L'UNE BÉVUE

N° 12 Printemps 1999

L'OPACITÉ SEXUELLE

II - Dispositifs, Agencements, Montages

E.P.E.L.

www.unebevue.org

L'UNEBÉVUE

Revue de psychanalyse

29 rue Madame 75006 Paris
télécopie ***L'UNEBÉVUE*** - 01 44 49 98 79

Direction
Mayette Viltard

Rédaction
Christine Toutin-Thélier

Administration
Éric Legroux

Comité de lecture
Jean-Paul Abribat, José Attal,
Catherine Webern

Direction de la publication
Jean Allouch

Édition
EPEL
Éditions et publications de l'école lacanienne
29 rue Madame 75006 Paris
téléphone - 01 45 49 29 36
télécopie - 01 45 44 22 85

Distribution
DISTIQUE
5 rue du Maréchal Leclec 28600 Luisant
téléphone - 02 37 30 57 00
télécopie - 02 37 30 57 12

Comptoir à Paris
18 rue de Condé 75006 Paris
téléphone - 01 43 26 92 00

Diffusion
Ulysse

Fabrication
Imprimerie Rosa Bonheur
8 rue Rosa Bonheur 75015 Paris
téléphone - 01 43 06 57 66

Abonnements
pour 3 numéros et 3 suppléments
580F (+150F hors CCE)

ISSN : 1168-948X

Photo de couverture
Eric Legroux

L'OPACITÉ SEXUELLE
II - Dispositifs, Agencements, Montages

"Il s'agit, en fait, de faire jouer des savoirs locaux, discontinus, disqualifiés, non légitimés, contre l'instance théorique unitaire qui prétendrait les filtrer, les hiérarchiser, les ordonner au nom d'une connaissance vraie, au nom des droits d'une science qui serait détenue par quelques-uns".

Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Cours au Collège de France (1975-1976), EHESS, Paris, Gallimard, Seuil, 1997.

Sommaire

7 Qu'est-ce qu'un dispositif ?
Gilles Deleuze

Gilles Deleuze parle en 1988 des dispositifs de Michel Foucault. Les dispositifs ont pour composantes des lignes de visibilité, d'énonciation, des lignes de forces, des lignes de subjectivation, des lignes de fêlure, de fissure, de fracture, qui toutes s'entrecroisent et s'emmêlent, et dont les unes redonnent les autres, ou en suscitent d'autres, à travers des variations ou même des mutations d'agencement. Chez Foucault, il n'y a aucune universalité du vrai. La vérité désigne l'ensemble des productions qui se font à l'intérieur d'un dispositif. Un dispositif comprend des vérités d'énonciation, des vérités de lumière et de visibilité, des vérités de force, des vérités de subjectivation. La vérité, c'est l'effectuation des lignes qui constituent le dispositif. Extraire de l'ensemble des dispositifs une volonté de vérité qui passerait de l'un à l'autre comme une constante est une proposition dénuée de sens chez Foucault.

17 Traitement héroïque ! User avec la langue, ou *langue-saignement* Roussel.
Yan Pélissier

Avec Raymond Roussel, impossible de méconnaître l'importance matérielle de la lettre. Importance matérielle dans le procédé, bien sûr, mais au-delà, jusque dans les images, dans la mise en page, dans le brochage du livre, jusque dans le comptage des heures pour l'écrire, jusque dans la mort, jusque dans la liste de ceux à qui il faudrait envoyer le livre, après sa mort.

53 Lettre de Lacan à Foucault

Le 8 mars 1968, Lacan envoie une lettre à Foucault sur les difficultés logiques de l'universel et du particulier, et évoque la liberté laissée au «pas» de s'accoler au «tout».

57 Foucault-Lacan : la leçon des Ménines.
Mayette Viltard

Foucault, Lacan ? Leur influence réciproque fut discrète *et* importante. Foucault considérait que Lacan faisait partie de ceux qui "ont fait les premiers apparaître le problème du sujet comme problème fondamental pour la philosophie et la pensée moderne". Lacan dira de Foucault, en 1966 : c'est "un investigateur dont le type de recherches n'est certainement pas éloigné de celui dont ici, au nom de l'expérience analytique, je prends la charge". Trois moments de rencontre entre eux permettent de suivre une de leurs difficultés communes : comment analyser, chacun dans leur domaine, que les "structuralistes", qui auraient dû être les plus aptes à prendre en compte la matérialité du signe, en étaient paradoxalement devenu la tombe.

91 Masculin et féminin en conjonction.
Marie-Claude Thomas

Robert van Gulik, en publiant une étude sur la vie sexuelle en Chine ancienne a montré comment les Manuels de sexe étaient censés éclairer la «conjonction harmonieuse» entre l'homme et la femme. Une sexualité sans l'embarras du phallus?

117 Les tours de magie de l'écrivain, ou les fruits de l'exploitation ?
François Dachet

Raymond Roussel, en expliquant comment il avait écrit certains de ses livres en révélant leur procédé «très spécial», ajoutait : «Il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit». Brevets d'invention industrielle, formule de jeu d'échecs, Roussel veut transmettre un savoir-faire.

147 Un inconnu fait signe.
Guy Le Gaufey

Alain Corbin a entrepris de faire l'histoire d'un individu totalement obscur, Louis-François Pinagot, qui, de lui-même, ne laissa aucune trace. Sauf une, "une croix ample et malhabile" preuve de sa présence. Comment traiter de l'identité de ce "Jean Valjean qui n'aurait pas volé de pain"? L'identité en jeu à ce niveau ne résulte plus d'aucun trait. Le sujet témoigne-t-il pour autant ?

163 L'évidence du Même ou une expérience du labyrinthe.
Claude Mercier

Chez André Masson, la ligne est temporelle, ou plutôt elle est errante, chaque ligne est brisée, soumise à des dérivations. Le tableau, composé de lignes de natures différentes, forme un écheveau, un ensemble multilinéaire, fait de lignes de lumière — tout est variation. La transparence entraîne un processus de rupture avec tout illusionnisme perceptif.

183 Pages choisies.
Présentation de Alfred North Whitehead.

Après avoir fait connaître en France la philosophie d'A. N. Whitehead en publiant en 1937 un ouvrage intitulé *Vers le concret*, Jean Wahl, au lendemain de la guerre, dans le N°1 des *Cahiers du Collège philosophique*, en 1947, écrivait cet article : "Les philosophes dans le monde d'aujourd'hui." Les quelques pages choisies que nous avons sélectionnées viennent témoigner que la tâche que Jean Wahl annonçait comme étant celle des philosophes d'aujourd'hui est en cours.

supplément abonnés

Jean-Claude Dumoncel
LE PENDULE DU DOCTEUR DELEUZE
Cahiers de l'Unebévue

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Qu'est-ce qu'un dispositif ?

GILLES DELEUZE

La philosophie de Foucault se présente souvent comme une analyse des « dispositifs » concrets. Mais qu'est-ce qu'un dispositif ? C'est d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de nature différente. Et ces lignes dans le dispositif ne cernent ou n'entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, l'objet, le sujet, le langage, etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre, et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les unes des autres. Chaque ligne est brisée, soumise à des *variations de direction,* bifurcante et fourchue, soumise à des *dérivations.* Les objets visibles, les énoncés formulables, les forces en exercice, les sujets en position sont comme des vecteurs ou des tenseurs. Ainsi les trois grandes instances que Foucault distinguera successivement, Savoir, Pouvoir et Subjectivité, n'ont nullement des contours une fois pour toutes, mais sont des chaînes de variables qui s'arrachent les unes aux autres. C'est toujours dans une crise que Foucault découvre une nouvelle dimension, une nouvelle ligne. Les grands penseurs sont un peu sismiques, ils n'évoluent pas, mais procèdent par crises, par secousses. Penser en termes de lignes mouvantes, c'était l'opération d'Herman Melville, et il y avait des lignes de pêche, des lignes de plongée, dangereuses, même mortelles. Il y a des lignes de sédimentation, dit Foucault, mais aussi des lignes de « fissure », de « fracture ». Démêler les lignes d'un dispositif, dans chaque cas, c'est dresser une carte, cartographier, arpenter des terres inconnues, et c'est ce qu'il appelle le « travail sur le terrain ». Il faut s'installer sur les lignes mêmes, qui ne se contentent pas de composer un dispositif, mais qui le traversent et l'entraînent, du nord au sud, d'est en ouest ou en diagonale.

Les deux premières dimensions d'un dispositif, ou celles que Foucault dégage d'abord, ce sont des courbes de visibilité et des courbes d'énoncia-

tion. C'est que les dispositifs sont comme les machines de Raymond Roussel, telles que Foucault les analyse, ce sont des machines à faire voir et à faire parler. La visibilité ne renvoie pas à une lumière en général qui viendrait éclairer des objets préexistants, elle est faite de lignes de lumière qui forment des figures variables inséparables de tel ou tel dispositif. Chaque dispositif a son régime de lumière, manière dont celle-ci tombe, s'estompe et se répand, distribuant le visible et l'invisible, faisant naître ou disparaître l'objet qui n'existe pas sans elle. Ce n'est pas seulement la peinture, mais l'architecture : tel le « dispositif prison » comme machine optique, pour voir sans être vu. S'il y a une historicité des dispositifs, c'est celle des régimes de lumière, mais c'est aussi celle des régimes d'énoncé. Car les énoncés à leur tour renvoient à des lignes d'énonciation sur lesquelles se distribuent les positions différentielles de leurs éléments ; et, si les courbes sont elles-mêmes des énoncés, c'est parce que les énonciations sont des courbes qui distribuent des variables, et qu'une science à tel moment, ou un genre littéraire, ou un état du droit, ou un mouvement social se définissent précisément par des régimes d'énoncés qu'ils font naître. Ce ne sont ni des sujets ni des objets, mais des régimes qu'il faut définir pour le visible et pour l'énonçable, avec leurs dérivations, leurs transformations, leurs mutations. Et, dans chaque dispositif, les lignes franchissent des seuils, en fonction desquels elles sont esthétiques, scientifiques, politiques, etc.

En troisième lieu, un dispositif comporte des lignes de forces. On dirait qu'elles vont d'un point singulier à un autre dans les lignes précédentes ; en quelque sorte elles « rectifient » les courbes précédentes, elles tirent des tangentes, elles enveloppent les trajets d'une ligne à l'autre, opèrent des va-et-vient du voir au dire et inversement, agissant comme des flèches qui ne cessent d'entrecroiser les choses et les mots, sans cesser d'en mener la bataille. La ligne de forces se produit « dans toute relation d'un point à un autre », et passe par tous les lieux d'un dispositif. Invisible et indicible, elle est étroitement mêlée aux autres, et pourtant démêlable. C'est elle que Foucault tire, et dont il retrouve la trajectoire aussi bien chez Roussel, chez Brisset, chez les peintres Magritte ou Rebeyrolle. C'est la « dimension du pouvoir », et le pouvoir est la troisième dimension de l'espace, intérieure au dispositif, variable avec les dispositifs. Elle se compose, comme le pouvoir, avec le savoir.

Enfin Foucault découvre les lignes de subjectivation. Cette nouvelle dimension a déjà suscité tant de malentendus qu'on a du mal à en préciser les conditions. Plus que tout autre, sa découverte naît d'une crise dans la pensée de Foucault, comme s'il lui avait fallu remanier la carte des dispositifs, leur trouver une nouvelle orientation possible, pour ne pas les laisser se refermer simplement sur des lignes de force infranchissables, imposant des contours définitifs. Leibniz exprimait de manière exemplaire cet état de crise qui relance la pensée quand on croit que tout est presque résolu : on se croyait au port, mais on est rejeté en pleine mer.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Et Foucault pour son compte pressent que les dispositifs qu'il analyse ne peuvent pas être circonscrits par une ligne enveloppante, sans que d'autres vecteurs encore ne passent au-dessous ou au-dessus : « franchir la ligne », dit-il, comme « passer de l'autre côté » ? Ce dépassement de la ligne de forces, c'est ce qui se produit lorsqu'elle se recourbe, fait des méandres, s'enfonce et devient souterraine, ou plutôt lorsque la force, au lieu d'entrer en rapport linéaire avec une autre force, revient sur soi, s'exerce sur soi-même ou s'affecte elle-même. Cette dimension du Soi n'est nullement une détermination préexistante qu'on trouverait toute faite. Là encore, une ligne de subjectivation est un processus, une production de subjectivité dans un dispositif : elle doit se faire, pour autant que le dispositif le laisse ou le rend possible. C'est une ligne de fuite. Elle échappe aux lignes précédentes, elle *s'en* échappe. Le Soi n'est ni un savoir ni un pouvoir. C'est un processus d'individuation qui porte sur des groupes ou des personnes, et se soustrait des rapports de forces établis comme des savoirs constitués : une sorte de plus-value. Il n'est pas sûr que tout dispositif en comporte.

Foucault assigne le dispositif de la cité athénienne comme le premier lieu d'invention d'une subjectivation : c'est que, d'après la définition originale qu'il en donne, la cité invente une ligne de forces qui passe par la *rivalité des hommes libres.* Or, de cette ligne sur laquelle un homme libre peut commander à d'autres, s'en détache une très différente, suivant laquelle celui qui commande à des hommes libres doit lui-même être maître de soi. Ce sont ces règles facultatives de la maîtrise de soi qui constituent une subjectivation, autonome, même si elle est appelée par la suite à fournir de nouveaux savoirs et à inspirer de nouveaux pouvoirs. On se demandera si les lignes de subjectivation ne sont pas l'extrême bord d'un dispositif, et si elles n'esquissent pas le passage d'un dispositif à un autre : elles prépareraient en ce sens les « lignes de fracture ». Et, pas plus que les autres lignes, celles de subjectivation n'ont de formule générale. Brutalement interrompue, la recherche de Foucault devait montrer que les procès sus de subjectivation prenaient éventuellement de tous autres modes que le mode grec, par exemple dans les dispositifs chrétiens, dans les sociétés modernes, etc. Ne peut-on invoquer des dispositifs où la subjectivation ne passe plus par la vie aristocratique ou l'existence esthétisée de l'homme libre, mais par l'existence marginalisée de l'« exclu » ? Ainsi le sinologue Tokeï explique comment l'esclave affranchi perdait en quelque sorte son statut social, et se trouvait renvoyé à une subjectivité esseulée, plaintive, existence *élégiaque,* d'où il allait tirer de nouvelles formes de pouvoir et de savoir. L'étude des variations des procès de subjectivation semble bien être une des tâches fondamentales que Foucault a laissées à ceux qui le suivraient. Nous croyons à l'extrême fécondité de cette recherche, que les entreprises actuelles concernant une histoire de la vie privée ne recoupent que partiellement. Ce qui (se) subjective, ce sont tantôt les nobles, ceux qui disent selon Nietzsche

« nous les bons... », mais dans d'autres conditions ce sont les exclus, les mauvais, les pécheurs, ou bien ce sont les ermites, ou bien les communautés monacales, ou bien les hérétiques : toute une typologie des formations subjectives dans des dispositifs mouvants. Et partout des mélanges à démêler : des productions de subjectivité s'échappent des pouvoirs et des savoirs d'un dispositif pour se réinvestir dans ceux d'un autre, sous d'autres formes à naître.

Les dispositifs ont donc pour composantes des lignes de visibilité, d'énonciation, des lignes de forces, des lignes de subjectivation, des lignes de fêlure, de fissure, de fracture, qui toutes s'entrecroisent et s'emmêlent, et dont les unes redonnent les autres, ou en suscitent d'autres, à travers des variations ou même des mutations d'agencement. Deux conséquences importantes en découlent pour une philosophie des dispositifs. La première est la répudiation des univers aux. L'universel en effet n'explique rien, c'est lui qui doit être expliqué. Toutes les lignes sont des lignes de variation, qui n'ont même pas de coordonnées constantes. L'Un, le Tout, le Vrai, l'objet, le sujet, ne sont pas des universaux, mais des processus singuliers, d'unification, de totalisation, de vérification, d'objectivation, de subjectivation, immanents à tel dispositif. Aussi chaque dispositif est-il une multiplicité, dans laquelle opèrent de tels processus en devenir, distincts de ceux qui opèrent dans un autre. C'est en ce sens que la philosophie de Foucault est un pragmatisme, un fonctionnalisme, un positivisme, un pluralisme. C'est peut-être la raison qui pose le plus haut problème, parce que des processus de rationalisation peuvent opérer sur des segments ou des régions de toutes les lignes considérées. Foucault fait hommage à Nietzsche d'une historicité de la raison ; et il marque toute l'importance d'une recherche épistémologique sur les diverses formes de rationalité dans le savoir (Koyré, Bachelard, Canguilhem), d'une recherche sociopolitique des modes de rationalité dans le pouvoir (Max Weber). Peut-être se réserve-t-il lui-même la troisième ligne, l'étude des types du « raisonnable » dans d'éventuels sujets. Mais, ce qu'il refuse essentiellement, c'est l'identification de ces processus en une Raison par excellence. Il récuse toute restauration d'universaux de réflexion, de communication, de consensus. On peut dire à cet égard que ses rapports avec l'École de Francfort, et avec les successeurs de cette école, sont une longue suite de malentendus dont il n'est pas responsable. Et, pas plus qu'il n'y a d'universalité d'un sujet fondateur ou d'une Raison par excellence qui permettrait de juger les dispositifs, il n'y a d'universaux de la catastrophe où la raison s'aliénerait, s'effondrerait une fois pour toutes. Comme Foucault le dit à Gérard Raulet, il n'y a pas une bifurcation de la raison, mais elle ne cesse pas de bifurquer, il y a autant de bifurcations et d'embranchements que d'instaurations, autant d'écroulements que de constructions, suivant les découpages opérés par les dispositifs, et « il n'y a aucun sens sous la proposition selon laquelle la raison est un long récit qui est maintenant terminé ». De ce point de vue, la question qu'on

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

objecte à Foucault, de savoir comment l'on peut estimer la valeur relative d'un dispositif, si l'on ne peut pas invoquer des valeurs transcendantes en tant que coordonnées universelles, est une question qui risque de nous ramener en arrière, et de manquer de sens, elle aussi. Dira-t-on que tous les dispositifs se valent (nihilisme) ? Il y a déjà longtemps que des penseurs comme Spinoza ou Nietzsche ont montré que les modes d'existence devaient être pesés suivant des critères immanents, suivant leur teneur en « possibilités », en liberté, en créativité, sans aucun appel à des valeurs transcendantes. Foucault fera même allusion à des critères « esthétiques », compris comme critères de vie, et qui substituent chaque fois une évaluation immanente aux prétentions d'un jugement transcendant. Lorsque nous lisons lés derniers livres de Foucault, nous devons du mieux que nous pouvons comprendre le programme qu'il propose à ses lecteurs. Une esthétique intrinsèque des modes d'existence, comme ultime dimension des dispositifs ?

La seconde conséquence d'une philosophie des dispositifs est un changement d'orientation, qui se détourne de l'Éternel pour appréhender le nouveau. Le nouveau n'est pas censé désigner la mode, mais au contraire la créativité variable suivant les dispositifs : conformément à la question qui commença à naître au xxe siècle, comment est possible dans le monde la production de quelque chose de nouveau ? Il est vrai que, dans toute sa théorie de l'énonciation, Foucault récuse explicitement l'« originalité » d'un énoncé comme critère peu pertinent, peu intéressant. Il veut seulement considérer la « régularité » des énoncés. Mais, ce qu'il entend par régularité, c'est l'allure de la courbe qui passe par les ponts singuliers ou les valeurs différentielles de l'ensemble énonciatif (de même il définira les rapports de forces par des distributions de singularités dans un champ social). Quand il récuse l'originalité de l'énoncé, il veut dire que l'éventuelle contradiction de deux énoncés ne suffit pas à les distinguer, ni à marquer la nouveauté de l'un par rapport à l'autre. Car ce qui compte, c'est la nouveauté du régime d'énonciation lui-même, en tant qu'il peut comprendre des énoncés contradictoires. Par exemple on demandera quel régime d'énoncés apparaît avec le dispositif de la Révolution française, ou de la Révolution bolchevique : c'est la nouveauté du régime qui compte, et non l'originalité de l'énoncé. Tout dispositif se définit ainsi par sa teneur en nouveauté et créativité, qui marque en même temps sa capacité de se transformer, ou déjà de se fissurer au profit d'un dispositif de l'avenir, à moins au contraire d'un rabattu de force sur ses lignes les plus dures, les plus rigides ou solides. En tant qu'elles s'échappent des dimensions de savoir et de pouvoir, les lignes de subjectivation semblent particulièrement capables de tracer des chemins de création, qui ne cessent d'avorter, mais aussi d'être repris, modifiés, jusqu'à la rupture de l'ancien dispositif. Les études encore inédites de Foucault sur les divers processus chrétiens ouvrent sans doute des voies nombreuses à cet égard. On ne croira pas pourtant que la production de

subjectivité soit dévolue à la religion : les luttes antireligieuses sont aussi créatrices, de même que les régimes de lumière, d'énonciation ou de domination passent par les domaines les plus divers. Les subjectivations modernes ne ressemblent pas plus à celles des Grecs qu'à celles des chrétiens, et la lumière de même, et les énoncés et les pouvoirs.

Nous appartenons à des dispositifs, et agissons en eux. La nouveauté d'un dispositif par rapport aux précédents, nous l'appelons son actualité, notre actualité. Le nouveau, c'est l'actuel. L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir-autre. Dans tout dispositif, il faut distinguer ce que nous sommes (ce que nous ne sommes déjà plus), et ce que nous sommes en train de devenir : *la part de l'histoire, et la part de l'actuel.* L'histoire, c'est l'archive, le dessin de ce que nous sommes et cessons d'être, tandis que l'actuel est l'ébauche de ce que nous devenons. Si bien que l'histoire ou l'archive, c'est ce qui nous sépare encore de nous-mêmes, tandis que l'actuel est cet Autre avec lequel nous coïncidons déjà. On a cru parfois que Foucault dressait le tableau des sociétés modernes comme autant de dispositifs disciplinaires, par opposition aux vœux dispositifs de souveraineté. Mais il n'en est rien : les disciplines décrites par Foucault sont l'histoire de ce que nous cessons d'être peu à peu, et notre actualité se dessine dans des dispositions de *contrôle* ouvert et continu, très différentes des récentes disciplines closes. Foucault s'accorde avec Burroughs, qui annonce notre avenir contrôlé plutôt que discipliné. La question n'est pas de savoir si c'est pire. Car aussi nous faisons appel à des productions de subjectivité capables de résister à cette nouvelle domination, très différentes de celles qui s'exerçaient naguère contre les disciplines. Une nouvelle lumière, de nouvelles énonciations, une nouvelle puissance, de nouvelles formes de subjectivation ? Dans tout dispositif, nous devons démêler les lignes du passé récent et celles du futur proche : la part de l'archive et celle de l'actuel, la part de l'histoire et celle du devenir, *la part de l'analytique et celle du diagnostic. Si* Foucault est un grand philosophe, c'est parce qu'il s'est servi de l'histoire au profit d'autre chose : comme disait Nietzsche, agir contre le temps, et ainsi sur le temps, en faveur je l'espère d'un temps à venir. Car ce qui apparaît comme l'actuel ou le nouveau selon Foucault, c'est ce que Nietzsche appelait l'intempestif, l'inactuel, ce devenir qui bifurque avec l'histoire, ce diagnostic qui prend le relais de l'analyse avec d'autres chemins. Non pas prédire, mais être attentif à l'inconnu qui frappe à la porte. Rien ne le montre mieux qu'un passage fondamental de *L'Archéologie du savoir,* valable pour toute l'œuvre (p. 172) :

> L'analyse de l'archive comporte donc une région privilégiée : à la fois proche de nous, mais différente de notre actualité, c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> dans son altérité ; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite. La description de l'archive déploie ses possibilités (et la maîtrise de ses possibilités) à partir des discours qui viennent de cesser justement d'être les nôtres ; son seuil d'existence est instauré par la coupure qui nous sépare de ce que nous ne pouvons plus dire, et de ce qui tombe hors de notre pratique discursive ; elle commence avec le dehors de notre propre langage ; son lieu, c'est l'écart de nos propres pratiques discursives. En ce sens elle vaut pour notre diagnostic. Non point parce qu'elle nous permettrait de faire le tableau de nos traits distinctifs et d'esquisser par avance la figure que nous aurons à l'avenir. Mais elle nous déprend de nos continuités ; elle dissipe cette identité temporelle où nous aimons nous regarder nous-mêmes pour conjurer les ruptures de l'histoire ; elle brise le fil des téléologies transcendantales ; et là où la pensée anthropologique interrogeait l'être de l'homme ou sa subjectivité, elle fait éclater l'autre, et le dehors. Le diagnostic ainsi entendu n'établit pas le constat de notre identité par le jeu des distinctions. Il établit que nous sommes différence, que notre raison c'est la différence des discours, notre histoire la différence des temps, notre moi la différence des masques.

Les différentes lignes d'un dispositif se répartissent en deux groupes, lignes de stratification ou de sédimentation, lignes d'actualisation ou de créativité. La dernière conséquence de cette méthode concerne toute l'œuvre de Foucault. Dans la plupart de ses livres, il détermine une archive précise, avec des moyens historiques extrêmement nouveaux, sur l'Hôpital général au XVIIe siècle, sur la clinique au XVIIIe, sur la prison au XIVe, sur la subjectivité dans la Grèce antique, puis dans le christianisme. Mais c'est la moitié de sa tâche. Car, par souci de rigueur, par volonté de ne pas tout mélanger, par confiance dans le lecteur, il ne formule pas l'autre moitié. Il la formule seulement et explicitement dans les entretiens contemporains de chacun des grands livres : qu'en est-il aujourd'hui de la folie, de la prison, de la sexualité ? Quels nouveaux modes de subjectivation voyons-nous apparaître aujourd'hui, qui, certainement, ne sont ni grecs ni chrétiens ? Cette dernière question, notamment, hante Foucault jusqu'à la fin (nous qui ne sommes plus des Grecs ni même des chrétiens...). Si Foucault jusqu'à la fin de sa vie attacha tant d'importance à ses entretiens, en France et plus encore à l'étranger, ce n'est pas par goût de l'interview, c'est parce qu'il y traçait ces lignes d'actualisation qui exigeaient un autre mode d'expression que les lignes assimilables dans les grands livres. Les entretiens sont des diagnostics. C'est comme chez Nietzsche, dont il est difficile de lire les œuvres sans y joindre le *Nachlass* contemporain de chacune. L'œuvre complète de Foucault, telle que la conçoivent Defert et Ewald, ne peut pas séparer les livres qui nous ont tous marqués, et les entretiens qui nous entraînent vers un avenir, vers un devenir : les strates et les actualités.

Compte rendu des discussions

M. Karkeits *note que Gilles Deleuze n'a pas employé le mot « vérité ». Où doit-on placer le dire vrai dont Foucault parle dans ses derniers entretiens ? S'agit-il d'un dispositif en soi ? Ou est-ce une dimension de tout dispositif ?*

Gilles Deleuze *répond que, chez Foucault, il n'y a aucune universalité du vrai. La vérité désigne l'ensemble des productions qui se font à l'intérieur d'un dispositif. Un dispositif comprend des vérités d'énonciation, des vérités de lumière et de visibilité, des vérités de force, des vérités de subjectivation. La vérité, c'est l'effectuation des lignes qui constituent le dispositif. Extraire de l'ensemble des dispositifs une volonté de vérité qui passerait de l'un à l'autre comme une constante est une proposition dénuée de sens chez Foucault.*

Manfred Frank *observe que la philosophie de Foucault appartient à une tradition posthégélienne et postmarxiste qui a voulu rompre avec l'universel de la pensée des Lumières. Pourtant, on trouve chez Foucault toutes sortes d'universaux : dispositifs, discours, archives, etc., qui prouvent que la rupture avec l'universel n'est pas radicale. Au lieu d'un universel, on en a plusieurs, à plusieurs niveaux.*

Gilles Deleuze *souligne que la vraie frontière est entre constantes et variables. La critique des universaux peut se traduire en une question : comment est-il possible que quelque chose de nouveau surgisse dans le monde ? D'autres philosophes, Whitehead, Bergson, ont fait de cette question la question fondamentale de la philosophie moderne. Peu importe que l'on emploie des termes généraux pour penser les dispositifs : ce sont des noms de variables. Toute constante est supprimée. Les lignes qui composent les dispositifs affirment des variations continues. Il n'y a plus d'universaux, c'est-à-dire qu'il n'y a plus que des lignes de variation. Les termes* généraux sont des coordonnées qui n'ont pas d'autre sens que de rendre possible l'estimation d'une variation continue.

Raymond Bellour *se demande où il convient de situer les textes de Foucault qui se rapportent à l'art : du côté du livre, et donc de l'archive, ou du côté des entretiens, et donc de l'actuel.*

Gilles Deleuze *rappelle le projet de Foucault d'écrire un livre sur Manet. Dans ce livre, Foucault aurait sans doute analysé plus que les lignes et les couleurs, le régime de lumière de Manet. Ce livre aurait appartenu à l'archive. Les entretiens auraient dégagé de l'archive nos lignes d'actualité.*

Foucault aurait peut-être dit : Manet c'est ce que le peintre cesse d'être. Cela ne retire rien de la grandeur de Manet. Car la grandeur de ce que Manet est, c'est le devenir de Manet au moment où il peint. Ces entretiens auraient consisté à dégager les lignes de fissure et de fracture qui font que les peintres aujourd'hui entrent dans des régimes de lumière dont on dira : ils sont autres, c'est-à-dire qu'il y a un devenir autre de la lumière.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Pour les arts aussi, il y a complémentarité des deux aspects de l'analytique (de ce que nous sommes, et par là même de ce que nous cessons d'être) et du diagnostic (le devenir autre auquel nous arrivons). L'analytique de Manet implique un diagnostic de ce que devient la lumière à partir de Manet et après lui.

Walter Seitter *s'étonne du « physicalisme » qui traversait la présentation de Gilles Deleuze.*

Gilles Deleuze *refuse l'expression dans la mesure où elle laisserait supposer que, sous les régimes de lumière, il y aurait une lumière brute physiquement énonçable. Le physique est un seuil de visibilité et d'énonciation. Il n'y a aucune donnée dans un dispositif qui soit à l'état sauvage. Mais qu'il y ait un régime physique de la lumière, des lignes de lumière, des ondes et des vibrations, pourquoi pas ?*

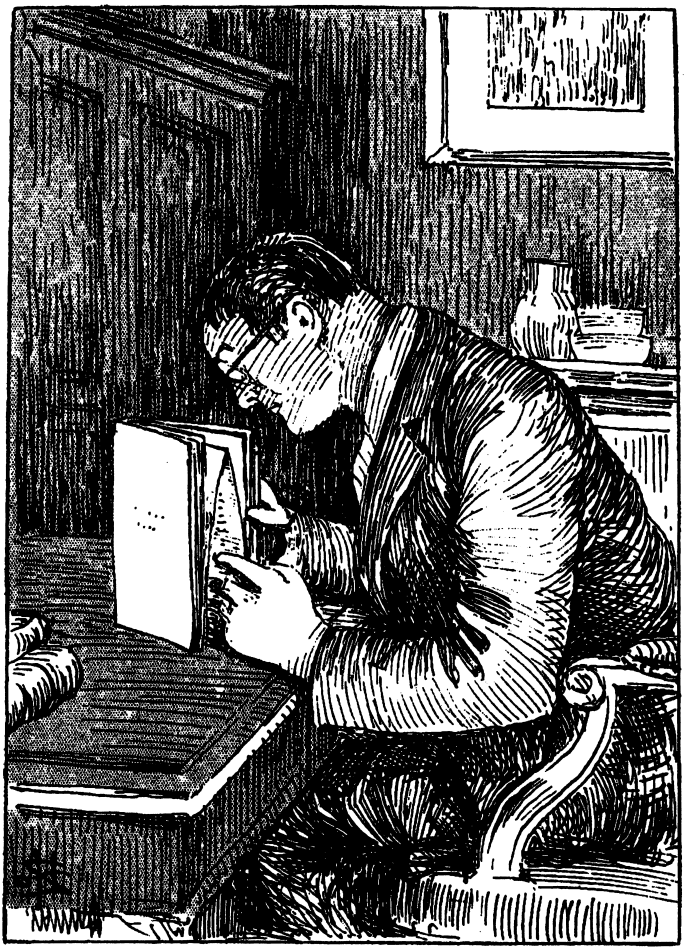
Fati Triki s*e demande comment et où introduire dans les dispositifs la possibilité d'une démolition des techniques modernes de la servitude. Où peut-on localiser les pratiques de Michel Foucault ?*

Gilles Deleuze *indique qu'il n'y a pas de réponse générale. S'il y a diagnostic chez Foucault, c'est qu'il faut repérer, pour chaque dispositif, ses lignes de fissure et de fracture. À certains moments elles se situent au niveau des pouvoirs, à d'autres au niveau des savoirs. Plus généralement, il faudrait dire que les lignes de subjectivation indiquent les fissures et les fractures. Mais il s'agit d'une casuistique. Il faut évaluer selon les cas, selon la teneur du dispositif. Si l'on donne une réponse générale, on supprime cette discipline qui est aussi importante que l'archéologie, la discipline du diagnostic.*

Fati Triki *se demande si la philosophie de Foucault peut parvenir à franchir les murs de l'Occident. Est-elle une philosophie* extra muros *?*

Gilles Deleuze : *Foucault a longtemps restreint sa méthode à de courtes séquences de l'histoire française. Mais, avec les derniers livres, il envisage une longue séquence, depuis les Grecs. Une même extension peut-elle se faire géographiquement ? Peut-on se servir de méthodes analogues à celle de Foucault pour étudier les dispositifs orientaux ou ceux du Moyen-Orient ? Certainement, parce que le langage de Foucault, qui considère les choses comme des paquets de lignes, comme des écheveaux, des ensembles multilinéaires, est comme oriental.*

«Qu'est-ce qu'un dispositif ?»,
Gilles Deleuze
in Michel Foucault philosophe.
Rencontre internationale
(Paris, 9, 10, 11 janvier 1988),
Collectif, © Éditions du Seuil, 1989.



N° 28

«Un homme assis à une table où pose verticalement un livre
dont il écarte deux feuillets non coupés
pour y lire un passage».

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Traitement héroïque ! User avec la langue, ou langue-saignement Roussel

YAN PÉLISSIER

Traitement héroïque ! user avec la langue,
Sans en rien rengainer quelle ne soit exsangue,
Après mille autres fous les flancs de ce pilier !

Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique,*
début du IIIème chant intitulé :
« La Colonne qui, léchée jusqu'à ce que la langue saigne, guérit la jaunisse. »

«...le Procédé consiste justement à purifier le discours de tous ces faux hasards
de « l'inspiration », de la fantaisie, de la plume qui court,
pour le placer devant l'évidence insupportable que
le langage nous arrive du fond d'une nuit parfaitement
claire et impossible à maîtriser »

Michel Foucault, *Raymond Roussel,* p. 54.

Première partie :

RAYMOND ROUSSEL, POÈTE ASSEZ FAMILIONNAIRE DES MOTS

...je me suis aperçu d'une chose, c'est peut-être que je ne suis lacanien
que parce que j'ai fait du chinois autrefois...

Lacan, séminaire *D'un discours qui ne serait pas du semblant,*
20 janvier 71

En 1932, un an avant sa mort, Raymond Roussel fait paraître aux éditions Lemerre à Paris *Nouvelles Impressions d'Afrique,* dont il supervise alors quatre éditions successives. Il fait tirer la seconde « troisième

édition » de ce livre en janvier 1933, tout en maintenant le millésime 1932. Entre le 20 janvier et le mois de mai 1933, il donne diverses petites indications testamentaires sur l'organisation de ses obsèques, sur les précautions à prendre pour ne pas être enterré vivant et sur la photo de lui qu'il souhaite voir figurer en tête de tous les tirages posthumes de ses livres[1]. Cette dernière précision faite, il part le lendemain pour Palerme où il va mourir le 14 juillet 1933.

Dans son livre posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*[2], Roussel nous indique que *Nouvelles Impressions d'Afrique* est absolument étranger au procédé avec lequel il a construit des textes de la plus haute énigme, et pourtant, ce texte est unanimement considéré comme le plus énigmatique de tous.

Roussel a passé un temps considérable à la composition de ce texte relativement court. Il en a commencé la rédaction en 1915, il en a donné les premières épreuves à l'imprimeur en 1928 et il a passé encore près de quatre années de travail, jusqu'en 1931, sur celles-ci. Il aura donc travaillé seize années à cet ouvrage, dont sept à la rédaction du poème tel que nous le connaissons, ayant en effet consacré les cinq premières années à une partie descriptive qu'il a finalement abandonnée.

Les difficultés avec *Nouvelles Impressions d'Afrique* commencent dès que l'on cherche à en donner la composition : c'est un poème en alexandrins dans lequel s'ouvrent des parenthèses gigognes, dans lesquelles s'ouvrent des notes de bas de pages qui prolifèrent elles-mêmes en parenthèses gigognes ; de plus... dans ce poème sont intercalées des images, et... Roussel y ajoute son tout premier poème de jeunesse ; mais... ce n'est pas tout, car il faut impérativement prendre en compte la composition matérielle de l'ouvrage.

DÉPART EN THESE [3]

Si nous laissons pour l'instant de côté le poème de jeunesse, le texte de *Nouvelles Impressions d'Afrique* se compose de 1271 alexandrins répartis en 4 chants. Chacun des chants est formé de parenthèses gigognes, emboîtées jusqu'au cinquième degré, comme on vient de l'indiquer. Un texte ainsi articulé est à la fois d'une construction simplissime et d'une

1. Cf. François Caradec, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997, pp. 394 à 400. La plupart des indications biographiques du présent article sont tirées de ce livre.

2. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certain de mes livres*, Paris, 10/18, Union Générale d'Éditions, 1977.

3. Ce jeu de mot est de Jean-Michel Vappereau qui le produit à propos de la « Parenthèse des parenthèses » qui suit le « Séminaire sur « La lettre volée » ». Jean-Michel Vappereau, *LU*, Paris, Topologie En Extension, 1998, p. 22.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

complexité extrême. D'une construction simplissime parce que la structure de base peut s'écrire ainsi :

A (B ((C (((D ((((E (((((F))))))E))))D)))C))B) A,

où chaque lettre majuscule représente un nombre *n* de vers. Cette construction se complique certes un peu, du fait que Roussel ouvre et ferme plusieurs fois une parenthèse de même degré. Mais un tel texte s'avère surtout extrêmement complexe du fait que s'il est aisé d'ouvrir autant de fois qu'on le souhaite une parenthèse de dernier degré, soit le degré F, il est très difficile de toucher aux parenthèses d'un degré supérieur, soit les degrés E, D, C, B, A, sans être obligé de le réarticuler entièrement. En effet les vers pris dans les parenthèses de l'ultime degré, F, se présentent comme des incises dans le texte entre lesquelles il n'y a pas nécessairement de lien sémantique. Au contraire, tous les vers pris dans les parenthèses d'un même degré autre que l'ultime, D par exemple, fonctionnent certes comme incises dans le texte de degré supérieur, ici degré C, mais ils restent tous en continuité sémantique quel que soit le nombre de fois où la parenthèse D qui les inclut va s'ouvrir et se refermer. C'est la difficulté immense de construction de ce texte dont parle Michel Foucault.

> Roussel a calculé qu'il avait en moyenne travaillé quinze heures sur chaque vers. Cela on le comprend sans peine, quand on songe que chaque cercle nouveau s'inscrivant dans l'aubier du poème exigeait un réajustement d'ensemble, le système ne trouvant son équilibre qu'une fois fixé le centre de cette végétation circulaire où le plus récent est aussi le plus intérieur. Cette croissance interne ne pouvait pas manquer d'être en chacune de ses poussées absolument bouleversante pour le langage qu'elle dilatait. L'invention de chaque vers était destruction de l'ensemble et prescription de le reconstruire[4].

Les notes de bas de pages donnent à Roussel un peu de liberté par rapport à cette contrainte des parenthèses – même s'il n'est pas avéré que c'est pour cette raison qu'il en a usé – parce qu'exactement de la même façon qu'il n'y pas nécessairement de continuité sémantique entre les vers pris dans les incises successives d'une parenthèse du dernier degré (F dans l'exemple ci-dessus), il n'y en a pas non plus entre les différentes notes de bas de pages qui viennent à s'ouvrir dans un texte de degré *n*. Les notes de bas de page étant elle-mêmes formées de parenthèses enchâssées, modifier une parenthèses de degré *n* d'une note de bas de page, peut amener à modifier la parenthèse des degrés supérieurs

4. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1986, p. 165.

de cette même note de bas de page, mais ne retentit pas sur la composition du corps du texte[5].

Quand Michel Foucault écrit que « l'invention de chaque vers était destruction de l'ensemble et prescription de le reconstruire » il a donc absolument raison, mais il est encore largement en deçà de la réalité. *Nouvelles Impressions d'Afrique* est l'ouvrage de Raymond Roussel où il est impossible de toucher à un vers, mais où il est également impossible de déplacer la moindre image et où il est même impossible de se servir de son coupe-papier pour séparer les pages sans en déconstruire l'ensemble. C'est pour cela que seule vaut l'édition originale, et encore, dans la mesure où elle n'est pas massicotée. Je n'userai donc ici que de la pagination des éditions de 1932[6]. Le lecteur va comprendre tout de suite pourquoi.

L'énigme des dessins.

En effet, la complexité de ce texte ne s'arrête pas à son emboîtement dans des parenthèses gigognes, car Roussel y inclut des dessins. Dans l'édition originale le texte de Roussel est composé de 59 pages imprimées, d'exactement vingt-trois vers chacune, et de 59 dessins.

Si nous ne connaissons pas avec une certitude absolue la date à laquelle Roussel a passé commande de ces dessins, tout nous indique qu'ils ont été réalisés après la rédaction du texte, et même après la mise en page de l'ouvrage. Dans *Comment j'ai écrit certains de mes livre* Roussel détaille le temps passé à l'écriture de *Nouvelles Impressions d'Afrique* et il précise en avoir achevé la rédaction à l'automne 1928. Par les échanges de correspondance entre Roussel et Eugène Vallée, le prote de l'imprimerie Lemerre, à propos d'un contre-erratum, nous savons que la mise en page était faite au plus tard au 25 juillet 1931, soit seize mois avant la parution. Les dessins ont manifestement été réalisés dans ce laps de

5. Contrairement à ce qu'écrit, entre autres, Michel Foucault, *op. cit.*, p. 163, les notes de bas de page ne sont donc pas à considérer comme ouvrant des parenthèses de cinquième, sixième, septième et jusqu'au huitième degré (à signaler une erreur de Foucault qui compte neuf degrés de parenthèses), comme par exemple dans le chant IV (qui comprend plus de vers en note bas de page – 134 – que dans le corps du texte – 98) mais comme ouvrant des parenthèses de degré 4.1, 4.2, 4.3, 4.4. (dans la notation que j'ai adoptée ce serait des parenthèses de degré D1, D2, D3, D4). À noter que si, avec les notes de bas de page, Roussel s'affranchit un peu de la contrainte sémantique, il ne s'affranchit nullement de la contrainte des rimes. Ainsi, par exemple, page 153 une note de bas de page s'ouvre après « honneurs » dans le corps du texte et vient rimer avec « bonheurs » dans cette note. La note de bas de page se conclut huit vers plus loin sur « casino » qui rime dans le corps du texte avec « Calino ».

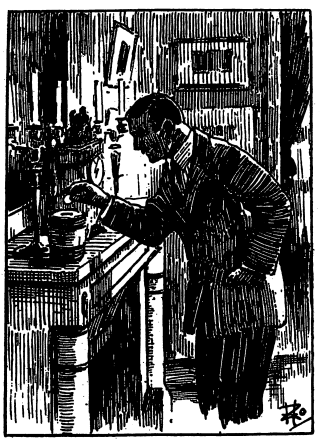
6. Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Paris, Lemerre, 1932.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

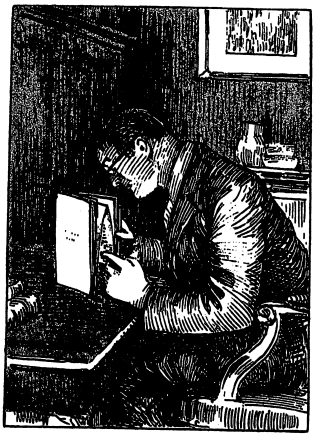
temps, et la date du 19 avril 1932 que porte la chemise les contenant est très probablement celle de leur remise chez l'imprimeur.

