

« Pour les coups de marteaux des cordonniers » (en référence au travail de son père, cordonnier ?)

« Pour les états qui précèdent l'enfance, quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière » précise-il. (Pour ce qui a été perdu de toujours et qui toujours échappera ?)

Ainsi est-il devenu prêt, musicien digne aux yeux de son maître, de recevoir ses compositions musicales les plus précieuses, d'être la courroie de transmission de l'indéfinissable, du manque de l'objet, du réel de la perte de l'objet aimé.

C'est-à-dire que l'objet *a*, sa voix d'enfant, la musique de la viole se révèle avec la mutation de son désir dans sa véritable dimension de réel, de ce qui échappe toujours, d'impossible à exprimer.

Ainsi, la brillance phallique que revêtait l'objet pour lui s'est évaporée révélant le rien de l'objet-voix, du son de la viole.

L'objet *a* devient le messager de l'insaisissable toujours indéfiniment à tenter de saisir. L'on pourrait introduire ici ce que Lacan nomme la dialectique de l'amour qui « nous permet d'aller au-delà, et de saisir le moment de bascule, de retournement où la conjonction du désir avec son objet en tant qu'inadéquat, doit surgir cette signification qui s'appelle l'amour.²⁹ »

Que se passe-t-il dans cette rencontre inouïe ?

²⁷ *Ibidem*, p. 114.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ J. Lacan, Séminaire *Le transfert*, Paris, Seuil, 2001, p. 47.

Ce qui est magnifique et très émouvant dans ce récit est le dévoilement d'un moment de passe chez Marin Marais, de deuil, de mise à nu de l'objet permettant la rencontre entre deux désirs réalisée par la double métaphore, la double substitution à la fois de Monsieur de Sainte Colombe et de Marin Marais.

Ce que Lacan nomme la métaphore de l'amour dans le Séminaire VIII *Le transfert*, la substitution de l'aimant à la fonction de l'objet aimé.

C'est en tant que la fonction de l'*éras*tès, de l'aimant, pour autant qu'il est le sujet du manque, vient à la place, se substitue à la fonction de l'*érôménos*, l'objet aimé, que se produit la signification de l'amour³⁰.

On l'a vu, au départ, Monsieur de Sainte Colombe a été mis en position d'aimé, d'*érôménos* par Marin Marais qui, lui, était aimant, *éras*tès.

Il ne pouvait devenir aimant, *éras*tès.

Or, il ne va devenir aimant véritablement, c'est-à-dire manquant que dans l'urgence de sa mort reconnaissant l'inanité de ses créations si elles périssent avec lui.

Il accepte de renoncer à la jouissance de ses compositions, effets du travail de deuil, jalousement gardées jusqu'à présent et de les confier à Marin Marais, de transmettre sa musique pour la postérité.

Ce dernier ne devient-il pas le passeur de ce qui, sans lui, ne serait que déchet ?

Il faudrait conjuguer ici la transmission devenue possible à l'effet du travail de deuil.

Alors, le consentement à la perte, enfin effectué se noue à la mise en scène de son témoignage.

Là où il y a perte vient se substituer le don symbolique.

Dans le séminaire *Le transfert*, Lacan évoque ce qu'il appelle le miracle de l'amour qu'il qualifie de mythe :

Cette main qui se tend vers le fruit, vers la rose, vers la bûche qui soudain flambe, son geste d'atteindre, d'attirer, d'attiser, est étroitement solidaire de la maturation du fruit, de la beauté de la fleur, du flamboiement de la bûche. Mais quand, dans ce mouvement d'atteindre, d'attirer, d'attiser, la main a été vers l'objet assez loin, si du fruit, de la fleur, de la bûche, une main sort qui se tend à la rencontre de la main qui est la vôtre, et qu'à ce moment c'est votre main qui se fige dans la

³⁰ *Ibidem*, p. 53.

plénitude fermée du fruit, ouverte de la fleur, dans l'explosion d'une main qui flambe — alors, ce qui se produit là, c'est l'amour. Encore convient-il bien de ne pas s'arrêter là, et de dire que c'est l'amour en face, je veux dire que c'est le vôtre, quand c'est vous qui étiez d'abord l' *érômenos*, l'objet aimé, et que soudain vous devenez l' *érastés*, celui qui désire³¹.

La rencontre entre Monsieur de Sainte Colombe et Marin Marais n'illustre-t-elle pas cet énoncé ?

En somme, Monsieur de Sainte Colombe ne figure-t-il pas le désir de l'analyste ? Pour une part, celle qui concerne essentiellement *la chute, le deuil de l'objet et sa transmission* ?

Ne pourrait-on dire que le récit de Pascal Quignard *Tous les matins du monde* est construit comme un mythe, c'est-à-dire qu'il nous dit sous forme de récit symbolique une « vérité » qui transcende la réalité et qui concerne chaque sujet ?

³¹ J. Lacan, Séminaire *Le transfert*, *op. cit.*, p. 69.