Ils ont été exécutés par Henri-Achille Zo sur commande de Raymond Roussel, mais par l'intermédiaire d'une agence. Zo n'a ainsi eu aucun contact avec Roussel avant la parution du livre ; il n'a pas su qu'il travaillait pour Roussel et il n'a eu aucune connaissance de son texte. Il a réalisé ses dessins à partir d'indications courtes, mais précises sur un point particulier. Par exemple pour la planche vingt-deux l'indication était : « Un violoniste en train de jouer, la sourdine mise »,

pour la planche vingt-trois c'était : « Un homme mettant une pièce dans une tirelire en forme de tonneau »,



et pour la planche vingt-huit Roussel indiquait : « Un homme assis à une table où pose verticalement un livre dont il écarte deux feuillets non coupés pour y lire un passage ».



Les dessins n'ont aucune qualité esthétique particulière, mais ils ont, de fait, la précision réclamée par les indications données. Roussel savait exactement ce qu'il voulait[7].

Ces dessins ont fait et font encore énigme. Sur la base de propos rapportés par Michel Leiris et tenus par Eugène Vallée, un employé de l'imprimerie Lemerre qui a dirigé la confection de tous les livres de Roussel, il est raconté que les illustrations de *Nouvelles Impressions d'Afrique* auraient été ajoutées au texte primitif afin «*...d'augmenter l'importance matérielle du volume, dont la longueur se trouva ainsi presque doublée.*» C'est une drôle d'histoire, si simplement on se souvient que Roussel ne laissait aucun détail au hasard. Voilà quelqu'un qui portait ses chemises ou costumes un nombre réglé de fois, quelqu'un qui pouvait aller voir des dizaines de fois une même pièce en se concentrant sur les infimes variations qu'elle subissait d'une représentation à l'autre, quelqu'un qui, avec le procédé, a construit des textes d'une époustouflante virtuosité et où réellement chaque mot est réglé, quelqu'un qui donnait une prime au correcteur qui débusquait la moindre coquille, quelqu'un qui a mis quatre ans à parfaire les épreuves de ces *Nouvelles Impressions d'Afrique,* et cet homme-là... insérerait dans son texte des images simplement pour « tirer à la ligne » !

---

7. C'est un point parfaitement souligné par Laurent Busine, *Raymond Roussel Comtemplator enim,* Bruxelles, Ed. La Lettre volée, 1995. p. 61, qui écrit : « Parce qu'elles ne laissent pas place à une interprétation du dessinateur, exception faite pour certains cas où une sorte de liberté lui est accordée dans des limites précises toutefois et où l'usage de cette liberté fait partie des données du dessin, les cinquante-neuf indications de Raymond Roussel sont à proprement parler, *déjà* [italiques de Busine] les dessins de *Nouvelles Impressions d'Afrique.* »

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Jusqu'à ce jour le seul point établi avec certitude sur le lien entre le texte et les images est que chaque dessin renvoie à un ou deux des vingt-trois vers de la page précédente[8]. Si nous reprenons les exemples que nous avons déjà donnés :

– le dessin de la page 87 du violoniste en train de jouer la sourdine mise renvoie page 85 à :

> ... – l'annexe qui, de force
> Mise à son chevalet, rend sourd un violon,
> Pour une *petite m*;...,

– le dessin de la page 91 de l'homme mettant une pièce de monnaie dans une tirelire en forme de tonneau, renvoie page 89 à :

> ... – roi des tonneaux,
> Le joyaux d'Heidelberg, pour une tirelire ;...

– et le dessin de la page 111, planche 28, si important pour la suite de mon propos, de l'homme assis à une table où pose verticalement un livre dont il écarte deux feuillets non coupés pour y lire un passage, renvoie page 109 à :

> ... – lorsqu'une mère osseuse
> Ouvre un berceau, les blancs rideaux, pour deux feuillets,
> Non coupés qu'on disjoint ;...

Pour la grande majorité des images le rapport est assez immédiat, mais dans l'édition actuelle[9], il n'est pas respecté. Dans celle-ci les vers ont été regroupés sur vingt-sept pages, les dessins ont été rejetés à la fin du poème par planches de quatre et la pagination d'origine n'est pas indiquée. Nous allons voir que c'est une véritable déconstruction de l'œuvre. La simple existence du lien indubitable entre un ou deux vers d'une page et l'image de la page suivante aurait justifié que leur alternance, si bien réglée dans l'édition originale, ne soit jamais abandonnée.

Un autre point qui n'est pas aussi fermement établi, mais qui est bien argumenté par Laurent Busine, serait que les images font séries entre elles. Dans un beau texte intitulé *Raymond Roussel Comtemplator enim* il propose de considérer les planches pour elles-mêmes, en dehors du contexte écrit. Il avance que ces images s'épaulent l'une l'autre et ne prennent sens que de leur suite. Laissons-le lui-même éclairer son propos à partir d'exemples issues du chant II.

---

8. Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, Paris, Arcanes, 1953 et Jean Ferry, « Une autre étude sur Raymond Roussel », Paris, *Revue Bizarre* N° 34/35, 1964. Cette règle laisse une exception qui reste à étudier, la planche N° 40 renvoie à deux vers séparés par une parenthèses qui en comprend plus de 500 :

> On voit se mettre en croix (([...])) [page 53]
> Deux couteaux cliquetants qu'affûte un découpeur [page 157]

9. Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1985.

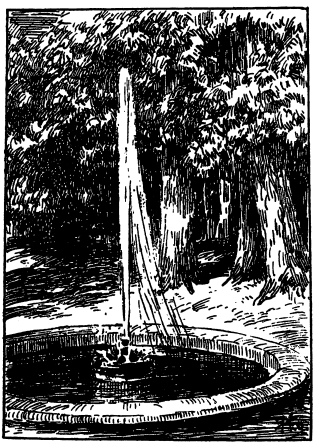
Prenons d'autres exemples issus du chant II. Ce poème débute (n° 12) par l'image d'un épouvantail à moineaux (une croix revêtue d'un vieil habit et d'un vieux chapeau) qui est suivie (n° 13) par celle d'un prêtre donnant les cendres à un fidèle. Nous trouvons ainsi de part et d'autre, *une croix,* construite par un agriculteur dans son champ et formée par un prêtre sur le front d'un fidèle.

À l'illustration suivante (n° 14), une femme ayant une expression d'angoisse déchire la bande d'une dépêche. Rapprochons deux gestes sécurisants. Celui du prêtre qui, en confirmant sa foi chrétienne, rassure la personne qui reçoit les cendres et celui de la femme qui s'interroge sur le contenu de la missive.

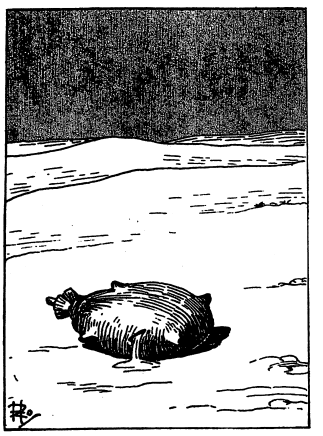
Le n° 15 représente un cadran solaire peu avant midi. Cette scène et la précédente sont situées juste quelques *instants avant* le moment de leur conclusion : la femme déchire la bande de la dépêche (elle n'en connaît pas encore le libellé) et le cadran solaire marque « midi moins quelques minutes ».

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Au n° 16 nous voyons un fumeur attisant de l'amadou. L'illustration précédente et cette dernière ont en commun de présenter des images de *feu* très intense : le soleil au zénith – à quelques minutes près – et le bout brûlant de l'amadou qu'on attise encore.
Le dessin suivant (n° 17) montre un avocat en train de plaider dans une « attitude véhémente ». Par deux fois nous trouvons la représentation d'un *souffle* : celui du fumeur soufflant sur de l'amadou et celui de l'avocat qui, par ses paroles et son élan, emporte une affaire.
Ensuite au dessin n° 18, nous voyons un jet d'eau. Précédemment le plaideur répandait un *flot* de paroles au prétoire tout comme ce jet déverse son *flot* d'eau dans le parc.
À l'image suivante (n° 19), on voit un homme la nuit portant une lanterne sourde allumée. Il existe une évidente similarité avec l'image antérieure, celle de deux *traits* traversant les airs : le jet d'eau et le rai de lumière.



L'illustration n° 20 est celle d'une outre dans le désert, percée d'un trou par lequel l'eau s'échappe. Il y a là deux représentations d'un *écoulement* qui se répand et se perd : la lumière et l'eau dans le sable.[10]



10. Laurent Busine, *op. cit.*, pp. 89 à 93.

La suite ainsi constituée par Laurent Busine apparaît contestable dans certaines de ses articulations. Par exemple le lien avancé entre les illustrations n° 13 et n° 14 est fragile. Le geste du prêtre confirmant le fidèle dans sa foi chrétienne et celui de la femme ouvrant avec angoisse une missive seraient deux gestes sécurisants. Roussel avait donné comme indications : figure n° 13 « Un prêtre donnant les cendres à un fidèle », et figure n° 14 « Une femme déchirant la bande d'une dépêche. Expression d'angoisse. » On pourrait tout aussi bien dire que le premier geste est vecteur de paix et le second d'angoisse, voire que les deux gestes ramènent à une angoisse. Reste que dans un cas comme dans l'autre, et sur la base même des indications données par Roussel, il s'agit bien de gestes entre lesquels on peut établir un lien. L'indication dit que la femme déchire la dépêche, et quand au prêtre donnant les cendres il ne pouvait être figuré que par ce geste vers le front du fidèle. À d'autres endroits, sur des suites de quelques images, la remarque de Laurent Busine qu'elles font série est tout à fait convaincante.

Pour chaque lien qu'il établit on pourrait objecter que dans une image il est toujours possible de retenir une multitude de traits, et qu'il est ainsi toujours possible de trouver un lien d'une image à une autre. Mais ce n'est pas n'importe quel trait que Laurent Busine retient, celui-ci est, de fait, à chaque fois directement articulé au trait donné par l'indication écrite de Roussel à Zo. À partir de là, et un peu introduit aux énigmes de Roussel, il n'est pas illégitime de postuler qu'il y a bien une série, même si quelques chaînons nous manquent.

Dire par contre, comme le fait Busine, que la suite de ces images est à considérer en dehors du contexte de l'écrit ne convient pas. Passer du souffle sur l'amadou au souffle de l'avocat, et passer de son flot de paroles aux flots du jet d'eau est à soi seul un passage par la métaphore qui ne se conçoit pas sans l'écrit. Plus fondamentalement encore, l'accrochage même de chacun des points de bascule d'une image à l'autre aux indications écrites données par Roussel témoigne également d'un lien des images à l'écrit, de même qu'en témoigne tout simplement l'accrochage de ces indications à un ou deux vers de la page précédente[11].

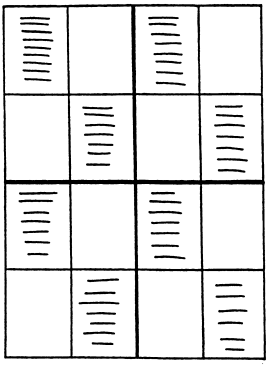
---

11. Il n'est pas exclu que le lien de ces images à l'écrit soit plus serré encore. Ces images seraient de l'écrit. Quand on sait que les rébus sont au principe même du procédé générant la plupart des œuvres de Roussel, on ne serait pas surpris que Roussel ait faufilé *Nouvelles Impressions d'Afrique* d'un rébus. Si tel était le cas cela voudrait dire que Roussel aurait installé le procédé au cœur d'un de ces ouvrages dit hors procédé, et pour peu que ces rébus soient des rébus à transfert, il aurait ainsi mis un texte au cœur d'un autre. Cette hypothèse n'est pas nouvelle, mais jusqu'à présent ce rébus reste justement hypothétique. Laurent Busine par la suite : croix – x – instants avant – feu – souffle – flots – traits – écoulement – fer, est peut-être, à contre courant de sa thèse, en train de dégager les lettres de ce rébus, mais c'est évidemment très difficile à confirmer. Remarquons que ce rébus, s'il existe, aurait pour particularité de produire des sortes d'ectoplasmes de lettres, car aucune ne serait matériellement tracée en tant que telle, au contraire, toutes seraient suspendues entre deux images, comme dans la parenthèse de ces deux images. En effet, c'est d'une image à l'autre, c'est-à-dire comme entre deux images, que se tracerait l'image qui serait alors la lettre d'un rébus à

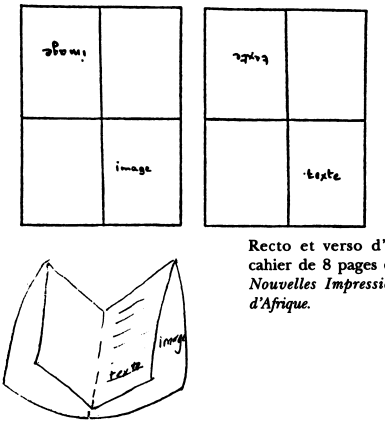
L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Les pages-parenthèses de Nouvelles Impressions d'Afrique.

C'est à l'articulation du texte et des images que j'ai fait une petite découverte. Il faut savoir que dans l'édition originale seul le recto des pages est imprimé, et que chaque page de texte alterne avec un dessin, également imprimé au recto. Comme tout livre *Nouvelles Impressions d'Afrique* est composé dans sa matérialité de cahiers successifs. Jean Ferry dans une note[12] remarque qu'un « brochage ingénieux et inhabituel permet de lire le livre sans le couper », et François Caradec nous apprend que les cahiers étaient des in 16° inhabituellement refendus en in 4°[13]. *In fine* chaque cahier in 4° se présentait comme ceci.



Imposition in-16 (type *Nouvelles Impressions d'Afrique*).



Recto et verso d'un cahier de 8 pages des *Nouvelles Impressions d'Afrique.*

---

transfert : croix, feu, flots, souffle, etc. Aucune des images ne serait à considérer comme lettre en elle-mêmes, mais comme produisant, dans les parenthèses de leurs espaces successifs, des traits qui seraient encore des images, mais qui fonctionneraient eux comme lettres d'un rébus.

Autre hypothèse sur le lien de ces images à l'écrit. Si on considère, avec Laurent Busine, qu'il y a bien enchaînement des images insérées dans un même chant, et si maintenant on est sensible à la similarité de cet enchaînement avec celui des scènes de *Poussière de soleils*, on ne peut pas exclure qu'au-delà des vers auxquels ces images renvoient, ce soit un texte qui ait généré ces images, et que ce soit, dans cette hypothèse encore, un texte qui en faufile un autre. Jean Ferry dans un article intitulé « La chaîne de *Poussière de soleils* », *in Une étude sur Raymond Roussel, op. cit.*, pp. 163 à 176, montre que dans cette pièce, composée en même temps que *Nouvelles Impressions d'Afrique*, les scènes s'enchaînent sur le modèle suivant :

> Le crâne à sonnet doit amener à une sépia,
> la sépia doit amener à un vieux mendiant,
> le mendiant doit parler d'une hirondelle,
> dans une plume de l'hirondelle il y a un papier qui mène à d'Urfé,
> dans un texte de d'Urfé, l'attention est attiré sur deux mots,
> deux mots désignant une bergère albinos,
> qui doit faire penser à l'embellie,
> qui doit faire penser au tableau du même nom
> [...]
> jusqu'au puits où est caché le trésor.

Quoi qu'il en soit, que ces images soient articulées à de l'écrit est incontournable, mais que ces images soient de l'écrit reste une hypothèse.

12. Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Pauvert, Paris, 1985, p. 89.

13. François Caradec, « La machine à imprimer Roussel ou l'impression des Impressions », *Revue Bizarre* N° 34-35, Paris, 1964.

Si l'on n'utilisait pas le coupe-papier les dessins se trouvaient donc pris entre deux pages réunies par le haut, et l'on pouvait lire le livre sans se préoccuper des dessins. Si l'on voulait regarder les dessins il fallait couper les pages ou... les écarter par la tranche comme cela est représenté sur la gravure de la page 111 des *Nouvelles Impressions d'Afrique.*

Pourquoi ces places aussi réglées des dessins et des vers ? Pourquoi ce brochage inhabituel, aussi bien pour les ouvrages de Roussel que parmi les imprimeurs de l'époque[14] ? Parce que Roussel en vient à faire du brochage, c'est-à-dire d'un élément de la reliure, un élément même du texte. Dans ce texte formé de parenthèses gigognes, il fait fonctionner les pages, dans leur matérialité même, comme parenthèses ! En effet *grâce à l'astuce du brochage inhabituel, les dessins sont réellement pris dans la parenthèse formée par les pages non découpées,* soit exactement ce que Roussel fait représenter sur cette fameuse gravure de la page 111. On voit que parler de parenthèse tend à ne plus être une métaphore[15], les « *deux feuillets non disjoints* » font effectivement et réellement parenthèses. Les disjoindre, au massicot ou au coupe-papier, avant de les avoir lus comme parenthèses, revient, très concrètement, à effacer un élément du texte. L'utilisation de cahiers in 4° était impérative pour ce montage. Tout autre choix aurait amené à ce que certaines pages se trouvent jointes par la tranche ou par le bord inférieur, et sans que soit respectée la régulière prise des images dans les feuillets non disjoints.

Une des conséquences de l'existence de ces pages-parenthèses est de durcir encore la contrainte des parenthèses.

La prise en compte de l'alternance de vingt-trois vers et d'une image, sur la base du lien entre un ou deux de ces vers et l'image de la page suivante avait déjà durci la contrainte inhérente à la composition en parenthèses enchâssées. Réécrire un vers pouvait, comme Foucault le soulignait, entraîner une réaction en chaîne sur toutes les parenthèses de degré supérieur, mais avec l'alternance réglée des vingt-trois vers et d'une image il devenait difficile de retrancher ou d'ajouter des vers sans risquer de devoir reprendre l'image de la page suivante. Le faire, c'était risquer de désindexer les vers des images. Les liens les plus rapidement rompus

---

14. *Ibid.*

15. Il est impossible d'aller jusqu'à dire que ce n'est pas une métaphore, les pages font certes réellement parenthèses mais ces pages restent néanmoins métaphores de parenthéses. Lacan, s'apprêtant à allumer son cigare : « Toute désignation est métaphorique, elle ne peut se faire que par l'intermédiaire d'autre chose. Même quand je dis « ça » en le désignant, et bien, j'implique déjà d'avoir appelé « ça » que je choisis de n'en faire que cela. Alors que cela n'est pas cela, la preuve c'est que quand j'allume c'est autre choses. Même au niveau de « ça », de ce fameux « ça » qui serait le réduit du particulier, de l'individuel, nous ne pouvons omettre que c'est un fait de langage de dire « ça » et qu'à le désigner comme « ça » cela n'est pas mon cigare. Ce l'est quand je le fume et quand je le fume, je n'en parle pas. » Jacques Lacan, *D'un discours qui ne serait pas du semblant,* séance du 10 février 71, séminaire inédit.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

étant ceux entre des images et des vers se trouvant en haut ou en bas de pages. Par exemple, deux vers de plus entre la page 49 et la page 109, renverraient les deux derniers vers de la page 109, ceux qui dans le cas présent (c'est un hasard) indexent l'image de la page 111, à la page 113. L'image de la page 111 se trouverait ainsi désamarée du texte. Libre alors à Roussel, pourrait-on objecter, de choisir deux autres vers page 109 et de commander, à partir d'eux, un autre dessin. Dans un tel cas de figure la contrainte des pages-parenthèses serait réelle, mais resterait encore d'une certaine souplesse, car il n'est pas si difficile que cela de changer une image par une autre.

Mais si maintenant les images, à défaut de faire texte font plus simplement série, comme Laurent Busine le montre à mon avis de façon assez convaincante, la contrainte devient alors exactement du même ordre que celle qui oblige à modifier le texte des parenthèses de degré *n* à partir d'une modification d'un vers dans une parenthèse de degré supérieur. Si les images sont bien cette suite articulée qu'elles semblent être, désindexer une image, la sortir des pages-parenthèses qui sont les siennes, oblige à remanier toute la série en aval (dans l'exemple pris, c'est toute la suite des images de la page 111 à la page 157 qui serait à reprendre). Ainsi, la suite du texte articulé par les parenthèses se trouve inclure, par l'invention des pages-parenthèses, une autre suite, non moins articulée, mais cette fois d'images.

On voit que lorsque Roussel parlait à Eugène Vallée, l'employé de l'imprimerie Lemerre, « d'augmenter l'importance matérielle du volume », il fallait, une fois de plus avec Roussel, être sensible à l'équivoque de ce dire. Le *volume* devient certes plus épais (le volume prend du volume), mais il prend aussi et effectivement, très *matériellement* parlant, une *importance* beaucoup plus grande. Si l'importance du volume concerne le nombre de pages, elle se réfère tout autant à l'importance d'assurer une intimité substantielle entre le texte et la matérialité d'un élément de la reliure.

COMPOSITION DE ROUSSEL

Cette petite découverte de la mise en jeu par Roussel de pages-parenthèses confirme un point, en partie déjà repéré par Foucault, mais auquel n'a pas été donné toute son importance, concernant le mode de composition en jeu dans toutes ses œuvres.

Au fil des textes de Roussel le lecteur peut être gagné par l'impression de s'engager dans un goulot où il est toujours amené à faire le même étrange et renversant mouvement. L'impression est d'autant plus étrange qu'elle est produite par des textes extrêmement différents au premier abord. Je l'ai pour ma part éprouvée aussi bien en entrant dans

les textes dits à procédé que dans les textes hors procédé, dans les textes de jeunesse que dans les autres, dans les textes dits descriptifs que dans *Nouvelles Impressions d'Afrique,* le seul texte à parenthèses. Roussel s'attache, dans chacun, à tisser le moindre détail du texte à l'ensemble de celui-ci, jusqu'au point limite où, idéalement, mais néanmoins très matériellement parlant, le détail de composition de ce texte vient résonner avec le détail de la composition matérielle du livre. Ce mode de composition, mis en œuvre avec *Nouvelles Impressions d'Afrique,* est présent dans tous les textes de Roussel.

Ce que j'appelle ici mode de composition de Raymond Roussel est cela même à quoi le style de Michel Foucault adhère dans son *Raymond Roussel* [16] de 1963. Dans ce texte il est amené à faire des phrases extrêmement longues, extrêmement contournées qui n'en finissent pas de s'enrouler sur elles-mêmes. Foucault, dans l'entretien donné vingt ans plus tard à l'occasion de la sortie de *Locus Solus*[17] en anglais[18], parle de phrases entortillées. Elles sont complètement à l'opposé de celles de Roussel, car ce n'est pas leur mouvement qu'elles calquent, mais son mode de composition qu'elles cherchent à attraper, elles en adoptent ainsi les torsions. Comme Michel Foucault le dit explicitement, dans le même entretien, c'est « la matrice générale qui pourrait rendre compte des textes sans procédés et des textes avec procédés » qu'il cherchait à comprendre. Il ne fait aucun doute pour lui qu'au-delà de l'aspect formel très différent que prennent les textes à procédé et les textes sans procédé, c'est une même matrice qui leur donne naissance.

Le mode de composition dévoilé.

Ce mode de composition par lequel Roussel s'attache à nouer le moindre détail du texte à l'ensemble de celui-ci, dans une série de renversements internes au texte, jusqu'à ce point limite où composition du texte et composition matérielle de l'ouvrage se renversent l'une dans l'autre, il l'exprime en clair dans le premier des huit petits récits qui compose le chapitre IV de *Locus Solus*[19]. Dans celui-ci Martial Canterel, le maître des lieux, amène ses visiteurs devant une immense cage de verre formée de huit compartiments séparés, dans lesquels des cadavres, sous l'effet du *vitalium* et de la *résurrectine,* reproduisent jusque dans leurs moindres détails les mouvements accomplis par eux durant telles minutes marquantes de leur existence. Dans le premier compartiment le cadavre

16. *Cf.*, Michel Foucault, *Raymond Roussel, op. cit.*.

17. Raymond Roussel, *Locus Solus,* Paris, Gallimard, 1990.

18. Michel Foucault, « Archéologie d'une passion », *Dits et écrits,* Paris, Gallimard, 1994, pp. 599 à 608.

19. *Locus Solus, op. cit,* p. 103 à 108 et 131 à 142.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

de Gérard Lauwerys réactualise les instants où, prisonnier promis à une mort qu'il pense certaine, il décide de laisser une ode à sa femme, Clotilde. Pour l'écrire il choisit les recto et verso totalement vierges des pages de fausse garde d'un des rares livres dont il dispose dans sa cellule, il s'agit d'un grand dictionnaire ancien : *L'Erebi Glossarium* (*Le Glossaire des Enfers*[20]). Ce choix lui semble s'imposer, parce que condamné, et ainsi lui-même à la porte des Enfers, son ode, inspirée de l'ouvrage, pourra fusionner avec celui-ci. Ne disposant pas de plume il l'écrit avec une tige de fleur et de l'eau. Puis il saupoudre l'écriture de la poudre d'or, tirée d'un bijou de l'aimée, gardé par devers lui, révélant, par ce procédé sympathique, l'ode.

> Vu la fragilité présumable des futurs caractères, que le moindre frottement devait suffire à brouiller, Gérard, pour profiter du solide abri de la reliure, se promit de remplir les deux feuilles blanches sans les détacher du volume. [...]
> ...le prisonnier résolut d'associer étroitement ses vers à la prose de l'auteur *[je souligne]*. Étranger à l'ouvrage, le futur poème eût déparé l'ensemble, qu'il enrichirait, au contraire, si son sujet en découlait. Constituant pour les deux feuilles en cause une garantie contre le déchirement expulseur, cette intimité substantielle donnerait aux strophes autographes des chances d'infinie durée en assurant à l'écriture précaire l'éternelle protection de la reliure *[je souligne]*.[21]

Il s'agit d'opérer une « fusion » *(sic)*, de créer une « intimité substantielle » entre l'ode autographe[22] et le fond de l'ouvrage, en liant le sens de l'ode à celui de l'ouvrage mais ce qui sera ainsi lié le sera, très matériellement parlant, par des éléments de la reliure : les pages de fausses garde. Tout comme les pages-parenthèses de *Nouvelles Impressions d'Afrique*, cet élément de reliure devient ainsi, quoique de façon moins aboutie, partie intégrante du texte.

LES TEXTES À PROCÉDÉ

Du point mousse...

Avant d'en venir à la mise en lumière du mode de composition de Roussel dans un texte à procédé, j'aimerais éclairer un peu le lecteur sur

---

20. *Erebi* a un singulier *Erebus*. Roussel nous renvoie donc à un Glossaire d'Erebus/des rébus. *Cf* Patrick Besnier et Pierre Bazantay, *Petit dictionnaire de* Locus Solus, Ed. Rodopi B. V., Amsterdam, 1993, p. 56.

21. Raymond Roussel, *Locus Solus, op. cit*, p. 138.

22. Les strophes dites autographes le sont à plus d'un titre : elles le sont parce que de la main de l'auteur, elles le sont aussi en ce sens qu'écrites à l'encre sympathique elles s'écriront toutes seules, auto-graphes donc, au moment de leur révélation.

le « procédé » lui-même, c'est-à-dire sur l'élément de base, ce que j'appelle ici le point mousse, dont se tricotent ses textes. Roussel nous instruit sur ce procédé dans le livre qu'il a voulu posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres.* Je me pencherai d'abord sur le procédé dans sa forme dite, par Roussel, évoluée. Il se construit autour de l'équivoque dans la langue, et on peut l'épingler du terme de translittération.

« Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images en la disloquant, un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus »[23]. Un exemple parmi d'autres : dans cet ouvrage posthume Roussel dit comment il a obtenu la matière d'un passage de *Locus Solus* à partir de la translittération de quelques vers de son poème de jeunesse « la Source »[24] – ce poème fait donc partie de ce que Roussel appelle textes-genèse :

> «... ceci seulement est resté précis dans mon souvenir :
>
> Elle commence tôt sa tournée asticote
> *Ailé coma Saturne Élastique hotte*
>
> Avec un parti pris de rudesse ses gens
> *Ave cote part type rit des rues d'essai sauge. En*
> *(type des rues rit d'essai sauge)*
>
> Qui tous seraient
> *Qui toux sert.*
>
> On trouvera dans l'épisode du coq Mopsus : ailé (le coq ailé) ; coma (immobile comme dans le coma) ; Saturne (mis en communication avec Saturne) ; puis le hotte élastique, l'ave ; puis le rire provoqué chez Noël par Mopsus offrant une fleur de sauge à Faustine[25]. »

À partir des éléments translittérés *Ailé, coma, Saturne,* etc. Roussel construit donc un récit. Dans cette partie du chapitre 7 de *Locus Solus* il nous raconte l'histoire de Noël, diseur de bonne aventure, et de son coq Mopsus qui porte sur son dos une hotte élastique remplie d'objets divinatoires. Absolument immobile, le coq se tient d'abord en communication avec Saturne puis il indique à Faustine, dont il prédit le destin, de réciter un *ave.* Plus loin dans le récit le coq lui offre une fleur de sauge, ce qui fait rire le jeune Noël. Le coq tousse et crache du sang qui forme des lettres sur une plaque d'ivoire.

---

23. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres. op. cit.* p. 20.
24. Raymond Roussel, « La Source » in *la Vue,* Paris, Pauvert, 1963, pp. 114 à 144.
25. Cité par Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres. op. cit.* pp. 23 et 24.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Les éléments translittérés sont les étapes obligées du récit. Parfois ils y figurent en clair comme : *hotte* et *élastique* (le coq porte sur son dos une élastique hotte), *Saturne* (vers laquelle le coq se tourne), *ave* (pour l'ave récité par Faustine), *sauge* (pour la fleur de sauge offerte), *toux* (celle, sanglante, du coq). À d'autres moments ils se déduisent du récit :

– *ailé*, le coq est en effet un animal ailé, mais pourquoi un coq ? Manifestement à cause de la hotte qui vient un peu plus loin et qui fournit à Roussel Coq-hotte/Cocotte,

– *coma*, le coq est décrit comme se tenant strictement immobile,

– *type des rues*, c'est Noël le « diseur de bonne aventure parcourant le pays ».

Roussel translittère tout ce qui lui tombe sous la main, ou plutôt dans l'oreille ou sous les yeux :

– comme des comptines, « J'ai du bon tabac dans ma tabatière » translittéré en : « *Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce* », où l'on reconnaît tous les éléments du début du conte *Le Poète et la Moresque*,

– comme une réclame, dont Roussel dit qu'on la voyait partout, pour un appareil nommé « Phonotypia », translittéré en « *fausse note tibia* », d'où le Breton Lelgouach jouant de la flûte sur un tibia dans *Impressions d'Afrique* [26],

– ou encore, comme l'adresse de son cordonnier « Hellstern, 5 place Vendôme », translittéré en « *Hélice tourne zinc plat se rend dôme* »

Comme on le voit ici, il se sert très souvent de fragments de phrases – comptines, réclames, adresses – qui ont une sorte de fixité dans la langue. Tout l'art de Roussel est précisément de se laisser guider par, et d'exploiter, ce qui s'est d'abord présenté à lui avec une charge persécutive. Complètement différent est ce que produit M. M., un malade de P. Guiraud[27], qui translittère « celluloïd » en « *c'est Loulou Lloyd* » sur la base de la vue du celluloïd dont était fait le col de son infirmier, et qui en conclut que le jeu de dames dont il se sert, lui a été envoyé par Loulou, la fille de son patron, par la compagnie de navigation Lloyd. Il construit là une interprétation délirante et non un récit roussellien. À partir de la même translittération, voire de la même ébauche de récit, Roussel aurait tissé des fils à l'infini pour les nouer aux récits adjacents et il aurait, à coup sûr, par le même renversement que celui des parenthèses en pages, cherché à les relier dans le celluloïd même du col. Cette antériorité d'un déjà dit, cet usage d'un discours trouvé au hasard ou anonymement répété, est un des points qui, chez Roussel, passionne et amuse

26. *Ibid.* pp. 20 à 23.

27. P. Guiraud, *Les formes verbales de l'interprétation délirantes*, Annales Médico-Psychologiques, Paris 1er semestre 1921. Cité par J. Allouch *Lettre pour lettre*, Paris, Erès, 1984, p. 199. Concernant la discussion sur la persécution en jeu en ce point, voir également Mayette Viltard, « Scilicet », *L'UNEBÉVUE* N° 2, Paris, E.P.E.L., 1993.

(sic) le plus Foucault. Il s'agit pour lui, avec Roussel, comme avec Artaud, Hölderlin, Sade ou Mallarmé de l'irruption du monde festif de la folie dans la littérature. Je souligne, quant à moi, plutôt cette sorte de bricolage extrêmement matériel, ce qui ne l'empêche pas d'être festif, que Roussel effectue avec les lettres.

Une des multiples façons de se laisser piéger par les énigmes de Roussel est de tenter de repérer dans un texte à procédé quels sont les éléments translittérés. Une telle chasse est la plupart du temps vaine, mais pas totalement impossible. Ces éléments se distinguent en effet souvent par une bizarrerie de formulation, et plus souvent encore par leur récurrence. Par exemple dans le récit qui suit celui du coq Mopsus il est question d'un objet en tulle d'amiante que l'on ne peut prendre qu'avec précaution tant il est brûlant[28]. Si on se reporte au poème genèse, donc à « La Source », pour cette partie de *Locus Solus,* le vers donné par Roussel en exemple se poursuit :

> Qui tous seraient, à l'en croire, inintelligents[29].

Dans le texte de *Locus Solus,* les mots *tulle* et *gants* reviennent à plusieurs reprises, on voit que ces deux termes translittèrent la fin d'inintelligents.

> inin telli gents
> *tulle gants*

À la fin du chapitre[30], Noël présente « un objet léger, formé d'un petit plateau rectangulaire en *tulle* d'amiante » qui se double d'une boîte en mica soigneusement fermée, dans laquelle apparaît, enroulée maintes fois sur elle-même, une feuille métallique d'épaisseur presque nulle, ajourée avec une finesse telle que seul un fort microscope en eût révélé chaque détail. Le plateau est chauffé à blanc et la feuille métallique se déploie en une merveilleuse dentelle. Enfin Noël « mettant, pour parer les brûlures, des gants d'hiver épaissement tricotés, ouvrit et vida la boîte sans recourir aux anses non conductrices [deux fois dans le récit pour annoncer « gants »] puis étendit la dentelle sur la table en vue d'un refroidissement plus rapide »[31].

---

28. Raymond Roussel, *Locus Solus, op. cit.*, p. 260.
29. Raymond Roussel, « La Source », *op. cit.*, p. 131.
30. Raymond Roussel, Locus Solus, *op. cit.* pp. 260 à 266.
31. À partir d'un passage du chapitre VI de *Locus Solus,* dit de « l'activité de l'iriselle », Ghislain Bourque réussit le tour de force de dégager les éléments translittérés et de remonter à la phrase source, en l'occurence célèbre et de Mallarmé :
une queue + d'œufs + dais + navaja + nabot-litre + harasse + lézarde
un coup de dé jamais n'abolira le hasard
Ghislain Bourque, « Les répliques de l'épissure » in *Raymond Roussel perversion classique ou invention moderne ?,* Cerisy 1991, PUF, 1993.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

...à la composition de l'étoffe.

L'art de Roussel ne s'arrête pas là. Tous les grands textes à procédé sont formés de la juxtaposition de petits récits nés de phrases translittérées, mais qui prennent ensuite une étoffe considérable de leur tressage les uns aux autres. Les récits et les descriptions de machines ne font pas que se juxtaposer, leurs motifs mêmes gonflent et se mettent à chatoyer des mille fils qui se trament des uns aux autres, et toujours dans une torsion de l'envers et de l'endroit. Pour toucher du doigt cette extraordinaire texture il n'y a pas d'autre solution que de s'immerger complètement dans le texte de Roussel et suivre, par exemple au début du chapitre IV de *Locus Solus*[32], comment d'un récit au suivant : « le taux indu » renvoi à « l'étau indu » ; comment « noce d'or » renvoit à « éocène d'or » ; comment deux mains droites serrées par l'étau renvoient à une liste de cinquante mots, en deux colonnes, rayés un par un, et comment le tout est pris sous la couverture d'un livre intitulé l'*Éocène*. L'étau indu est celui en feutre qui serre les deux mains droites des époux Le Mao lors de la célébration de leur noces d'or (cinquante ans de mariage). Le taux indu est celui qui vient figurer l'échéance des cinquante jours qui sépare Gérard Lauverys, le condamné du premier compartiment de verre, de son exécution. Les cinquante mots sont ceux de la page d'un livre, répartis en deux colonnes et rayés au fur et mesure qu'approche l'échéance fatale. Au-dessus de la première colonne le condamné a écrit Actif et en dessous de la seconde, à l'envers, il a écrit Passif. Ainsi chaque mot rayé, pour chaque jour qui passe, resserre l'Actif, constitué par le nombre de jours de détention accomplis, et le Passif, qui le sépare de l'échéance de l'exécution, comme le fait l'étau des noces d'or avec les deux mains droites des époux le Mao. L'Actif et le Passif ainsi resserrés dans le livre font grossièrement métaphore pour le masculin et le féminin – Roussel ne répugne aucunement à la grossièreté – mais, plus fin, représentés par les deux mains droites des époux postés l'un en face de l'autre, masculin et féminin, ne se recouvriront jamais, pas plus que l'Actif et le Passif dans le livre. Si les noces d'or renvoient aux cinquante jours qu'il reste à vivre figurés par les cinquante mots rayés, elles renvoient tout autant au fond de l'ouvrage dans lequel ces mots sont rayés, puisque celui-ci est intitulé *l'Éocène*, soit un anagramme de noce, une fois les trois e d'éocène ramenés à un. Mais pour que les noces d'or soient parfaitement encadrées par éocène, les mots dans le livre sont rayés à la poudre d'or : noces d'or/éocène d'or, l'anagramme est parfait (au s de noces près). Et tout, d'un récit à l'autre est à l'avenant. Autre exemple moins travaillé, mais plus simple à suivre, celui où Roussel renvoie de la cédule

32. Voir l'analyse des tressages faits par Roussel dans le chapitre IV de *Locus Solus*. Frédérique Laurens-Berge, *Une lecture de* Locus Solus *de Raymond Roussel*, Mémoire de maîtrise présenté à la Sorbonne sous la direction de M. Georges Molinié, Paris, 1995.

(lettre par laquelle on reconnaît une dette) d'un premier récit au *schedule* (planning en anglais)[33] d'un second, et ce d'autant plus que *schedule* est l'ancienne orthographe de cédule (du latin médiéval *schedula*). Puis, dans un troisième récit, Roussel nous fait glisser du *schedule*/planning au plan de ville, mais pas de n'importe quelle ville puisqu'il s'agit d'un plan de Lutèce, nom qui se trouve être le quasi anagramme de cédule. Le plan de Lutèce est ainsi un *schedule*/cédule de Lutèce, soit une sorte de plan d'un plan.

« Parmi les noirs »

Témoignent encore du même mode de composition tous les petits contes construits entre deux phrases identiques à une lettre près, et où chacun des mots est pris dans un sens différent, qui font partie des textes dits de grande jeunesse ou textes-genèse. Ce sont encore des textes dits, par Roussel lui-même, à procédé, mais dans sa première version. L'exemple princeps qu'il nous en donne dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* est celui de son conte *Parmi les noirs*[34]. Celui-ci commence par la phrase suivante :

« *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* formaient un curieux assemblage »,

et se clôt sur celle-ci :

« *les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* ».

Dans le conte un groupe d'amis, réuni un jour de pluie, joue à se poser des devinettes sous forme de rébus. Parmi eux, Balancier l'auteur d'un roman récemment paru sous le titre de *Parmi les noirs*. Son roman est composé de *lettres*, au sens de missives, envoyées par un explorateur *blanc* à propos des méfaits des *bandes d'un vieux pillard*, et on peut donc le résumer comme *les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*. Quand vient le tour du narrateur du conte de proposer un rébus, il pense à ce roman et se propose de mettre en rébus la phrase qui le résume. Se trouvant dans une pièce où par chance se trouve un vieux billard il va construire son rébus, dans l'espace et en acte, en écrivant à la craie (blanc) des signes typographiques (lettres) sur les bandes (les bords) du vieux billard. La solution du rébus est donc *les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*, soit la phrase qui ouvre le conte et qui définit ainsi le roman *Parmi les noirs* par son action, à l'inversion « p », « b » près. Mais ce n'est pourtant pas par la lecture de ce rébus que la solution va être

33. Il n'a pas été assez remarqué à quel point Roussel use de translittérations translinguistiques. Le chapitre 4 de *Locus Solus* en regorge, Roussel le place d'ailleurs à l'enseigne de l'Hôtel de l'Europe.

34. Raymond Roussel, « Parmi les noirs », *in Comment... op. cit.*, pp. 161 à 168.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

trouvée par les convives (ce tour de passe-passe est typique de Roussel, dévoilant toujours un tour tout en en escamotant un autre), mais par une seconde solution que donne dans le même temps l'ingénieux narrateur. Celui-ci, pour mettre sur la voie du roman, produit par le même acte, à la fois, le rébus et un cryptogramme de la phrase qui définit le conte : en écrivant à la craie sur les bandes du vieux billard « L », la première lettre de la phrase *les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* sur la première bande, « E », la seconde lettre de la phrase sur la deuxième bande, « S », la troisième lettre sur la troisième bande, et ainsi de suite. Ce sont ces lettres qui forment le curieux assemblage, et qu'il faut lire une à une sur les bandes en tournant autour du billard pour dégager la phrase. Ci-dessous reporté, le cryptogramme se lit de haut en bas de la droite vers la gauche.

Sur la première bande était inscrit :

L E E B C L A S I P A

Sur la seconde :

E T S L S E N D E I R

Sur la troisième :

S T D A U S D U U L D

Et sur la quatrième :

L R U N R B E V X L

On voit que le conte est encadré par deux phrases entre lesquelles joue une torsion qui fait sa matière mais, on voit aussi que le dévoilement même de l'énigme est donné dans une même torsion. La solution obtenue par le rébus donne littéralement son support matériel (les bandes du billard) à la solution fournie par le cryptogramme, qui est la même que celle du rébus, toutes les deux étant produites dans le même mouvement.

« LA VUE »

Ce mode de composition de Roussel, s'il est présent dans les grands textes à procédé comme dans les textes-genèse, s'il est présent dans *Nouvelles Impressions d'Afrique,* ne l'est pas moins dans les textes dits descriptifs. L'étayer vraiment est un travail à part[35], mais il est possible ici d'en donner un exemple, au travers d'un point précis. *La Vue*[36] par

35. Voir l'article de Claude Mercier, *L'Évidence du Même,* dans ce même N°.
36. Raymond Roussel, *La Vue, op. cit.*

exemple, est la description infiniment minutieuse et glacée de la photographie d'un paysage de bord de mer (probablement Biarritz). Cette photographie à la particularité d'être montée dans un porte-plume. Pour la voir le narrateur doit approcher son œil d'une petite boule de verre enchâssée dans le porte-plume et se tenir à l'exacte distance où voir devient possible, trop près ou trop loin, et la vue devient floue. Au début du poème, après avoir décrit le porte-plume et l'œil s'en approchant, Roussel écrit :

> « Mon regard pénètre
> Dans la boule de verre, et le fond transparent
> Se précise ; ma main, en remuant, le rend,
> Malgré ma volonté, fugitif et peu stable ;
> Il représente toute une plage de sable
> Au moment animé, brillant, le temps est beau ;

Commence alors la description proprement dite de la vue. La petite boule de verre dans le porte-plume constitue le cadre du paysage décrit en quelques deux mille alexandrins, avec des zooms aussi vertigineux que ceux de la description d'ensemble d'une villa à celle d'une petite tâche d'encre sur la page d'un livre, que serre sous son bras un homme qui s'est arrêté pour causer avec une femme à la fenêtre. Remarquons en passant que :

> L'encre, depuis des ans, fait partie intégrante
> Du papier, elle s'y mêle, elle est inhérente
> A sa substance ; on y touche sans réussir,
> Aussi peu que cela puisse être à se noircir ;[37]

À la fin de son poème quand le narrateur cesse de regarder la vue en posant son bras, Roussel écrit :

> « En ce moment l'éclat
> Décroît au fond du verre et tout devient plus sombre ;
> Sur la plage s'étend, partout égale une ombre ;
> Mon bras levé retombe, entraînant avec lui
> Le porte-plume et son paysage enfoui
> Dans l'extrémité blanche aux tâches d'encre rouge *[il s'agit ici des tâches d'encre sur le porte-plume]* ;
> Dans le ciel un amas de grosses vapeurs bouge ;
> Le temps est devenu tout à coup nuageux,
> Incertain, menaçant, couvert, presque orageux ; »

37. *Ibid.*, p. 52.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Là encore, le même renversement est à l'œuvre. La petite boule de verre devient partie intégrante du paysage, puisque c'est un bougé de cette boule enserrant la vue qui provoque une modification de celle-ci : tout devient plus sombre, sur la plage s'étend, partout égale une ombre, de beau, le temps vire à l'orage. *Ce renversement de la boule dans le paysage est d'autant plus remarquable qu'il est redoublé.* En effet, le lecteur de *La Vue,* comme le narrateur de La vue se trouve confronté au même problème d'accommodation. Pour voir la vue dans le porte-plume, le narrateur ne doit se trouver ni trop près, ni trop loin de la petite boule de verre. De même *La Vue* ne peut se lire qu'en des aller-retours entre la description dans sa minutie et le poème dans son ensemble. La lecture ligne à ligne de *La Vue* brouille le paysage, et l'on ne peut prendre un peu de distance qu'en relisant le texte. Roussel construit un dispositif où le lecteur est placé par rapport à *La Vue* comme texte, exactement dans la même position que le narrateur de la vue par rapport à la petite boule de verre sur le porte-plume.

On rencontre le même problème d'accommodation avec *Nouvelles Impressions d'Afrique,* trop près des parenthèses on en perd le fil, trop loin on le perd aussi. Il ne faut pas oublier que Roussel avait commencé par écrire pour *Nouvelles Impressions d'Afrique* un poème qui était la description de deux photographies vues au travers de deux minuscules lorgnettes pendeloques faites pour se coller sur l'œil. Un travail auquel il avait consacré cinq ans et dont il a dit que « C'était, en somme, un recommencement exact de mon poème *La Vue* »[38]. Pour s'accommoder à *Nouvelles Impressions d'Afrique* il faut le lire, le relire, avancer dans le texte, revenir en arrière, relire encore.

Dans un texte comme dans l'autre ce qui masque et ce qui est masqué est de même nature. Les parenthèses de *Nouvelles Impressions d'Afrique* structurent le texte tout en le masquant, c'est-à-dire que ce qui est donné à voir de la façon la plus évidente : les parenthèses, est ce qui structure le texte, mais est aussi ce qui en masque la lecture. On pourrait aussi bien dire que les parenthèses le masquent tout en le structurant. De toute façon ce texte n'existe que comme cela, structuré, en pleine lumière, par ce qui le masque, et masqué, rendu opaque, par ce qui le structure. Le problème est du même ordre pour le lecteur de *La Vue* qui, pris dans le détail des descriptions, ne voit plus la vue, mais celle-ci ne réside dans rien d'autre que dans ces descriptions. Le problème est le même pour le narrateur de *La Vue* et la vue dans la petite boule de verre. Celle-ci est pour lui ce qui grossit la photographie et permet de la voir,

38 Raymond Roussel, *Comment..., op. cit.,* p 34.

mais elle est aussi ce qui la cache, si son œil n'est pas à la bonne distance le paysage se modifie, se brouille et disparaît. On peut dire que la petite boule de verre est l'écran de cette vue, dans le double sens du mot écran, tout à la fois sa surface de projection et ce qui la masque, ce qui l'expose sans conteste au regard mais dont le moindre bougé modifie l'image.

ŒDIPE JOUANT ŒDIPE ENTENDU PAR ŒDIPE

Au niveau de la composition d'ensemble j'espère, au travers des exemples donnés, avoir fait sentir comment tous ces textes s'invaginent sur eux-mêmes, ou, pour reprendre l'expression de Michel Foucault à propos de *Nouvelles Impressions d'Afrique,* comment ils croissent par leur centre[39]. Dans chaque exemple, j'ai cherché à maintenir séparé, autant qu'il était possible, fond et forme, reliure et relié, enveloppe et enveloppé, ce qui masque et ce qui est masqué, mais il arrive un moment où, à suivre les textes de Roussel dans leurs renversements, il devient impossible de dire ce qui est relié par quoi, ce qui est enveloppé par quoi et ce qui masque quoi. Impossible, par exemple, de dire pour les pages-parenthèses qu'elles sont plus pages que parenthèses ou l'inverse, elles sont indissociablement l'une et l'autre. Reliure et relié, enveloppe et enveloppé, masquant et masqué finissent par se confondre, car les uns et les autres sont pris dans la même étoffe. Ce renversement est omniprésent dans l'œuvre de Roussel, il l'est au niveau le plus général de la composition d'ensemble du livre, mais il ne l'est pas moins au niveau le plus local. Il y a une homologie de structure entre ces deux niveaux.

Au niveau le plus local du texte ce renversement est repérable quasiment quel que soit l'exemple décortiqué. Le lecteur en a déjà eu un aperçu avec le récit où Gérard Lauwerys raye les cinquante mots à la poudre d'or dans l'*Éocène,* ou avec cet exemple plus simple du renversement de *schedule* à Lutèce, via le mot cédule, pris dans son ancienne orthographe au point qu'il ne saura dire qui, du plan (*schedule*/cédule) ou de la ville (Lutèce) donne son cadre à l'autre.

Avec ces renversements Roussel nous fait arpenter un espace équivoque qui est avant tout l'espace de l'équivoque elle-même. C'est dans l'espace de l'équivoque de la langue que se développe matériellement le procédé. Au niveau le plus local du texte il ouvre l'équivoque espace entre deux mots, et donne du jeu pour ce renversement caractéristique de l'ensemble de sa composition. Un exemple parmi les plus lisibles est celui d'Œdipe jouant Œdipe entendu par Œdipe.

---

39. *Cf.* la citation du *Raymond Roussel* de Michel Foucault faite plus haut, p. 2.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Toujours dans le même chapitre 4 de *Locus Solus*, Roussel écrit que les visiteurs peuvent percevoir les sons qui sortent de la cage de verre « par une ouverture ronde, qui [...] était ménagée dans la paroi de verre, à deux mètres du sol »[40]. Un peu plus loin, il est question d'un second, puis d'un troisième « oeil-de-boeuf » *(sic)*[41] par lesquels les scènes sont entendues, et dans ces scènes il n'est question que d'Œdipe. Sans même insister sur le fait qu'à l'exception de la seconde de ces huit scènes, celles-ci mettent toujours, peu ou prou, en jeu des rapports père/fils ou père/fille, il importe d'abord de remarquer qu'œil-de-bœuf translittère Œdipe. Pour rentrer ici, jusqu'à sa pointe, dans la subtilité de Roussel, il faut noter le redoublement de l'œ dans cette translittération, et il faut surtout entendre, avec la multiplicité des œil-de-bœufs, la translittération du pluriel œil-de-bœufs en Œdipe, là ou le singulier œil-de-bœuf translittérre le grec *Œdipos* (le grec étant ici entendu tel que nous le prononçons).

œil – de – bœuf	œil – de – bœufs
Œ di pos	Œ di pe

En accord intime (substantiel dirait Roussel) avec cette translittération, Roussel, en vient précisément à nous faire entendre par cet œil-de-bœuf – qui, fait inhabituel, n'est pas fait ici pour voir – la translittération elle même. La mise en scène va précisément faire passer Œdipe par ces œil-de-bœufs. Ainsi dans la quatrième scène, on entend par l'œil-de-bœuf un enfant nommé Hubert Scellos réciter amoureusement un poème à sa mère, dont il précisé qu'elle est veuve de la veille. Hubert Scellos est un autre nom pour Œdipe, pas seulement parce que son père vient de mourir et qu'il est amoureux de sa mère, mais parce qu'Hubert Scellos se translittère en grec *hyper scellos*, soit l'hyper jambeux, c'est-à-dire exactement ce qui donne son nom à Œdipe (le pied enflé). De même dans le premier des huit récits, il est précisé à propos de Gérard Lauwerys que celui-ci boite, mais pas de n'importe quelle jambe, de la jambe gauche. Il réunit ainsi par ce trait deux caractéristiques essentielles de la lignée des labdacides, boiteux comme Labdacos et gauche comme Laïos[42]. On le voit, ou plus exactement on l'entend, Gérard Lauwerys boitant de la jambe gauche, et encore plus magistralement Hubert Scellos/*hyper scellos* jouant une scène œdipienne, l'un et l'autre perçus par un œil-de-bœuf, sont littéralement Œdipe jouant Œdipe entendus par Œdipe.

40. Raymond Roussel, *Locus Solus, op. cit.*, p. 110.
41. *Ibid.*, p. 111 et 112.
42. Laïos était dit gauche quant à sa sexualité contre nature.

À ce magistral renversement, dans un récit où l'énigme consiste surtout dans ce renversement même, Roussel est imbattable. Mais s'il renouvelle incontestablement le registre équivoque autour d'Œdipe[43], Roussel ne construit pas des récits d'énigme au sens de Sophocle, ni même au sens de Conan Doyle ou de Jules Verne. Les récits de Roussel ne tissent pas une énigme, ils sont bien plutôt, dans leur tissage même, le lieu de l'énigme. Roussel commence bien *Poussière de Soleils*, par exemple, comme une intrigue policière, mais l'énigme explose rapidement en une nébuleuse. Il est bien comme Martial, le génial inventeur de *Locus Solus*, celui qui « dévoile » le secret de mystérieuses machines ou qui « lève » l'énigme des actes accomplis par des cadavres ressuscités mais en définitive il ne dévoile, ni ne lève rien. Roussel est même celui qui, bien avant son livre posthume, dans le corps même de ses textes, dévoile le mystère des pages-parenthèses (*cf.* l'illustration de la page 111 de *Nouvelles Impressions d'Afrique*), de même qu'il met en lumière son mode de composition (*cf.* la citation faite ici-même, p. 11, de la p. 138 de *Locus Solus*) ou celui qui révèle jusqu'au procédé au détour d'une note (*cf.* la note de bas de page du chant IV de *Nouvelles Impressions d'Afrique* dans laquelle il

---

43. En se penchant sur d'autres récits d'énigmes, il est clair que l'équivoque est le premier et le principal ressort de la torsion par laquelle fond et forme viennent à se renverser l'un l'autre (c'est un point parfaitement souligné par Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, Paris, L'âge d'homme, 1973, pp. 147 à 169). Tout le développement du *Ruban mouchetée* de Conan Doyle repose sur l'équivoque entre *band* (ruban) et *band* (bande de brigand), mais on pourrait tout aussi bien évoquer Jules Verne, qui était l'écrivain que Roussel admirait par dessus tout. Il n'en reste pas moins qu'un des exemples les plus magistraux est l'*Œdipe-Roi* de Sophocle. Dans cette pièce les mots qui donnent forme au récit sont en complète résonance avec le fond. Jean-Pierre Vernant dans un article intitulé « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe-Roi » fait valoir que du point de vue de l'équivoque *Œdipe-Roi* a une valeur de modèle. Il note que si toutes les tragédies antiques jouent sur l'équivoque, *Œdipe-Roi* en comporte deux fois plus que les autres pièces de Sophocle, soit une cinquantaine. Mais, comme il le fait remarquer le problème est moins quantitatif que de fonction. Dans *Œdipe-Roi* l'homologie du fond et de la forme atteint un degré rarement égalé. Les renversements que permettent le double sens des mots sont en effet parfaitement homologiques aux renversements majeurs de la tragédie qui font le destin d'Œdipe. Il y a beaucoup d'équivoques langagières qui structurent le drame, mais les plus exemplaires sont celles où le nom d'Œdipe donne corps, par ses doubles sens, à son destin. À l'ouverture du drame, Œdipe sauveur de Thèbes doit faire face à une première énigme : qui a tué l'ancien roi, Laïos ? *Ego phano* répond Œdipe, ce qui s'entend : « c'est moi qui mettrai en lumière le criminel » mais aussi « je me découvrirai moi-même criminel ». À la Sphinge, Œdipe va dire *Oïda* (je sais). *Oïda* est un jeu de mot avec *Oïdos* (enflé), qui forme le patronyme même d'Œdipe. Œdipe répondant *Oïda*, c'est l'homme au pied enflé (*Oïdos*) qui sait (*Oïda*) l'énigme du pied. Ce n'est pas tout, à l'énigme fameuse : quel est l'être qui est à la fois *dipous, tripous, tetrapous* ? *Oi-dipous* aurait pu tout simplement s'avancer, *Oi-dipous*, c'est lui-même, l'homme sur ses deux pieds (*Oi-dipous* peut en effet se lire « les deux pieds »). Et c'est bien d'ailleurs la réponse qu'il donne : lui-même, celui qui va confondre en lui les trois générations, c'est-à-dire celui qui va condenser le *dipous, le tripous, et le tetrapous. Dipous*, lui, l'adulte sur ses deux pieds. *Tripous*, encore lui, identique à son père vieillard à trois pieds, par le fait de partager la couche de Jocaste. *Tétrapous*, toujours lui, ramené à quatre pattes, identique en cela à ses enfants, par le fait de les avoir eu avec sa mère. Avec *Œdipe-Roi* on a donc un enquêteur qui se découvre au terme de l'enquête être l'assassin, un découvreur qui est aussi l'objet de la découverte, un questionneur qui se découvre être lui-même la réponse à la question, dans un récit d'énigme dont la structure mœbienne est toujours appuyée aux renversements permis par le double sens des mots.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

donne une trentaine d'exemples de la même eau que celle qu'il reprendra dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*[44]), mais là encore, il dévoile sans dévoiler. Chaque dévoilement des rouages d'une machine ou de celui des raisons des mouvements d'un cadavre nous laisse le goût d'un vide : ce n'était que cela, et alors, et après ? Chaque « mystère » levé sur le procédé, sur les pages-parenthèses ou sur le mode de composition nous laisse sur le sentiment que l'énigme, comme un mirage, aurait fui un peu plus loin. Mais chaque dévoilement nous amène un peu plus à reconnaître qu'au-delà du mirage il n'y a rien, le mirage n'est rien d'autre que le mirage. De dévoilement en dévoilement, chaque pas fait à la suite de Roussel nous laisse de plus en plus le goût de vide de l'évidence, chaque pas nous amène à nous apercevoir que nous répétons sans cesse le même pas, que Roussel nous introduit toujours au même mouvement, à la même opération. L'énigme – ou faut-il dire l'évidence ? – se cristallise sur la structure et la raison de cette opération de renversement même qu'il est en train d'accomplir dans ses textes. Le génie de Roussel est de produire cette opération, d'abord mise en œuvre dans les textes à procédé (en tant qu'équivoque et procédé ont partie liée), dans absolument tous ses textes. Ce que Foucault appelle leur matrice, ce que j'ai appelé leur mode de composition, a la forme du procédé, que ces textes soient ou non à procédé. Le procédé est omniprésent chez Roussel.

L'INCLUSION DANS L'ŒUVRE

Nouvelles Impressions d'Afrique : un tableau à la gloire de Raymond Roussel.

Nouvelles Impressions d'Afrique est une œuvre entièrement composée à la gloire de Raymond Roussel. Cela est absolument évident et pas si facile à lire, d'une part parce que la composition de Roussel est, jusque dans la

---

44. Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique, op. cit.*, pp. 213 à 221 en voici quelques vers :

Combien, dit-il, *change de force un mot suivant les cas !*
Éclair dit « feu du ciel escorté de fracas »
Ou « reflet qu'un canif fait jaillir de sa lame » ;
Corbeille qui, trouvé dans un épithalame,
Offre aux yeux de l'esprit l'empire du joyau
Rend ailleurs « dépotoir à vieux papiers » ; *noyau*
Ici sert pour « comète » et là pour « cerise » ;
À *révolution* peut correspondre « *crise*
Où du prince obéi le peuple dit : Je veux »
Ou « court ébranlement d'un système nerveux » ;
De « fauteuil » saute à « mer » *bras* ; de « tome » à « roi » *suite,*
De « façon dont croupit l'homme » à « tuyau » *conduite* ;
De « grinçant cube de craie » à « civilisé » *blanc* ;
etc.

Foucault avait bien repéré ce dévoilement, il écrit à propos de cette note de bas de page : « Il n'y a pas à s'y tromper : le procédé était déjà révélé quand fut faite la révélation posthume ». Michel Foucault, *Raymond Roussel, op. cit.*, p. 185.

matérialité même de l'ouvrage, tout à la fois ce qui étale et ce qui masque son génie – la composition n'est très précisément géniale que parce qu'elle est en soi-même l'énigme, ainsi l'écran sur lequel le génie s'étale en pleine lumière est aussi celui qui le masque – d'autre part l'hymne à cette gloire, s'il rayonne partout dans le texte, est diffracté dans les parenthèses comme un rayon de lumière dans un cristal.

Avant d'en venir à cette diffraction, il faut finir de donner la composition complète de l'ouvrage. Il y avait donc les alexandrins dépliés en parenthèses gigognes, il y avait les dessins pris dans la composition par les pages-parenthèses, mais il y a aussi un autre poème de 145 quatrains qui, pas plus que les dessins, n'est là pour faire épais. Les deux poèmes se joignent en boucle dans un même hymne à la gloire de Raymond Roussel.

Ce poème, « l'Âme de Victor Hugo » est une reprise, à trois essentielles amodiations près, de « Mon Âme », son tout premier poème composé en 1894 à l'âge de 17 ans. Roussel l'a écrit deux ans avant *La Doublure*, l'œuvre pendant la rédaction de laquelle il connaîtra « *une sensation de gloire universelle* ». C'est à la suite de l'insuccès flagrant de celle-ci qu'il développera, suivant ses propres termes, une « *effroyable maladie nerveuse* », pour laquelle il sera soigné par Janet. Dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* Roussel cite des passages du livre de Janet *De l'angoisse à l'extase* où celui-ci cite Roussel :

> Non, la gloire n'est pas une idée, une notion que l'on acquiert en constatant que votre nom voltige sur les lèvres des hommes. Non, il ne s'agit pas du sentiment de sa valeur, du sentiment que l'on mérite la gloire ; non, je n'éprouvais pas le besoin, le désir de la gloire, puisque je n'y pensais pas du tout auparavant. Cette gloire était un fait, une constatation, une sensation, j'avais la gloire... Ce que j'écrivais était entouré de rayonnements, je fermais les rideaux, car j'avais peur de la moindre fissure qui eût laissé passer au dehors les rayons lumineux qui sortaient de ma plume, je voulais retirer l'écran tout d'un coup et illuminer le monde. Laisser traîner ces papiers cela aurait fait des rayons de lumière qui auraient été jusqu'à la Chine, et la foule éperdue se serait abattue sur la maison. Mais j'avais beau prendre des précautions, des rais de lumière s'échappaient de moi et traversaient les murs, je portais le soleil en moi et je ne pouvais empêcher cette formidable fulguration de moi-même[45].

45. Raymond Roussel, *Comment...*, *op. cit.*, pp. 127 et 128.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

C'est le nom de cette glorieuse fulguration qui reste alternativement occulté ou vide, et en cela d'autant plus présent, à trois reprises avec les essentielles amodiations apportées au poème « Mon Âme » au moment où il est repris dans *Nouvelles Impressions d'Afrique*, sous le titre « l'Âme de Victor Hugo » :

– d'abord occulté, comme je viens de le souligner dans le titre même du poème,

– puis vide, dans le cinquante-septième quatrain,

> Pour ne plus voir ces idolâtres
> Je travaille en fermant les yeux,
> Sans souci de ces lâtres,
> Qui me mettent aux rang des dieux.

(« Roussel » absent dans ces deux syllabes, les rousselâtres sont d'autant plus appelés)

– occulté finalement, dans l'avant-dernier quatrain,

> A cette explosion voisine
> De mon génie universel,
> Je vois le monde qui s'incline
> Devant ce nom : Victor Hugo.

D'« universel » à « Raymond Roussel » l'édition de 1897 ne dérogeait pas, elle, à la rime.

Mais l'hymne à la gloire de Raymond Roussel ne s'inscrit pas seulement en creux, il est partout diffracté dans les quatre chants du poème à parenthèses de *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Les parenthèses s'enroulent autour de Roussel et de son œuvre. Elles s'enroulent autour de son génie, de la gloire toujours non reconnue, de la mort qui approche et de l'espoir de reconnaissance posthume. Elles s'enroulent autour des œuvres précédentes et de leur mode de composition. Elles s'enroulent autour du rapport de Roussel à la langue, en constituant dans leur enroulement même une des formes de la mise en acte.

Ce rapport à la langue est rien de moins qu'héroïque. Le troisième chant intitulé « La Colonne qui, léchée jusqu'à ce que la langue saigne, guérit la jaunisse » est encadré par ces vers :

> Traitement héroïque ! user avec la langue,
> Sans en rien rengainer quelle ne soit exsangue,
> Après mille autres fous les flancs de ce pilier !
> Mais vers quoi ne courir, à quoi se plier
> Fasciné par l'espoir, palpable ou chimérique
> ((((( )))))
> De provoquer en soi la détente d'un mal. (62)

Roussel a dit par ailleurs qu'il saignait sur chaque vers, comme il a écrit le mal causé par ce traitement de la langue : « Il m'est arrivé de me rouler par terre dans des crises de rage, en sentant que je ne pouvais parvenir à me donner les sensations d'art auxquelles j'aspirais[46]. »

Mais dans ces chants ce n'est plus du jeune homme conquérant de « Mon Ame » dont il est question. Le thème de la mort qui approche revient sans cesse, et jusque dans les derniers vers :

> Le feu de l'œil s'éteint, à l'âge où dent par dent
> Et cheveu par cheveu, sans choc, sans accident
> Par l'action du temps, sa tête se déleste ;))))
> Se fait aux profondeurs du grand vide céleste[47]

Plus récurrent encore dans le poème, est l'avancée de cette vie sans que la gloire de Raymond Roussel ait été reconnue :

> Que de choses se font attendre, hélas ! depuis
> Le plongeon du caillou qu'on lâche dans un puits,
> Les hommages publics, – sommité disparue
> Seule est en droit d'avoir sa statue et sa rue[48], –

Roussel n'est pas étranger à celui qui s'éloigne et sur lequel on fait courir maints bruits, dont il est question dans l'avant-dernier vers. Celui là, précise le poème à son début, ne s'est jamais « fait aux quolibets transparents, à la honte », même s'il « ne sait aux gifleurs que tendre l'autre joue ». Allusion au fameux « Nous sommes la claque et vous êtes la joue ! » lancé par Robert Desnos à celui qui criait « Hardi la claque ! », lors du tohu-bohu auquel avait donné lieu la première de *L'étoile au front.*

Rien pourtant n'entame, malgré l'affront, le génie qui était d'emblée là :

> – Un génie immense à surnaturel apport
> A l'historique affront qu'à son aube il essuie
> Avant de faire école et de passer messie[49] ;

Car la gloire avant d'être reconnue par les autres est avant tout une sensation et une constatation, comme une étoile qui rayonne au front :

---

46. *Ibid.*, p. 29.
47. Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique, op. cit.*, p. 232 et 233. A noter, comment ici le sens joue à saute-moutons avec les parenthèses.
48. *Ibid.*, p. 205.
49. *Ibid.*, p. 176.

...saint feu du génie
(((((Qui rend l'élu touché par lui si vaniteux
Qu'il trouve au firmament les vrais astres piteux
Auprès de l'astre neuf qui sur son front rayonne

Comme il a encadré le chant III de son rapport à la langue, il encadre le chant II – autant qu'il encadre Raymond Roussel –, d'une comparaison à Napoléon par le biais du « *long surtout à taille* » et du « *petit chapeau* » « *desquels nous extrayons, quel que soit notre bord d'intimidants rayons* » qui en viennent à faire oublier jusqu'à « *L'Egypte, son soleil, ses soirs, son firmament.* »

Au fil de ses parenthèses enchâssant sa gloire tout autant qu'elles la font éclater, il cite ses œuvres et fait des auto-citations de leurs textes. Il n'est pas exclu qu'il fasse référence à chacune d'entre elles, mais il faudrait les connaître mieux que je ne les connais pour l'établir. Je relève qu'il fait explicitement référence à *Impressions d'Afrique*[50], qu'il cite implicitement *Locus Solus*[51], *Parmi les noirs*[52], *Nanon, Tête de carton du carnaval de Nice*[53], et que la longue note de bas de page du chant IV[54] qui donne une trentaine d'exemples du procédé constitue autant d'auto-références.

Au centre de cette diffraction de la gloire de Raymond Roussel dans les parenthèses gît, comme dans le poème « l'Ame de Victor Hugo », un vide. Aussi grossièrement qu'il y dérobait le nom qui rime avec « génie universel », ou qu'il occultait le nom de Roussel dans l'adjectif.....lâtres, il distingue un seul des 1271 vers de *Nouvelles Impressions d'Afrique*, en le coupant au milieu pour rejeter la seconde moitié du vers en note :

(((Chacun, quand de son moi, dont il est entiché,
Rigide, il fait tirer un orgueilleux cliché,
– Se demandant, pour peu qu'en respirant il bouge,
Si sur la gélatine, à la lumière rouge,
Dans le révélateur il apparaîtra flou, –

---

50. Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique, op. cit.*, p. 181.

51. Une allusion à *Locus Solus* se trouve par exemple dans le passage suivant, où l'on reconnaîtra le coq Mopsus livrant ses divinations en crachant des lettres de sang :

Alors qu'on est moins sûr dans le tas des humains
De reconnaître au port, à la blancheur des mains,
L'individu qu'écrase un nom à particule
Que : – [...]
– A son sang lorsqu'il crache, à ses mollets de coq
L'homme aux prises avec le bacille de Koch ;

Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique, op. cit.*, p. 173, 177.

52. *Ibid.*, p. 217.

53. *Ibid.*, p. 9.

54. Voir ici-même note 44.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

((((Tel se demandent : – *[suivent alors 54 exemples dont :]*
– le jeune auteur[1],
Jusqu'à quand ses écrits paraîtront à ses frais[2]

---

1. La gloire a l'horreur du teint frais.

2. Pour que d'un travailleur les œuvres soient illustres,
Il faut que sur sa tête aient passé force lustres ;
Seul le chêne est prospère, envahissant, ombreux,
Dont le tronc est strié de ronds déjà nombreux.[55]

Roussel, immensément riche, a publié tous ses ouvrages à ses frais, et le teint frais du jeune auteur dont il est question ici est celui qu'il avait à l'époque de « Mon Ame » et de *La Doublure*, dont il dit que l'échec lui causa, avant une « effroyable maladie nerveuse », une maladie de peau sur tout le corps[56].

En janvier 1933, une fois la seconde « troisième édition » de *Nouvelles Impressions d'Afrique* achevée, Roussel engage sa vie vers la sortie. Le 18 janvier 1933 il dépose chez son notaire une lettre où il dit annuler son précédent vœu de voir publier « Mon Ame » après sa mort, puisque ce poème vient d'être publié dans *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Le 20 janvier 1933 il dépose, toujours chez son notaire, une modification de son testament :

> « Je désire des obsèques très simples. Ni fleurs ni couronnes. Pas de photographie ou image mortuaire.
> Je désire qu'un exemplaire de chacun de mes livres, intitulés, l'un *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, l'autre *Documents pour servir de canevas*, soit envoyé par la poste et recommandé à messieurs : *[suivent alors les noms et adresses de 22 personnes, : Robert Desnos, Paul Éluard, Paul Reboux, Tristan Tzara, Michel Leiris, Fernand Gregh, André Breton, Jacques-Émile Blanche, Henry Bidou, René Char, Louis Laloy, Salvador Dali, René Lalou, André Gide, Philippe Soupault, Louis Aragon, Marceau Belaunay, Claude Balleroy, Jean-Loup Cohen, Jean Pellenc, Elie Richard, Edmond Jaloux.]*.
> Ces deux livres sont en dépôt à la Maison d'édition Alphonse Lemerre, 23-33, passage Choiseul. Je désire en outre qu'il soit mis en vente après ma mort[57].

---

55. Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique, op. it.*, p. 29.
56. Raymond Roussel, *Comment..., op. cit.*, p. 29.
57. Cf. François Caradec, *Raymond Roussel*, p. 393. Les deux livres posthumes seront publiés en 1935 sous le seul titre, *Comment j'ai écrit certains de mes livres.*

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Le 9 mars 1933 il exprime par écrit le vœu très insistant qu'on lui fasse une longue incision à une veine du poignet pour ne pas risquer d'être enterré vivant. Le 20 mai 1933 il écrit sur les pages de garde des exemplaires personnels de ses propres œuvres, imprimés sur vélin, reliés par Gruel, qu'il les lègue à la Bibliothèque Nationale. Et finalement, le 30 mai 1933, sur une note à Eugène Vallée de l'imprimerie Lemerre, il recommande de faire figurer en tête de *tous* ses livres sur les tirages posthumes une photographie prise en octobre 1896, à dix-neuf ans, au moment où il écrit *La Doublure.* Cette dernière recommandation faite, il part le lendemain pour la Sicile et s'installe au *Grande Albergo e delle Palme* (rêve de Palmes toujours ?) à Palerme. Là, après être sorti d'un premier coma dû à un excès de barbiturique, après avoir demandé qu'on lui procure un revolver et après avoir été découvert dans sa baignoire le poignet tailladé, il prendra le 13 juillet au soir le barbiturique qui lui procure, semble-t-il, la meilleure euphorie. On le trouvera le lendemain matin gisant sur le matelas posé à terre. Le valet de chambre se souviendra que le mort avait eu une éjaculation. On ne peut pas dire que la mort l'aura surpris.

L'hymne à la gloire de Raymond Roussel réside d'abord dans la composition du texte lui-même, mais c'est un hymne en négatif, un hymne noir qui n'éclate que pour celui qui se laisse saisir par son énigme. La composition en parenthèses qui, à sa pointe, renverse un élément de la reliure en élément du texte, avec les pages/parenthèses refermées sur les images, étale autant le génie de Roussel qu'elle ne le masque. Celui-ci explose dans l'énigme, dont la composition est à la fois l'expression et l'occultation. Ce n'est que parce que *Nouvelles Impressions d'Afrique* est « composition-énigme », c'est-à-dire énigme dans sa composition, qu'elle est géniale. La composition en parenthèses est la manifestation en acte du génie de Roussel, mais la gloire n'irradie pas moins l'ensemble des parenthèses dans une diffraction en cascade de l'une à l'autre. L'hymne à la gloire de Raymond Roussel réside également dans cette composition qui joint en boucle son premier et son dernier poème, et qui place Roussel d'autant plus au centre de l'hymne qu'il y occupe la place vide. Il fait fulgurer le soleil qu'il portait depuis toujours en lui sous la forme d'un blanc au centre de l'ouvrage, laissant cette place vide polariser les regards et les questions.

Avec *Comment j'ai écrit certains de mes livres* l'omniprésent procédé va se trouver l'être jusqu'à inclure Raymond Roussel dans son œuvre.

Michel Foucault, pour qui « Le livre « posthume et secret » est l'élément dernier, indispensable au langage de Roussel », fait valoir comment ce livre est le lieu privilégié de cette opération de retournement de la matrice donnant forme à tous les textes de Roussel, en ce qu'il donne à voir comment Roussel va se trouver enveloppé par son procédé :

> « Par une étrange réversibilité l'analyse du procédé *[il s'agit ici de l'analyse du procédé telle que développée dans le livre posthume]* a la même configuration que les machines elles-mêmes *[il s'agit ici des machines décrites par Roussel et que Foucault identifie précisément au procédé]. Comment j'ai écrit certains de mes livres* est construit comme l'exposé des figures dans les *Impressions d'Afrique* ou *Locus Solus* : d'abord, le mécanisme dont le principe et l'évolution sont présentés comme entre ciel et terre, – série de mouvements qui fonctionnent d'eux mêmes, entraînant l'auteur dans une logique dont il est le moment plus que le sujet (« Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque... »). Puis dans une seconde navigation, le procédé est repris à l'intérieur d'un temps anecdotique et successif, qui débute par la naissance de Roussel et s'achève dans un retour à ce procédé par rapport auquel la vie de l'auteur apparaît à la fois comme enveloppée et enveloppante[58]. »

Dans « Archeology of a passion », titre de l'entretien de Foucault avec C. Ruas qui introduit *Locus Solus* en anglais, Foucault ajoute :

> Je crois [...] que, au fond, quelqu'un qui est écrivain ne fait pas simplement son œuvre dans ses livres, dans ce qu'il publie, et que son œuvre principale, c'est finalement lui-même écrivant ses livres. Et c'est ce rapport de lui à ses livres, de sa vie à ses livres, qui est le point central, le foyer de son activité et de son œuvre. La vie privée d'un individu, ses choix sexuels et son œuvre sont liés entre eux, non pas parce que l'œuvre traduit la vie sexuelle, mais parce qu'elle comprend la vie aussi bien que le texte. L'œuvre est plus que l'œuvre : le sujet qui écrit fait partie de l'œuvre[59].

Pour Raymond Roussel, la prise dans son œuvre, l'inclusion dans le procédé, ont été radicales, et elles débordent largement sa vie. Un des derniers indices nous en a été donné par les circonstances de la découverte, en 1989, d'un trésor, aujourd'hui déposé à la Bibliothèque Nationale : neuf cartons de papiers inédits, brouillons, lettres, cahiers, agendas et photographies[60]. Les cartons étaient stockés depuis cinquante-cinq ans par la Société Bedel, traditionnel garde-meubles de la famille Roussel, et ils ont été découverts à la faveur du déménagement de cette entreprise. N'est-ce pas presque trop roussellien, que ces écrits de Roussel retrouvés à l'occasion du déménagement d'un déménageur ?

À suivre...

---

58. Michel Foucault, *Raymond Roussel, op. cit.*, p. 86.

59. Michel Foucault, « Archéologie d'une passion » *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, Volume IV, p. 607.

60. Cf. Annie Angremy, « La malle de Roussel » *Revue de la BN*, N° 43, Paris, 1992.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Dans le prochain numéro de *L'UNEBÉVUE* :

Deuxième partie :

JACQUES LACAN, POÈTE ASSEZ ROUSSELLIEN.

Il n'a pas été assez remarqué, jusqu'à ce jour, à quel point Lacan se situe, comme Roussel, dans la lignée des fous héroïques qui ont usé avec la langue, jusqu'à la laisser exsangue. Pourtant, même à en user ainsi, il n'est pas sûr qu'il aura guéri sa jaunisse (le titre du chant III de *Nouvelles Impressions d'Afrique* est, « La Colonne qui, léchée jusqu'à ce que la langue saigne, guérit la jaunisse. ») ? Ne dit-il pas lui-même dans la dernière séance de *L'insu que sait de l'unebévue s'aile à mourre* qu'il n'est *papoètassé* ?

Roussellien, Lacan l'était dès l'époque du *Séminaire sur « La Lettre volée »*. Plus tard, au moment de la publication des *Écrits*, il s'avèrera l'être encore plus en accordant à la composition de ce volume une structure roussellienne. Et, à la pointe de son enseignement, il se montrera presque plus roussellien que Roussel en inventant, au cœur de la langue, un vrai mathème : unebévue.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Lettre de Lacan à Foucault

DOCTEUR JACQUES LACAN
ANCIEN CHEF DE CLINIQUE À LA FACULTÉ
5, RUE DE LILLE, VIIe
LITTRÉ 30-01 SUR RENDEZ-VOUS

Ce 8 III 68

Cher Foucault,

Ceci n'est pas une pipe ...

J'adore ça.

J'ai parlé de vous (vous le vous ai-je nommé ?) à-vous séminaire d'aujourd'hui.

C'est ce que j'ai dit dans ce séminaire, qui parlait de vous sans vos noms.

Je vous en envoie le début, à charge pour vous d'en faire usage. Écrit au tableau :

1er temps

Je ne connais pas
||
J'ignore

de la poésie

2e temps

Je ne connais pas tout
||
J'ignore . tout

de la poésie

3: D'où la différence (de l'universel au particulier) ? est-ce la liberté laissée au premier pas de s'accoler au tout

4: Mais :

I don't know everything
I don't know anything

about Poetry

ici c'est l'anything qui inclut la négation

5: Alors ? ... Et la suite.

Je m'efforce à les décomposer.

Votre . JL .

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Le 8. III. 68

Cher Foucault,

Ceci n'est pas une pipe...
J'adore ça.
J'ai parlé de vous
(non, je vous ai nommé) à mon
séminaire d'aujourd'hui.
C'est ce que j'ai dit
dans ce séminaire, qui parlait
de vous sans vous nommer.
Je vous en envoie le début,
à charge pour vous d'en faire
usage. Écrit au tableau :

1er temps
Je ne connais pas
||
J'ignore
la poésie

2è temps
Je ne connais pas tout
||
J'ignore tout
de la poésie

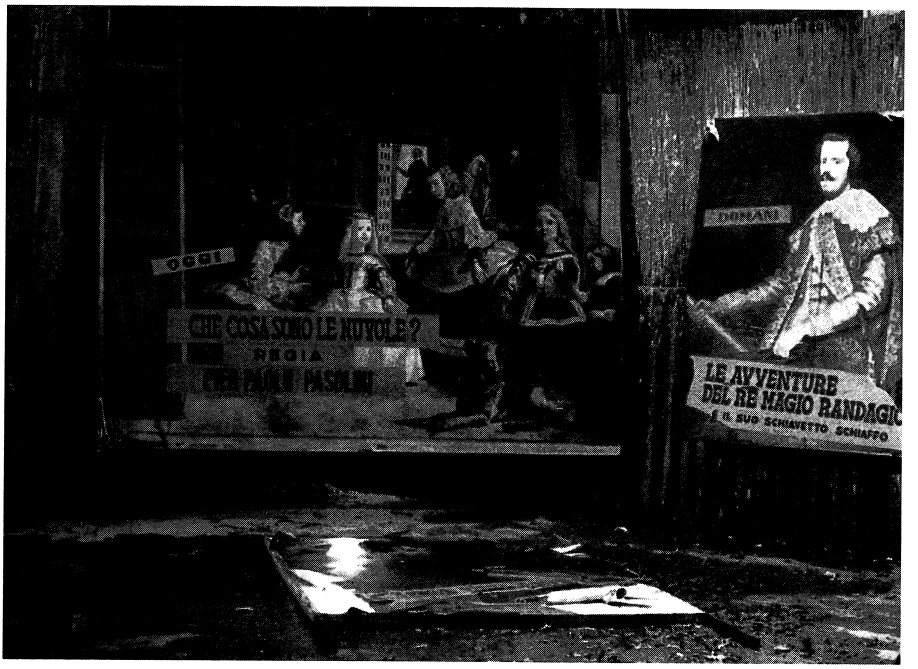
3° : D'où la différence (de l'universel
au particulier) ? Est-ce la liberté
laissée au premier pas de l'accoler au
tout

4° : Mais :
I don't know every thing
about Poetry
I don't know anything
ici c'est l'anything qui inclut la
négation

5° : Alors ? ... Et la suite.

Je m'efforce à les décompauser.

Vôtre JL.



Qu'est-ce que les nuages ? Pier Paolo Pasolini

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Foucault-Lacan : la leçon des Ménines

MAYETTE VILTARD

> *Le sujet n'est pas lui-même au centre, occupé par la machine, mais sur le bord, sans identité fixe, toujours décentré,* conclu *des états par lesquels il passe.*
> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, p. 26-27.

Foucault, Lacan ? À peine se fréquentaient-ils, constatent les biographes. De là à en déduire qu'ils s'ignoraient presque... En fait, leur influence réciproque fut discrète *et* importante. Foucault, considérait que Lacan faisait partie, dans les années cinquante (avec Klossowski, Bataille) de « ceux qui ont commencé à nous faire sortir de la fascination hégélienne dans laquelle on était enfermé » et qui « ont fait les premiers apparaître le problème du sujet comme problème fondamental pour la philosophie et la pensée moderne »[1]. Ainsi soulignait-il :

> Ce caractère non fondamental, non originaire du sujet, c'est là le point, je crois, qui est commun à tous ceux qu'on a appelés les structuralistes ; et qui a suscité de la part de la génération précédente ou de ses représentants tellement d'irritation, c'est vrai dans la psychanalyse de Lacan, c'est vrai dans le structuralisme de Lévi-Strauss, dans les analyses de Barthes, dans ce qu'a fait Althusser, dans ce que j'ai essayé moi-même de mon côté, à ma manière, que nous étions tous d'accord sur ce point qu'il ne fallait pas partir du sujet, du sujet au sens de Descartes comme point originaire à partir duquel tout devait être engendré, que le sujet lui-même a une genèse. Et par là même se retrouve la communication avec Nietzsche[2].

1. M. Foucault, « La scène de la philosophie », entretien avec M. Watanabe, 22 avril 1978, *in Dits et Ecrits*, III, Paris, Gallimard, 1994, p. 589.
2. *Ibid.*, p. 590.

Et Lacan dira de Foucault, en 1966 : c'est « un investigateur dont le type de recherches n'est certainement pas éloigné de celui dont ici, au nom de l'expérience analytique, je prends la charge[3] ».

On ne saurait parler de dialogue, chacun poursuit sa propre aventure. Leurs œuvres respectives, contemporaines, ont évidemment plus d'un point de concordance. Cependant, on peut aller plus loin et avancer qu'à certains moments, les propos de l'un ont eu un effet de rencontre avec ceux de l'autre, sur une difficulté qui leur était commune. Le poids qu'a eu pour Lacan, la conférence *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, conférence à laquelle, bien que non invité nommément, Lacan s'était senti « convoqué », a été développé dans une séance de son séminaire *D'un Autre à l'autre,* et publié dans *Littoral* n° 9[4]. Cette conférence de Foucault n'était pas sans rapport avec ce que Lacan avait déjà exposé à la fin de son séminaire *L'objet de la psychanalyse,* sur sa propre critique du « Retour à Freud », sous-titre de son texte *La chose freudienne,* critique dont Foucault produisait le ressort en fournissant son analyse du « Retour à... ». A ma connaissance, cette publication de *Littoral* est pour le moment la seule publication existante d'un échange sur un point précis[5], entre un texte de Lacan et un texte de Foucault.

J'ai choisi trois autres moments de « rencontre » entre eux, permettant de suivre comment « ils se parlent » d'une de leurs difficultés communes, difficulté que je formulerai ainsi : comment analyser, chacun dans leur domaine, que les « structuralistes », qui auraient dû être les plus aptes à prendre en compte la matérialité du signe, en étaient paradoxalement devenus la tombe ? Ces trois moments sont de nature différente. Il s'agit de la présence de Foucault à la séance du 18 mai 1966 du séminaire de Lacan *L'objet de la psychanalyse,* d'une lettre[6] de Lacan à Foucault datée du 8 mars 1968 et enfin, des propos que Foucault tient devant un groupe d'*Ornicar ?* début 1976 au moment de la parution du premier tome de *L'histoire de la sexualité, La volonté de savoir.*

RENCONTRE DU 18 MAI 1966

Lorsque, ce jour-là, Foucault vient assister au séminaire de Lacan au cours duquel Lacan parle des *Mots et des Choses* qui viennent de paraître, (une séance-fleuve de presque trois heures), ils « se comprennent ». – « Je déforme ce que vous dites ? » demande Lacan. – « Vous réformez » répond Foucault.

---

3. J. Lacan, séminaire *L'objet de la psychanalyse,* 1965-66, inédit, séance du 11 mai 1966.
4. *Littoral* N° 9, La discursivité, Toulouse, Erès, 1983.
5. J. Allouch, « Les trois petits points du retour à... » in *Littoral* N° 9, *op. cit.,* p. 39-78.
6. Publiée dans l'ouvrage collectif, *Michel Foucault, une histoire de la vérité,* Paris, Syros, 1985.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

En effet, à l'occasion des *Mots et des choses*, Lacan peut soulever, Foucault, présent, une objection au fait de traiter la question du signe comme relevant strictement de l'épistémé. Comme nous allons le montrer, il va objecter qu'il y a une matérialité du signe à mettre en rapport avec l'hétérogénéité qu'il y a dans le montage de la pulsion sexuelle. Foucault, déjà en route pour entendre cette objection[7], en développera les conséquences, jusqu'à produire ce qu'il appellera à partir de 1976, *le dispositif de la sexualité*, dont les lacaniens refuseront, c'est un comble, de prendre en compte... quoi donc ? Son hétérogénéité !

En revanche, *Les mots et les choses* contiennent une objection de Foucault à l'œuvre de Lacan qui va coûter à Lacan bien des tracas, il n'est d'ailleurs pas certain qu'il en soit venu à bout. On pourrait la formuler ainsi : écarter la représentation classique grâce à la notion de représentant de la représentation réfute les sciences humaines, il n'empêche que la représentation inconsciente garde toute sa place dans la psychanalyse. On verra que la lettre que Lacan envoie à Foucault le 8 mars 1968 est un témoignage des interrogations que Lacan soulève, au cours de son séminaire, *L'acte psychanalytique*, à propos de la matérialité du signe, sa prise dans la langue, et des inconvénients que cela entraîne dans son traitement logique.

Quel structuralisme ?

Comme H. Dreyfus et P. Rabinow en ont témoigné, le premier titre des *Mots et des Choses* envisagé par Foucault était *Archéologie du structuralisme*[8]. Et bien que ce titre ait été abandonné, le titre anglais *The Order of things*, est le titre véritable de l'ouvrage, titre inutilisable dans l'édition française car *L'ordre des choses* était un titre déjà existant.

C'est une gageure que de vouloir « résumer » ce qui précède la séance du 18 mai 1966, mais je dégagerai une ligne de force permettant de situer dans quel contexte tombe la présence de Foucault ce jour-là. Lacan, lui aussi, est aux prises en cette année 1966, avec « le structuralisme » tel qu'il s'est déployé tous azimuts et sa surprise est de le voir partout au cours du voyage qu'il fait dans les universités américaines, à Pâques 1966. Dès son retour, il déclare, au cours de la séance du 23 mars

---

7. « J'ai pendant un certain temps oscillé, entre l'analyse interne des discours scientifiques et l'analyse de leurs conditions externes de développement [...]. Dans les *Mots et les Choses*, j'ai essayé de reprendre le problème du discours scientifique lui-même [...]. Mais il y avait une autre partie qui restait en suspens – on me l'a assez dit – mais j'en avais conscience [...]. Comme j'ai l'esprit lent, j'ai mis longtemps à saisir tout cela, mais au bout du compte, il m'est apparu que c'était essentiellement du côté des relations entre le savoir et le pouvoir que l'on pouvait faire l'histoire justement de cette mise en scène de la vérité [...] ». M. Foucault, *Dits et Ecrits, op. cit.*, p. 584.

8. H. Dreyfus et P. Rabinow, *Michel Foucault, un parcours philosophique*, Paris, folio essais, Gallimard, 1984, p. 37.

(il ouvre cette séance en disant « J'aimerais que nous ouvrions la fenêtre d'ailleurs, car c'est vrai, je m'aperçois, pour la première fois, que c'est irrespirable) :

> Je me suis donné un mal énorme, au cours des nombreuses années de mon enseignement, pour faire parvenir à un milieu qui n'était pas spécialement préparé à le recevoir, un certain nombre d'informations plus spécialement concernant le champ de la linguistique. Vous avez déjà senti depuis longtemps ce que je peux avoir là-dessus de légères nostalgies, le résultat est que, après quinze ans de cet enseignement, j'ai mis peut-être un petit peu avant les autres – ce petit milieu qui était celui sur lequel j'espérais – au parfum, au parfum de quelque chose qui, maintenant, cavale tellement partout, à tous les carrefours, à tous les coins de rue, voire sous le nom plus ou moins approprié qui sera bientôt absolument impossible à nettoyer tellement il va être couvert de ces diverses incrustations de coquillages qui revêtent les épaves, le mot de structuralisme. C'est que c'est plutôt là qu'il va s'agir de procéder à un très très sérieux nettoyage pour tout de même dire quel est le nôtre de structuralisme[9].

Mais comment entendre cette difficulté qu'aurait le structuralisme à prendre en compte la matière ?

> Je reprends encore ceci, c'est que, si mon enseignement a un sens et s'il est cohérent avec le structuralisme qu'il met en valeur, s'il a pu s'édifier d'an en an, il me semble qu'il a trouvé faveur dans ceci que la formulation structuraliste, pour se fonder (rappelez-vous ce premier graphe, ce rapport en réseau des fonctions déterminantes de la structure du langage et du champ de la parole), si cette structure en réseau par exemple a un avantage, c'est précisément d'appartenir à un monde topologique, ce qui veut dire : où les connections ne se perdent pas parce que le fond est déformable, souple, élastique. C'est ce qui permet que l'édifice ne s'effondre pas, ne se déchire pas en raison des modifications de la métrique de l'ensemble quand j'apporte de nouveaux termes. [...] Il s'agit de s'apercevoir où la structure les branche, ces quatre termes, l'un sur l'autre[10].

Pourtant, comme Deleuze le montre si bien dans son article *A quoi reconnaître le structuralisme ?* [11], la topologie, l'analysis situs, est le b. a. ba. des fondements du structuralisme. Mais les structuralistes accordent à la science un champ qui, à la fois, leur permet de cerner la question du sujet de la science, et du même coup, les rend inaptes à véritablement traiter de la question du sujet. Lacan dira ce tour de passe-passe aux étudiants de philosophie, le 19 février 1966, au cours d'une rencontre :

---

9. J. Lacan, séminaire *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 23 mars 1966.
10. *Ibid.*
11. G. Deleuze, « A quoi reconnaître le structuralisme ? », texte de 1966-67, publié *in La philosophie*, ed. François Chatelet, Hachette, 1973, et Bruxelles, Marabout, 1979.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> C'est pourquoi la psychanalyse comme science sera structuraliste, jusqu'au point de reconnaître dans la science un refus du sujet[12].

S'il est possible, en restant dans les exigences structuralistes, de poser la question de l'objet manquant, de la place vide, il n'est pas possible de traiter correctement la *fonction* du manque, et de là, le statut de la vérité et le sujet divisé. Lacan utilise à nouveau l'exemple du pot de moutarde. En substance, la « démonstration » est la suivante. Aristote nous dirait que la moutarde du pot de moutarde, c'est la matière qui remplit le pot. Comme Aristote n'avait pas la Bible, nous dit Lacan, il n'a pas pu admettre qu'il y ait un vide séparé des objets. « Alors, dit Lacan, il a rempli le pot et c'est à cause de ça qu'on y est resté un certain nombre de siècles[13] ». Pourquoi la Bible ? « L'énoncé juif que *Dieu a fait le monde de rien* est, à proprement parler, Koyré le pensait, l'enseignait, et l'a écrit, ce qui a frayé la voie à l'objet de la science[14] ». Ainsi, le pot, comme toute création de parole, est création divine, création du logos. « Il faut que nous arrivions à voir comment l'apparence est aussi la réalité. Le morceau de craie devient objet de science dès le moment où vous partez de ce point qui consiste à le considérer comme manquant[15] ». Le nombre ouvre à plusieurs façon de traiter du manque, diagonale de Cantor, les irrationnels, les nombres imaginaires, les nombres complexes, etc. Or, nous dit Lacan,

> Où s'accroche-t-elle, cette face manifestement matérialiste par laquelle est justement désignée la science ? C'est bien en ce nœud de la *fonction* du manque que gît et qu'est recélé le point tournant de ce qui est en question. Qu'allons-nous avoir en ce point qui est un point de béance ?

En ce point, Lacan commence à nuancer l'efficacité symbolique du structuralisme. En effet, comment ramasse-t-il le problème posé par cette *fonction* du manque (à ne pas confondre précise-t-il avec *l'idée* du manque) ?

Il y a là, en ce point de béance, une double difficulté, une antinomie :

> Nous l'avons vu l'année dernière à propos de la genèse frégéenne du nombre 1. C'est pour sauver la vérité qu'il faut que ça fonctionne[16].

Ce qui veut dire, dit Lacan : ne rien vouloir en savoir. Pour sauver la vérité, on lui ferme la porte.

---

12. J. Lacan, « Réponses à des étudiants en philosophie sur l'objet de la psychanalyse », *Cahiers pour l'analyse* n° 3, 1966.
13. J. Lacan, séminaire *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, Séance du 8 décembre 1965.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*

Mais il s'agit aussi de jouir de la vérité, le savoir comme jouissance entraîne une opacité dans l'abord scientifique de l'objet.

Entre ces deux termes, nous avons à saisir ce qu'il en est du sujet de la science, et Lacan rappelle son schéma de l'aliénation, la bourse ou la vie :

- ou bien vous jouissez de la vérité mais qui jouit ? Puisque vous ne savez rien.
- Ou bien vous avez non pas le savoir mais la science, et cet objet d'intersection qui est l'objet *a* vous échappe, vous avez ce savoir amputé.

Comment alors traiter de cette « face matérialiste » de la fonction du manque que la structure démontre être là où la science est accrochée ? Pour traiter de ce problème, Lacan, comme Foucault, (comme Deleuze, mais ce n'est pas mon propos ici) vont aller chercher les Anciens Stoïciens, grecs, et leur logique du signe. Car, en effet, c'est ici la question du signe qui est posée, le signe est le point d'accroche matérielle, corporelle, la cicatrice[17] d'où le signifiant peut se dégager, mais il ne peut s'en dégager que par une opération elle-même portant la marque du signifiant.

L'image du corps dans la coupure logique : l'apport des Stoïciens

Dans *Les mots et les choses,* Foucault témoigne d'une lecture approfondie des stoïciens, en situant au passage, les trois termes fondamentaux de leur logique du signifiant, tels que Lacan également, en avait fait usage l'année précédente, dans *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse,* et sans doute n'étaient-ils pas très nombreux, à cette époque, à avoir cette connaissance de Chrysippe et de sa logique ternaire, montrant par là que leurs références n'étaient pas spécialement saussuriennes. Ainsi trouve-t-on, dans le petit sous-chapitre intitulé « L'être du langage » :

> Depuis le stoïcisme, le système des signes dans le monde occidental avait été ternaire, puisqu'on y reconnaissait le signifiant, le signifié et la « conjoncture » (le τυγχανον)[18].

Lacan poursuit, dans *L'objet de la psychanalyse,* ce qu'il avait amorcé l'année précédente, dans *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse,* à propos de la logique du signe chez Chrysippe[19]. Et dès la première séance, il reprend le fait que les stoïciens et les psychanalystes ont une fréquenta-

---

17. Cf. le séminaire *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse.* Cf. mon article dans *L'unebévue, Parler aux murs,* N° 5, « Parler aux murs. Remarques sur la matérialité du signe », Paris, EPEL, 1994.

18. M. Foucault, *Les Mots et les Choses,* Paris, Gallimard, 1966, p. 57.

19. M. Viltard, « Parler aux murs », *op. cit.*

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

tion de la vérité qui montre qu'ils ont des points communs, un en particulier à propos du corps.

Les stoïciens nous apportent une logique du discours, logique propositionnelle, qui disqualifie la copule, l'arbre n'est pas vert, l'arbre verdoie. « Est vert », « verdoie », c'est le prédicat. Le verbe est donc le prédicat, l'équivalent de la fonction *f*. « L'arbre » est le sujet, équivalent de l'argument (*x*). Dans leur doctrine, cette logique est indissociable du fait que le corporel est impliqué de façon décisive, dans la discontinuité qu'il y a entre les causes et les effets : les causes sont des corps, les effets sont des incorporels. Pour que le prédicat trouve son sujet, un sujet « conforme au verbe », ce n'est pas une mince affaire, car cette « conformité » n'est pas seulement grammaticale. Cette production du sujet est un événement, et pour que cet événement ait lieu, il faut qu'il y ait entre le sujet et le verbe, qui forment une proposition, c'est-à-dire qui sont dans le monde des effets, c'est-à-dire des incorporels, une intervention, (un effet de surface dit Deleuze), venant du passage par le monde des causes, de la chose, la *tugkanon* (τυγχανον). Il s'agit là de tout un circuit mettant en point d'affolement de l'ensemble, l'énonciation.

Les analystes aussi « ils ont trouvé ça » dit Lacan :

> Image du corps. Image quoi ? Image flottante, baudruche, ballon qu'on attrape ou qu'on n'attrape pas. Justement, l'image du corps ne fonctionne analytiquement que de façon partielle, c'est-à-dire impliquée, découpée dans la coupure logique.
> Alors ça peut être intéressant de savoir que pour les stoïciens, Dieu, l'âme humaine, et aussi bien tout le monde, y compris les déterminations de qualité, tout, à part quelques point d'exception dont il ne sera pas sans intérêt d'en relever la carte, tout était corporel. Voilà des logiciens pour qui tout est corps[20].

« On oublie que la demande, quelle qu'elle soit, se prononce avec la bouche[21] ». C'est ainsi qu'il faut entendre que c'est une *aspiration*. Le sujet est un sujet *incarné*.

Quel rapport alors avec ce qu'il en est du sujet dans notre champ, « ce trou, cette chute, cette ptose[22], pour employer ici un

---

20. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 8 décembre 1965. Aussitôt Lacan, sachant les dégâts que font les reprises simplificatrices qui sont faites par ses auditeurs inconditionnels prend ses distances, on pourrait en préférer d'autres, voies d'accès etc. et il finit par dire, discrètement, que la reprise qu'il redoute de ce qu'il est en train de dire, c'est la reprise catholique traditionnelle des stoïciens (« Que ta Volonté soit faite ! ») et il lâche : « Avec votre goût des étiquettes, vous allez dire que je vous *prêche* une psychanalyse stoïcienne ».

21. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 15 décembre 1965.

22. On pourrait suggérer le terme de « personnaison » pour se faire une idée de la traduction de la ptose stoïcienne.

terme stoïcien[23] » ? Lacan reprend ce qu'il a développé l'année précédente sur la nomination.

> « Chaque fois que
>
> nous parlons
> de quelque chose
> qui s'appelle
> le sujet
>
> *[ces quatre termes sont en tant que tels analysés dans Problèmes cruciaux*[24]*]*
> nous en faisons un « Un », or le nom du sujet, c'est ceci, il manque l'Un pour le désigner. Qu'est-ce qui le remplace ? [et ce n'est pas une identification] Qu'est-ce qui vient faire fonction de cet Un ? Plusieurs choses, l'objet *a*, le nom propre, remplissent la même fonction.

Mais alors, quid de la fonction imaginaire de l'image du corps ?

Le bâti, une « traduction très lacanienne » du framing

Il est incroyable de voir comment parfois, dans l'air du temps, certaines coïncidences se produisent : « Juste avant » (!) que ne sortent *Les Mots et les choses*, Lacan dans les séances qui précèdent la séance du 27 avril au cours de laquelle il réclame que l'auditoire lise les *Mots et les Choses* qui vient de sortir, (et on peut supposer qu'il a fait savoir à Michel Foucault qu'il « réclamait » sa présence au séminaire lorsqu'il en ferait la « lecture » bien qu'on n'en ait aucune preuve), juste avant, donc, Lacan produit la question qui lui pose problème, à lui Lacan, mais qui aussi bien, lui permettra de faire une lecture critique, critique en son sens plein, des Ménines des *Mots et des Choses*.

Jusque-là, Lacan a parlé « tout tranquillement » dans son séminaire de ce truc général « le corps », des corps-causes des stoïciens, de l'image du corps qui ne se produit que dans la coupure logique, mais tout de même, il va bien lui falloir articuler tout cela avec son traditionnel i (*a*), la fonction imaginaire comme support de l'identification narcissique. Comment va-t-il articuler les rapports « du miroir » et « du fantasme » ?

Lacan quitte alors les références logiques et philosophiques qu'il avait utilisées dans la première partie de son séminaire et va chercher les artistes, les peintres essentiellement, pour aborder une question jusque-là non traitée dans son enseignement. Voilà qu'arrivent Rivera, Duchamp, le pop-art, Dali, Magritte, les jades troués chinois, etc.

> C'est parce que la sexualité entre en jeu d'abord par le biais du désir de savoir que le désir dont il s'agit dans la dynamique freudienne est

23. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse*, *op. cit.*, séance du 15 décembre 1965.
24. Cf. mon article, *Remarques sur la matérialité du signe*, *op. cit.*

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> le désir sexuel. C'est parce qu'il entre en jeu sous les espèces que déjà avaient repérées et non sans motif les esprits religieux, c'est parce que la *cupido sciendi* a été située là où il fallait par Freud que tout est changé dans la dynamique de l'éthique.

Comme la double boucle des objets topologiques tels que la bande de Moebius, la bouteille de Klein et le cross-cap, permet de donner la structure du rapport de l'image spéculaire à l'objet a, de i (a) à a, Lacan s'exclame, à propos du cross-cap, autrement désigné par « la mitre » qu'il donne une actualité singulière « aux représentations de Dali des évêques morts sur la plage de Cadaquès. Quoi de plus beau, semble avoir deviné Dali, qu'un évêque statufié, pour représenter ce qui nous importe ici, à savoir le désir [25]».

Lacan entend mettre en rapport cette double boucle des objets topologiques, et l'espace du miroir, d'une autre façon que celle imprudemment produite à la fin du séminaire *Les quatre concepts de la psychanalyse*, suggérant que le fantasme pourrait être traversé comme on traverse un cerceau de papier[26]. Lacan propose ce qu'il appelle un apologue, qui lui est venu au cours d'une de ses récentes interventions dans les universités américaines, (sans doute à Chicago), mais dont « il a réservé la primeur à son auditoire français », et pour cause pourrait-on dire, puisque toute sa proposition repose sur un jeu subtilement enroulé de traduction entre la langue anglaise et la langue française, entre les mots qu'il pense (en quelle langue ?) et les mots qu'il dit, qu'il a dit, qu'il n'a pas dit, etc.

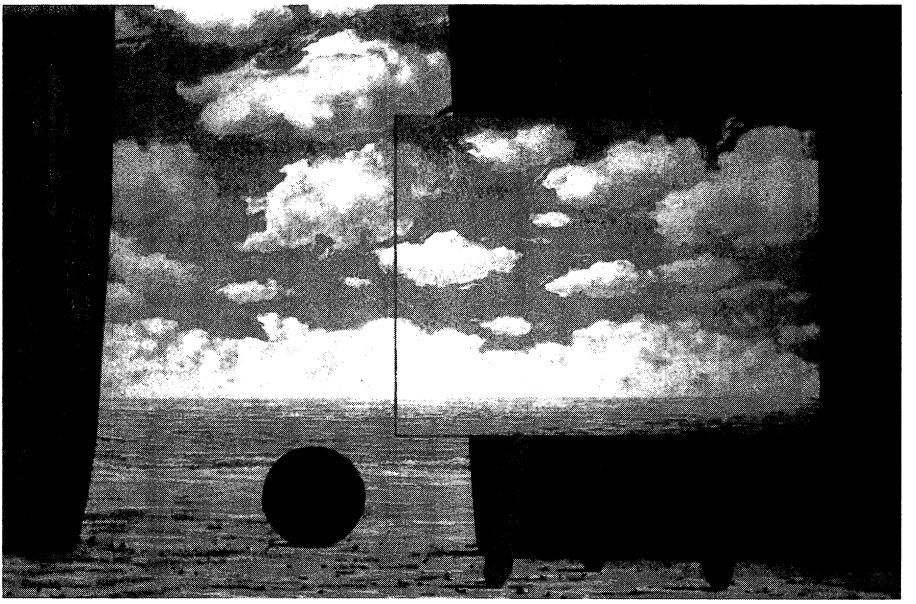
Lacan présente donc le problème :

> Ceci pour vous montrer (il vient de parler des divers objets topologiques qu'il utilise dans son enseignement) l'élaboration possible, le matériel que mettent à notre portée ces structures pour quelque chose qui n'est rien de moins que l'articulation cohérente de ce qui se pose à nous comme problème au regard par exemple d'une réalité comme le fantasme.
>
> J'ai insisté dans le début de mon enseignement sur la fonction imaginaire comme étant ce qui supporte radicalement l'identification narcissique, le rapport microcosme-macrocosme, tout ce qui a servi jusqu'à présent de module à la cosmologie comme à la psychologie. J'ai construit un graphe pour vous montrer à un autre état et dans une autre référence à la combinatoire symbolique quelque chose qui est aussi une forme d'identification, qui fait le désir se supporter du fantasme.

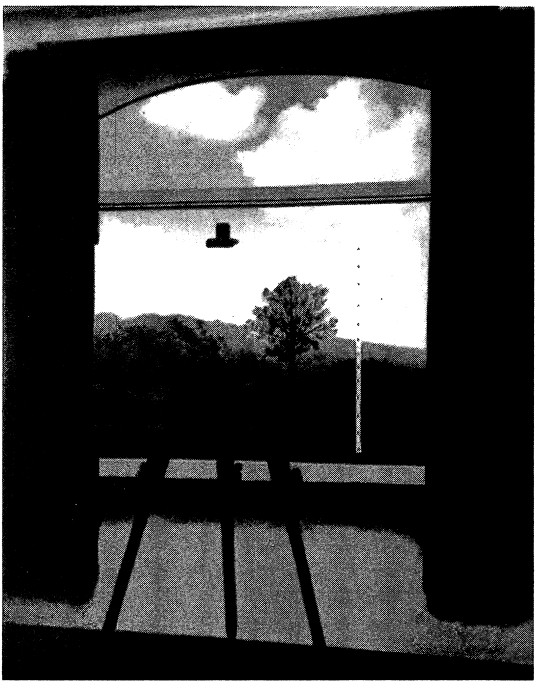
---

25. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 30 mars 1966.

26. J. Allouch, *La psychanalyse, une érotologie de passage*, Cahiers de l'Unebévue, Paris, EPEL, 1997, p. 109-142.



Magritte *La belle captive* (vers 1965)



Magritte
La condition humaine 1933

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> Le fantasme, je l'ai symbolisé par la formule S barré coupure si vous voulez de (a). Qu'est-ce que ce (a) ? Est-ce que c'est quelque chose d'équivalent à l'i (a), image spéculaire, ce dont quoi se supporte, comme Freud l'articule expressément, cette série d'identifications s'enveloppant l'une dans l'autre, s'additionnant, se concrétisant à la façon des couches d'une perle, au cours du développement qui s'appelle le moi ?
> Est-ce que le (a) n'est qu'une autre fonction de l'imaginaire ? Quelque chose doit tout de même vous mettre en soupçon qu'il n'en est rien, si j'avance depuis toujours que le (a) n'a pas d'image spéculaire. Mais qu'est-il[27] ?

Alors Lacan introduit le *« framing »* :

> Pour vous reposer, parce que je pense qu'après tout, tout ceci est bien aride, je vous dirai qu'une fable, un modèle, un apologue m'est venu à l'esprit, précisément au temps de mes conférences aux USA mais je vous en ai réservé la primeur. C'est-à-dire que le mot qui m'est venu à l'esprit pour vous faire saisir où est le problème, ce mot je ne l'ai pas mis en circulation. Je l'ai d'autant moins mis en circulation que je ne crois pas qu'il ait de traduction en anglais. Mais enfin je leur en ai donné quand même une petite idée. J'ai employé le terme *frame*, ou *framing*.

Voilà comment Lacan ne prononce pas le mot « cadre » ou « encadrement » qui lui a coûté quelques malentendus[28]. Donc, pas de cadre au fantasme, mais un *framing*. Passons au mot suivant.

> Il y a un mot beaucoup plus beau en français. C'est un mot qui a son prix sur la scène du théâtre, c'est le mot « praticable ».

Une fois le mot « praticable » lancé, Lacan va pouvoir prononcer le mot cadre, mais en le référant à Magritte, à savoir un encadrement qui est une drôle de façon d'encadrer :

> Après tout, peut-être certains d'entre vous se souviennent-ils de la façon dont j'ai parlé du fantasme à certaines de nos journées provinciales quand j'y ai fait référence à un jeu qui n'est point de hasard, du peintre Magritte qui l'a dans ses tableaux répété bien souvent, à savoir représenter l'image qui résulte de la poser dans le cadre même d'une fenêtre d'un tableau qui représente exactement le paysage qu'il y a derrière.

---

27. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 30 mars 1966.
28. J. Lacan, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, séminaire de 1964.

A partir de là, Lacan peut critiquer sans le dire ce qu'il avait pu laisser entendre, que le fantasme serait « traversable ».

> A ceux-là, mon introduction du praticable n'apportera rien de nouveau, à ceci près que c'est un petit peu plus mettre l'accent et les points sur les i. Quel est le fruit de la présence du praticable sur la scène du théâtre, sinon à une certaine distance, d'être pour nous trompe-l'œil, d'introduire une perspective, un jeu, une capture dont on peut dire qu'il participe de tout ce qu'il en est dans le domaine du visuel, de l'ordre de l'illusion et de l'imaginaire.
> Néanmoins, si vous passez derrière le praticable, il n'y a plus moyen de s'y tromper. Et pourtant le praticable est toujours là. Le bâti existe.

C'est la dernière opération dans le mot à mot :

> Le *bâti* existe. C'est là très précisément ce dont il s'agit. Il faut avoir poussé les choses assez loin et très précisément dans une analyse, pour arriver au point où nous touchons, dans le fantasme, l'objet (a) comme le *bâti*. La fonction du fantasme dans l'économie du sujet n'en est pas moins de supporter le désir de sa fonction illusoire. Il n'est pas illusoire. C'est par sa fonction illusoire qu'il soutient le désir. Le désir se captive de cette division du sujet en tant qu'elle est causée par le *bâti* du fantasme.

Bâti, bâti, bâti. Qu'est-ce qu'un bâti ? En français, le bâti a l'avantage d'être plusieurs choses : en son sens premier, le bâti est un assemblage de montants et de traverses qui forment un cadre, le cadre d'un *tableau* par exemple. Par extension, c'est aussi la charpente, l'armature, la carcasse, le châssis, qui supporte les diverses pièces d'une *machine*. Enfin, en couture, c'est l'assemblage par une *couture* provisoire à grands points, des *bords* des différentes coupes faites d'après le patron, et qui va permettre le premier essayage de l'étoffe sur le corps.

> Qu'est-ce à dire ? Est-ce à dire que nous puissions nous contenter de dire que comme au théâtre il n'y a qu'à avoir son entrée dans les coulisses pour aller visiter le praticable ? Et en avoir le fin mot ? Il est bien évident que ce n'est pas de cela qu'il s'agit et que, comme les êtres infiniment plats qui habitent ce corps, ce n'est pas à nous déplacer sur la surface du tore que nous aurons jamais l'idée de ce qui est là, sous forme de trou, et qui selon toute apparence, doit bien avoir quelque chose à faire avec cet objet (a) puisque c'est de son existence que dépend la distinction de ces deux boucles qui sont faites autour de cette torsion externe avec celle qui les rejoint à franchir ce trou.
> C'est ici que l'usage des autres surfaces topologiques dont je vous ai annoncé la fonction peut nous être de quelque service[29].

---

29. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 30 mars 1966.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Voilà une des lignes de force du séminaire *L'objet de la psychanalyse,* permettant en partie de situer l'échange Foucault-Lacan du 18 mai. (Il y en a d'autres, une au moins d'égale importance, et qui suit le fil de la discussion heideggerienne à propos de *La leçon de Platon* et *L'essence de la vérité*).

Les Ménines

Lacan, l'année précédente[30], avait salué *La naissance de la clinique* comme libérant le corps de l'espace du miroir et de la représentation. L'énoncé célèbre que Foucault avait été extraire d'un coin de texte de Bichat « Ouvrez quelques cadavres » était bien ce qui permettait d'articuler ce corps regardé où plus on voit, plus on est aveugle et ce dont parlait Bichat, un corps vivant qui n'était que membranes et feuilletages glissants. C'est d'ailleurs par la question du spéculaire que Foucault avait abordé Lacan[31] dans les années cinquante.

Tous deux attendent des Ménines la possibilité de recevoir une leçon, qu'on pourrait formuler en termes foucaldiens : comment rendre compte du visible et de l'énonçable sans perdre pour autant les apports du structuralisme, ou en termes lacaniens : comment articuler l'espace du sujet et l'espace du miroir, conserver la définition du sujet (représenté par un signifiant auprès d'un autre signifiant) tout en prenant en compte que ce sujet si purement symbolique est incarné, affecté d'un sexe[32].

Espace du miroir et espace du sujet

Lacan continue donc le 18 mai ce dont il vient de tracer les grandes lignes : on n'est pas devant un tableau dans la même situation perspective que devant un miroir.

Avec les Ménines, Lacan montre qu'il y a un point de renversement qui est aussi un point de jonction entre la relation à l'image de l'autre, qui donnerait l'espace du narcissisme et la relation à l'autre qui ne met jamais en relation qu'avec l'objet *a*, qu'on peut situer dans l'espace projectif.

---

30. J. Lacan, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse.*

31. Nous avons sur ce point les remarques de Didier Éribon. Foucault a assisté à (quelques ?) séances du séminaire de Lacan en 1953, et en 1952, il avait conseillé à Jean-Claude Passeron de choisir comme sujet de DES l'idée du spéculaire chez Lacan, à partir des « Complexes familiaux », parus en 1938 dans *L'Encyclopédie française,* et du « Stade du miroir », paru dans la RFP en 1949, *in* D. Éribon, *Michel Foucault et ses contemporains,* Paris, Fayard, 1994, p. 234.

32. Ce que Lacan dira clairement dire aux psychiatres à L'Hôpital Sainte Anne l'année suivante.

> Ceci est le plan essentiel d'où nous devons partir. Et qu'à mon avis, Michel Foucault que je vous ai tous priés de lire, dans son très remarquable texte, a éludé. C'est en effet le point autour de quoi il importe de faire tourner toute la valeur, toute la fonction de ce tableau[33].

Du tableau retourné que le peintre est en train de peindre, Lacan fait « une carte retournée ».

> Cette carte retournée, elle est là vraiment faite pour vous faire abattre les vôtres. [...] La façon dont vous répondrez à cette question, dont vous abattrez vos cartes, est en effet absolument essentielle à l'effet de ce tableau. Ceci implique cette dimension que ce tableau subjugue. Depuis qu'il existe, il est la base, le fondement de toutes sortes de débats. Cette subjugation a le plus grand rapport avec ce que j'appelle cette subversion, justement, du sujet, sur laquelle j'ai insisté [...]
> En fait, le rapport à l'œuvre d'art est toujours marqué de cette subversion. Nous semblons avoir admis avec le terme de sublimation quelque chose qui, en somme, n'est rien d'autre. Car si nous avons suffisamment approfondi le mécanisme de la pulsion pour voir ce qui s'y passe, c'est un aller et retour du sujet au sujet, à condition de saisir que ce retour n'est pas identique à l'aller et que précisément, le sujet, conformément à la structure de la bande de Mœbius, s'y boucle à lui-même après avoir accompli ce demi-tour qui fait que, parti de son endroit, il revient à se coudre à son envers, en d'autres termes, qu'il faut faire deux tours pulsionnels pour que quelque chose soit accompli qui nous permette de saisir ce qu'il en est authentiquement de la division du sujet. C'est bien ce que va nous montrer ce tableau dont la valeur de capture tient au fait qu'il n'est pas simplement ce à quoi nous nous limitons toujours précisément parce que nous ne faisons qu'un tour et que, peut-être en effet, pour la sorte d'artistes à qui nous avons affaire, c'est-à-dire ceux qui nous consultent, l'œuvre d'art est à usage interne. Elle lui sert à faire sa propre boucle.
> Mais quand il s'agit d'un maître tel que celui présent, il est clair que au moins ce qui reste de toute appréhension avec cette œuvre est que celui qui la regarde y est bouclé[34].

Par un montage sophistiqué, Lacan tire des Ménines que pour tout ce qui concerne l'espace de la représentation, ou bien on croit qu'il y a un point de fuite unifiant qui nous fait identifier la représentation à son représentant, ou bien devant un tableau on devient sensible à la position dans laquelle, par le tableau, nous sommes suscités, on devient sensible à un autre point de fuite, qui lui, nous manipule et nous produit comme

---

33. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 11 mai 1966.
34. *Ibid.*

sujet dans l'espace du plan projectif. Voilà les deux espaces que Lacan disjoint. Nous en sommes là lorsqu'il reçoit Michel Foucault.

> Pour tout dire, je reviendrai aujourd'hui encore sur ce support tout à fait admirable que nous ont donné Les Ménines, non pas qu'elles aient été amenées au premier plan comme l'objet principal, bien sûr, nous ne sommes pas à L'Ecole du Louvre, mais parce qu'il nous a semblé que s'y illustraient d'une façon particulièrement remarquable certains faits que j'avais essayé de mettre en évidence [...]. Les Ménines se sont présentées, comme il arrive souvent. Il faut bien s'émerveiller, on a tort de s'émerveiller, les choses vous viennent comme bague au doigt, on n'est pas seul à travailler dans le même champ. Ce que Monsieur Michel Foucault avait écrit dans son premier chapitre a été tout de suite remarqué par certains de mes auditeurs, je dois dire avant moi,, comme devant constituer une sorte de point d'intersection particulièrement pertinent entre deux champs de recherche.
>
> Au moment d'arriver à ce qui fait son but, dans sa perspective, au point où il nous a amenés, la naissance d'une autre articulation, celle qui naît au dix-neuvième siècle, celle qui lui permet déjà de nous introduire à la fonction et le caractère profondément ambigu et problématique de ce qu'on appelle les sciences humaines, ici Monsieur Michel Foucault reprend son tableau des Ménines autour du personnage à propos duquel nous avons laissé la dernière fois nous-même suspendu notre discours, à savoir dans le tableau la fonction du roi.

Avant de laisser la parole à Green et Audouard, (il s'agit d'un séminaire fermé) Lacan fait une espèce de présentation générale de son projet pour la séance :

> Vous savez que c'est ce qui nous permettra aujourd'hui, si nous en avons le temps, si les choses s'établissent comme je l'espère, d'établir pour moi la jonction entre ce que je viens d'amener, en apportant cette précision que la géométrie projective peut nous permettre de mettre dans ce qu'on peut appeler la subjectivité de la vision, de faire la jonction de ceci avec ce que j'ai apporté déjà dès longtemps sous le thème du narcissisme du miroir.
>
> Le miroir est présent dans ce tableau sous une forme énigmatique, si énigmatique qu'humoristiquement, la dernière fois, j'ai pu terminer en disant qu'après tout, faute de savoir qu'en faire, nous pourrions y voir ce qui apparaît être, d'une façon surprenante en effet quelque chose qui ressemble singulièrement à notre écran de télévision. [...] Mais vous allez le voir aujourd'hui, si nous en avons le temps, je le répète, que ce rapport entre le tableau et le miroir, ce que l'un et l'autre, non pas seulement nous illustrent ni ne nous présentent, mais vraiment représentent comme structure de la représentation, c'est ce que j'espère pouvoir introduire aujourd'hui.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Et tandis que Green et Audouard vont se perdre dans les méandres du tableau, Lacan, sitôt les deux exposés terminés, les balaye d'un mot, et se précipite vers ce qui lui paraît essentiel : le montage pulsionnel.

> Nous sommes des psychanalystes. A quoi avons-nous affaire ? A une pulsion qui s'appelle la pulsion scopique. Cette pulsion, si la pulsion est une chose construite comme Freud nous l'inscrit, et si nous essayons à la suite de ce qu'inscrit Freud concernant la pulsion, qui n'est pas un instinct, mais un montage, un montage entre des réalités de niveaux essentiellement hétérogènes [...]

Déjà, dans le séminaire *Les quatre concepts de la psychanalyse*, Lacan avait cherché à montrer ce qu'il entend par « montage entre des réalités de niveaux essentiellement hétérogènes » en produisant un tableau à la Marcel Duchamp ou un collage à la Prévert, dans lesquels toute perspective unifiante est brisée en mille éclats. De ce montage pulsionnel en effet, il peut dire que « ce n'est pas un montage conçu dans une perspective référée à la finalité ». Les quatre termes dans la pulsion, *Drang*, poussée, *Quelle*, source, *Objekt*, objet et *Ziel*, but, sont dans un montage tel que

> l'image qui nous viendrait montrerait la marche d'une dynamo branchée sur la prise du gaz, une plume de paon en sort et vient chatouiller le ventre d'une jolie femme, qui est là à demeure pour la beauté de la chose.

Et comment marchent les quatre *Schicksalen*, destins, que Lacan propose de traduire « avatars de la pulsion », ou mieux, « aventures de la pulsion », à savoir l'inversion en son contraire, le retournement vers la personne propre, le refoulement, et la sublimation ? Par exemple,

> l'inversion : ça ne veut pas dire qu'on retourne la dynamo. On inverse ses fils, c'est eux qui deviennent la plume du paon, la prise du gaz passe dans la bouche de la dame, et un croupion sort au milieu.

Ces images les plus hétérogènes les unes aux autres se transforment par l'artifice des références grammaticales, nous dit Freud. Autrement dit, l'exhibition n'est pas l'inverse du voyeurisme pas plus que le sadisme l'inverse du masochisme, seule la grammaire en assure le lien d'artifice dans des propositions, dans le discours.

> Si dans cet article [*Pulsions et destins des pulsions*], il est mis particulièrement en valeur cette fonction d'aller et de retour dans la pulsion scopique, ceci implique que nous essayions de cerner cet objet (a) qui s'appelle le regard. Donc c'est de cette structure du sujet scopique qu'il s'agit et non pas du champ de la vision. Tout de suite nous voyons là qu'il y a un champ où le sujet est impliqué d'une façon éminente. Car pour nous, quand je dis nous, je vous dis vous et moi, Michel Foucault, qui nous intéressons au rapport des mots et des

> choses car en fin de compte, il ne s'agit que de ça dans la psychanalyse, nous voyons bien tout de suite aussi que ce sujet scopique intéresse éminemment la fonction du signe.

Et l'objection arrive. Alors que Foucault se sert des Ménines pour caractériser ce qu'il en était du signe à l'âge classique, Lacan soulève qu'il néglige ce que Desargues a apporté comme subversion de la question de la représentation, il néglige que les Ménines sont cette subversion même.

Dans la séance du 4 mai, Lacan avait fait de l'écran ce qui s'interpose entre le sujet et le monde, l'écran « tient-lieu » du monde, c'est là que « l'écran nous annonce à l'horizon, la dimension de ce qui, de la représentation, est le représentant ». Devant Foucault maintenant, Lacan en revient à la fonction de l'écran et établit la jonction entre pulsion et fantasme :

> L'écran n'est pas seulement ce qui cache le réel, il l'est sûrement, mais en même temps, il l'indique. Quelles structures porte ce bâti de l'écran d'une façon qui l'intègre strictement à l'existence du sujet ? C'est là le point tournant à partir duquel nous avons, si nous voulons rendre compte des moindres termes qui interviennent dans notre expérience, comme connotés du terme scopique, et là bien sûr, nous n'avons pas affaire qu'au souvenir-écran, nous avons affaire à ce terme que Freud appelle non pas représentation mais représentant de la représentation. Nous avons affaire à plusieurs séries de termes dont nous avons à savoir s'ils sont ou non synonymes. C'est pour cela que nous nous apercevons que le monde scopique dont il s'agit n'est pas simplement à penser dans les termes de la lanterne magique, qu'il est à penser dans une structure qui heureusement nous est fournie. Elle nous est fournie, je dois dire qu'elle est présente quand même au long des siècles, elle est présente dans toute la mesure où tels et tels l'ont manquée.

Lacan reprend en termes voilés devant Foucault ce qu'il avait également dit la semaine précédente : « Ceci est le plan essentiel d'où nous devons partir. Et qu'à mon avis, Michel Foucault que je vous ai tous priés de lire, dans son très remarquable texte, a éludé ». Foucault fait partie de ceux qui, avec les *Mots et des Choses,* ont manqué la structure du tableau, bien que Lacan ait toujours noté qu'avec *Naissance de la clinique* et *Histoire de la folie,* il n'en était pas pour autant éloigné. Cette structure est celle de la géométrie projective. Quel en est la « preuve », dans les *Mots et les Choses,* de cette non prise en compte de la géométrie projective, de Desargues pour l'occasion ?

> Dans toute la mesure, je sais que vous le faites à bon escient, où vous maintenez la distinction du cogito et de l'impensé, pour nous, il n'y a pas d'impensé. La nouveauté pour la psychanalyse, c'est que là où vous désignez, je parle en un certain point de votre développement l'im-

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> pensé dans son rapport au cogito, là où il y a cet impensé, ça pense, et c'est là le rapport fondamental, d'ailleurs dont vous sentez fort bien quelle est la problématique puisque vous indiquez ensuite, quand vous parlez de la psychanalyse, que c'est en cela que la psychanalyse se trouve radicalement mettre en question tout ce qui est sciences humaines.

Lacan vient de donner son objection, il veut savoir si Foucault a saisi, et « à la Lacan » il s'enquiert innocemment :

> Je ne déforme pas ce que vous dites ? Quoi ?

Avec son extraordinaire vivacité et son sens ironique de la réplique, Foucault lui répond :

> Vous réformez.

Oui, il a bien entendu. Et Lacan de ponctuer :

> Bien sûr.

Et il se lance dans un exposé au grand galop sur une analyse du tableau permettant de faire surgir, grâce à la géométrie projective, la « suscitation » d'un point-sujet où le tableau nous convoque et par lequel nous « entrons » dans le tableau.

> Nous baissons le regard comme on baisse culotte, et pour le peintre, il s'agit, si je puis dire, de nous faire entrer dans le tableau.
> La perspective organisée du tableau c'est l'entrée, dans le champ du scopique, du sujet lui-même.

Lacan en restera là pour cette séance, et Foucault ne reviendra pas. Si par la suite, Lacan insiste pour dire qu'il espère que Foucault va revenir, qu'il regrette que Foucault ne se soit pas senti autorisé à revenir, etc., ce n'est pas par dépit ou coquetterie, comme peut le commenter Didier Eribon, prenant ses sources chez Élisabeth Roudinesco, « Lacan se plaint que les philosophes ne participent pas à son séminaire ». En interpellant ainsi Foucault et son « absence », Lacan constitue *l'adresse* des dernières séances de l'année, et cette adresse s'appelle Michel Foucault.

Lacan s'emploie d'abord à montrer que ce qui est la jonctions entre ces deux espaces, c'est le « cadre », cadre du miroir *et* le cadre à la Magritte du tableau, un cadre qui est un bâti. Lacan y revient en disant à son auditoire, « ce bâti, je veux vous le faire entrer dans la peau ». Le tableau est le représentant de ce qu'est la représentation dans le miroir, il n'est pas de son essence d'être la représentation, et « si vous ne reconnaissez pas ce dont le tableau est le représentant, c'est justement de manquer cette fonction qu'il a de vous rappeler qu'au regard de la réalité vous êtes vous-mêmes inclus dans une fonction analogue à celle que représente le tableau, c'est-à-dire pris dans le fantasme ». A l'endroit du « je ne suis pas », ce vide, cette vision aveugle, le peintre nous dit Lacan,

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

vient placer « cet objet central, la fente [de l'infante], la petite fille, la *girl* en tant que phallus qui est ce signe aussi bien que tout à l'heure je vous ai désigné comme la fente ». Et Lacan « achève », vis-à-vis de Foucault, ce qu'il avait annoncé : que Foucault ait mis en valeur le roi au moment où il veut montrer le tournant du XIXe siècle dans la subjectivité et donc le traitement du signe, est pour Lacan la preuve même que Foucault avait touché, à son insu, ce qu'il en était véritablement de la structure de ce tableau. Pourquoi ? Le roi vient signer le fantasme :

> Est-ce que nous n'avons pas autant à faire qu'a à faire Velasquez dans sa construction ? Ces deux points, ces deux lignes qui se croisent, portants dans l'image même du tableau, ce bâti de la monture, les deux montants qui y mènent, c'est là où je veux laisser suspendue la suite de ce que j'aurai à vous dire non sans y ajouter ce petit trait. Il est singulier que si je termine sur la figure de la croix, vous puissiez me dire que Velasquez la porte sur cette espèce de blouson avec manches à crevées dont vous le voyez revêtu. Eh bien, apprenez-en une que je trouve bien bonne ! Velasquez avait, pour le roi, démontré la monture de ce monde qui tient tout entier sur le fantasme. Eh bien, dans ce qu'il avait peint d'abord, il n'y avait pas de croix sur sa poitrine et pour une simple raison, c'est qu'il n'était pas encore chevalier de l'Ordre de Santiago. Il a été nommé environ un an et demi plus tard, et on ne pouvait la porter que huit mois après. Et tout ça nous mène, tout ça nous mène à 1659. Il meurt en 1660, et la légende dit qu'après sa mort, c'est le roi lui-même qui est venu, par quelque subtile revanche, peindre sur sa poitrine cette croix.

Trois séances seulement pour terminer l'année, séances où Lacan dresse la liste rapide des conséquences qu'il tire de cette rencontre avec Foucault, rencontre avec *Les Mots et les Choses.*

Énumérons ces points :

- Lacan fait référence à *Histoire de l'oeil*[35], de Georges Bataille. « L'histoire de l'œil est riche de toute une trame bien faite pour nous rappeler si l'on peut dire, l'emboîtement, l'équivalence, la connexion entre eux de tous les objets *a* et leur rapport central avec l'organe sexuel », dans la structuration même de la fente palpébrale et de ses pleurs, mais c'est aussi de Foucault qu'il s'agit. Le texte de Foucault sur Bataille, *Préface à la transgression,* avait paru dans *Critique* en juillet 1963 juste après la parution du texte de Lacan en avril, *Kant avec Sade.* Personne n'a jamais parlé de libérer la sexualité, en matière de sexualité, nous ne pouvons que la porter à la limite, limite de notre conscience, limite de la loi par rapport à l'interdit, limite de notre langage. Foucault montre dans ce texte que le partage n'est pas franchissement d'une

35. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 1er juin 1966.

limite, comme le noir est au blanc, l'intérieur à l'extérieur, l'exclus à la demeure. Dans le partage qui serait opéré sur une limite quand il s'agit de la sexualité, il s'agit non pas de franchir une ligne mais au contraire d'avancer toujours dans un rapport en vrille dont aucune effraction ne peut venir à bout. Pour pouvoir penser l'espace dessiné par ce franchissement-là de la limite, il faut le dégager de ses parentés louches avec l'éthique, puisque c'est un monde éthique qui suggère qu'il y aurait un monde partagé, le bien et le mal, entre lesquels il y aurait une limite franchissable. Et Lacan reprend la parole pour dire que le malentendu est grand quand on prend *Histoire de l'oeil* pour un texte érotique, qu'il s'agit au contraire, dans le globe éclaté de l'oeil que Bataille met en scène, d'une des figures de l'être.

- Lacan commence à formuler plus clairement, (il le développera ensuite dans le séminaire *D'un Autre à l'autre),* que Freud a découvert qu'il ne s'agit pas de sexualité mais de jouissance[36] et qu'en terme de jouissance la jouissance sexuelle est prise dans le réseau du langage, en rapport avec la ligne de fuite du plaisir.

> [...] avec Freud qui nous dit : ce qui se prend au champ de la parole et du langage c'est ce qui, de la jouissance a un rapport avec cet autre mystère laissé intact, je vous le ferai remarquer, dans tout le développement de la doctrine analytique et qui s'appelle la sexualité.

- Encore un autre point, on dirait que Lacan distribue une série de cartes :

> L'histoire hégélienne est une bonne plaisanterie[37], qui se justifie assez qu'elle est totalement incapable d'expliquer quel peut bien être le ciment de la société des maîtres. Alors que Freud la donne comme cela, la solution. Elle est tout simplement homosexuelle. C'est le désir de ne pas subir la castration, moyennant quoi les homosexuels, plus exactement les maîtres sont homosexuels, et c'est ce que Freud dit, le départ de la société c'est le lien homosexuel précisément dans son rapport à l'interdiction de la jouissance, la jouissance de l'Autre en tant qu'elle est ce dont il s'agit dans la jouissance sexuelle, à savoir l'Autre féminin.

- Et Lacan ajoute :

> Voilà ce qui, dans le discours de Freud est la partie masquée. Il est extraordinaire que toute masquée qu'elle soit, cette vérité s'étale à tout bout de champ, c'est le cas de le dire, dans tout son discours [...] à savoir que tout le problème de l'union sexuelle entre l'homme et la femme sur laquelle nous avons déversé toutes les conneries de notre

36. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 8 juin 1966.
37. *Ibid.*

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> stade prétendu génital, de notre fabuleuse oblativité, ce problème qui est vraiment celui sur lequel le psychanalyste, a joué le rôle de l'obscurantisme le plus furieux et ce problème repose tout entier sur ceci, c'est la difficulté, l'extrême obstacle à ce que dans l'union intersexuelle, l'union de l'homme et de la femme, le désir s'accorde.
> Lisez le mythe de Tirésias, il y a là vingt vers d'Ovide que j'ai mis dans mon premier Rapport, celui de Rome, parce que c'est un point que j'ai essayé de faire repasser depuis, quand on a parlé de la sexualité féminine à Amsterdam.[38] Ça a été du beau ! Comment oublier la profonde disparité qu'il y a entre la jouissance masculine et la jouissance féminine ! C'est bien pour cela que dans Freud, on parle de tout, d'activité, de passivité, de toutes les polarités que vous voudrez, mais jamais de masculin-féminin parce que ce n'est pas une polarité.

- Pour la première fois, Lacan formule qu'il ne s'agit pas de retour à Freud, qu'il s'agit de repenser Freud, repenser par l'envers[39]. Le double tour n'est pas un redoublement du premier, c'est quelque chose qui lui est étranger et dont on peut espérer des points de rencontre, repasser une deuxième fois, mais par un autre parcours. On a indiqué plus haut que lorsque Foucault a annoncé sa fonction « retour à... », Lacan s'est estimé convoqué.

- Enfin, toujours adressé à Foucault, Lacan va dire qu'un des apports de Freud c'est de considérer que la perversion est normale et qu'une des questions amenées par Foucault est : Pourquoi y a-t-il des pervers anormaux.

> Ces *Trois essais sur la sexualité* ! Ben, c'est que la perversion, elle est normale. Il faut repartir de là une bonne fois, alors le problème de construction clinique, ce serait de savoir pourquoi il y a des pervers anormaux.
> Pourquoi il y a des pervers anormaux, ça nous permettrait d'entrer dans toute une configuration pour une part historique parce que les choses historiques, elle ne sont pas historiques uniquement parce qu'il est arrivé un accident, elles sont historiques parce qu'il fallait bien qu'une certaine forme, une certaine configuration vienne au jour.
> Il est bien clair que c'est le même problème que celui de notre ami Michel Foucault qui n'est pas, il ne s'est pas cru invité au séminaire fermé c'est bien malheureux, notre ami Michel Foucault en somme, aborde avec des excellents bouquins comme ceux auxquels nous nous sommes reportés, *l'Histoire de la folie* ou *Naissance de la clinique.* Vous comprendrez pourquoi premièrement il y a des pervers normaux, deuxièmement il y a des pervers considérés comme anormaux, c'est bien le moins si, à partir du moment où il y a des pervers anormaux, il y a aussi des gens pour les considérer comme tels, à moins que les

38. J. Lacan, « Sur la sexualité féminine », *Écrits,* Paris, Seuil, 1966.
39. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 8 juin 1966.

> choses soient dans l'ordre inverse, mais il ne faut rien forcer dans ce genre-là[40].

II - UNE LETTRE DU 8 MARS 1968

On connaît cette lettre par la publication, éditée par la CFDT : « Foucault et la vérité » chez Skiros. C'est une lettre que Lacan adresse à Foucault[41]. L'intérêt de la signaler ici est qu'elle témoigne de la suite des échanges entre eux exactement sur le même thème, discussion sur le structuralisme et sa possibilité de prendre en compte ou non les points où la logique montre son utilité et sa défaillance tout à la fois sur la question : jusqu'où peut-on obtenir un énoncé fiable. C'est ce que Lacan développe au cours de la séance du 6 mars 1968, dans son séminaire *L'acte psychanalytique.*

Dans la *Quinzaine littéraire* du 1er au 15 mars 1968 vient de paraître une interview de Foucault à propos de J. P. Sartre, par le journaliste J. P. El Kabbach. Un concert de réactions diverses s'élève et Foucault va démentir et protester : il n'a jamais donné son accord pour la publication de cet article.

Lacan ayant fait partie de ceux qui ont réagi au premier abord contre Foucault, et ne voulant sans doute pas que cela lui soit retransmis sommairement, lui écrit le jour même : « J'ai parlé de vous ».

En fait, dans la séance du séminaire, la référence à Michel Foucault est prise dans une question qui fait que Lacan rectifie : « non je vous ai nommé. C'est ce que j'ai dit qui parlait de vous ».

Le passage dans le séminaire est le suivant :

> La question de savoir si deux ensembles, dit-on de nos jours, peuvent avoir quelque chose de commun est une question grave qui est en train de comporter toute une révision de la théorie mathématique car, après tout, nous pourrions fort bien dès l'abord, et sans nous mettre à faire des gestes vains, j'ose le dire, comme celui de notre ami Michel Foucault donnant l'absoute[42] à un humanisme depuis déjà tellement longtemps crevé qu'il s'en va au fil de l'eau sans que personne sache où il est parvenu, comme si ça faisait encore question et comme si c'était là l'essentiel de la questions concernant le structuralisme... Disons simplement que, logiquement, nous pouvons seulement retenir ceci que seul nous importe, si nous parlons de la même chose quand nous disons – logiquement j'entends – « tout homme est un animal » ou par exemple « tout homme parle » ; la question de savoir si deux ensembles, je vous le répète, peuvent avoir un élément commun est

40. J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse, op. cit.*, séance du 15 juin 1966.
41. Voir la lettre, pages précédentes, dans ce même numéro.
42. Prières prononcées autour du cercueil après l'office des morts.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> une question qui est très sérieusement soulevée pour autant qu'elle soulève ceci, à savoir ce qu'il en est de l'élément, si l'élément lui-même ne peut être, c'est le fondement de la théorie des ensembles, que quelque chose à propos de quoi vous pouvez spéculer exactement comme si c'était un ensemble ; c'est là que commence à pointer la question, mais laissons.

Voilà pourquoi la lettre que Lacan envoie à Foucault comporte les questions logiques qui correspondent aux difficultés que Lacan cherche à régler concernant le structuralisme. Par le biais de l'utilisation de la négation, Lacan montre que lorsqu'on dit « Je ne connais pas la poésie », la négation est dans « *j'ignore* la poésie », mais lorsqu'on dit « je ne connais *pas tout* de la poésie », l'énoncé devient totalement différent de « *j'ignore tout* de la poésie ». Il y a là une distinction signifiante. Et Lacan en écrivant alors à Foucault cette question : « D'où la différence (de l'universel au particulier) ? Est-ce la liberté laissée au premier pas de l'accoler au tout » lui adresse en fait ce qui est probablement sa première élaboration du pas-tout [43]. La double négation « Il n'est rien qui ne me fasse davantage plaisir » est une unité où « se présente cette présence du sujet divisé ». La logique formelle, avance Lacan, permet de savoir jusqu'où on peut obtenir un énoncé fiable. C'est en deçà de cette tentative de capture de l'énonciation par les réseaux de l'énoncé que « nous, analystes, nous nous trouvons », et Lacan ajoute ceci, capital : « Si je l'énonce, c'est que mon discours ordonne l'inconscient ». On ne peut pas dire plus clairement que l'inconscient n'est pas un inconscient expressif, mais que c'est le discours qui « ordonne » l'inconscient.

Comment parler de la transformation des discours, qu'est-ce qui est produit et par quel discours, comment fonctionnent les discontinuités du discours, Lacan propose dans ce séminaire quelque chose qu'il a déjà abordé : chaque fois qu'il s'agit d'épistémé la question de l'énonciation du sujet est mise en jeu il y a là une différence avec la science qui n'utilise que des énoncés fiables. Ce que produisent les discours c'est le savoir et il n'y a de savoir que par le langage. Voilà l'axe de cette séance que Lacan expédie à Foucault.

Grâce à la parution de *Dits et Ecrits* on peut constater que les textes que Foucault va produire juste après ce moment contiennent je ne sais pas s'il faut dire des réponses, mais portent sur les mêmes questions. Foucault envoie à *Esprit* en mai « Réponse à une question » qui est censé répondre à Jean-Marie Domenach. Mais toujours grâce à *Dits et Ecrits*, on peut suivre que Foucault avait prévu de faire, aux objections de F. Furet de décembre 1967, « une réponse diagonale dans ma réponse à Domenach » et il dira plus tard « j'ai eu des tonnes de questions j'ai choisi la question que Domenach me posait ».

---

43. Comme me l'a fait remarquer Catherine Webern.

Or ce texte que Foucault rédige au moment où il reçoit la lettre de Lacan concorde avec cette séance du séminaire de Lacan sur des points importants. Foucault dit :

- je suis pluraliste, le problème que je me suis posé c'est celui de l'individualisation des discours.

- pour individualiser les discours il y a des critères sûrs : les systèmes linguistiques auxquels ils appartiennent mais il y en a d'autres. Quelles sont ces curieuses unités, la psychiatrie, la linguistique, etc. l'économie, de quoi parle-t-on ? Il faut établir dit-il des critères de formation des discours, des critères des seuils de transformation des discours.

- Enfin, il termine ce texte par une phrase qu'il reprendra plus tard. Or dans son séminaire, Lacan développait que la façon dont fonctionnait la nécessité de discours introduisait tout le temps la question d'un « on », d'un sujet supposé savoir. Foucault termine « Réponse à une question » par, « la blanche indifférence, qu'importe qui parle... ». On reconnaît là ce qui sera le début de « Qu'est-ce qu'un auteur ? ».

Dans cette même période, de janvier à l'été 1968, Foucault prépare un texte qui paraît dans les *Cahiers pour l'analyse*, l'été 68, qui s'appelle « Réponse au cercle d'épistémologie ». Dans ce texte, il va chercher à donner de façon précise des critères, il estime qu'il y en a quatre, pas plus, quatre, des critères qui permettent de reconnaître des unités discursives et qui ne sont pas des unités traditionnelles, (le texte, l'œuvre, les concepts, etc.), quatre critères :

1- définir l'unité d'un discours par la règle de formation de ses objets, lui définit un référentiel,

2- définir l'unité par la règle de formation de tous ses types syntaxiques, un type d'écart énonciatif,

3- par la règle de formation de tous ses éléments sémantiques, un réseau théorique,

4- par la formation de toutes ses éventualités opératoires, un champ de possibilités stratégiques,

on est alors sûr qu'un groupe d'énoncés appartient à une formation discursive.

Jusqu'à quel point Lacan a-t-il tenu compte de ces *quatre* critères, jusqu'à quel point s'en est-il inspiré pour former ses « *quatre* discours » ?

Dans ce même numéro, J.-A. Miller publie « Action de la structure » et, ce-faisant, il publie le contre sens parfait par rapport à ce que Lacan a fait dans *L'objet de la psychanalyse* à propos de la structure. Car pour traiter de la structure, Miller se donne le *structurant* et le *structuré*, le structurant agit sur le structuré et le structurant et le structuré s'unissent par la suture. La façon dont précisément Lacan développe le montage hétérogène, le bâti, le biais gauche, le cadre à la Magritte, est totalement méconnu par Miller. La cicatrice du signe, chez Lacan, est bien autre

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

chose que la suture entre structurant et structuré ! Adieu l'objet *a* ! On pourrait montrer que lorsqu'il fait cela, quoi qu'il en dise, Miller situe tout son commentaire dans méconnaissance propre à l'espace du miroir et au sujet de la connaissance.

III – « J'AI RENVERSE LE TRUC »

Foucault, en revanche, a pris acte de l'objection lacanienne.

A la parution de *La volonté de savoir*, le groupe d'*Ornicar ?* reçoit Foucault et c'est à eux que Foucault fait la déclaration la plus claire, à mon avis, sur la façon dont il a du s'y reprendre à *deux fois* pour, dit-il, pour « son truc du dispositif ».

Dans cette interview, Foucault définit très précisément ce qu'il entend par dispositif de sexualité :

> Ce que j'essaye de repérer sous ce nom, c'est
>
> Premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. *Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.*
>
> Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la *nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes.* Ainsi, tel discours peut apparaître tantôt comme programme d'une institution, tantôt au contraire comme un élément qui permet de justifier et de masquer une pratique qui, elle, reste muette, ou fonctionner comme réinterprétation de rationalité. Bref, entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonction, qui peuvent, eux aussi, être très différents.
>
> Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui, à un moment historique donné a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc *une fonction stratégique dominante.* Cela a pu être, par exemple, la résorption d'une masse de population flottante qu'une société à économie de type essentiellement mercantiliste trouvait encombrante : il y a eu là un impératif stratégique, jouant comme matrice d'un dispositif, qui est devenu peu à peu le dispositif de contrôle-assujettissement de la folie, de la maladie mentale, de la névrose[44].

A. Grosrichard cherche à cerner où est le changement, dans les textes de Foucault, où est la nouveauté de cette invention du « dispositif »,

---

44. *Ornicar ?* N° 10, juillet 1977, interview de Michel Foucault après la parution *de La volonté de savoir*, p. 62-63.

il lui fait part de ce que dans *Les Mots et les choses*, Foucault parlait d'épistémé, de savoir, de formations discursives, et maintenant de « dispositifs », de « disciplines », est-ce que ces concepts se substituent aux précédents, Foucault répond :

> Dans *Les Mots et les Choses*, en voulant faire une histoire de l'épistémé, je restais dans une impasse. Maintenant, ce que je voudrais faire, c'est essayer de montrer que ce que j'appelle dispositif est un cas beaucoup plus général de l'épistémé.

On voit très bien, dans cette interview, à quel point le mouvement de Foucault à propos de l'épistémé et du dispositif est nouveau pour lui. A peine vient-il d'énoncer le sens de sa recherche actuelle comme étant en somme un élargissement de sa démarche précédente qu'il rectifie immédiatement :

> Ou plutôt que l'épistémé c'est un dispositif spécifiquement discursif, à la différence du dispositif qui est, lui, discursif et non discursif, ses éléments étant beaucoup plus hétérogènes.

Or la prise en compte de cette hétérogénéité va précisément lui être refusée par J. A Miller, alors que Foucault va lui répondre par des éléments qui pourraient aussi bien sortir tout droit de la séance du séminaire du 6 mars 1968. Miller objecte que du moment que ces éléments hétérogènes sont articulés, c'est du discours, et qu'il ne voit pas comment atteindre du « non-discursif ».

> Si tu veux, l'épistémé, je la définirais, en faisant retour, comme le dispositif stratégique qui permet de trier parmi tous les énoncés possibles ceux qui vont pouvoir être acceptables à l'intérieur, je ne dis pas d'une théorie scientifique, mais d'un champ de scientificité, et dont on pourra dire : celui-ci est vrai ou faux. C'est le dispositif qui permet de séparer non pas le vrai du faux, mais l'inqualifiable scientifiquement du qualifiable.

Foucault lui répond donc, d'une part sur le triage des énoncés fiables et des énoncés non fiables, par une épistémé dont il fait, d'autre part, un dispositif – *donc organisant des éléments eux-mêmes hétérogènes.*

Et lorsque Miller refuse que Foucault dise que l'institution, c'est du social non discursif, en lui rétorquant péremptoirement « l'institution c'est évidemment du discursif », Foucault, sans se laisser impressionner un instant par cette leçon qui se veut lacanienne, lui répond, lui, très lacaniennement qu'il y a hétérogénéité entre les plans du bâtiment et le bâtiment lui-même :

> Pour mon truc du dispositif, il n'est pas très important de dire, voilà ce qui est discursif, voilà ce qui ne l'est pas. Entre le programme architec-

> tural de l'École Militaire par Gabriel et la construction de l'école militaire elle-même, qu'est-ce qui est discursif, qu'est-ce qui est institutionnel ? Cela ne m'intéresse que si l'édifice n'est pas conforme au programme. Mais je ne crois pas qu'il soit très important de faire ce tri-là dès lors que mon programme n'est pas linguistique.

Cependant, la position énonciative nouvelle de Foucault reste, pour lui, visiblement difficile à faire entendre. Il va être obligé, pour essayer de la faire saisir par ses interviewers très récalcitrants, de « raconter » comment il a du s'y reprendre à plusieurs fois pour rédiger cette *Histoire de la sexualité* qu'il voulait intituler *Sexe et vérité* et comment sa position s'est « renversée » d'une version à l'autre.

Sortir de l'impasse de la démarche des *Mots et des Choses* n'avait pas été simple. Et la première version de la *Volonté de savoir* restait en quelque sorte dans l'optique de tenter l'histoire de l'épistémé. Foucault se posait la question ainsi : qu'est-ce qui s'est passé en Occident pour que la question de la vérité soit posée au niveau du plaisir sexuel ? Et puisque en Occident, le discours vrai c'est le discours scientifique, c'est comme ça que le chapitre *Sciencia sexualis* devait aborder la question de la sexualité.

Mais en fait, dit-il, je vais vous dire comment les choses se sont passées, j'ai renversé le truc. Ce renversement est justement conforme au renversement que Foucault a entendu présenter par Lacan pendant le séminaire sur les Ménines. Je ne prétends pas que Foucault n'en avait pas la notion avant, *Naissance de la clinique* et *Histoire de la folie* sont déjà une certaine mise en œuvre, que Lacan dégage avec précision, de ce renversement de point de vue, en particulier sur le corps, qui devient un ensemble de feuillets et non une planche anatomique d'organes.

Mais qu'est ce que « renverser le truc » ?

Renversement

> Bon, je vais te dire comment les choses se sont passées. Il y a eu plusieurs rédactions successives. Au début, le sexe était un donné préalable, et la sexualité apparaissait comme une sorte de formation à la fois discursive et institutionnelle, venant se brancher sur le sexe, le recouvrir, et à la limite l'occulter. C'était ça le premier fil. Et puis j'ai montré le manuscrit à des gens, et je sentais que ce n'était pas satisfaisant. Alors j'ai renversé le truc.
> C'était un jeu, car je n'étais pas bien sûr...
> Mais je me disais : au fond le sexe, qui semble être une instance ayant ses lois, ses contraintes, à partir de quoi se définissent aussi bien le sexe masculin que le sexe féminin, est-ce que ce ne serait pas au contraire quelque chose qui aurait été produit par le dispositif de sexualité ? Ce à quoi s'est d'abord appliqué le discours de sexualité, ce

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> n'était pas le sexe, c'était le corps, les organes sexuels, les plaisirs, les relations d'alliance, les rapports interindividuels, etc..
> J.-A. Miller : Un ensemble hétérogène...
> M. F. : Oui, un ensemble hétérogène qui a finalement été recouvert par le dispositif de sexualité, lequel a produit, à un moment donné, comme clé de voûte de son propre discours et peut-être de son propre fonctionnement, l'idée du sexe. [...]
> On a une sexualité depuis le XVIIIe siècle, un sexe depuis le XIXème. Avant, on avait sans doute une chair[45].

Il est intéressant de noter que c'est sur la question du sexe que Foucault situe son renversement. Auparavant, il avait mis en jeu des éléments de ce renversement, sur le corps, sur le fou, sur l'anormal, mais c'est en fait sur le point central du sexe, là où « il n'y a pas de rapport sexuel », là où le langage fait défaut, c'est sur ce point que Foucault fait porter le renversement de sa démarche, c'est en cela précisément que Foucault et Lacan sont du même côté sur la question de la structure et effectuent la même démarche. Dans ses trois tomes, désormais, Foucault va développer le fait que le sexe est *produit* par le dispositif de sexualité.

Ce qu'au moment des *Mots et des choses*, Foucault cherchait à l'intérieur des discours, les groupes de transformation à l'intérieur des discours, maintenant, tenant compte de ce dispositif de sexualité producteur de savoir, il s'aperçoit que c'est avec d'autres repères qu'il faut étudier les dispositifs pour saisir quels objets ils produisent et non pas se donner des objets qu'on étudie et penser qu'il y a des formations discursives qui en découlent. Voilà le renversement

La psychanalyse comme logique de l'inconscient, pas comme secret sexuel derrière les névroses

Fort de cette position énonciative si lacanienne, Foucault donne une leçon de psychanalyse aux analystes réunis pour l'interviewer !

> Dans les histoires ordinaires, on peut lire que la sexualité avait été ignorée de la médecine, et surtout de la psychiatrie, et qu'enfin Freud a découvert l'étiologie sexuelle des névroses. Or tout le monde sait que ce n'est pas vrai, que le problème de la sexualité était inscrit dans la médecine et la psychiatrie du XIXe siècle d'une façon manifeste et massive et qu'au fond Freud n'a fait que prendre au pied de la lettre ce qu'il avait entendu dire un soir par Charcot : c'est bien sûr de sexualité qu'il s'agit. Le fort de la psychanalyse, c'est d'avoir débouché sur tout autre chose, qui est la logique de l'inconscient. Et là, la sexualité n'est plus ce qu'elle était au départ.

---

45. *Ibid.*, p. 76-77.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

J-A. M. – Certainement. Tu dis : la psychanalyse. Pour ce que tu évoques là, on pourrait dire : Lacan, non ?
M. F. – Je dirais : Freud et Lacan. Autrement dit, l'important n'est pas *les Trois essais sur la sexualité*, mais c'est la *Traumdeutung*.
J-A. M. – Ce n'est pas la théorie du développement, mais la logique du signifiant.
M. F. – Ce n'est pas la théorie du développement, ce n'est pas le secret sexuel derrière les névroses ou les psychoses, c'est une logique de l'inconscient[46].
La grande originalité de Freud, ça n'a pas été de découvrir la sexualité sous la névrose. Elle était là, la sexualité, Charcot en parlait déjà. Mais son originalité a été de prendre ça au pied de la lettre, et d'édifier là-dessus la *Traumdeutung*, qui est autre chose que l'étiologie sexuelle des névroses. Moi, en étant très prétentieux, je dirais que je fais un peu pareil. Je pars d'un dispositif de sexualité, donnée historique fondamentale, et à partir de laquelle on ne peut pas ne pas parler. Je la prends au pied de la lettre, je ne me place pas à l'extérieur, parce que ce n'est pas possible, mais ça me conduit à autre chose[47].

Foucault poursuit avec brio sa route en mettant en œuvre ce que Lacan lui avait clairement objecté à propos des *Mots et des Choses* : pour que la ligne de fuite du sujet soit produite, il faut quitter la perspective unifiante, produire des bâtis qui prennent en compte l'hétérogénéité des éléments.

Quand le sexe est devenu affaire de vérité

Moyennant quoi, dès que l'hétérogénéité du montage est prise dans l'œuvre développée, la position de la vérité change. Comme Lacan le montrait dans son séminaire *l'Objet de la psychanalyse*, le *salva veritate* de la logique et le « jouir de la vérité » du savoir sont hétérogènes, et le traitement du vrai/faux vient rendre criant le fait que la vérité n'est pas toute dans ce vrai/faux, et que l'aliénation du sujet divisé témoigne de ce mi-dire – pour reprendre le terme de Lacan – de la vérité.

J.-A. M. : Ça implique que la sexualité n'est pas historique au sens où tout l'est, de part en part, et d'entrée de jeu, n'est-ce pas ? Il n'y a pas une histoire de la sexualité comme il y a une histoire du pain.
M. F. : Non, comme il y a une histoire de la folie, je veux dire de la folie en tant que question, posée en termes de vérité. A l'intérieur d'un discours où la folie de l'homme est censée dire quelque chose quant à la vérité de ce qu'est l'homme, le sujet, ou la raison. Du jour où la folie a cessé d'apparaître comme le masque de la raison, mais où

46. *Ibid.*, p. 79.
47. *Ibid.*, p. 84.

> elle a été inscrite comme un Autre prodigieux, mais présent dans tout homme raisonnable, détenant à elle seule une part, sinon l'essentiel, des secrets de la raison, de ce moment-là quelque chose comme une histoire de la folie a commencé, ou un nouvel épisode dans l'histoire de la folie, et de cet épisode, nous ne sommes pas encore sortis. Je dis de la même façon, du jour où on a dit à l'homme : avec ton sexe, tu ne vas pas simplement te fabriquer du plaisir, mais tu vas te fabriquer de la vérité, et de la vérité qui sera ta vérité, du jour où Tertullien a commencé à dire aux chrétiens : du côté de votre chasteté...
> [.. .] Moi ce dont je parle, c'est ce par quoi on a dit aux gens que, du côté de leur sexe, il y avait le secret de leur vérité[48].

Roussel, pour Foucault, restera son ombre portée jusqu'à sa déclaration au grand jour, en 1984 : « Ce sont peut-être les mêmes raisons qui ont fait que, dans ma perversité et dans mes propres structures psychopathologiques, je me suis intéressé et à la folie et à Roussel. [...] La vie privée d'un individu, ses choix sexuels et son œuvre sont liés entre eux, non pas parce que l'œuvre traduit la vie sexuelle, mais parce qu'elle comprend la vie aussi bien que le texte. L'œuvre est plus que l'œuvre : le sujet qui écrit fait partie de l'œuvre[49] ».

IV – LA REPRÉSENTATION INCONSCIENTE

En revanche, l'objection radicale que Lacan a rencontré dans *les Mots et les Choses*, est une phrase qui se trouve p. 374 de l'édition récente TEL :

> Il ne faut donc pas oublier que l'importance de plus en plus marquée de l'inconscient ne compromet en rien le primat de la représentation.

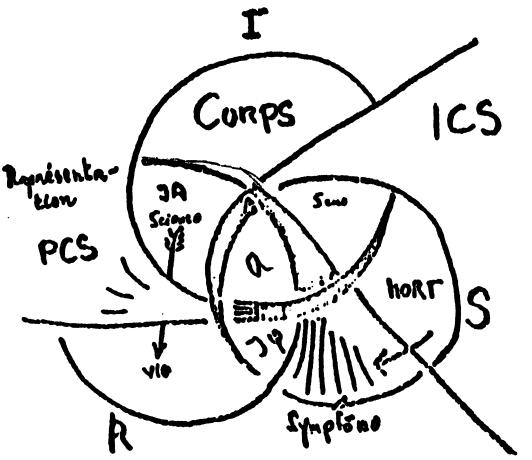
Tant que Lacan s'accommodera, pour la psychanalyse, de la représentation inconsciente, tant que sera nécessaire, dans le mécanisme du refoulement, de faire sa place au représentant qui de fait est représentant *de la Vorstellung*, de la représentation, *Vorstellungsrepräsentanz*, de la représentation inconsciente, l'objection de Foucault tient.

Même si Lacan a pu faire des déclarations comme « l'idée de la représentation inconsciente est totalement folle, Freud tapait totalement à côté de ce que peut être l'inconscient », il a tout de même tenté d'aborder différemment le refoulement et le refoulement originaire, en commentant le « dessin » qui vient donner son fonds à son « troisième discours de Rome », *La troisième*[50] :

---

48. *Ibid.*, p. 80.
49. M. Foucault, Introduction à *Death in the labyrinth, D et E*, IV, *op. cit.*, p. 602 et 607.
50. J. Lacan, « La troisième », 1974, Rome, *Petits écrits*, inédit.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org



Si Lacan cesse de tolérer la représentation inconsciente, on ne peut plus avoir affaire à l'inconscient comme instance, il n'y a plus d'inconscient. Alors, il suggère deux choses :

A propos de la molécule d'ADN :

> C'est bien là qu'on voit déjà la première image d'un nœud, et que s'il y a quelque chose qui devrait nous frapper, c'est qu'on ait mis si tard à s'apercevoir que quelque chose dans le réel – et pas rien, la vie même – se structure d'un nœud. Comment ne pas s'étonner qu'après ça nous ne trouvions justement nulle part, ni dans l'anatomie, ni dans les plantes grimpantes, qui sembleraient expressément faites pour ça, aucune image de nœud naturel ? Je vais vous suggérer quelque chose : ne serait-ce pas là un certain type de refoulement, d'*Urverdrängt* [51] ?

Et il enchaîne sur ce qui est évidemment alors le problème de cette suggestion, la représentation :

> La représentation, jusques et y compris le préconscient de Freud, se sépare donc complètement de la jouissance de l'Autre ; [...] On fait sans doute beaucoup de confusion sur le sujet du langage. Je ne trouve pas du tout que le langage soit la panacée universelle ; ce n'est pas parce que l'inconscient est structuré comme un langage, c'est-à-dire que c'est ce qu'il y a de mieux, que pour autant l'inconscient ne dépend pas étroitement de lalangue, c'est-à-dire de ce qui fait que toute lalangue est une langue morte, même si elle est encore en usage. [...] Je mets espoir dans le fait que, passant en-dessous de toute représentation, nous arriverons peut-être à avoir sur la vie quelques données plus satisfaisantes[52].

51. *Ibid.*
52. *Ibid.*

L'adresse à Foucault est peut-être cryptée, mais elle est bien là. Dans les *Mots et les Choses*, p. 221-224, Foucault, sur l'opposition du désir ou de la production désirante avec la représentation, parlait d'une immense nappe d'ombre s'étendant en-dessous de la représentation :

> Sade parvient au bout du discours et de la pensée classiques. Il règne exactement à leur limite. A partir de lui, la violence, la vie et la mort, le désir, la sexualité vont étendre, au-dessous de la représentation, une immense nappe d'ombre que nous essayons de reprendre comme nous pouvons, en notre discours, en notre liberté, en notre pensée. Mais notre pensée est si courte, notre liberté si soumise, notre discours si ressassant qu'il faut bien nous rendre compte qu'au fond, cette ombre d'en dessous, c'est la mer à boire.

Lacan aurait-il manqué le passage que Deleuze et Guattari le lui auraient obligeamment fait remarquer dans l'Anti-Œedipe[53]. Car c'est sur ce commentaire de Foucault qu'ils appuient leur très beau passage sur « le désir tout court » :

> Michel Foucault a profondément montré quelle coupure introduisait l'irruption de la production dans le monde de la représentation.
> [...] De même que Ricardo fonde l'économie politique ou sociale en découvrant le travail quantitatif au principe de toute valeur représentable, Freud fonde l'économie désirante en découvrant la libido quantitative au principe de toute représentation des objets et des buts de désir. Freud découvre la nature subjective ou l'essence abstraite du travail, par-delà toute représentation qui les rattacherait à des objets, des buts ou même des sources en particulier. Freud est donc le premier à dégager le désir tout court, comme Ricardo « le travail tout court », et par là la sphère de la production qui déborde effectivement la représentation[54].

Dans ce même texte, *La troisième,* par ce dessin, Lacan tente une articulation entre ce qui de ce savoir ne sera jamais réduit, l'*Urverdrängt* de Freud, ce qui de l'inconscient ne sera jamais interprété, et le fait que lalangue soit le support du symbolique, laquelle permet de « faire entrer les représentations dans le corps ». Le symbolique, les signifiants, n'ont rien à voir avec la représentation, mais les mots de lalangue, oui.

> Cet inconscient auquel Freud ne comprenait strictement rien, ce sont des représentations inconscientes. Qu'est-ce que ça peut bien être que des représentations inconscientes ? Il y a là une contradiction dans les termes : *unbewußte Vorstellungen.* J'ai essayé d'expliquer ça, de fomenter cela pour l'instituer au niveau du

53. G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe,* Paris, Minuit, 1972, p. 356, note 18, (ed. augmentée 1972-73).

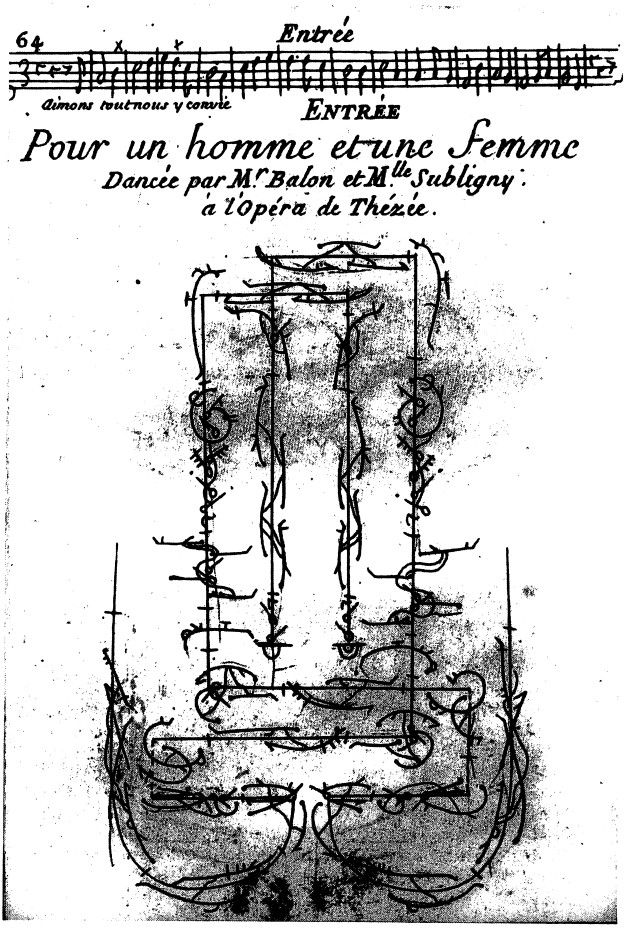
54. *Ibid,* p. 357.

> symbolique. Ça n'a rien à faire avec des représentations, ce symbolique, ce sont des mots, et à la limite, on peut concevoir que les mots sont inconscients. On ne raconte même que cela à la pelle : dans l'ensemble, ils parlent absolument sans savoir ce qu'ils disent. C'est bien en quoi l'inconscient n'a de corps que de mots[55].

Lacan va tenter plusieurs autres formulations, le parlêtre, il ne s'en servira pas longtemps. La dernière proposition qu'il ait faite, en 1977, c'est l'unebévue. Il ne s'agit plus exactement de représentant d'une représentation, de refoulement etc., il y a le représentant, mais aussi, il y a des glissements où les langues s'élanguent, s'étirent, se télescopent les unes dans les autres. Une par une, bévue après bévue, il y aurait là une manifestation de « l'insu-que-sait de l'unebévue ». La difficulté n'est pas levée.

55. J. Lacan, « Propos sur l'hystérie », 26 février 1977. *Petits écrits.*

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org


64
Entrée
aimons tout nous y convie
ENTRÉE
Pour un homme et une femme
Dancée par Mr Balon et Mlle Subligny
à l'opéra de Thézée.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Masculin et féminin en conjonction

MARIE-CLAUDE THOMAS

De ce partage qu'a opéré Foucault entre l'Occident et l'Orient quant à la sexualité, j'ai opté pour l'Orient, pour l'autre, l'étrange. La méthode du partage est d'ailleurs un point délicat. Ainsi, le partage homme/femme tellement évident, tellement allant de soi bien que Foucault en ait montré la récente construction par la science[1], est remis en question, péniblement il est vrai, par la psychanalyse.

Nous allons esquisser comment, à l'occasion de la remise en jeu de la donne partage homme/femme, Lacan invite la Chine et Robert van Gulik.

Avant d'en venir à van Gulik et à son ouvrage, *La sexualité dans la Chine ancienne*[2], je vous invite à considérer rapidement la problématique, très large, dans laquelle se situe mon intervention : l'opacité sexuelle, non pas dans le sens strict que lui donne Lacan, c'est-à-dire le non-aperçu-que-du-sexuel-ne-fonde-en-rien-un-rapport, mais dans le sens de « touffeur », c'est-à-dire d'une image qui évite le terme de répression puisque justement l'intérêt du travail de Foucault dans *La Volonté de savoir* est de mettre en examen l'« hypothèse répressive ». Cette opacité, touffue donc, de la sexualité est contemporaine, coïncide ou bien est la même chose que l'écriture.

Au moins trois auteurs – Foucault, Quignard et van Gulik – ont remarqué que les périodes de dite répression sexuelle sont aussi des périodes de grandes productions d'écrits et/ou de littérature sur le sexe.

1. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, chap. X, et « Le vrai sexe » (1980), *in Dits et écrits*, t. IV, p. 115 et suiv., Paris, Gallimard, 1994.

2. R. van Gulik, *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, Gallimard, 1971, Tel Gallimard, 1977.

Pour Foucault, je résume. Non, ce ne sont pas les sociétés industrielles modernes qui ont inauguré sur le sexe une répression accrue afin de profiter au mieux de la force du travail. Au contraire, depuis le XVIIIe siècle, on assiste à une exacerbation des plaisirs et des sexualités hérétiques et à une prolifération des discours sur la sexualité avec, fin du fin, le plaisir de l'analyse, analyse alors conçue par Foucault, au moins en 1976, comme l'*ars erotica* de la *scientia sexualis* du XIXe siècle[3].

Pascal Quignard, dans *Le sexe et l'effroi*[4], presque vingt ans plus tard, observe la même chose ; là encore, je résume. Non, ce n'est pas le christianisme qui a été l'instigateur du voile noir porté sur une sexualité antique que l'on pense joyeuse et libre. Le christianisme fut la conséquence d'une métamorphose, celle du *taedium*, du dégoût, et reprit à son compte l'érotique lassitude et le mélancolique ennui du sexe dans l'état où l'avaient reformulé les fonctionnaires romains du règne d'Auguste – période épouvantée et, elle aussi, prolixe, « la civilisation du Bas Empire fut la plus lettrée qui ait été dans l'histoire romaine[5]. »

Antérieurement à ces deux ouvrages, en 1961, Robert van Gulik publiait en anglais une étude sur la vie sexuelle en Chine ancienne[6] où il proposait de concevoir lui aussi – et sans influence, si je puis dire – qu'une « répression » sur le sexe ne fut pas initiée par un gouvernement, mais par les Chinois eux-mêmes.

Van Gulik met en effet en évidence un mouvement apparemment inverse de celui de l'Occident : dès le XIIIe siècle, sous la dynastie mongole Yuan, une raréfaction, puis une quasi-disparition de la littérature érotique, à l'avènement de la dynastie mandchoue Ts'ing au XVIIe siècle (de 1644 à 1912)[7].

Voici la manière, là encore de façon résumée, dont van Gulik analyse le phénomène : ce ne sont pas les gouvernants étrangers – mongols au XIIIe siècle, puis mandchous au XVIIe – qui réprimèrent la sexualité, ce sont les Chinois eux-mêmes qui « ont poussé jusqu'à la rage, le souci de dérober à tous les étrangers le secret de leur vie sexuelle et qui, à la période Ts'ing, ont réussi à imposer leur excessive pruderie à

3. M. Foucault, *La volonté de savoir*, Gallimard, 1976, chap. II et III.

4. P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994.

5. P. Quignard, *op. cit.*, p. 166-167.

6. Robert van Gulik, *Sexual Life in ancient China, A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B. C. till 1644 A. D.*, Leiden, 1961 (voir chronologie des dynasties, p. 28).

7. Les « manuels du sexe » étant de veine taoïste, il est nécessaire de préciser qu'ils avaient, avec le taoïsme lui-même, déjà connu de semblables éclipses durant les quatre siècles de l'époque des Han (-206 à 220) et du triomphe du confucianisme ; les textes des écoles taoïstes de l'Antiquité furent tenus cachés. Ils ne sortirent de l'obscurité qu'au IIIe siècle et les commentaires qu'on écrivit sur ces textes ressuscités ont mis l'accent sur une métaphysique mêlée de mysticisme qui influença l'évolution de la pensée chinoise (cf. Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, chap. 13 Le renouveau intellectuel des IIIe et IVe siècles).

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

leurs dirigeants étrangers », excès qui alla jusqu'à supprimer la littérature érotique et les « manuels du sexe ». D'où, dès le XVIIIe siècle, cette erreur rétrospective des écrivains de la dynastie Ts'ing, qui affirmèrent que, de tout temps, on y a mis du mystère et que, deux mille ans avant, la stricte séparation des sexes était déjà parfaitement en vigueur.

Le livre de van Gulik s'est voulu une réfutation de cette allégation arbitraire en montrant que, jusqu'au XIIIe siècle, la séparation sociale statutaire des hommes et des femmes n'avait rien de rigoureux et que l'on parlait librement de la sexualité. Van Gulik a sans doute raison si l'on tient compte, d'une part, de la chronique dite *Tradition* ou *Commentaire de Zuo* (*Zuozhuan*), vaste fresque du Ve siècle av. J.-C., eau-forte de l'Antiquité chinoise à l'époque des Printemps et Automnes, d'un réalisme tel qu'elle a été, à diverses reprises, condamnée par l'orthodoxie confucianiste ; si, d'autre part, l'on tient compte de l'importante littérature érotique dite de « la Chambre jaune » de plus en plus traduite et publiée en français[8].

Il y a cinquante ans, ces volumes étaient inaccessibles en Chine. Pourquoi ? A l'avènement des dynasties étrangères Yuan et Ts'ing, les lettrés qui refusèrent de collaborer à l'administration soumise à un empereur mongol puis mandchou, se consacrèrent, dans leur retraite à la campagne, aux arts, à la littérature, à la poésie et au théâtre. En revanche, les lettrés chinois qui restèrent dans l'administration ont appliqué efficacement la censure et la morale du confucianisme qui était leur religion officielle[9].

Un autre phénomène intervint au début du XVIIIe siècle : les riches marchands chinois qui n'avaient aucun accès à l'administration, aux rouages du pouvoir, n'étant pas lettrés, voyaient leur richesse s'accumuler et ne déboucher sur rien d'autre que sa répétition. « L'érotisme aurait alors été, par un phénomène de transfert, la forme qu'aurait prise ce besoin d'agir dont l'évolution historique était barrée[10] ».

Toute une floraison littéraire et artistique des époques anciennes, Ming principalement, et contemporaine de la dynastie mandchoue Ts'ing – alors doublement produite dans la marge de l'Etat chinois – fut ainsi censurée, et détruite (pour sa part érotique) par les mandarins, lettrés et administrateurs de la dynastie Ts'ing. Seuls quelques exemplaires furent cachés et sauvés en Chine, beaucoup avaient été emmenés au Japon.

---

8. Cf. La Pléiade, NRF, *Le rêve dans le pavillon rouge, Jin Ping Mei* (*Prunus en Fiole d'or*) ; les récits érotiques et les romans d'amour, de qualité plus ou moins égale, publiés aux Ed. Philippe Picquier particulièrement ou chez Bourgois ; tout récemment *Epingle de femme sous le bonnet viril*, Mercure de France, discrètement remis à Michel Braudeau lors d'un voyage à Taïwan (histoire du XVIIe, dont il ne reste que trois exemplaires dans le monde, d'un amour entre deux hommes).

9. Cf. *in* H. Maspero, *Le Taoïsme et les religions chinoises* (1971), Gallimard, 1990, p. 64 et suiv.

10. Cf. *in* Li Yu, *Jéou-Pou-Touan ou la chair comme tapis de prière*, la note p. 305. Cette note, non signée, est soit de Pierre Klossowski, soit de Jacques Pimpaneau, ce que pense Christian Bourgois interrogé à ce propos.

Comment van Gulik a-t-il été amené à avoir le soupçon qu'une importante littérature érotique avait été produite en Chine ?

Et d'abord qui est Robert van Gulik ? Van Gulik a passé son enfance dans les Indes néerlandaises. De retour aux Pays-Bas, il étudie le chinois, le sanscrit, fait une thèse sur le culte équestre en Chine et au Japon, choisit une carrière dans la diplomatie, apprend la calligraphie ; il écrit un essai sur le luth, en joue et donne en récital des airs qui, dans la tradition chinoise, « imitent la musique de l'eau qui coule doucement sur les pentes des hautes montagnes[11] » ; il étudie le montage des rouleaux, les sceaux, etc. Il épousera une Chinoise, Shui Shih-Fang, fille d'un mandarin.

C'est au cours d'un deuxième séjour au Japon en tant que conseiller de l'ambassade à Tokyo en 1949 – van Gulik a été diplomate des Pays-Bas dans plusieurs pays du Moyen-Orient et en Orient – que la découverte eut lieu. Van Gulik venait de traduire un ancien roman d'un auteur chinois anonyme, *Dee Goong An* (*Trois affaires criminelles résolues par le juge Ti*) et cherchait un modèle de femme nue pour la couverture, le nu féminin étant alors très en vogue au Japon. Il trouva, chez un antiquaire, les planches originales d'un album érotique chinois de la période Ming (XIVe au XVIIe siècle), ce qui était surprenant car en Chine rien de tel n'était accessible à l'époque, l'idéologie Ts'ing, comme je viens de le préciser, régnant encore. Les planches, réunies sous le titre « Ordre de Bataille Chatoyant du Camp Fleuri », provenaient d'une vieille maison japonaise qui avait entretenu au XVIIIe siècle des relations commerciales avec la Chine. Ce genre d'album étant rarissime, van Gulik décida de le rendre public et d'en faire la préface. En 1951 sortaient cinquante exemplaires de *Erotic colour prints of the Ming period, with an essay on chinese sex life from the Han to the Ch'ing Dynasty, B. C. 206-A. D. 1644.*

Résumons-nous : si la littérature érotique et les « manuels du sexe » deviennent plus rares au XIIIe siècle et disparaissent au XVIIIe, si la sexualité des Chinois se fait d'elle-même discrète et effacée, aidée en cela par la morale confucéenne, on peut dire maintenant que, comme en Occident, il y a eu la même grande production littéraire mais étouffée pendant trois siècles. Les explications que l'on propose sont complexes.

Ce livre de van Gulik fut le point de départ d'une étude plus anthropologique et sociologique ; il verra son aboutissement en 1961 dans un ouvrage traduit en français dix ans plus tard, en 1971, et cité par Lacan le 3 février 1972. C'était à la chapelle de l'hôpital Sainte-Anne.

*

11. Cf. Carl Barkman, *Les trois vies de van Gulik, Une biographie,* Christian Bourgois Editeur, 1997, p. 130.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Je cite *Le savoir du psychanalyste*[12] dans le passage du 3 février 1972 où nous pourrons repérer exactement où intervient la référence au livre de van Gulik :

> *La parole instaure la dimension de la vérité* –
> la vérité telle qu'il se fait qu'on a commencé de l'entrevoir seulement avec le discours analytique, c'est que ce que révèle ce discours à tout un chacun, par simplement ce qu'il engage d'une façon actante comme analysant, c'est que – excusez-moi de reprendre ce terme, mais puisque j'ai commencé, je ne l'abandonne pas – c'est que de bander – c'est ce que, là-bas, place du Panthéon[13], j'appelle $\Phi\ x$ – c'est que de bander ça n'a aucun rapport avec le sexe, pas avec l'autre en tout cas !

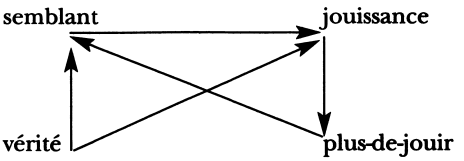
Bander, $\Phi\ x$, n'est pas ce qui fait rapport entre masculin et féminin.

> Bander pour une femme, ça veut dire lui donner la fonction $\Phi\ x$, ça veut dire : la prendre comme phallus.
> Quand un homme désire une femme, ce n'est pas en tant que femme, mais en tant que phallus ; il lui donne alors cette fonction $\Phi\ x$. Le rapport de l'homme ne sera pas un rapport à la femme, mais au phallus, H – > F.

Voilà la vérité que la parole révèle. Lacan continue :

> *La parole*, la plupart du temps *supplée* à ceci que la fonction phallique, [$\Phi\ x$, bander], est justement ce qui fait qu'il n'y a chez l'homme que les relations que vous savez [...] mauvaises entre les sexes. Alors que partout ailleurs, au moins pour nous, ça semble aller, c'est à la coule[14].

Lacan va ainsi produire, au niveau de la vérité, une disjonction entre la jouissance et le semblant. Il précise ce que le discours analytique laisse entrevoir de la vérité, en utilisant un quadripode avec quatre places et quatre termes et ce jour-là, il fait ce schéma :



12. J. Lacan, *Le savoir du psychanalyse*, séminaire 1971-1972, inédit, 3 février 1972 (c'est moi qui souligne).

13. Lacan fait allusion à *Ou pire*, séminaire 1971-1972, inédit, fait en alternance avec *Le savoir du psychanalyste*.

14. J. Lacan, 3 février 1972, p. 8 de la sténotypie. « Être à la coule ». Cf. *Dictionnaire de l'argot*, Larousse, 1996, p. 68. « Coule » a deux sources que Lacan semble combiner : 1) venant de *couleur* (cf. annoncer la couleur), être à la coule, être au courant, être informé ; puis, agir en complice, être indulgent, bon enfant. 2) venant de *couler*, se la couler (douce), vivre sans se faire de souci (cf. *cool*, avec sang-froid, calme).

Au niveau de la vérité, deux vecteurs divergent : à droite

> la jouissance qui est une jouissance certes phallique, mais qu'on ne peut dire jouissance sexuelle ;

et, continue Lacan,

> pour que se maintienne quiconque de ces drôles d'animaux, ceux qui sont proie de la parole, il faut qu'il y ait ce pôle qui est corrélatif du pôle de la jouissance en tant qu'obstacle au rapport sexuel : *c'est le pôle que je désigne du semblant.*

Le semblant est ce qui fait obstacle au rapport sexuel : il y a H/phallus du point de vue homme. Et voilà précisément où van Gulik est convié. Je poursuis la lecture :

> S'il y avait chez l'homme, ce que nous imaginons de façon purement gratuite, qu'il *y ait de la polarité sexuelle,* ça se saurait. *Ça s'est peut-être su,* des âges entiers s'en sont vantés, et après tout – nous avons de nombreux témoignages, malheureusement purement [...] ésotériques – il y a eu des temps où on croyait vraiment savoir comment tenir ça. Vous avez un van Gulik, dont le livre m'a paru excellent, qui pique par-ci, par-là, enfin il fait comme tout le monde, il pique au plus près de ce qu'il y a de la tradition écrite chinoise dont *le sujet est le savoir sexuel,* ce qui n'est pas très étendu, je vous assure, ni non plus très éclairé ! Mais enfin, regardez ça, si ça vous amuse, *La vie sexuelle dans la Chine ancienne,* je vous défie d'en tirer rien qui puisse vous servir dans ce que j'appelais, tout à l'heure, l'état actuel des pensées.

Lacan fait référence au début de la séance où il précisait que le discours analytique apporte « un ordre dont s'éclairent d'autres discours qui ont émergé bien plus tôt. » C'est « l'état actuel des pensées ». Il poursuit :

> Il y a peut-être eu, il y a encore même quelque part [...] des endroits où il se passe entre l'homme et la femme *cette conjonction harmonieuse* qui les ferait être au septième ciel, mais c'est tout de même curieux qu'on n'en entende jamais parler que du dehors.

Extérieur à ce que la vérité révèle, soit H/F, il y aurait, « quelque part », quelque chose, une conjonction harmonieuse entre l'homme et la femme. Qu'est-ce que Lacan a lu dans ce livre de R. van Gulik pour qu'il le convoque à cet endroit ?

Lacan émet, à la fin de la séance, un souhait qui va peut-être ouvrir une piste.

> Une chose apparaît clairement, dit-il, c'est qu'un être vivant ne sait pas toujours très bien quoi faire d'un de ses organes. Et après tout, c'est peut-être un cas particulier de la mise en évidence, par le discours analytique, *du côté embarrassant que ça a, le phallus.*

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> *Qu'il y ait un corrélat entre ça* [...] *et ce qui se fomente de la parole, nous ne pouvons rien en dire de plus.* [...] En tout cas, on a le discours analytique qui, quand on veut bien l'entendre pour ce qu'il est, se montre lié à une curieuse adaptation, parce qu'enfin, si c'est vrai cette histoire de castration, ça veut dire que chez l'homme, la castration, c'est le moyen d'adaptation à la survie ; c'est très probable, mais c'est vrai tout cela n'est peut-être qu'un artifice, un artefact de discours. C'est que ce discours, si savant à compléter les autres, que ce discours se soutienne, c'est peut-être seulement une phase historique...

Voici le vœu :

> La vie sexuelle de la Chine ancienne va peut-être refleurir, elle aura un certain nombre de jolies sales ruines à engloutir avant que ça se passe...

On en vient à ceci : le phallus est un embarras, vive la sexualité de la Chine ancienne ! Soit dit en passant, van Gulik pense que si la civilisation chinoise tient le coup, c'est justement grâce à cette sexualité. Donc, vive une sexualité sans l'embarras du phallus ?[15] Serait-ce si simple ?

*

Il semble qu'on pourrait éclairer les allusions de Lacan en examinant les « manuels du sexe », car ces écrits auraient été mis en place justement pour conjuguer homme et femme. Mais s'ils sont écrits, c'est bien parce que ça ne se conjugue pas « naturellement ». D'où une première question : qu'est le phallus chinois ? Serait-il l'idéogramme ?

L'intervention du livre de van Gulik dans les propos de Lacan laisse entrevoir la possibilité d'un savoir sexuel et d'une conjonction harmonieuse de l'homme et de la femme. D'où une deuxième question : est-ce que cela fait rapport sexuel dans l'érotique chinoise, au sens où ce rapport s'écrirait ? Les Chinois alors auraient-ils trouvé un moyen d'écrire le rapport sexuel ? Ou bien, en quelque sorte, le rapport sexuel s'écrit-il de tout temps en chinois ?

Je tente une réponse – en forme de jeu de mot. Il y aurait *une décriture chinoise*[16] *du rapport sexuel.*

« Les Chinois ont *un rapport direct à l'écrit*[17] ». Ce rapport direct à l'écrit laisse la dimension d'une réalité « marquée d'emblée de la néantisation symbolique ». Là où un Occidental pense, croit dire « le jour »

---

15. Je note deux pôles de références à la Chine et à l'Orient dans l'enseignement de Lacan : 1963 : *L'angoisse* ; puis 1971-72 : *D'un discours qui ne serait pas du semblant, Ou pire* et *Le savoir du psychanalyste.*

16. Je ne prétends pas faire de « décriture » un concept ; plutôt une approche du problème en passant de la *description* à la *décriture.*

17. M. Viltard, « Bien écrire », in *Littoral,* 7/8, Éd. Erès, février 1983, p. 232 et suiv.

dans sa réalité concrète, la manière chinoise gardera la dimension qui pose le jour comme tel, par où le jour vient à la présence du jour – sur un fond qui n'est pas un fond de nuit concrète, mais d'absence de jour. La nuit s'y loge[18]. Le rapport direct à l'écrit est repérable dans l'usage métaphorique du langage. En voici un exemple, une « bonne histoire » chinoise qui est aussi « un plaidoyer pour la stricte pertinence[19] ». Un lettré passe un concours visant le recrutement des Mandarins : « Le sujet du concours est de calligraphier le serpent. Ayant terminé sa calligraphie[20] et voulant absolument gagner, le lettré, pour faire la décision, laisse un dernier coup de pinceau parfaire le trait... et perd, puisqu'il vient de tracer un serpent « à pattes », donc un dragon. » Ce *Witz* chinois[21], ce trait de pinceau, circule dans la littérature traditionnelle, par exemple dans *la Chronique des Royaumes combattants* ou dans les manières proverbiales[22].

Ce rapport direct à l'écrit implique quelque chose de modifié quant au sujet, au phallus et à la jouissance si tant est que l'on puisse ici utiliser ces termes. Je ne saurai mieux indiquer la modification qu'en évoquant ce qui m'apparaît en être le plus proche, dans notre civilisation actuelle, et que Foucault a saisi dans *La pensée du dehors*[23].

Une question vient en contrepoint de ma proposition et qui pourrait la valider : *y a-t-il un culte phallique en Chine*? Un culte phallique tel que nous en connaissons dans la Grèce antique les manifestations : phallus érigé, exhibé et accompagné de processions. Ou bien comme un livre tout récent le montre : plate-bande de phallus, arrosée par une femme, phallus géant porté par une autre comme on porterait un meuble, tous phallus pourvus d'un œil confirmant le statut mâle du sujet, l'œil du maître – « sujet du voir et du savoir[24] ».

---

18. Cf. J. Lacan, 15 février 1956. Cf. J. Pimpaneau, *Chine, histoire de la littérature*, Phil. Picquier, 1989, « Une autre façon de s'exprimer ». J. Pimpaneau précise que dans l'opéra chinois, la cravache n'est pas le symbole du cheval : « Elle n'est rien d'autre qu'elle-même mais sa présence évoque de façon évidente le cheval absent. » Avec Lacan, on peut ajouter un maillon à cet ensemble : la cravache présente évoque son absence, où le cheval se loge.

19. André Lévy, correspondance du 16 août 1998.

20. Au sens général, plus dessin que caractères chinois : serpent *shé* 蛇, dragon *long* 龍, approximativement. Comment, d'un trait, passer de l'un à l'autre ?

21. Cf. A. Lévy, ses notes bibliographiques sur les « histoires pour rire », in *Etudes sur le conte et le roman chinois*, Paris, Publications de L'E.S.E.O., 1971, p. 67-95. Que M. André Lévy soit remercié de tous les renseignements qu'il m'a fait connaître par ses comptes rendus du *T'oung Pao* : Henry W. Wells, *Traditional Chinese Humour, Study in Art and Literature*, Akira Ishihara and Howard Levy, *The Tao of Sex, an Annotated Translation of the Twenty-Eighth Section of The Essence of Medical Prescriptions.* (A lire George Kao, *Chinese Wit and Humour*, New York, 1946).

22. M. Viltard, « Bien écrire », *op. cit.*, p. 237 ; J. Pimpaneau, *op. cit.*, p. 10.

23. M. Foucault, *La pensée du dehors* : «...Convertir le langage réflexif [...] ; et vers ce vide il doit aller, en acceptant de se dénouer dans la rumeur, dans l'immédiate négation de ce qu'il dit, *dans un silence qui n'est pas l'intimité d'un secret mais le pur dehors où les mots se déroulent indéfiniment.* » Fata Morgana, 1986. Cf. aussi « Dire et voir chez Raymond Roussel, » *Dits et écrits*, t. 1, Paris, NRF, Gallimard, 1994, p. 205 et suiv.

24. P. Veyne, F. Lissarague, F. Frontisi-Ducroux, *Les mystères du Gynécée*, Paris, Gallimard, 1998.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Le dragon, par exemple, serait-il l'objet d'un culte du même ordre que les cultes phalliques grecs ?

Très vite, il faut renoncer à ce rapprochement car le dragon est pris dans le principe chinois du Tao avec la concomitance du *yin* et du *yang*. Le dragon est tout ensemble l'emblème viril de l'empereur qui distribue à la terre ordre et fécondité et, assimilé aux nuages, maître de la foudre et de la pluie fécondante ; il est aussi réceptacle, matrice, du côté du féminin, dans le rapport même de l'adret à l'ubac.

Enfin, que pourrait-il y avoir de phallique dans les caractères chinois eux-mêmes ? Je cite d'abord une partie de la présentation de récits du XVIe siècle traduits en français sous le titre *Vie d'une amoureuse*[25].

Des caractères

Outre l'éternelle question du comment-dire-en-français, que soulevait déjà Sorel dans *Francion*, et à moins comme Paule Réage de se servir d'un mot unique pour les garçons et pour les filles, nous avons tenu à conserver quatre caractères chi-nois, ainsi que bien avant nous l'avait fait Pauvert dans le *Jeou-P'ou-T'ouan. Les deux premiers pour leur merveilleuse évidence, dont il eût été dommage de priver le lecteur non sinisant* ; les deux autres parce que ce sont les termes habituels, et nous les avons maintenus par-ci par-là pour marquer la différence de langage entre la petite fille et la femme :

ao : 凹 creux, concave ;

tu : 凸 saillant, convexe ;

yin : 陰 ombre, lune, féminin ;

yang : 陽 lumière, soleil, masculin.

Les deux textes ici traduits, parmi les tout premiers du genre, se contentent d'un vocabulaire simple et même répétitif (auquel nous ne nous sommes pas toujours soumis) ; plus tard seulement viendront les termes fleuris et les figures de style qui font le charme de cette littérature. Notre érotique est plus austère.

On pressent que quelque chose se joue entre la sexualité et l'écriture chinoise, de façon plus patente qu'avec l'alphabétique. Est-ce que cela tient, de ce que l'on sait des découvertes archéologiques sur la dynastie Yin, à l'écriture, à sa forme, à sa formation même ? Cette dynastie Yin ou

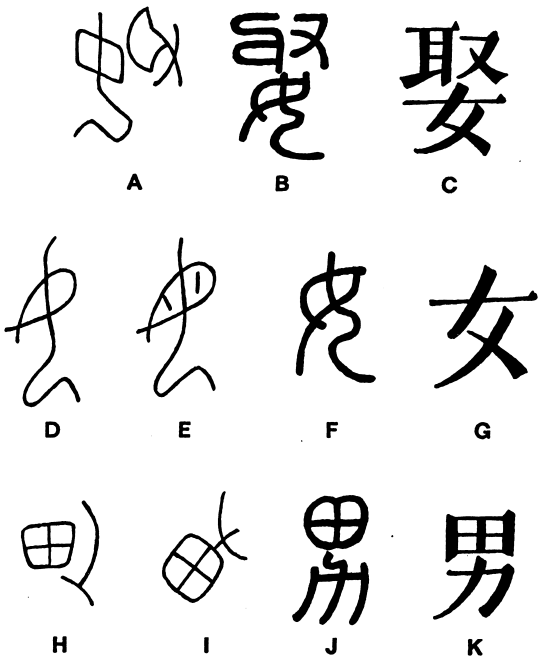
25. *Vie d'une amoureuse*, récits érotiques traduits du chinois par Huang San et Lionel Epstein, éd. Philippe Picquier, 1991.

dite encore Chang (Shang) succéda au royaume Hsia (Xia) vers 1660 av. J.-C. et dura jusque vers l'an 1100 av. J.-C. dans la région de Henan.

> On s'y servait d'une écriture qui devint plus tard la base de tout l'art d'écrire chez les Chinois, et qui combinait les pictogrammes, les idéogrammes et les signes phonétiques. Le culte des ancêtres et la divination jouaient un rôle prépondérant dans la vie quotidienne[26].

La divination, versus l'énigme, se pratiquait ainsi : les Chinois faisaient chauffer l'omoplate d'un daim, ou la carapace d'une tortue (scapulomancie), et lisaient la réponse dans les craquelures produites. Questions et réponses étaient alors gravées, puis enterrées, d'où les informations archéologiques.

Avec toutes les réserves mentionnées par van Gulik[27], nous présentons l'opinion qu'il s'est formé quant à cette relation entre écriture et sexualité en suivant de près la graphie qui signifie « un homme prenant femme[28] ».



26. R. van Gulik, *La vie sexuelle, op. cit.*, p. 25.
27. *Ibid.*, p. 26 et 27.
28. *Ibid.*, p. 27-30.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> La graphie qui de nos jours se prononce *k'iu* et qui signifie « un homme prenant femme » pourra servir à illustrer le propos. La graphie Yin telle qu'on la trouve gravée sur des ossements oraculaires (A) comprend deux parties : à gauche le dessin d'une femme (D) et à droite, une graphie représentant le verbe « prendre ». Ce verbe, qui se prononce lui aussi *k'iu*, se traduit par le dessin d'une main pinçant une oreille. Aussi est-on tenté de voir dans la graphie Yin un indice révélateur : un homme épouse une femme en la prenant par l'oreille – et un procédé aussi dominateur ne va pas sans conséquences sociologiques. A vrai dire le verbe « prendre » peut aussi bien avoir été employé en ce cas dans son seul sens phonétique, ce qui limite le sens du dessin à « l'acte d'épouser une femme », prononcé *k'iu*. Dans la figure I, on a produit des formes plus tardives de ce même caractère pour montrer l'évolution de l'écriture chinoise ; B donne la forme employée tout au long du règne de la dynastie Tchow jusqu'aux premiers siècles de notre ère ; C reproduit une forme que l'on trouve dans les planches du XIVe siècle et qui se fonde sur le style créé par une écriture au pinceau, perfectionnée, demeurée en usage depuis lors et jusqu'à nos jours.

Des données que van Gulik présentait en 1961 – et il semble qu'un noyau des faits qu'il va supposer, avec d'autres chercheurs soit d'une portée moins extrême que ceux que Bachofen, par exemple, avait entrevu comme *Mutterrecht*, le matriarcat, le droit de la mère, sans doute par imagination, là où la raison repère une filiation de type matrilinéaire – nous pouvons inférer qu'avant l'époque Tchou (Zhou, XIIe av. J.-C.) qui fut manifestement patriarcale, ce fut « l'élément féminin qui prédomina ». Voici comme van Gulik argumente ceci.

> Tout d'abord le dessin Yin pour « femme », *nu*, consiste dans la représentation d'une figure humaine agenouillée, dont le trait le plus distinctif est une paire de seins de grosseur disproportionnée (D) ; qu'il s'agit de seins et non, par exemple, de bras dans des manches larges, les poings posés sur les hanches, nous en avons la preuve par le dessin qui représente la « mère », *mou*, où l'on ajoute les mamelons (E). En revanche le dessin « homme », *nan*, se compose de la représentation en carré d'un morceau de terre cultivée, et d'un autre signe qui indique « travailler » (H, I est une variante). Ceci donne à penser que les Yin, s'ils considéraient avant tout la femme comme la mère nourricière, envisageaient d'abord l'homme dans sa fonction de laboureur de la terre et de fournisseur de la famille – distinction qui s'oriente dans une direction matriarcale.
>
> Afin d'être complet, on montre en F et G les formes tardives du caractère « femme », et en J et K celles du caractère « homme ».

Je poursuis le repérage de cette construction de l'écriture avec la forme humaine et ses caractères sexuels – en ce qui concerne la femme tout du moins, bien que pour l'homme le signe qui indique « travailler » soit tout aussi évocateur –, par le symbolisme et l'écriture des couleurs. Selon van Gulik : depuis les plus anciennes périodes la couleur rouge « a représenté en Chine le pouvoir créateur, la puissance sexuelle, la vie, la lumière et le bonheur ». D'où la coutume de donner cette couleur-là, entre autres, à tout ce qui touchait à la cérémonie du mariage, « l'Affaire Rouge », *hong-che.* Le vieux terme pour rouge vif, *Tch'e* dont la graphie Yin représente un feu ardent, désigne aussi la couleur du nouveau-né et signifie également « nu », la nudité. La couleur blanche, au contraire, a toujours parlé d'influences négatives, de faibles pouvoirs sexuels, de mort, de deuil. La cérémonie de l'enterrement, l'« Affaire Blanche » se dit *po-che.*

> Or la graphie Yin de « blanc », *po,* est en relation avec celle de *t'ou,* « terre », et l'on ne saurait douter qu'un savant moderne soit dans le vrai quand il reconnaît dans cette graphie un phallus[29].

Et de citer B. Karlgren[30], en ajoutant : « Seule une partie des théories exposées dans cette étude a rallié tous les suffrages. » Quelle est la graphie de *t'ou,* « terre », et de *po,* « blanc », dans laquelle un savant moderne re-connaîtrait un phallus ? Van Gulik continue ainsi :

> D'un bout à l'autre de la littérature alchimique et érotique chinoise, l'homme est appelé *blanc,* il est *blanc* pendant l'orgasme, et la femme est *rouge, nan-po nu-tch'e.* Les peintures érotiques respectent ces couleurs pour les corps nus.

Il en déduit que dans les temps archaïques, on considérait la femme comme sexuellement supérieure.

Quoi qu'il en soit, les indications données par van Gulik pour soutenir l'hypothèse d'un matriarcat nous donnent des indications quant à la question de l'écriture et de la sexualité. Quels minces indices pouvons-nous distinguer quant à l'écriture chinoise à ses débuts ?

- L'écriture jaillit de l'énigme (non du commerce ou du comptage du cheptel comme il est dit de l'Antiquité occidentale), c'est-à-dire du silence.

- L'écriture chinoise, exception parmi toutes les écritures actuellement en usage, reste en tant que signe graphique indépendante du signe phonique. Idéographique, elle rend l'idée linguistique du mot : à

---

29. R. van Gulik, *op. cit.*, p. 30.

30. B. Karlgren, « Some Fecundity Symbols in Ancient China », in *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities,* n° 2, Stockholm, 1930.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

chaque signe de l'écriture correspond un mot déterminé de la langue, dont la forme peut varier selon les dialectes, mais qui dans chaque dialecte est le correspondant unique du signe écrit. Ainsi l'idée linguistique « arbre », 木, se prononce mu à Pékin, mo à Shangaï, muk à Canton, ki en japonais et namu en coréen (mutatis mulandis, 10 ou X se prononce dix, decem, ten, diez...).

Il y a en quelque sorte projection directe et silencieuse dans l'écriture et dans la lecture où la voix, la phone, intervient relativement peu.

- L'écriture dans sa part de pictogramme et d'idéogramme a été anthropomorphe, représentation du corps – de l'image du corps ou de ce qui maintient sa posture : feu, nourriture, pour n'évoquer que le début d'une longue liste. Ce fond primitif de l'écriture chinoise ne constitue qu'une part infime de l'écriture actuelle et la valeur pictographique de ces signes n'apparaît plus guère dans la graphie moderne[31].

- Enfin la représentation dans l'écriture de la fécondité – du symbole phallique – serait en Chine ancienne du côté féminin, puis relativement rapidement autant féminin que masculin.

Cette originalité chinoise est renforcée par les informations trouvées dans l'article de Robert van Gulik paru dans l'*Enciclopedia Universale*, « Sessualità ed erotismo » (1958) où il note qu'au Japon et dans certaines parties de l'Inde un culte phallique existait – pierres dressées le long des chemins en signe de fécondité, etc.

Si ces données restent exactes et si aucune étude ne vient infirmer qu'il n'y a pas de culte phallique en Chine, nous sommes devant une singularité pleine d'interrogations. Par exemple, la fonction romaine du phallus est en relation à l'*invidia* : « La priapée consiste à brandir le fascinus géant contre l'*invidia* universelle » :

> Les regards traînaient sur toute chose et sur tout être laissant une marque, jetant une *invidia*, contaminant toute chose de leur poison, lançant un sort de stérilité et d'impuissance [...]. Pline appelait le fascinus le « médecin de l'envie[32] ».

L'envie, celle des voisins, est une dimension prégnante et persécutrice en Chine. Quel en est le médecin ?

*

Je propose donc une *décriture chinoise du rapport sexuel* qui sera pour nous plus proche d'*une description*, car pour la *décriture*, ce serait avec les caractères chinois qu'il conviendrait maintenant d'avancer.

---

31. Cf. E. Fazzioli, *Caractères chinois*, Paris, Flammarion, 1987.
32. P. Quignard, *op. cit.*, p. 78.

Robert van Gulik était dans la langue et l'écriture chinoises. Son livre sera la goutte d'encre qui aura pu suinter entre la Chine et ces pages.

Que sont ces « manuels du sexe » où l'on trouve ce qui a pu inspirer les réflexions de Lacan le 3 février 1972 ? On sait que l'attention donnée au sexe est précoce en Chine et que dès le début de notre ère existaient les dits « manuels du sexe » qui consignent toutes les observations faites à son sujet. Une étude de manuels, publiée en 1914 par Ye Tō-hei à laquelle van Gulik se réfère, fait apparaître « que presque tous les vieux manuels étaient divisés en six sections, à savoir :

A. Remarques introductives sur la signification cosmique de l'union sexuelle, et sur son importance pour la santé de l'un et l'autre partenaire.
B. Description du jeu sexuel préliminaire à l'acte.
C. L'acte sexuel lui-même. La technique du coït, avec les diverses positions dans lesquelles on peut consommer l'acte.
D. L'aspect thérapeutique de l'acte sexuel.
E. Le choix sexuel, les soins prénataux et eugéniques.
F. Recettes et prescriptions diverses[33].

Van Gulik a retrouvé l'indication de ces manuels dans les sections bibliographiques de chaque histoire des dynasties. Ils y sont classés soit dans la rubrique « Livres médicaux », soit dans la rubrique « Classiques taoïstes », ou dans les deux. C'est dire que ces manuels sont au cœur d'un problème prégnant en Chine, celui de l'immortalité.

Du côté médical d'abord, les manuels dirigent *l'hygiène de vie*, en particulier, pour l'homme, dans son rapport aux femmes de la maison. L'homme chinois aisé avait plusieurs épouses et des concubines ; leurs relations étaient réglées selon un rituel très précis, comptabilisé, afin de satisfaire toutes les femmes et d'avoir une paix relative dans la maison. Ces manuels assurent donc une hygiène et une police de la vie familiale ; également un eugénisme recherché, avec des recettes diététiques et un repérage des jours fastes à la procréation (il y a de nombreux jours tabous). Ainsi la descendance pouvait être assurée et le culte des ancêtres, capital dans la Chine ancienne, célébré.

De ce point de vue, *l'acte sexuel est sacré*[34] : il fallait en user comme avec les autres pratiques rituelles, sacrifice aux ancêtres et prières dans l'intimité de la maison. Manquer à cet acte ou s'y refuser (cf. le héros du *Jou Pou Tuan*) et rester sans fils constitue le cas le plus grave d'impiété.

Du côté du taoïsme ensuite, les manuels du sexe prétendent pouvoir conserver tous les esprits, tous les souffles à l'intérieur du corps, souffles que la mort disperserait, faisant ainsi disparaître la personnalité du mort

33. R. van Gulik, *op. cit.*, p. 162-163.
34. Avec les sens opposés de *sacer*.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

et sa quiétude d'outre-tombe. Le corps devait être *transformé*, par une technique appropriée, en *un corps immortel*.

Ces croyances, principalement celles qui prendront le nom de taoïsme sont sous-tendues par une doctrine sans laquelle tout ce qui concerne la Chine ne serait qu'une poussière de faits désordonnés – doctrine, à la complexe cosmologie, sans autre *corpus* que la triade immémoriale *tian-turen*, « le ciel, la terre et l'homme », qui pèse sur la formulation des idées chinoises de l'union sexuelle. Les formules de l'« acte » sont taoïstes. Ainsi, l'effort religieux, la voie vers le salut rencontra en Chine l'obligation de recourir à des techniques souvent compliquées, à des procédés physiologiques de « nourrir le principe vital » minutieusement exposés par Henri Maspero dans son ouvrage sur le taoïsme[35].

Le procédé qui nous intéresse est celui de l'union du « *yin* et du *yang* pour nourrir le principe vital » selon le mysticisme sexuel du taoïsme. On sait que cette pratique tenait à une très vieille croyance selon laquelle, pendant l'union sexuelle, la force vitale de l'homme se nourrit et se renforce de celle de la femme – et inversement. Inversement ? Y a-t-il en Chine un partage égalitaire ? Il est vrai que van Gulik met très souvent l'accent sur ce point, soulignant ainsi l'effet d'égalité de la femme et de l'homme dans le taoïsme (comme Needham) ; il est vrai qu'il y a dans certains romans chinois des exemples de femmes à la puissante sexualité, mais il est vrai aussi que généralement les « manuels du sexe » conseillent aux hommes non seulement de changer de femmes aussi souvent que possible – la polygamie l'expliquerait – mais surtout de choisir des femmes ignorantes de cette croyance selon laquelle leur *yin* pourrait nourrir celui de l'homme.

Deuxième aspect : les rencontres entre un homme et une femme étaient strictement réglées par un rituel, je l'ai déjà mentionné pour l'accouplement en général, selon le *Livre des rites, Li-Ki*, essentiellement confucéen, bien qu'il admette les principes fondamentaux des « manuels du sexe[36] ». Dans le procédé taoïste mystique, la magie des nombres est encore plus contraignante : tout est calculé et même *chiffré*, puisque les nombres ont des correspondances, et cela selon des combinaisons entre les chiffres impairs qui expriment la force positive de la nature, le masculin et sa puissance, et les chiffres pairs qui expriment la force négative, le féminin et sa fertilité. Le chiffre trois est le premier nombre impair après le chiffre un qui signifie une puissance masculine très forte ; neuf, trois fois trois, est un chiffre de surabondance. En multipliant ces deux figures magiques, on obtient 27 et 81 qui sont très souvent repris dans les techniques du souffle et les techniques sexuelles. *Le livre des mutations, Yi-King*, en explore toutes les combinaisons. Si le savoir-faire (*ars*

35. H. Maspero, *op. cit.*, p. 479 et suiv.
36. Cf. van Gulik, *op. cit.*, p. 110-111.

erotica) chinois peut paraître excessif dans sa prétention, prétention à l'immortalité, cet excès est comptabilisé d'une manière implacable. C'est une discipline sexuelle.

Sur un autre registre, l'union sexuelle est imagée par une expression que l'on trouve dans les « manuels du sexe », et dans la littérature érotique chinoise, à savoir « Nuages et pluie ». L'origine de cette expression est un poème du IIIe siècle av. J.-C. qui raconte un rêve : le roi de Chu voit en rêve la déesse du mont des Sorcières venir partager sa couche et lui expliquer qu'elle apparaît le matin avec les nuages et disparaît le soir en pluie[37]. Cette expression fait référence au symbolisme ancien, supplanté ensuite par la machinerie des chiffres, qui se fondait sur le principe de la philosophie chinoise, à savoir l'harmonie du monde, du macrocosme, vers laquelle l'homme, microcosme, doit tendre... comme d'ailleurs dans certains traités d'alchimie que l'Occident verra fleurir ultérieurement[38].

Les plus anciens « manuels du sexe » répertoriés, les *Yin Tao* ou *Voie Sombre*, datent du IIIe siècle av. J. C. au Ier siècle de notre ère. Les recettes d'alchimie et les diverses disciplines de vie prolongée sont instruites au cours de dialogues entre l'Empereur Jaune, élève, et la Fille de Candeur, enseignante, ou inversement. Là sont transmis les principes qui fortifient le *Ti* ; ces principes reposent sur une manœuvre très particulière de l'homme.

Il s'agit du *coïtus reservatus*[39], c'est-à-dire d'une union privée d'orgasme. Avant d'en préciser la fonction, il paraît évident que les Chinois refusent la passivité de l'orgasme. A la question suivante :

> Le plaisir de l'acte sexuel réside dans l'émission de la semence. Or, si l'homme se refrène et n'émet pas, quel plaisir peut-il donc en tirer ? le sage répond : En vérité, après l'émission, le corps de l'homme est fatigué, ses oreilles bourdonnent, ses yeux sont alourdis de sommeil, sa gorge est desséchée et ses membres sont inertes. Bien qu'il ait éprouvé un bref moment de joie, ce n'est pas vraiment là une sensation de volupté. Si au contraire il pratique l'acte sexuel sans éjaculer, son essence vitale sera fortifiée, son corps sera tout aise... son amour pour la femme augmentera. C'est comme s'il ne pouvait jamais la posséder à suffisance. Comment peut-on dire que ceci n'est pas voluptueux ?[40]

---

37. Cf. note du *Jin Ping Mei*, Pleiade, t. 1, p. 1078, note 4 ; van Gulik, *op. cit.*, p. 65.

38. Koyré Alexandre, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIe siècle allemand*, Paris, Gallimard, 1971 ; p. 181, note 3 : chez les mystiques paracelsistes, « l'homme a *en soi* le cosmos tout entier... »

39. Cf. l'analyse pertinente faite par J.-F. Lyotard du *coïtus reservatus, in Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974, p. 241-251.

40. Cf. van Gulik, *op. cit.*, p. 188-189.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Ou bien encore dans un autre manuel, c'est la Fille de Candeur qui parle :

> Si un homme se livre *une fois à l'acte sans émettre de semence,* alors son essence vitale sera vigoureuse. S'il le fait deux fois, son ouïe sera fine, sa vue sera perçante. S'il le fait trois fois, toutes les maladies disparaîtront. Quatre fois, et son âme sera en paix. Cinq fois, et la circulation de son sang sera améliorée... [six fois et ses reins seront robustes, sept fois et ses fesses et ses cuisses gagneront en puissance, huit fois et son corps deviendra luisant, neuf fois et il atteindra la longévité, dix fois et il sera comme un Immortel][41].

Cette comptabilité, récurrente à tous les manuels, est à estimer dans les cycles, alternances et rythmes, dans les correspondances organisées par une numérologie dénaire (base 10) qui est celle d'un ordonnancement cosmique, non pas étiqueté, mais fléché[42].

Le *coïtus reservatus* est obtenu en comprimant l'urètre ou en pressant le point dit *p'ing-yi*[43], point qui se trouve à un pouce au-dessus du mamelon droit, là où le *yin* est présent à l'intérieur du *yang.*

Hormis cette pression, comment l'homme arrive-t-il à non seulement éviter l'émission mais à « *faire retourner la semence* » car tout l'art, tout l'artifice est dans cette technique du rebroussement de la semence. En effet la sexualité s'apprend et s'acquiert d'abord par une maîtrise parfaite du corps. Pour cela, des exercices d'une discipline réglée sont conseillés, par exemple dans un manuel intitulé « Recettes inestimables » dont l'auteur est un célèbre médecin taoïste du VIIe siècle, Sien See-mo[44] : sur le point d'émettre la semence, l'homme doit fermer la bouche – retenir son souffle – ouvrir les yeux – remuer les deux mains de haut en bas – respirer avec l'abdomen – presser le point *p'ing-yi* de l'index et du médius de la main gauche – puis laisser sortir son souffle tout en grinçant des dents mille fois.

De cette manière, la semence montera et profitera au cerveau, allongeant ainsi la durée de sa vie.

Enfin, je voudrais mettre l'accent sur deux aspects de cette ascèse. Le premier concerne l'homme dont on vient de décrire les exercices

---

41. Cf. van Gulik, *op. cit.*, p. 189.

42. Pour une vision plus précise des correspondances, voir *Le corps taoïste* de Kristopher Schipper, Fayard (1982), 1997, chap. 6 « Le pays intérieur », chap. 7 « Lao-tseu, corps du Tao ».

Pour ce qui concerne la numération écrite, c'est-à-dire mathématique et non plus cosmologique, voir Geneviève Guitel, *Histoire comparée des numérations écrites,* Flammarion, 1975, chap. VII « Chine », en particulier p. 491 et suiv., p. 513 et suiv.

43. C'est un terme qui appartient à l'antique science de l'acupuncture et de la moxibustion, application près du corps d'un morceau en combustion de moxa séchée.

44. Cf. van Gulik, *op. cit.*, p. 245 et suivantes.

physiques réglés : il verra s'opérer dans son cerveau une union des principes masculin et féminin, une sorte d'« hermaphroditisme spirituel[45] » :

> Il doit imaginer que dans son Champ de Cinabre (le bas ventre)[46] se trouve une essence lumineuse et rouge, jaune à l'intérieur, rouge et blanche à l'extérieur (cf. symbolisme des couleurs : rouge féminin, blanc masculin). Puis il doit imaginer cette essence comme se divisant en un soleil et une lune qui vont et viennent à l'intérieur de son ventre, puis montent vers le lieu *Ni-hoan* – point à l'intérieur de la tête, vis-à-vis des deux yeux – où les deux moitiés s'unissent à nouveau. C'est ce qu'on appelle de cette expression « soleil et lune en conjonction »,

soit : masculin et féminin en conjonction[47]. Autrement dit, l'union sexuelle, si on l'opère selon les préceptes voulus, rendra l'homme capable non seulement de renforcer en lui le masculin et le féminin, mais de les unir spirituellement, « soleil et lune en conjonction », ceci étant en quelque sorte la description, plutôt que l'écriture, du rapport sexuel conçu comme un point de fusion nommé *Ni-hoan*, c'est-à-dire selon H. Maspero une transcription chinoise du sanscrit *Nirvâna*[48].

Le second aspect concerne le trajet de la semence avant de parvenir à ce point terminal du rebroussement – trajet qui dessine une sorte de topographie taoïste du corps tout à fait intéressante[49] ; c'est un corps paysage qui s'obtient en invertissant les yeux, dans un mouvement de régression, de faire revenir « l'état d'enfançon » : après une méditation et avoir grincé des dents sept séries, l'homme retient ses reins et enferme sa semence de sorte que le souffle de vie ou principe vital, *Ki*, monte le long de la colonne vertébrale par rebroussement et atteint le point *Ni-hoan*. C'est ce qu'on appelle « faire revenir l'Origine », « Tenir l'Un » ou « Garder l'Un »[50]. La femme, non émue, maîtresse d'elle, fera descendre le *Ki*, le souffle vital, de ses seins à ses reins, d'où il rebrousse jusqu'au *Ni-hoan*. C'est ce qu'on appelle « transformer le Réel ». Au bout de cent jours on arrive à la Transcendance. Si l'on pratique ce procédé très longtemps, on devient spontanément Homme-Réel et on atteint l'Immortalité. C'est « la méthode de ne pas mourir ».

J'emprunte au *Livre de la Cour jaune* qui date des IIe et IIIe siècles cette description de la circulation du rebroussement de la semence, en termes ésotériques que Maspero propose de traduire ainsi[51] :

---

45. Cf. van Gulik, *op. cit.*, p. 252.

46. Il y a trois champs de Cinabre, la tête, la poitrine, le ventre. Le Cinabre, composant de la drogue d'immortalité, est le sulfure de mercure, de couleur rouge.

47. Cf. van Gulik, *op. cit.*, p. 247 et 248.

48. Cf. van Gulik, *op. cit.*, p. 428. H. Maspero, *op. cit.*, p. 493.

49. Cf. van Gulik, *op. cit.*, p. 250, fig. 10.

50. K. Schipper, Le corps taoïste, *op. cit.*, chap. 8 « Garder l'Un ».

51. H. Maspero, *op. cit.*, p. 564, « Les procédés du *yin* et du *yang* pour nourrir le principe vital ».

> Le disciple fait monter de la section inférieure l'Essence – c'est-à-dire la semence du *coïtus reservatus* – pour qu'elle aille à la rencontre du Souffle. Il l'enferme dans la trachée ; après quoi il rejette par la bouche le souffle vieux et inspire par le nez le souffle neuf, et faisant passer ce souffle du nez dans la bouche par l'arrière gorge, il l'avale pour l'envoyer retrouver l'Essence dans la trachée. Le Souffle et l'Essence s'unissent, puis ils descendent vers la section inférieure, circulant à travers tout le corps que cette circulation nourrit et rajeunit : ils partent du cœur vers l'intestin, coulent le long des reins pour arriver « au-dessous de la barrière » dans le Champ du Cinabre inférieur. Cette descente achevée, l'Essence et le Souffle sont tenus enfermés derrière les Trois-Barrières (barrière céleste : la bouche, barrière terrestre : les pieds ; barrière humaine : les mains) et on accomplit les pratiques du crâne, c'est-à-dire que l'on conduit Souffle et Essence du champ du Cinabre inférieur au *Ni-hoan* du cerveau. »

J'arrête là ce bref aperçu du contenu des « manuels du sexe » dans leur version mystique. Avec eux, les Chinois eurent-ils le sexuel en main ? Certes, mais les récits laissent penser qu'en même temps leurs mains se refermèrent sur beaucoup de misères.

*

Bander – $\Phi\ x$ disait Lacan, mais peut-on encore l'énoncer de cette façon ? – est organisé de telle manière en Chine que non seulement le pénis en érection, le phallus, ne semble pas embarrassant mais qu'il est requis dans son exercice même, requis et perpétué. Si cela est voulu explicitement dans les « manuels du sexe » – jusqu'à la caricature, me semble-t-il, d'une ascèse, d'un exercice érotique, exacerbés – c'est également tout à fait perceptible dans les romans érotiques ou pornographiques chinois. Alors, culte phallique en soi et sur soi ?

Ce à quoi la mise en exercice, en technique du pénis érigé fait objection, c'est à la mort – à la mort en ce que par le phallus, le corps devient immortel. D'où une dernière proposition : qu'il n'y a pas de culte du phallus en Chine, sans un culte des ancêtres.

Robert van Gulik avait projeté une recherche à propos de la mort, *La mort dans la Chine ancienne.* Il avait déjà collecté de nombreux documents, légendes, poèmes, rites. Sa propre mort a clos, en 1967, ce projet.

* *
*

De même qu'au printemps en Chine ou dans les prairies autour de Rome les jeunes gens et les jeunes filles se lançaient des insultes sexuelles

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

en répliques alternées et dansées[52], de même Foucault jeta ses railleries mordantes à la gente analytique. Du trottoir lançait, par-dessus la rue, autant de sarcasmes :

« oreilles en location » !

On appelle sarcasme. Soit l'insulte adressée au corps de l'adversaire mort. Soit l'ironie née d'amertume. Soit le dire-inverse.

« un chuchotement profitable » !

Sarkazein est ouvrir la bouche à la chair. Le corps : chair mordue (le langage, le mot « sarx »...).

«valeur marchande de tout ce qui se dit du sexe » !

...ils doivent racler la chair : ce verbe est sarkizein. « Essuyer un sarcasme » fut une plaisanterie noire.

« Seule civilisation où des préposés reçoivent
rétribution pour écouter chacun faire confidence
de son sexe »[53] !

Haut. Dépecé. Vif. Dans le froid ce bout d'air jeté ; ni le son ni le signe ; plus que souffle et que voix. Abruptement raclée de chair en sus[54].

*

En 1984, fut publiée la traduction française d'un entretien libre qu'avait eu Michel Foucault l'année précédente à Berkeley, « A propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours[55] ». Dans l'entretien, au moment de proposer « une grille d'intelligibilité qui fait du désir un problème éthique[56] », grille constituée des trois pôles que sont l'acte, le plaisir et le désir pour différencier les « formules » grecque, chinoise et chrétienne, il n'y est nullement question du livre de Robert van Gulik. Ce sera dans l'édition française de cet entretien que Foucault y fera explicitement référence[57] – entretien d'une telle densité que je ne pourrai porter mon intérêt que là où la Chine est introduite afin de préciser ce qu'est l'*ars erotica.*

---

52. Cf. R. van Gulik, *op. cit.*, p. 46-47 (in *Che-King*, Livre des Odes, 22 et 95, 93, 99). P. Quignard, *op. cit.*, « Le Fascinus », p. 79-80.
53. M. Foucault, *La volonté de savoir, op. cit.*, p. 11, 14.
54. P. Quignard, G. Titus-Carmel, *Sarx*, collection Argile, Maeght Editeur, 1977.
55. M. Foucault, *Dits et écrits, op. cit.*, t. IV, p. 326 et 344.
56. *Ibid.*, p. 399-400.
57. M. Foucault, *op. cit.*, p. 622.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

M. Foucault revient sur ses énoncés de 1976, dans *La volonté de savoir*, où il proposait ceci :

> Il y a historiquement deux grandes procédures pour *produire la vérité du sexe.*
> D'un côté les sociétés – et elles ont été nombreuses : la Chine, le Japon, Rome, les sociétés arabo-musulmanes – qui se sont dotées d'une *ars erotica.* Dans *l'art érotique, la vérité est extraite du plaisir lui-même, pris comme pratique et recueilli comme expérience*[58],

donc sans rapport à la loi ou à un critère d'utilité. Mieux, le savoir issu du plaisir : son intensité, sa qualité, sa durée, ses effets, est reversé dans la pratique sexuelle elle-même. Ce savoir, tenu secret, en réserve, est transmis par le maître sur un mode ésotérique et doit transfigurer celui qui s'y exerce : maîtrise du corps, jouissance unique, oubli du temps, élixir de longue vie[59]. Voilà une façon de faire venir la vérité du sexe selon M. Foucault.

L'autre procédure de production de la vérité du sexe est celle de l'aveu :

> Notre civilisation, en première approche du moins, n'a pas d'*ars erotica.* En revanche elle est la seule, sans doute, à pratiquer une *scientia sexualis.* Ou plutôt à avoir développé au cours des siècles, pour dire la vérité du sexe, des procédures qui s'ordonnent pour l'essentiel à une forme de pouvoir. Savoir rigoureusement opposé à l'art des initiations et au secret magistral : il s'agit de l'*aveu*[60].

L'aveu « renseigne » le maître et se repaît, non du plaisir lui-même, mais du plaisir de l'analyse.

En opposant *ars erotica* et *scientia sexualis*, Foucault opère une croisée des données : dans l'*ars*, le maître enseigne, le disciple met en réserve, dans la *scientia*, le maître enregistre, le disciple se répand avec, au croisement, le plaisir qui, dans l'*ars*, vient d'une pratique à effets majoritairement corporels-sexuels et, dans la *scientia*, d'une pratique à effet majoritairement discursifs-sexuels.

En 1983-84, M. Foucault redistribue l'opposition différemment :

> L'un des nombreux points qui étaient insuffisamment précis, c'est ce que j'ai dit de cet *ars erotica.* Je l'ai opposé à une *scientia sexualis.* Mais il faut être plus exact. Les Grecs et les Romains n'avaient aucune *ars erotica* comparable à l'*ars erotica* des Chinois – ou, disons, que ce n'était pas une chose très importante dans leur culture[61].

---

58. M. Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit., p. 76-77 (souligné par nous).
59. Ibid., Cf. la première partie de l'exposé.
60. *Ibid.*, p. 78.
61. M. Foucault, *Dits et écrits, op. cit.*, p. 615.

Ils avaient plutôt un « art de vivre » où l'économie du plaisir et une parfaite maîtrise de soi-même jouaient un très grand rôle car cet art permettait d'exercer un ascendant sur les autres, puis de plus en plus d'assurer son indépendance à l'égard des événements extérieurs et du pouvoir des autres.

En conclusion et schématiquement, Foucault propose ceci eu égard aux trois pôles de l'*acte*, du *plaisir* et du *désir* qui n'ont pas été valorisés de la même façon dans les différentes cultures.

> Chez les Grecs, et d'une façon générale dans l'Antiquité, *c'est l'acte* qui constituait l'élément important : c'était sur lui qu'il fallait exercer le contrôle, lui dont on devait définir la quantité, le rythme, l'opportunité, les circonstances.
>
> Dans l'érotique chinoise – si l'on en croit van Gulik –, l'élément important, *c'était le plaisir* qu'il fallait majorer, intensifier, prolonger autant que possible en retardant l'acte lui-même, et à la limite en s'en abstenant.
>
> Dans l'éthique, c'est *le désir* qui est le moment essentiel : son déchiffrement, la lutte contre lui, l'extirpation de ses moindres racines ; quant à l'acte, il faut pouvoir le commettre sans même éprouver de plaisir – en tout cas en l'annulant autant que possible[62].

Il serait intéressant de comparer plus avant ces trois textes. Je ne ferai que deux remarques puisque notre propos est surtout l'Orient. Ceci, d'abord, qui est patent : entre 1976 et 1983, la vérité a disparu. L'axe n'est plus celui de la vérité du sexe et les manières de la produire. L'axe se joue par rapport au désir, au plaisir et à l'acte. Puis ceci, qui éclaire peut-être notre paysage actuel : ce que Foucault nomme la « formule chrétienne » ou la « formule moderne » en 1983 devient, en 1984, tout uniment, « l'éthique ». Et si l'on fait la transposition avec l'expression galvaudée « éthique de la psychanalyse », on retrouve une vérité !

62. *Ibid.*, p. 622.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Chronologie

ÉPOQUE MYTHIQUE
Empereur Jaune
Yao
Shun
Xia (XXIe-XVIe av. J.-C.) (*Hsia*) [63]
SHANG (XVe-XIe av. J.-C.) (*Yin* ou *Chang*)
ZHOU (1066-221 av. J.-C.) (*Tchou*)
Epoque des Annales de Lu (Printemps et Automnes) 722-481
Royaumes combattants 403-221
QIN (221-204) (*Ts'in*)
HAN (206 av. J.-C.-220 ap. J.-C.)
TROIS ROYAUMES (220-265)
JIN (265-316) (*Tsin*)
JIN POSTÉRIEURS (sud) (317-420), SEIZE ROYAUMES (nord) (304-439)
DYNASTIES DU NORD ET DU SUD (420-589)
SUI (589-618) (*Sœi*)
TANG (618-907) (*T'ang*)
CINQ DYNASTIES (907-960)
SONG DU NORD (960-1127)
SONG DU SUD (1127-1279) et JIN (nord) (1127-1234)
YUAN (Mongols) (1277-1367)
MING (1368-1644)
QING (Mandchous) (1644-1911) (*Ts'ing*)

63. Transcription de l'E.F.E.O. utilisée dans la traduction française du livre de Robert van Gulik. Le pinyin la remplace.

Bibliographie

Van Gulik Robert, *Sexual Life in ancien China, A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B. C. till 1644 A. D.*, Leiden, 1961.

Van Gulik Robert, *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, Gallimard, 1971 ; Tel Gallimard, 1977 (traduit de l'anglais par Louis Evrard, transcription des mots chinois par Jacques Reclus).

Van Gulik Robert, *Erotic Colour Prints of the Ming Period, with an Essay on Chinese Sex Life from the Han to the Ch'ing Dynasty, B. C. 206 - A. D. 1644*, privately published in fifty copies, Tokyo, 1951 (exemplaire en fac-similé).

Van Gulik Robert, *Chinese Pictorial Art, as viewed by the Connoisseur*, Instituto italiano per il medio ed estremo oriente, Rome, 1958 ; SMC Publishing Inc., Tapei, 1993.

Van Gulik Robert, « Genere e Profane Figurazione », « Scrittura », « Sessualità ed Erotismo », in *Enciclopedia Universale*, Rome, 1958.

Van Gulik Robert, *The Lore of Chinese Lute ; an Essay in Ch'in Ideology*, Monumenta Nipponica Monographs, vol. 3, Tokyo University, 1941.

Van Gulik Robert, *Trois affaires criminelles résolues par le juge Ti*, Christian Bourgois Editeur, 1987 (dix-sept autres titres des enquêtes du Juge Ti sont publiés dans la même collection).

Barkman C. D. et de Vries H., *Les trois vies de Robert van Gulik, une biographie*, Christian Bourgois Editeur, 1997.

Van de Wetering Janwillem, *Robert van Gulik, sa vie, son œuvre*, Christian Bourgois Editeur, 1990.

*

Ninette Boothroyd, Muriel Détrie, *Le voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen Age à la chute de l'Empire chinois*, Robert Laffont, 1992.

Granet Marcel, *La civilisation chinoise*, postface de Rémi Mathieu, Albin Michel, 1994 (première édition 1929).

Maspero Henri, *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Gallimard (articles réunis en 1950), 1990.

Pimpaneau Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Picquier, 1989.

Cheng François, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil, 1977.

Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Seuil, 1997.

Schipper Kristopher, *Le corps taoïste*, Fayard (1982), 1997.

Lyotard Jean-François, *Économie Libidinale*, Ed. de Minuit, 1974.

Li-Yu, *Jéou-P'ou-T'ouan ou la chair comme tapis de prière*, roman érotique du XVIIe siècle, traduction de P. Klossowski et J. Pimpaneau, 1962.

Li-Yu, *Rouputuan, De la chair à l'extase*, nouvelle traduction de C. Corniot, Phil. Picquier, 1994.

Cent poèmes d'amour de la Chine ancienne (-IXe au XVIIIe siècle), traduction par André Levy, Phil. Picquier, 1997.

Histoires d'amour et de mort de la Chine ancienne, chefs-d'œuvres de la nouvelle (Dynastie des Tang 618-907), traduction André Levy, Aubier, 1992.

Tout pour l'amour, récits érotiques du XVIIe siècle, traduit par André Levy de l'unique exemplaire connu, Phil. Picquier, 1996.

Belle de candeur, roman érotique Ming, début XVIIe siècle, traduction de C. Barbier-Kontler, Phil. Picquier, 1994.

Vie d'une amoureuse, récits érotiques Ming, traduction Huang San et Lionel Epstein, Phil. Picquier, 1991.

Nuages et Pluie au palais des Han, roman érotique Ming, traduction de C. Kontler, Phil. Picquier, 1990.

Mao Xiang, *La dame aux pruniers ombreux*, récit du XVIIe siècle, traduction de M. Vallette-Hémery, Phil. Picquier, 1992.

Epingle de femme sous le bonnet viril, Chronique d'un loyal amour, préface de M. Braudeau, traduction de André Lévy, Mercure de France, 1997.

Tao Tö King, *Le livre de la voie et de la vertu*, texte chinois établi, traduit et introduit par J.-J.-L. Duyvendak en 1949, Maisonneuve, 1987.

Lao-tzeu, *La voie et sa vertu, Tao-tê-King*, traduction de F. Houang et P. Leyris, Seuil, 1979.

Lao-tzeu, *Tao-tö King*, traduction de Lion Kia-huby, Gallimard, 1967, 1997 (préface d'Etiemble avec une discussion sur les différentes traductions).

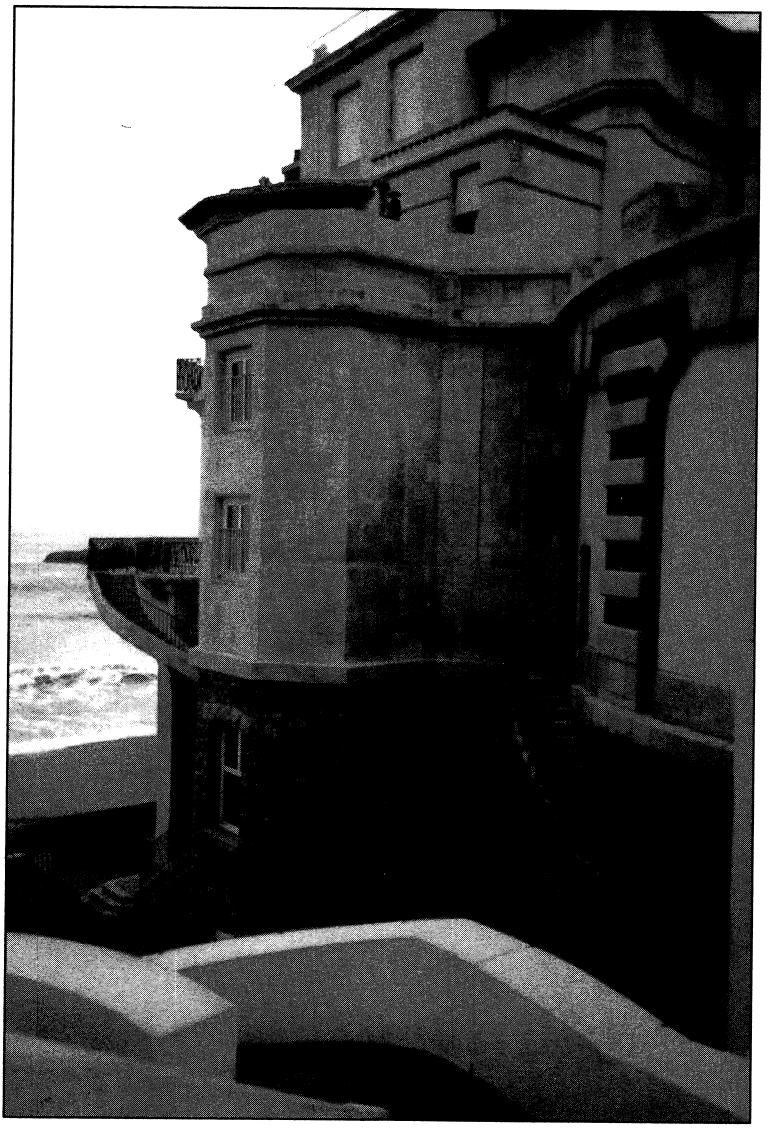
Darrobers Roger, *Proverbes chinois*, Seuil, 1996.

Tchouang-tseu, *Œuvre complète*, traduction de Lion Kia-hway, Gallimard, 1969.

Lacan Jacques, *Le savoir du psychanalyste*, Séminaire 1971-1972, inédit.

Lacan Jacques, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Séminaire 1971-1972, inédit.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org



La villa de la famille Roussel à Biarritz
(Photo C. Dornec)

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Les tours de magie de l'écrivain, ou les fruits de l'exploitation ?

FRANÇOIS DACHET

La lecture du *Raymond Roussel* de Michel Foucault et quelques échanges à son propos, m'ont amené à dégager peu à peu dans le paysage des études consacrées à Roussel un contraste. Certes, à maints endroits des textes de Roussel il y a bien lieu de parler d'effet de platitude, de « métaphore subtilement dépréciée » selon la formule de Salvador Dali. Mais plus il s'agissait de dire la texture de cette œuvre arachnéenne, d'en cerner les caractéristiques, d'en situer l'ironie sans y déposer d'opacité qui fût de mon cru, plus il m'apparaissait qu'une telle subtilité n'avait pu tenir qu'avec la contrepartie d'une montagne d'argent, le poids et la densité d'une fortune du calibre de celles que la grande bourgeoisie financière haussmannienne du Second Empire avait constituées.

Or parmi les désormais nombreux travaux consacrés à Raymond Roussel, personne jusqu'alors ne s'est sérieusement penché sur cette question. La hargne des critiques qui ont d'emblée annulé son écriture parce qu'il s'agissait « d'impressions à fric » fait partie des poncifs que le « fric » justement suggère. Pourtant, il reste vrai que Roussel a dû à la fortune familiale la possibilité d'abord de publier, et ensuite de faire mettre en scène ses pièces de façon somptuaire. Or, de cela, ses plus chauds partisans n'ont pas dit mot. À commencer par ceux qui assuraient une claque active aux représentations de ses pièces et alors même qu'ils se réclamaient de valeurs bien différentes de celles de la famille Roussel : Aragon et Breton par exemple.

Entre la haine des uns et le silence gêné ou ironique des autres, il y a place pour une question : quel rapport au fantasme introduit une fortune du type de celle dont héritait Roussel, c'est-à-dire constituée de cette

façon particulière qui n'est ni la rente foncière, ni le commerce, ni la robe, mais l'exploitation capitaliste ? Qu'on entende bien : les rumeurs gastronomiques au sujet de Roussel par exemple, les Rolls remontant des fraises fraîches du midi, le chocolat spécialement importé de Suisse, les vingt deux plats du repas ininterrompu, voilà qui est certes parlant. Mais trop peut-être. Car à prendre la question ainsi on n'irait sans doute pas très loin, faute d'avoir déterminé auparavant ce qui se mangeait ainsi.

Non, la question est ailleurs. Elle concerne la forme et la structure de ce sujet qu'un signifiant représente pour un autre. Dans quelle mesure l'effarante modernité de l'écriture de Raymond Roussel peut-elle être séparée de la transformation du rapport à la jouissance, et en particulier à cette jouissance qui circule dans l'univers des lettres, qui est contemporaine du poids social et politique pris dans les sociétés industrielles à la fin du XIXe siècle par ceux que l'agent de change Eugène Roussel, ou l'avoué et directeur de la Société des omnibus Moreau-Chaslon, représenteront pour nous dans les pages qui suivent.

QUESTION PRÉALABLE : LE LEGS DU PROCÉDÉ

Peu de temps avant sa mort, son suicide, Raymond Roussel a rassemblé des documents qui étaient destinés par lui à être édités en deux volumes : *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, et *Documents pour servir de canevas*. L'édition de ces deux volumes avait été soigneusement préparée, comme l'indiquent d'une part les consignes laissées à l'imprimeur, et de l'autre les mentions portées sur le testament. Celui-ci comporte une liste de 23 noms et adresses, – Desnos, Breton, Char, Dali, Gide, Aragon, etc. – auxquels devaient être envoyés un exemplaire de chacun des deux volumes dont Roussel supposait au moment où il écrivait que sa mort suivrait leur impression, ce qui ne fut pas le cas. On a par ailleurs retrouvé dans ses papiers une lettre ainsi libellée :

> Mes chers confrères,
> Songeant à la bienveillance que vous avez bien voulu témoigner à mes livres, je me suis dit qu'il vous intéresserait peut-être de savoir par quel procédé très spécial j'ai écrit certains d'entre eux — procédé expliqué dans le manuscrit ci-inclus. Un manuscrit identique est déposé chez mon notaire monsieur Constantin, 9, rue Boissy-d'Anglas, et j'ai légué à la maison Lemerre, 23-33, passage Choiseul, la somme nécessaire pour le publier. Mais un manuscrit peut s'égarer, totalement ou partiellement. Si ce cas se présentait pour le manuscrit qui est déposé chez le notaire, je compte sur votre amabilité pour prêter celui-ci afin que l'ouvrage puisse paraître quand même.

Très confraternellement vôtre. Raymond Roussel[1].

1. F. Caradec, *op. cit.*, p. 394.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Enfin, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* redouble et explicite la mention du testament :

> Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres (*Impressions d'Afrique, Locus Solus, l'Étoile au Front* et *la Poussière de Soleils*). Il s'agit d'un procédé très spécial. Et, ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit[2].

Les citations qui précèdent indiquent clairement que le procédé, sur lequel se sont concentrés commentaires et critiques, et qui a jusqu'à présent été saisi uniquement comme un procédé d'écriture, est indissociable pour Roussel du legs par lequel il le transmet à la postérité. Or, dans la citation qui précède (et qui, s'agissant du procédé, est la citation majeure), que le procédé soit, comme objet du legs, destiné par Roussel à être exploité par d'autres que lui, n'a pas été relevé. Or pour triviale qu'en soit la remarque, elle amène à mettre l'accent sur les termes mêmes qu'emploie Roussel à cet endroit : *exploiter avec fruit.* Personne ne songe ici que Roussel conseillerait l'usage de son procédé à ses « confrères » comme un moyen de gagner leur vie. Mais alors, que sont donc ces fruits qui devraient résulter selon Roussel de l'exploitation de son procédé ? De façon plus resserrée, pourquoi Roussel parle-t-il en termes si prosaïques, si techniques, du procédé avec lequel il dit avoir écrit certains de ses livres ?

Il est clair que le procédé cesse dans ces conditions d'être d'abord un « truc » d'écrivain, truc qui s'offre parfois au pastiche, mais jamais à une transmission réglée. Au contraire Roussel présente le sien comme pouvant se transmettre, dans les conditions d'un savoir ordinaire, comme un savoir scolaire ou technique, pour devenir moyen dans une production, laquelle portera des fruits. A cette condition, le procédé serait, pour Roussel, fécond.

Pas question donc de confondre le procédé avec la méthode de Ludwig Börne à laquelle Freud a songé à référer la mal dite association libre.

> Et voici la recette promise.
> Prenez quelques feuilles de papier et écrivez pendant trois jours consécutifs, sans falsification ni hypocrisie, tout ce qui vous passe par la tête. Écrivez ce que vous pensez de vous-même, de vos femmes, de la guerre des Turcs, de Gœthe, du procès criminel de Fonk, du jugement dernier, de vos supérieurs, et les trois jours écoulés vous serez hors de vous d'émerveillement pour les nouvelles idées inouïes que vous aurez eues. Voilà l'art de devenir un écrivain original en trois jours[3] !

---

2. R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres,* Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1995, p. 11.
3. Ludwig Börne, "L'art de devenir un écrivain original en trois jours", *in Littoral,* 2. Oct. 1981, p. 159.

Ici, pas de rencontre potentielle avec Freud, même dans le contresens, comme pour les surréalistes. Ainsi Leiris note :

> Chez Roussel, la technique apparaît ce qu'elle est aussi, c'est-à-dire un moyen d'inspiration (ainsi qu'il le fait très justement observer pour la rime) et non un canon esthétique. Cela se passe aux antipodes de l'écriture automatique, puisque ce n'est pas par l'abolition de toutes règles qu'on prétend amener l'inconscient à jaillir, mais, bien au contraire, par la multiplication même de ces règles, d'autant plus efficaces à ce point de vue qu'elles exercent une contrainte plus forte et que les possibilités sont plus limitées. On peut objecter évidemment que le jeu de mots s'offre spontanément à l'esprit de Roussel et que c'est à ce moment-là surtout que parle véritablement l'inconscient ; il n'en reste pas moins que l'œuvre ne commence qu'au-delà de ce jeu de mots et tient tout entière dans la résolution logique du problème que ce jeu de mots a posé[4].

En effet, ce n'est à coup sûr pas l'orientation de son procédé qui permet de placer Roussel en précurseur des surréalistes. Celui-ci définit d'emblée un espace, pose des bornes, et construit les textes, selon des dérivations plus ou moins formalisées et plus ou moins explicites, comme une façon d'aller d'une borne à l'autre de cet espace préalable, alors que le projet surréaliste visait au contraire à abolir ces limites.

On remarquera de plus que le titre choisi par Roussel n'est pas sans équivoque énonciative : *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, est une phrase qui pourrait, sans modification syntaxique, porter un point d'interrogation. Elle suggère que le lecteur se fasse porteur de ce point d'interrogation, qu'il prenne à son compte cette question : *Mais comment Roussel a-t-il écrit ses livres ?* Et de ce fait elle fait porter l'accent sur le côté instrumental du procédé. Ainsi présenté, l'ouvrage posthume de Roussel évoque une célèbre collection de librairie yankee : « How to ? ».

Pourtant, si ce versant du sens vient à l'esprit du lecteur, il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'un effet grammatical qui dépasse l'énonciation de Roussel. Ce dernier n'a pas mis de point d'interrogation. C'est bien normal s'agissant de transmettre un procédé et non pas de répondre à la curiosité d'un sujet ou d'éprouver sa division. Le titre ne fait savoir qu'à condition que l'autre s'y arrête, le questionne : « Ah bon ! C'est ainsi que vous avez écrit vos livres. Mais là, plus précisément, comment avez vous procédé, est-ce bien comme vous l'avez dit, etc. ? ». Nul ne sera en position de répondre, cette ouverture ayant été délibérément voulue posthume par Roussel. La valeur d'énigme que prend l'énoncé du titre demeure donc.

Se pourrait-il que dans ces conditions soit transmis un truc, une façon de faire, pour que « écrire » ça marche, pour qu'un livre s'écrive ?

---

4. François Caradec, *op. cit.*, p. 310.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Contentons-nous pour l'instant de retenir le caractère différentiel de l'absence du point d'interrogation à la fin du titre.

Le tour de magie de l'écrivain

Hormis les poètes et quelques psychanalystes, c'est essentiellement dans le domaine du discours universitaire que les textes de Roussel ont suscité lecteurs et commentateurs. Ainsi, en 1992, la *Revue de la bibliothèque nationale* a publié un numéro consacré aux cartons d'inédits récemment retrouvés par la société Bedel, le garde-meuble chez lequel ils avaient été déposés par Roussel. En praticien de l'archive, E. Le Roy Ladurie dans son éditorial pose une question qui va bien au-delà du simple constat de l'aubaine : « le département des manuscrits avait-il jamais reçu pareil ensemble d'inédits ? » Or celui qui pose cette question sait très bien qu'inédits, documents ou archives valent et nous apprennent au moins autant sinon plus du fait des conditions dans lesquelles ils ont été trouvés, de qui les a trouvés, de leur état à ce moment là, etc. que par eux-mêmes. Dans les fouilles préhistoriques, un tesson de poterie ou un éclat d'os ou de métal ne « parlent » pas d'eux-mêmes, ou très peu, comparativement à ce qu'ils enseignent si l'on dispose de leur position dans la fouille, et donc de leurs relations aux autres débris. L'armature concrète et théorique de la trouvaille déterminera l'essentiel de sa signification, et la validité des conclusions que l'on pourra en tirer.

Pourtant, après avoir posé cette question, E. Le Roy Ladurie ne la soutient pas. Après tout, sans doute des textes « littéraires » ne relèvent-ils pas à proprement parler de sa spécialité. Il passe donc le problème aux spécialistes, ceux et celles qui, dans la suite de la revue, vont présenter et analyser le contenu des documents ainsi miraculeusement retrouvés. En contrepoint de l'énigme qui se creuse, l'historien se fait dubitatif, mais se défausse du côté des « littéraires » en parlant du « dernier tour de magie de l'écrivain », de cet « Extraordinaire coup de théâtre qui creuse encore l'énigme Roussel avec ce flot d'inédits majeurs totalement insoupçonnés, et ces manuscrits abondamment travaillés des grandes œuvres où le procédé semble se jouer du lecteur ». La question essentielle relative aux conditions « miraculeuses » de retrouvailles de ce lot de manuscrits aura donc été refermée à peine ouverte. Et chacun pourra désormais puiser à sa guise dans le « fabuleux trésor[5] ».

5. Mais au prix, dans ces conditions, d'une certaine stérilité. Ainsi, dans la même revue, A. Angremy conclut son article de la façon suivante : «La malle a perdu de son charme en s'ordonnant en plus de 100 volumes, reliés par les soins de la Bibliothèque Nationale (...), mais Raymond Roussel garde tout son mystère et n'est pas prêt de nous livrer ses «secrets du sorcier» que lui réclamait naïvement un journaliste en 1925».

Quelle est la portée énonciative des conditions de la découverte des documents et de leur restitution à la Bibliothèque Nationale ? Ce préalable à toute lecture critique ne sera pas formulé, et redouble désormais comme question celle que pose le titre de l'ouvrage posthume de Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres.* Nous en sommes donc réduits à questionner ce « tour de magie » que Le Roy Ladurie et ceux auprès desquels il a renoncé à faire valoir ses réserves interposent entre Roussel et ses lecteurs.

Car il ne s'agit pas de magie, mais de « tours de magie ». La référence à l'immanent et aux résultats inexplicables est posée dans le registre de l'illusion. L'expression de E. Le Roy Ladurie s'avère somme toute peu flatteuse. L'écrivain n'est pas un magicien. Il fait « des tours de magie », comme le prestidigitateur pour les enfants que leurs parents accompagnent au cirque un dimanche de pluie.

Moment d'orientation

Pourtant, l'historien a bien raison sur un point. Oui, Roussel fait des tours de magie, comme il fait des imitations burlesques, comme il aime les répliques et les situations sidérantes, et les réparties qui laissent sans voix. Mais comment donner son poids à cette constatation, laquelle concourt de façon essentielle à particulariser Roussel comme écrivain, et réalise la torsion qui met en continuité pour nous sa vie et son œuvre. Même les plus ardents supporters de Roussel, ceux qui ne sont pas passés à côté de son écriture, ne manquaient pas de se poser la question de ce qu'ils ressentaient comme d'étonnantes faiblesses de son style, de mornes torpeurs susceptibles de prendre les spectateurs des pièces et qui leur paraissaient inexplicables.

> « Son livre, *Impressions d'Afrique,* me semble participer des idées poétiques les plus récentes et tenir un plan estimable dans le domaine de l'imagination. Je ne pense pas que ce roman soit un chef-d'œuvre (la forme en est assez vulgaire), mais la pensée en est vraiment curieuse et la fantaisie y prend un aspect constructeur, architectural, des plus rares »,
> écrit Breton. Et aussi :
> « Qu'il y ait de cela plus de vingt ans, je nous revois très bien un après-midi, Aragon et moi, assister côte a côte à la représentation de *La Poussière de Soleils* et, au sortir de la salle de la Renaissance nous diriger vers la Porte-Saint-Denis tout en confrontant, très animés, nos impressions. Ce sur quoi nous n'avions aucune peine a tomber d'accord, c'était sur le caractère désespérément languissant de l'action a laquelle Roussel, en lésinant moins que jamais sur les décors, pourtant semblait avoir tout fait pour intéresser. De ce point de vue, il était indéniable que la pièce proprement dite le cédait en qualité a *Locus Solus* et à *L 'Étoile au Front* qui, sous le rapport scénique tel qu'on l'en-

> tend, déjà ne pouvaient guère se défendre. La manière absurde dont s'échangeaient les répliques, comme si un découpage à tort et à travers dans un texte d'intérêt purement anecdotique eut seul décidé des changements de voix, n'avait pas été beaucoup plus longtemps à nous faire « perdre le fil » qu'au reste des spectateurs. Bien sur, nous n'allions pas pour si peu nous départir d'une admiration et d'une confiance vouées bien antérieurement à Roussel, mais il fallait convenir, à notre grand dam, qu'ici une certaine disproportion entre le vu et l'acquis mental nous laissait encore un peu plus pantelants qu'un spectacle de music-hall[6] ».

Et si donner tout son poids à ces réserves en les intégrant à la lecture, au lieu d'en faire des restrictions par rapport à l'œuvre, devait non pas déprécier celle-ci, mais au contraire permettre de dégager ce qui a fait de Roussel, lui qui s'est tenu à l'écart des héritages et des traditions littéraires immédiatement visibles, plus qu'un contemporain : un précurseur. A son insu certes, c'est-à-dire pas là où il avait pris rendez-vous avec la gloire. Mais peut-être là où la psychanalyse peut, de Roussel, apprendre quelque chose.

Quel rapport entre ces deux perspectives, ces deux points de vue ? Celui qui dans le testament fait valoir le procédé comme un moyen exploitable et susceptible de porter des fruits, et celui qui assimile la malle d'inédits à un tour de magie de l'écrivain, c'est-à-dire qui repère, mais sans l'expliciter comme l'a fait Foucault, ce qui de la vie fait œuvre, et que cette façon de toucher son public par une malle d'inédits posthumes relève de l'œuvre ?

Pour autant, la littérature ne fait pas par elle-même rapport social. Des rapports sociaux l'accueillent. Ainsi, dès la première ligne de sa présentation du livre de Foucault, P. Macherey ne manque pas de signaler quelle constellation a présidé à la rencontre et à la singulière énamoration de Foucault pour Roussel :

> Il a lui-même raconté dans quelles conditions, tout à fait par hasard, en feuilletant des livres exposés dans la librairie de José Corti, qui s'était amusé de son ignorance à propos de cet auteur (« Il m'a dit : « Mais enfin. Roussel ! » j'ai compris que j'aurais dû savoir qui était ce Raymond Roussel »)...[7]

Certes le poète en Foucault fut touché ce jour là par la flèche Roussel, et la poésie fut à cette occasion la complice aimante de la philosophie. Un temps, l'effet du nom de l'un ainsi lancé en direction de l'autre les unit... et d'abord sur cette page de titre du livre de Foucault

---

6. F. Caradec, *op. cit.*, p. 309.

7. Pierre Macherey, «Foucault/Roussel/Foucault», présentation du livre de Michel Foucault, *in Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, p. I.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

où seule une antériorité d'écriture vient suggérer un auteur. On ne séparera donc pas la lecture que produit Foucault de Roussel du registre de discours dans lequel il l'effectue, et qui prolonge cette injonction dont le caractère suspendu accentue l'opacité.

Est-il possible d'ailleurs en ce point précis d'échapper à une légère ébriété ? Rappelons que sans doute le destin d'Hamlet eut été différent – mais c'est que la structure aussi l'eût été – si au lieu de répondre comme Shakespeare le fait répondre à l'injonction de son père-fantôme, en n'écoutant rien que pour le suivre et se faire le jouet de sa jouissance, il lui avait opposé le refus d'une migraine – « Non, pas ce soir, j'ai mal à la tête ! » – ou l'avait sommé en retour d'en dire un peu plus : « Que me veux-tu ? ». Il se serait alors situé dans ce que, dans le séminaire *L'envers de la psychanalyse*, Lacan nommait d'autres discours, c'est-à-dire d'autres modes de rapport social. A prendre le pli de l'une ou l'autre de ces différentes répliques, c'est toute la signification de la suite qui s'en serait trouvé modifiée. On remarquera d'ailleurs en passant que c'est la réplique, et non l'injonction, qui fait basculer dans un discours ou un autre. Or il est un fait que le maître, parce qu'il aime que ça marche, aime aussi, comme nous allons le voir, les procédés.

LA VALEUR DU PROCÉDÉ : IS MY TAYLOR RICH ?

Le Taylor dont il va être question n'est pas celui dont une méthode d'apprentissage des langues a fait sa formule magique, et qui d'ailleurs ne porte pas d'Y à son nom. Il s'agit de Frederic Winslow Taylor (1856-1915), que rendit célèbre à l'orée de notre siècle la fabrication en série des automobiles Ford. Il donna son nom à une méthode ou à un procédé, on ne tranchera pas d'emblée, d'organisation du travail : le taylorisme, ou encore organisation scientifique du travail, qui orienta mondialement les formes contemporaines de la production industrielle.

A la fin du dix-neuvième siècle, les États-Unis d'Amérique fraîchement sortis de la guerre de sécession étaient, malgré un afflux d'immigrants ininterrompu, dans un état endémique de pénurie de main-d'œuvre qualifiée. La préoccupation des entreprises était donc de tirer le maximum de travail de la main-d'œuvre disponible, et de former aussi rapidement que possible la main-d'œuvre manquante. Les bases scolaires et artisanales de la formation de la main-d'œuvre en Europe n'étant pas réalisables à court terme aux États-Unis, il fallait trouver d'autres moyens. Le *Shop management* de Taylor trouve son origine dans ces deux objectifs combinés de rentabilisation et de formation.

Prenons un exemple. Supposez que vous vouliez un lutrin. Vous pouvez vous adresser à un artisan. Celui-ci, après vous avoir posé quelques questions relatives à la taille de l'objet, au style du mobilier dans lequel vous souhaitez l'intégrer, à l'essence de bois vers laquelle vont vos préfé-

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

rences, prendra en charge sa fabrication. C'est-à-dire qu'il y a de fortes chances pour que cet artisan achète lui-même son bois, voire aille le choisir sur les lieux de coupe dans quelque lointain pays, surveille son traitement, le stocke lui même dans les conditions qui lui paraissent optimales, etc. qu'il le débite à sa façon, le tourne, et le lisse de même, et ce avec des outils et des produits dont il est le propriétaire, voire qu'il a lui-même fabriqués en tout ou en partie. C'est-à-dire que hormis les détails relatifs à vos goûts, vous n'avez guère besoin de préciser ce que vous entendez en fait de lutrin. En venant consulter l'artisan, et en observant d'un œil mi-admiratif mi-envieux les multiples modèles d'exposition au milieu desquels trônent ces pièces uniques que vous ne pourrez pas lui acheter, vous êtes vite gagné par le sentiment que, question lutrin, il en sait plus que vous. L'exemplaire qu'il réalisera pour vous répondra à ce qui vous manque pour autant que vous l'aurez dit à votre façon, dans des expressions peut-être passionnées, mais techniquement malhabiles et hésitantes. En d'autres termes, lorsqu'en échange d'espèces sonnantes et trébuchantes vous recevrez l'objet, celui-ci sera une interprétation de ce que vous aurez pu laisser entendre à l'artisan de votre fantaisie de lutrin.

Il ne saurait en être de même lorsque cette situation aura été taylorisée. Et d'abord parce que vous ne parlerez plus à ceux qui concourront à la fabrication de votre lutrin. Vous achèterez auprès d'un vendeur, sur catalogue, avec une photo, de telle sorte que vous ne puissiez pas dire ensuite que ce n'était « pas ça » que vous vouliez. Que s'est-il passé ?

Et bien en premier lieu, et comme condition préalable, il a fallu que soient réunies l'ensemble des conditions matérielles et politiques qui définissent le mode de production capitaliste. Le rapport au savoir et à la jouissance tel qu'il est abordé par Lacan au cours du séminaire *L'envers de la psychanalyse* distingue entre le maître antique et le maître capitaliste.

Dans cet ensemble, on dit souvent que le travail de l'artisan a été décomposé. En réalité l'expression est erronée. Comme on va le voir, c'est le travail lui-même qui a changé. Ce que nous aborderons sous deux angles : celui du savoir, et celui de la jouissance.

S'agissant de fabriquer, vite et en quantité, des lutrins et des ouvriers capables de les fabriquer, il n'est plus question que le même ouvrier – car même si rien n'est encore changé dans le procédé de fabrication ce n'est plus un artisan –, s'occupe seul de la sélection du bois, de son traitement, de sa coupe, de son tournage, de son façonnage, etc. Non pas d'ailleurs que la division du travail soit en tant que telle indispensable à la production, même si cela se produit dans de nombreux cas. Mais surtout, elle est indispensable à la transmission. En d'autres termes, c'est la transmission autant que la production qui impose la parcellisation du travail. D'ailleurs, historiquement, une fois réalisée la transformation des savoirs faire artisanaux en savoirs, et leur transmission, le travail a été recomposé soit individuellement soit socialement, par exemple dans des formes de coopération et de production comme la direction participative par objectifs.

C'est donc pour objectiver le savoir de l'artisan sous une forme transmissible que la décomposition du travail en procédé était rendue indispensable. L'aptitude artisanale comme savoir faire, son tour de main, ne se prête pas à une transmission complètement réglée. L'artisan transmet bien sûr par la parole, et ne manque pas de mettre en jeu de nombreux ouvrages techniques ou érudits. Mais pour une part artisanalement irremplaçable, il montre, il guide la main de l'apprenti. Tout l'enseignement n'est pas explicitable en dehors de la présence de l'artisan, et tout le qualitatif qui n'est pas discrétisable n'est pas sacrifié. On observe d'ailleurs combien les apprentissages étaient inséparables des rituels d'initiation. En tentant de saisir ce qui dans le geste ou le coup d'œil de l'artisan lui permettait de parvenir à telle qualité de couleur ou de toucher du bois de ses lutrins, c'est aussi le phallus que le compagnon s'efforçait de cerner.

Cette part-là va chuter dans la production industrielle. Observant attentivement plusieurs bons artisans, Taylor analyse leurs gestes, éventuellement les décompose. La pertinence de chaque outil est questionnée. Telle gouge n'est-elle pas trop lourde, telle lime trop épaisse ? La standardisation de l'outil n'est pas seulement technique. Elle va avec le fait que, de principe désormais, l'ouvrier ne possède plus ses outils qui font partie du capital avancé par le maître. Celui-ci les fournit, et pour cela les fait choisir et calculer les mieux adaptés possibles au travail, au geste, à la force, à l'énergie que l'ouvrier pourra fournir dans une situation de travail donnée. Cette opération de recomposition du travail et des outils est l'élaboration d'un savoir. Là où le savoir faire de l'artisan était opérant dans le fil d'une certaine tradition, une inscription est désormais nécessaire, sous forme de schémas, de mesures, d'instructions, de passage d'une formule à une autre, tous éléments d'écriture qui rendent la fabrication universellement possible, indépendamment du lieu et du temps. Cette écriture, c'est un procédé de fabrication, structuré et codifié, de façon telle qu'il soit « exploitable avec profit ». La mise en formule est une condition de sa transmission. Chaque matériau, chaque outil, chaque geste est évalué, pesé, délimité. Des tables d'équivalence de forces, de dépenses d'énergie, de temps sont établies. Les gestes sont mis en série, les corps des ouvriers coordonnés.

Le manque phallique se détache de l'objet dans le procès de fabrication. Son « en plus » vient à faire défaut à l'objet, marque de qualité ou trait de beauté, ce que Lacan nomme plus de jouir, *Mehrwert*. Mais il se reconstitue ailleurs sur un mode positif, sous une forme elle parfaitement calculable, cette même *Mehrwert*, plus-value conceptualisée par K. Marx, qui viendra grossir la mise du capital de départ. Une nouvelle répartition de la jouissance et un autre mode de production se répondent. Le procédé représente ce passage.

Mon âme est une étrange usine
Où se battent le feu, les eaux,
Dieu sait la fantastique cuisine
Que font ses immenses fourneaux

C'est une gigantesque mine
Où sonnent des coups de marteaux.
Au centre un brasier l'illumine
Avec des bords monumentaux ;

Un peuple d'ouvriers grimace
Pour sortir de ce gouffre en feu
Les rimes jaillissent en masse
Des profondeurs de son milieu ;

Avec des reflets sur leur face
Du foyer jaune, rouge et bleu
Ils saisissent à la surface
Les vers déjà formés un peu ;

Péniblement chacun soulève
Le sien, avec sa pince en fer
Et sur le bord du puits l'achève
En tapant dans un bruit d'enfer.

Quelquefois une flamme brève
Plus ardente, comme un éclair,
Va tellement haut qu'elle crève
La voûte sombre, tout en l'air.

Ainsi tout le jour monte et germe
Au milieu des vastes parois
L'inspiration qui s'enferme
Aux bas-fonds du puits, jamais froid.

Et les ouvriers tapent ferme
Des coups résonnant trois par trois
En protégeant leur épiderme
Des flammes de leur main parfois.[8]

8. Raymond Roussel, *Mon Âme*, Oeuvres, T. 7, Paris, Bibliothèque Nationale/Pauvert, 1994, p. 41-63.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

La férocité n'est pas une dimension littéraire

Considérer le procédé roussellien sous cet angle, c'est à la fois tenir ce que Roussel en avance comme « procédé de production littéraire », et aussi se mettre en position de questionner la valeur qui leste la production qui en résulte – les fruits –, pour autant qu'elle ne tient pas uniquement aux formes de passage au public choisies par Roussel, roman, poésie, ou pièce de théâtre. Pourtant, il y a aussi à ne pas se précipiter dans un rapprochement en court-circuit. On conçoit qu'avec Taylor il ne s'agisse plus désormais de former un bon artisan, et encore moins que cet artisan travaille comme un artiste. Imagine-t-on un ouvrage de la collection *How to ?* intitulé à la mode de L. Börne : *Comment devenir un maçon original en trois jours ?* Reprenons donc la question initiale.

En proposant juste avant sa mort à quelques écrivains, dont le moins que l'on puisse dire est qu'il ne s'agissait pas de seconds couteaux, le procédé auquel il rapporte l'écriture de certains de ses livres, que fait au juste Roussel ? Que propose-t-il ? Et à qui ? Le procédé, décomposé en unités, ne peut « s'exploiter » qu'à la condition que quelqu'un s'y colle. Vous voulez savoir *comment j'ai* écrit... Or beaucoup s'y sont collés, mais paradoxalement pas des « confrères », par pour « appliquer » le procédé, si l'on veut bien considérer que le procédé est la dimension de l'écriture de Roussel qui a de loin le plus retenu l'attention et fourni la base des commentaires littéraires les plus nourris. C'est en tant que véhicule d'une question sur la fabrique de la langue dont le commentaire littéraire et la critique sont partie prenante que le procédé a fait la fortune de Roussel.

L'évidence là doit être élucidée. Comment Raymond Roussel s'est-il retrouvé précurseur du surréalisme ? Est-ce au prix d'une méprise comparable à celle commise du côté de Freud que les surréalistes se sont rassemblés pour soutenir celui qui avait élaboré son œuvre « dans une solitude complète, dans l'incompréhension à peu près unanime,... à l'écart de toute tradition « littéraire »...». Plus : comment Desnos, Breton, Aragon, ont-ils passé sur leurs réserves et se sont-ils chacun à leur façon engagés publiquement aux côtés de celui dont les quelques valeurs et positions assumées dont nous ayons le témoignage étaient aux antipodes des leurs ?

Ce ne sont d'ailleurs pas seulement les soutiens les plus affirmés de Roussel qui ont toujours maintenu une réserve à l'endroit de tel ou tel aspect de son style. On peut aussi citer un admirateur moins zélote, Édouard Dujardin, qui n'hésite pas à publier son hésitation :

> Après avoir vu la pièce, j'ai voulu lire le roman ; ma surprise a été immense. Dans le roman il n'y a pas trace de cette bouffonnerie qui m'avait enchanté dans la pièce ; pour le fond, c'est bien le même esprit ; mais ce qui dans la pièce était poussé à la farce, se développe

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> dans le roman avec un sérieux dont la tranquillité jamais troublée stupéfie. Et cet esprit, c'est celui d'un Villiers de L'Isle-Adam, d'un Edgar Poe : une idée d'ordre logique, généralement d'ordre scientifique, conduite à ses extrêmes conséquences avec une précision de détail dont on reste halluciné.
> Quelque chose manque pourtant, et on trouvera ici la preuve que je ne suis pas un flatteur de M. Raymond Roussel ; car après avoir exprimé mon admiration grande pour sa pièce, je lui infligerai la pire injure que l'on puisse infliger à un écrivain : son écriture est une écriture sans style ; je parle du roman, car je n'ai pas lu le texte de la pièce et une seule audition au théâtre ne permet pas d'avoir une opinion motivée ; mais *Locus Solus*, roman, est un de ces livres dont on peut dire qu'ils ne sont pas écrits – à moins que cette façon de raconter et d'expliquer sur le ton d'un exposé toujours semblable à lui-même ne soit voulue – car une impression finale se dégage quand on a terminé ces 450 pages, une sorte d'effarement qui est bien mystérieux.
> Peut-être, en effet, ai-je mal lu le livre de Raymond Roussel ; peut-être l'ai-je lu trop vite ; il faudrait le reprendre ; mais, après tout, pourquoi ne pas laisser cette porte ouverte[9] ?

Soutenons cette réserve répétée au lieu de l'esquiver. Elle détermine le point à partir duquel pourrait être posée une question sur l'appartenance des ouvrages de Roussel au genre que lui et les rousellâtres ont revendiqué pour eux. Ce que font essentiellement valoir les différents critiques, c'est la poésie de Roussel, son art de conteur. Ce sont les poètes, Desnos en particulier, qui étaient les plus sensibles à son écriture. Il ne s'agit pas d'en rabattre sur l'exigence de la position que Roussel a tenue par rapport au langage. Mais de le sortir de la « littérature » comme dimension de comparaison de valeurs littéraires. Bien que s'y perde toujours le sel d'une œuvre, c'est peut-être encore plus important dans ce cas. A cette condition la psychanalyse peut aborder ce qui à mon sens relève de son propos, cette pointe de férocité que Roger Vitrac, relatant une visite chez Roussel, laissait entendre ainsi :

> « Je ne gardais de ma première entrevue que le souvenir de la merveilleuse dentition de Raymond Roussel, et je ne pouvais m'empêcher d'associer à ces dents remarquables la singulière préoccupation de Roussel qui avait spécialement fait exécuter par un fabricant d'instruments précis une petite fourche de platine dont Canterel se servait au théâtre pour extraire des dents, selon je ne sais quel procédé électromagnétique. [...]
> Raymond Roussel m'ouvrit lui-même la porte. Je remarquai mon dernier livre en évidence – c'est la coutume – sur un coin de cheminée, mais placé de telle sorte que je ne pouvais voir s'il avait été coupé. Lorsque je fus assis, Roussel me dit sans préambule :

9. F. Caradec, *op. cit.*,p. 174.

> – C'est très bien. Nous avons pris un très grand plaisir à lire Le Goût du sang, nous le relisions tout à l'heure.
> À ce moment, l'opinion troublante de Canterel me revint à la mémoire :
> – Eh bien ! Moi, dans un monde meilleur, je mangerais volontiers de l'homme[10] ».

Comment faire fortune ?

Raymond Roussel jouit d'une particularité peu répandue chez ceux que l'on nomme les écrivains. Ses parents sont immensément riches. Lui le devient au décès de ses parents. Il faut donner quelques détails pour tenter non pas d'approcher mais de construire le fait, tant il est exorbitant pour quiconque vit de son travail. Ainsi sa mère, une fois devenue veuve, disposait d'un revenu de deux millions de francs or qui constituaient ses revenus propres, ajoutés à ceux qu'elle avait hérités de son mari :

> « Elle reçoit somptueusement dans son hôtel particulier de la rue de Chaillot où quatre valets de pied, silencieux et muets, sortent de l'ombre pour vous servir et disparaissent comme ils sont venus, sans qu'il soit nécessaire de les sonner ni de les appeler. Un ascenseur, véritable petit boudoir décoré de bois précieux, conduit jusqu'au deuxième étage qu'occupe Raymond Roussel. Chaque membre de la famille dispose d'un étage et d'une suite séparée d'appartements, avec ses propres domestiques, ses chevaux, son auto, occupant des bâtiments situés sur la cour intérieure[11] ».

Et plus loin, décrivant la villa que Marguerite Roussel fait construire à Biarritz, Michel Leiris note :

> « L'entrée monumentale de cette villa, à voûte faisant penser à une fantastique entrée de grotte, ouvre au rez-de-chaussée de la rue des Vagues sur un portail abrité par un porche à deux colonnes supportant une terrasse au premier étage. Sur le plan de ce rez-de-chaussée, correspondant au troisième étage face à la mer, après avoir traversé le vestibule et ce hall sur lequel s'ouvre le grand escalier (et l'ascenseur), on entre dans le grand salon de plus de 100 mètres carrés avec ses larges baies ouvrant sur l'Atlantique et le coucher de soleil, et son grand balcon ; puis, à droite, dans une salle à manger de plus de 50 mètres carrés dont la cheminée, sur laquelle repose un précieux vase de Chine, est flanquée de deux grands tableaux d'Hubert Robert exposés sans scrupule au grand air marin de la côte basque ; à gauche,

10. F. Caradec, *op. cit.*, p. 292.
11. *Ibid.*, p. 28.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

> on passe dans le petit salon. Le monte-plats de l'office qui jouxte la salle à manger est relié aux cuisines – situées dans un bâtiment annexe pour éviter toute odeur désagréable – au moyen d'un chemin de fer miniature souterrain[12].

Le tableau étant à peu près campé, sous quel angle appréhender les incidences de ce luxe. L'argent a toujours été partie prenante des vies des poètes et des écrivains, même si c'est le plus souvent sous un tout autre point de vue. Cela ne veut pourtant pas dire qu'en dehors de corrélations évidentes, quoique jamais univoques, la question ait souvent été considérée avec le sérieux qu'elle mérite. Dire par exemple que des nécessités financières rendent compte de la longueur des chapitres des romans que Balzac publiait en feuilleton et qui lui étaient payés à la page, peut être vrai tout en ne disant rien ou presque sur l'écriture de l'auteur de la *Comédie humaine.*

L'énigme ne le cède pas chez R. Roussel à ce qu'elle est chez J. Joyce. On se souvient de l'indication répétée de Lacan : était présente chez J. Joyce cette visée qu'au-delà de la mort la postérité s'attache à déchiffrer son œuvre. Sous cet angle il paraît incontestable que le procédé, accompagné des dispositifs de mise en circulation des textes, a beaucoup contribué à la fortune de Roussel.

La fortune du procédé

Raymond Roussel, La rousseur du monde sourit à tes aisselles, écrit Jacques-André Boiffard dans sa *Nomenclature* du quatrième numéro de *La révolution surréaliste.*[13] Oui, Roussel était ingénieux jusqu'à être ingénieur. En tous cas, il ne s'est pas contenté des jeux d'imagination ni du bricolage enfantin auxquels certains commentateurs voudraient réduire sa position. A cet endroit, la vraisemblance psychologique laisse voir le défaut de la cuirasse.

En effet, côté procédé, il n'y a pas eu pour Roussel que les procédés d'écriture. Il y aurait à prendre en compte le « théorème Roussel » sur la transformation des fractions périodiques en fractions décimales. Mais les indications que donne F. Caradec sont sur ce point trop succinctes pour pouvoir le faire avec un minimum de certitude. Le *Yacht de la route* quant à lui n'est pas à proprement parler l'invention de Roussel, même si son aménagement a nécessité une grande ingéniosité de sa part. Je m'en tiendrai donc à la solution du problème d'échecs auquel Roussel a donné son nom, et au brevet relatif aux propriétés isolantes du vide déposé en 1923.

---

12. *Ibid.*, p. 141.
13. *Ibid.*, p. 292.

On remarquera d'abord que, dans chaque cas, Roussel ne s'est pas contenté de s'intéresser théoriquement aux échecs ou à la physique du vide, mais a été par exemple jusqu'à construire dans une dépendance de sa propriété un modèle réduit de bâtiment isolé par le vide.

En second lieu, les inventions de Roussel nous concernent pour la façon dont elles sont reçues. La publication posthume du procédé n'est que le dernier témoignage que donne Roussel du caractère problématique de son rapport au public, en tant qu'il s'agissait pour lui de retrouver la gloire qui l'avait envahi au cours de la rédaction de ses premiers textes. L'invention est bien sûr une autre façon possible de trouver la gloire, dans un registre où se mêlent découvertes scientifiques et exploitation idéologique de ces découvertes, registre dont les noms de Jules Verne et de Camille Flammarion délimitent un aspect qui tenait à cœur à Roussel.

Mais le brevet présente aussi une face dominante d'utilité, voire d'économie, qui a été explicitement perçu par ceux qui ont reçu les inventions de Roussel. Le brevet a été déposé en plusieurs rédactions successives. On y trouve mention du fait que grâce à l'isolation par le vide des habitations, il serait possible de faire « en hiver une économie de combustible pouvant sans doute atteindre 90 % »... Ce qui, note Caradec, « est une économie rarement atteinte »[14]. L'utilité, et donc la possibilité d'exploiter le brevet avec fruit vont de soi dans cette perspective. Roussel a même été jusqu'à élaborer un procédé pratique pour entretenir l'isolation ainsi réalisée et refaire le vide régulièrement au moyen d'une machine pneumatique. D'où la question que pose F. Caradec : Raymond Roussel aurait-il songé à combler par l'exploitation de son brevet les trous en train de se creuser dans sa fortune sous l'effet de la crise économique et des sommes englouties par les représentations théâtrales de ses pièces ?

Le bon sens égare, car il s'agit là d'un souci d'économie domestique sans doute bien étranger à Roussel. A suivre ce fil, on ne remarquerait pas que S. Tartakover parle exactement dans les mêmes termes de la formule Raymond-Roussel, alors même qu'il n'est pas là question de bénéfice financier. Dans l'article de l'*Échiquier* de décembre 1932 dont Roussel fait état dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, S. Tartakover écrit :

> Faire des constatations, c'est bien ; en tirer des conséquences pratiques, servant tout le monde, c'est encore mieux. Dans ce sens, la formule Raymond-Roussel permet enfin, il me semble, d'établir une *méthode* là où, jusqu'à présent, l'amateur exaspéré ne voyait que des *essais* plus ou moins empiriques[15].

Le lecteur retrouve donc le champ du pratique et du service, là où il n'y avait pas motif à s'y attendre comme dans le cas du brevet d'isolation

14. *Ibid.*, p. 299.

15. S. Tartakover, «Le mat du fou et du cavalier», *in* R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, Ed. 1979, p. 149.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

par le vide. Dans un cas il s'agit d'économie d'énergie, et dans l'autre aussi, bien que de façon différente. Le tâtonnement empirique a pris le chemin de la formule, voire de la méthode, fournissant un algorithme efficace, et surtout explicitement transmissible, de résolution du problème du mat du fou et du cavalier.

On remarquera que traiter les questions sous cet angle n'a pas pour conséquence de ravaler ce qui serait de l'ordre de l'esthétique littéraire au champ de l'économique, voire de « l'utilitaire ». A l'inverse, cette présence de l'utilité et des considérations pratiques permet d'envisager que, de façon somme toute assez classique, une stricte économie de moyens serait la condition d'une possibilité de beauté pour Roussel. La lettre dans laquelle il communique à sa mère l'énoncé du théorème de mathématiques auquel il a immédiatement donné son nom, est ainsi rédigée :

> Théorème Roussel. Tout nombre premier ou composé de nombres premiers ne contenant ni 2 ni 5 est tel que multiplié par un certain nombre N il donne un produit uniquement composé de 9.
> N'est-ce pas que c'est beau[16] !

Mais ici encore, la portée pratique ne saurait être dissociée de la vertu qui en résulte quant à la transmission. Le même S. Tartakover, toujours cité par Roussel, écrit ainsi dans le numéro de l'*Échiquier* qui précède celui que nous avons déjà cité :

> Dorénavant le travail des trois pièces blanches se trouve profondément coordonné. Les pédagogues pourront répondre aux plaintes de leurs élèves, grâce à la nouvelle formule Raymond-Roussel ! Cette formule magique s'imprègne d'elle-même dans notre esprit et nous mène presqu'automatiquement au mat[17] !

Décidément, pas moyen pour les lecteurs de Roussel d'écarter la magie. C'est que celle-ci, si elle suspend un instant la rationalité causale, n'en est pas moins placée du côté de l'efficacité, du moyen. De plus, l'instrument de cette efficacité, c'est la formule... magique. Songeant aux héros de Sinclair Lewis nous avancerons donc à notre tour, sans crainte de crime de lèse-majesté littéraire, une formule en *freeware*, c'est-à-dire que chacun pourra exploiter à son profit :

C'est pratique
C'est magique
C'est Roussel.

Afin de situer ce dont il est question à cet endroit, peut-être est-il nécessaire de s'arrêter un instant sur cette solution du mat par le fou et

16. F. Caradec, *op. cit.*, p. 29-30.
17. S. Tartakover, *op. cit.*, p. 134.

le cavalier. De quoi le jeu des échecs est-il constitué ? Il y a son échiquier et ses pièces, et les règles qui régissent les déplacements et les prises. Et puis il y a l'histoire du jeu d'échec. Et constituantes de cette histoire, il y a les parties effectivement abouties et enregistrées depuis l'origine des temps, et les solutions répertoriées concernant les entrées, les milieux, et les fins de partie. Celles-ci sont évoquées par les spécialistes sous des dénominations particulières. Il y a l'ouverture espagnole, le coup du berger, etc. D'ailleurs, aussitôt produite, la formule Raymond-Roussel fait bien formule, puisque Tartakover enregistre le trait d'union qui fait de « Raymond-Roussel » le nom d'une formule comme il en ferait un nom de rue[18]. De même, la règle de déplacement dessine une figure, le dessin qu'y lit Roussel de la cédille, dont le tracé reporté sur l'échiquier permet d'économiser l'articulation systématique de l'algorithme.

Ces formules, elles font savoir. Et comme telles, bien qu'elles soient formulées dans le langage, elles ne se résument pas à du symbolique. A un moment donné, elles font partie du réel du jeu. Ainsi, et c'est bien ce que souligne S. Tartakover dans la phrase précédemment citée, (Faire des constatations, c'est bien ; en tirer des conséquences pratiques, servant tout le monde, c'est encore mieux. Dans ce sens, la formule Raymond-Roussel permet enfin, il me semble, d'établir une *méthode* là où, jusqu'à présent, l'amateur exaspéré ne voyait que des *essais* plus ou moins empiriques), un savoir est devenu disponible là où auparavant il n'y avait qu'un savoir-faire. Et ce savoir, s'il s'énonce dans le symbolique, fait aussi partie du réel du jeu au moment où vous commencez à jouer. Ainsi, même si elle permet d'un certain point de vue au joueur de « comprendre » ce qu'il fait, la symbolisation n'épuise pas l'écriture de la formule Raymond-Roussel qui a aussi sa face de réel. Il y a production de réel. En l'occurrence, et la référence que fait Roussel à la beauté de sa formule mathématique nous éclaire sur ce point, il y a réalisation d'une jouissance produite par la séparation du savoir et du savoir faire. D'où l'équation :

Savoir-faire = savoir + jouissance.

---

18. A cet endroit la «formule» montre Roussel engagé dans une fabrique de langue. Celle-ci n'est pas méconnue des spécialistes sans être pour autant une figure répertoriée. Grévisse (Ed.1975, article n° 168) note : «Des auteurs se plaisent parfois à lier par des traits d'union certains mots dont l'ensemble est présenté comme une espèce de formule : (...) La petite-femme-qui-aime-bien-les-bêtes (Colette, *La Paix chez les Bêtes.*). En France, l'administration des postes met le trait d'union dans les noms propres devenus noms de rues ; le même usage s'observe parfois sur les plaques officielles indiquant les noms de rues : *rue Charles-Nodier, avenue du Maréchal-Lyautey.* - Selon l'Office de la Langue française (cf. *Figaro*, 2 juillet 1938), si une telle pratique peut être utile dans les travaux de l'administration des postes, elle n'est, dans l'usage ordinaire, d'aucune utilité».

Or Roussel fait apparaître cette définition de l'utilité comme fautive et rend un tel jugement très sujet à caution. On peut en effet se demander s'il s'applique ou non au trait d'union par lequel le grand-père maternel de Raymond Roussel avait au moment de son mariage réunit le nom de sa femme (Chaslon) au sien (Moreau), afin de ne plus être confondu avec tous les autres Moreau. La distribution du courrier était-elle seule à souffrir de ce que le nom propre de Moreau fut si commun ?

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Mais cette équation est encore trop sèche dans la mesure où elle ne tient compte que de la séparation et de l'évaluation possibles de la jouissance liée à la fabrique de la formule. Elle laisse de côté l'aspect de transmission qui en est inséparable.

Qu'est-ce qu'un brevet comme celui que Roussel a déposé pour l'isolation par le vide des habitations ? C'est ce qui permet de s'assurer les droits d'exploitation d'une invention par les procédés de fabrication qui y sont liés tout en les rendant publics. En cela le dépôt du brevet est très différent des pratiques des corporations issues du Moyen âge. Les corporations pratiquaient le secret initiatique. Les procédés de fabrication étaient tus, et ceux à qui ils avaient été transmis étaient l'objet d'une surveillance. Un objet ne pouvait pas être fabriqué selon un nouveau procédé qui ne serait pas auparavant repris, avalisé par une corporation ou une guilde. Un produit ne pouvait être importé dans un territoire que s'il respectait certaines des coutume de fabrication du lieu.

Dans les pratiques marchandes associées au corporatisme, l'acheteur acquiert la belle ouvrage avec son secret de fabrication, lequel demeure secret y compris pour celui qui en détient le « fruit ». La pratique du brevet suppose à l'inverse que le savoir est à ciel ouvert, transmissible sans initiation, mais que par contre son exploitation doit être payée d'un certain prix. En ce sens la pratique artisanale jouxte ce que, dans *Le poète et la fantaisie,* Freud interrogeait[19] de la pratique artistique, lorsqu'il constate que ni celui qui jouit d'une œuvre, ni l'artiste n'en savent, c'est-à-dire n'en peuvent expliciter sous la forme d'un savoir, la cause. Lorsque Roussel transmet son procédé dans son testament en formulant de façon ouverte que ce procédé pourrait être exploité avec fruit, il réfère donc son travail non pas à celui de l'artisan, encore moins à celui de l'écrivain qui s'en rapporterait à l'inspiration, ou comme L. Börne à l'*Einfall,* mais bien à celui que dans une même langue peuvent partager l'ingénieur et l'ouvrier. Et d'ailleurs, en construisant un « modèle réduit » de maison isolée par le vide dans l'une des dépendances de sa maison, Roussel satisfait au caractère industriel que nécessite un brevet.

> Pour pouvoir être brevetées, les inventions doivent avoir un caractère industriel. Elles doivent se manifester par un objet concret et ne sauraient relever du monde abstrait de la pensée. Celui-ci, sur le plan littéraire peut être protégé par un monopole qui est le droit d'auteur, mais les idées restent dans le domaine public et ne confèrent à celui qui les a découvertes aucun droit particulier : accorder un monopole en la matière serait contraire au principe de la liberté de pensée et introduirait dans la vie un processus dangereux. Le brevet de principe ou d'idée n'est nulle part admis[20] ».

---

19. La création littéraire et le rêve éveillé, *in* Freud, *Essais de psychanalyse appliquée,* Paris, Gallimard, Idées, 1982.

20. Encyclopædia Universalis, *Brevet d'invention,* III, 596. En d'autres termes, le droit d'auteur porte sur l'énoncé, le message, tandis que le brevet porte sur le code et son emploi.

Le procédé et ses intonations

Comment j'ai écrit certains de mes livres contient l'explicitation du procédé, les critiques des pièces, la solution du mat par le fou et le cavalier. Le livre tel qu'il avait été prévu s'achève par un recueil de textes intitulés *textes de grande jeunesse ou textes-genèse.* Chacun de ces textes, qu'il soit en prose ou en vers se présente comme une démonstration du procédé. La critique rousselienne y a puisé les plus beaux exemples d'usage du procédé. Les fruits de celui-ci y apparaissent éclatants.

Ainsi, outre l'exemple princeps utilisé par Roussel lui-même

> Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...

On y trouve :

> Les anneaux du gros serpent à sonnettes...
> Les taches de la laine sur le gros mouton à cinq pattes...
> etc.

Or il faut remarquer d'emblée que la présentation roussellienne du procédé, la version Roussel de l'écriture de Roussel, qui a été entérinée sans trop de discussion par les commentateurs, est au moins inexacte. Prenons l'exemple donné par Roussel lui-même :

> Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple *billard* et *pillard.* Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques.
> En ce qui concerne *billard* et *pillard* les deux phrases que j'obtins furent celles-ci :
> 1° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*
> 2° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*[21]

Reportons nous maintenant au texte qui est le premier des textes-genèse. Nous avons bien pour ouvrir :

Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...

Mais par contre la phrase finale est assez différente. En voici la reproduction typographiquement exacte :

– LES... LETTRES... DU... BLANC... SUR... LES... BANDES... DU... VIEUX... PILLARD.

Pour autant d'une part que les points de suspension marquent, comme l'avance Grévisse, soit que l'expression de la pensée reste incomplète, soit une pause destinée à mettre en valeur ce que l'on ajoute, et d'autre part que l'usage des majuscules à la place des minuscules ne saurait être tenu pour quelconque, les deux phrases ne sont pas « presque

21. R. Roussel, *Comment ..., op. cit.,* p.11.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

identiques » au sens de « à une ou deux permutations littérales près ». Dans l'exemple construit par Roussel et présenté par lui, le *presque* se lit de la façon suivante : le *b* de *billard* est devenu le *p* de *pillard.* Un point c'est tout. Dans le texte les différences trait à trait sont bien plus importantes, mais sans que l'on puisse cerner facilement les conséquences de ces différences. Prenons un autre exemple :

> Les anneaux du gros serpent à sonnettes

deviennent

> Les anneaux du gros serpent à sonnets.

Nous voici donc en apparence dans un cas qui est bien celui que décrit le procédé : la phrase finale est identique à la partie correspondante de la phrase initiale à une ou deux lettres près. Or tel n'est pas vraiment le cas non plus, si l'on tient compte du contexte énonciatif. Dans la mesure où les points de suspension ont à voir avec le suspens de l'expression de la pensée et la mise en valeur de ce qui suit, on s'aperçoit que la forme donnée par Roussel à la fin de chacun des textes-genèse (et ceci sans exception, comme on pourra aisément le vérifier) comporte un équivalent des points de suspension. Il y a un temps de suspens typographiquement marqué et une mise en valeur, sous la forme plus ou moins accentuée de la « mise en réplique » de la phrase initiale. Tous les textes se terminent en effet par une phrase introductive interrogative ou légèrement emphatique, laquelle a à son tour pour réponse ou dénouement la phrase initiale du texte modifiée conformément au procédé, ces deux parties étant séparées par *deux points, à la ligne, tiret caradin,* ou par une reprise de points de suspension.

Par exemple, *La Halte* commence ainsi :

> Le choc des gouttes sur le pépin du citron me donnait un petit moment de joie...

Et se termine ainsi :

> Laquelle, demanda-t-il en clignant un peu des yeux et en se penchant vers la place que je lui indiquais.
> Je répondis avec conviction :
> - Le choc des gouttes sur le pépin du mitron.

Idylle funambulesque commence ainsi :

> La largeur du jeu entre les bâtons multicolores du croquet...

Et se termine ainsi :

> Continuant à maintenir le block-notes contre le piquet pour faire ressortir les distances parfaites des lignes, je déclamai sur un ton qui semblait appeler les applaudissements :
> - La largeur du jeu entre les bâtons multicolores du roquet.

Un dernier exemple. *La frange d'or de la petite Paulette* commence ainsi :

> Qui n'a pas vu la frange d'or
> De la petite Paulette
> Ne peut pas se douter encore
> De ce qu'est une fillette.

Et s'achève de la façon suivante :

> Mais on ne voyait rien de la frange de Paulette ; elle était complètement cachée par le petit casque. Et l'endroit brillant où se reflétait le soleil, c'était... Devinez...
> La frange d'or de la petite épaulette.

On voit donc que l'effet de platitude produit par le procédé laisse néanmoins au niveau de la langue une ouverture systématique vers une mise en forme, laquelle semble viser un effet de surprise dialogué, l'attente de cette surprise étant parfois explicite au niveau même de l'énoncé. Le changement littéral dans les bornes duquel le procédé est procédé d'écriture est ainsi systématiquement inséré dans une structure de répartie qui modifie radicalement la portée énonciative de la phrase.

Étant donné ce qui précède, y aurait-il lieu de rapprocher le procédé roussellien de celui, schreberien, de l'homophonie ? Non puisque, chez Roussel, la reprise de la phrase initiale ne fait pas réplique. D'ailleurs, sur le plan strictement littéral, la variation n'est pas pour Roussel l'approximation d'un idéal de correspondance homophonique, mais la condition absolue qui autorise le procédé.

Convient-il alors d'évoquer le schizophrénique étudiant Louis Wolfson ? L'espace de construction de l'écriture est bien compris comme pour Roussel entre les deux bornes aussi proches que possible de l'énoncé initial et de l'énoncé final. Mais ce qui vaut dans la comparaison avec Schreber vaut aussi pour la comparaison avec Wolfson : alors qu'il s'agit pour ce dernier de réduire autant que faire se peut l'écart dans la musique des langues, il s'agit pour Roussel de le faire valoir.

Serions-nous alors en présence d'un *Witz* ? Oui en un sens puisque cette construction en forme de réplique ou de répons, et la modification littérale qu'elle inclut, pourraient être insérées dans le schéma des trois personnes du trait d'esprit. Mais en réalité, cette comparaison ne tient que du fait de l'écriture. C'est dans l'écriture que peuvent être rapprochées les deux phrases finale et initiale des textes. Car dans la parole, la phrase initiale serait trop éloignée de la phrase finale pour assurer l'effet que produit par exemple, dans une contrepèterie, la répétition au mot ou à la lettre près de deux énoncés juste l'un après l'autre.

Ni réplique homophonique destinée à apaiser la persécution des voix, ni compactage dans la musique d'élangues de l'intrusion maternelle, ni Witz permettant d'accéder à la jouissance par le moyen même de la

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

censure qui s'y oppose. Le seul effet explicitement attendu, et repérable à la forme des écrits[22], est celui, proche, du tour de magie, de la surprise que produirait la réapparition de l'énoncé de départ à la modification lexicale près. Jeu d'éclipse et de réapparition, où il s'agit, non pas de savoir ce qui est et ce qui n'est pas, mais bien de jouer sur les éclipses de l'être et ses miroitements. La fabrique de langue de Roussel est une tentative pour cerner comment d'une infime différence se trouve résulter toute une élaboration textuelle porteuse d'une jouissance qui va très au-delà de ce que produirait à elle seule la différence qui fait la condition formelle du procédé. Une si petite différence, une si petite cause, pour un si grand effet ? C'est magique !

Jouissance, plus de jouir, plus value

Après avoir lu dans quelles conditions fastueuses vivait la famille Roussel, il est un peu étonnant de trouver sous la plume de F. Caradec citant M. Leiris que, « Eugène Roussel, le père de Raymond, ne compte pas beaucoup dans la famille ». Certes, pour sa femme et ses enfants, il dépense sans compter. Parce qu'enfin, et même si l'on considère que Marguerite Roussel, née Moreau-Chaslon, disposait aussi d'une fortune personnelle très importante, le train de vie de la mère et des enfants doit beaucoup à la manne dont l'agent de change Roussel n'est pas avare. Le rythme de leur vie suppose des rentrées soutenues et une unité de compte qui ne s'embarrasse pas des décimales : Campagne de Neuilly, Villa de Biarritz, domestiques, voitures, chauffeurs, voyages, salles des ventes, réceptions, lieux balnéaires, robes de couturiers prestigieux, photographies – signées – à répétition, et dans ce tourbillon, des réceptions d'enfants, costumées de préférence :

> C'est sans doute Raymond, le petit dernier, qui a été le plus souvent photographié dans son enfance. Avec lui sa mère joue à la poupée. En quoi n'a-t-il pas été travesti[23] !.

Roussel enfant est embarqué par sa mère sur cette scène mondaine, menant une vie orientée vers l'apparat, de celle dont on dirait volontiers aujourd'hui « qu'on ne voit ça qu'au cinéma », ou encore « que c'est un vrai conte de fée ».

Or de cette enfance, Roussel n'a jamais pu cesser de croire qu'elle avait été parfaitement heureuse. Devenu adulte, Roussel n'a pu se séparer

22. Mais l'on peut aussi songer aux imitations que pratiquait Roussel en public, après avoir travaillé chacune de façon extrêmement longue et élaborée.

23. F. Caradec, *op. cit.*, p. 18.

de l'idée dont, d'ordinaire, l'adulte seul[24] entretient l'hypothèse à l'égard des enfants, qu'il avait positivement possédé ce bonheur merveilleux et sans partage d'être enfant. Cette position redouble celle que Janet a notée à propos de la gloire de Roussel. Celui-ci n'est pas touché à la façon de tout un chacun par l'insuccès de ses ouvrages, pour la raison qu'il a construit comme un état de gloire le phénomène dont il a été habité au moment de la rédaction de ses premiers écrits. Il ne s'agit pas d'accéder à la gloire, mais de retrouver celle dont il a déjà été marqué, et que son enfance aurait en quelque sorte réalisée sous la forme d'un mythe positif, comme un cas de démonstration.

Mais pour exorbitantes qu'elles soient, les conditions de fortune dans lesquelles Roussel a passé son enfance peuvent-elles être considérées comme directement déterminantes de ce destin ? Ceci reviendrait à dire que, si Roussel n'a pu se départir de l'idée qu'il avait vécu une enfance parfaitement heureuse, ce serait en raison de l'absence de contrainte matérielle, cette anicroche présente dans la vie de presque tout enfant, par exemple sous la forme du trivial « Non ! Ça coûte trop cher ». Or une telle explication redouble simplement les termes mêmes dans lesquels Roussel prend position à propos de son enfance et dans lesquels la question a été transmise. L'idée « d'enfance heureuse » est un idéal, et fait partie à ce titre de celles qui ne sauraient être empiriquement acquises. O. Mannoni avait montré en son temps qu'il faut rien de moins qu'un déni de ce qui vient dans la réalité démentir cet idéal pour pouvoir le soutenir, comme le font couramment les adultes à l'égard des enfants : le père Noël, chacun sait bien que ça n'existe pas, mais quand même... Aussi riche qu'ait été Roussel, cela ne faisait donc pas coïncider dans un unique registre sa richesse réelle et la plénitude phallique que réalise l'investissement de l'idée de richesse. Or c'est cette dernière dont l'équivalent est actualisé par la période de gloire de Roussel.

Puisqu'il serait vain de rechercher une causalité directe de la fortune de Roussel à ses ouvrages, c'est en passant par les lieux où les deux voisinent que nous formulerons la solution du problème posé. Nous avons déjà souligné la généalogie financière de Roussel. Du côté maternel, le grand-père était homme d'affaires. Du côté paternel il était avoué, mais sa femme était issue d'une famille de négociants, et le père de celle-ci était directeur de la Compagnie des omnibus. Eugène Roussel quant à lui tirait ses énormes revenus d'une charge d'agent de change.

---

24. « L'enfant aura la vie meilleure que ses parents, il ne sera pas soumis aux nécessités dont on a fait l'expérience qu'elles dominaient la vie. Maladie, mort, renonciation de jouissance, restrictions à sa propre volonté ne vaudront pas pour l'enfant, les lois de la nature comme celles de la société s'arrêteront devant lui, il sera à nouveau le centre et le coeur de la création. *His Majesty the Baby*, comme on s'imaginait être jadis». S. Freud, «Pour introduire la narcissisme», *in La vie sexuelle*, Paris, PUF, Ed. 1973, p. 96.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Bien que la charge d'agent de change, qui porte sur la vente des effets publics, ressemble bien peu en apparence au guichet où chacun peut à l'occasion de ses déplacements à l'étranger se procurer des devises du pays, la comparaison avec le change monétaire, qui fait l'origine de son appellation, est pertinente pour comprendre le principe des opérations dont un agent de change a la charge.

Une opération de change est « une transaction par laquelle une personne achète des moyens de paiement libellés en unités monétaires d'un pays et paie avec des moyens de paiement libellés en une autre unité ». Sur chaque somme est prélevée une commission qui rémunère l'organisme changeur. Mais surtout, la fluctuation des cours laisse une large place à des possibilités spéculatives qui étaient encore plus fortes à la fin du XIXe siècle qu'aujourd'hui du fait de la commune référence à l'étalon-or. L'achat à crédit peut laisser espérer des marges substantielles de bénéfice uniquement spéculatif. Ainsi, acheter « à terme » permet d'acheter des devises et de ne les payer, par exemple, que trois mois après. Si le cours de la monnaie achetée s'est beaucoup réévalué durant cette période, alors sa revente laissera un bénéfice éventuellement important au moment de payer l'achat. Une dimension de jeu participe alors des choix spéculatifs[25]. Le même principe se laisse appliquer si ce sont des actions ou des obligations qui servent de monnaie. Pour les agents de change, ils s'agit des effets publics, c'est à dire ceux que l'État place, généralement à court terme, dans le public, pour couvrir les fluctuations de sa trésorerie courante.

La biographie montre les Roussel[26] engagés de façon radicale dans cet univers spéculatif de la banque et de la finance au sein duquel se constituent des fortunes colossales à partir du second empire : en termes d'immobilier – habitat dans les nouveaux quartiers haussmanniens – de travail – agent de change –, de placements, d'investissements – voir la façon dont Roussel faisait gérer sa fortune par le père de Leiris –, d'alliance même – Roussel se plaisait à faire la liste de la noblesse d'empire, ce qui veut dire, contrairement à l'aristocratie d'ancien régime, la liste des fortunes auxquelles il était allié par sa sœur – [27].

Le capitalisme financier n'était pas présent dans la vie de Roussel seulement par le luxe, les fastes, la jouissance, qu'il permettait. Il était soutenu comme tel dans le jeu. En témoigne la réplique miniature de la Bourse de Paris construite par l'architecte Chènevillot, réplique qui était

25. «...les agents de change, autour de la corbeille, ne s'occupent exclusivement que des marchés à terme, tout entiers à la grande besogne effrénée du jeu». E. Zola, *L'argent*, cit. TLF, 2, p. 117.

26. «Les gens de bourse disent communément de lui [Roussel père] : c'est un vernis». F. Caradec, *op. cit.*, p. 31.

27. L'évocation de Saint-Louis dans les poèmes n'est-elle pas la fabrique généalogique destinée à faire pièce, dans l'écriture, au système de transmission et d'alliances entre fortunes ?

utilisée à un jeu de la Bourse qui réunissait la famille Roussel et dans lequel « deux banquiers et leurs trois commis » jouaient le rôle d'agent de change. D'une part on saisit là à quel point la famille Roussel était engagée dans la défense des valeurs montantes de cette époque[28]. Et d'autre part que les « valeurs littéraires », et de façon plus large culturelles, étaient parties prenantes de ce choix. F. Caradec précise à propos de ce jeu de la Bourse : « En revanche, on décide que les ordres [de change] seront rédigés en alexandrins par allusion aux goûts littéraires du fils Roussel[29] ».

Or il faut bien remarquer que les opérations d'agent de change d'où Eugène Roussel tirait sa fortune ne produisent par elles-mêmes aucune valeur. Ce sont toutes des opérations dont le rapport, essentiellement spéculatif, est sans commune mesure avec le travail effectué par l'agent de change. En d'autres termes, les bénéfices semblent pris, et donc de même la jouissance fastueuse qu'ils autorisent, sans qu'il ait été nécessaire de produire le travail dont le fruit constitue pourtant la contrepartie matérielle, achetable, – dont il est effectivement possible de jouir –, des bénéfices ainsi dégagés. Le principe du change est strictement une opération d'écriture dont découle un déplacement de valeurs dont les quantités sont assujetties à ces écritures. On se souviendra ici que c'est dans ce registre d'écritures que K. Marx a mis en forme le statut de la plus-value inventée par ses prédécesseurs, et conceptualisé le principe de son extraction, en réintroduisant la production comme un élément à part entière du circuit des échanges.

Que Roussel songe à transmettre son procédé, d'abord comme un procédé, et ensuite comme susceptible de produire de la valeur, d'être exploité avec fruit, est dans ce contexte bien moins étonnant. Le procédé roussellien se laisse lire lui aussi comme un système d'écritures, produisant à lui tout seul tous ces développements qui se concluent par l'émerveillement, par la magie, laquelle tient à ce que la jouissance obtenue l'est à partir d'une si petite différence, qui plus est simple différence d'écriture. En d'autres termes on pourrait avancer que la démarche de Roussel vient dire l'invraisemblable d'une jouissance qu'en même temps il réalise : celle qui ne résulterait que de la variation littérale, sans que du corps soit de mise. Mais que justement il ne la réalise qu'à y injecter la jouissance au moyen du « fric » soit aux moments de publication, soit à ceux des mises en scène. On comprend mieux la clameur des critiques, la violence voire la bêtise des attaques dont il a été l'objet de ce côté, y compris de la part de connaisseurs dont on aurait pu attendre plus de discernement. Citons quelques-uns des passages les plus significatifs rapportés par F. Caradec :

---

28. Un jeu de la bourse est bien plus «moderne» que l'actuel *Monopoly*, qui, considéré isolément, ne représente pas le système de la plus-value.

29. F. Caradec, *op. cit.* p. 31.

> Quelle misère de voir tant d'argent gâché, et surtout un théâtre accaparé en pleine saison, lorsque des auteurs de talent trouvent tant de difficultés pour arriver jusqu'au public ! (p. 237)
>
> *L'Université de Paris*, revue des étudiants, publie une protestation véhémente contre un récent spectacle pour lequel il fut dépensé une fortune, alors qu'aucune valeur ne s'y décelait. (p. 244)
>
> De nombreux étudiants sont actuellement dans la misère et, faute de quelques francs, ne peuvent manger à leur faim. Un quidam, qui sans doute se croit un intellectuel, a trouvé un million pour monter une ineptie : *Locus Solus*. Le public a apprécié l'œuvre à sa juste valeur : il s'est pourtant trouvé dans la salle des gens pour applaudir (sans ironie). (p. 244)
>
> Un auteur-amateur ayant de l'argent le confie d'autant plus volontiers à des organisateurs de hasard que l'on peut faire miroiter à ses yeux que la presse viendra entendre son œuvre et qu'elle sera discutée comme un spectacle régulier, [...]. Et l'on nous convoque à un spectacle de qualité quelconque, presque toujours inutile, parce qu'un monsieur a eu le moyen de financer sa petite affaire. (p. 273)

Pour être déplacée, la clameur n'en visait pas moins une question effective que la critique favorable à Roussel n'a jamais cherché à élucider vraiment. Il est remarquable que lorsque ceux qui le soutenaient ont abordé, de biais, la question, ils n'ont pas réussi à la poser autrement que de façon en fait hostile à Roussel. Leur ton moins acerbe n'a pas rendu leur critique moins incisive :

Ainsi R. Desnos écrit-il :

> M. Roussel est trop riche, il en a déjà lui-même constaté l'inconvénient dans *Locus Solus*. Il convient de remarquer maintenant que cette constatation n'a pas seulement qu'un sens matériel, mais qu'on doit l'entendre également au sens spirituel[30].

Et P. Soupault :

> Malgré les apparences, cette poésie est plus hermétique, plus difficilement accessible que celle de Mallarmé. Elle semble à beaucoup ennuyeuse ; elle n'est que luxueuse. Il faut pouvoir connaître l'oisiveté et ce charme de ne savoir que faire de ses dix doigts[31].

Jusqu'à Roussel c'est l'origine des créations de l'écrivain qui est questionnée. Avec Roussel, c'est l'ère de l'écriture et de la littérature comme créatrices de valeur qui s'ouvre. En ce sens les surréalistes ne se sont pas

30. F. Caradec, *op. cit.* p. 282.
31. Ibid., p.310.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

trompés en le reconnaissant comme un précurseur. Là sans doute est l'essentiel du scandale Roussel : de révéler, par la mise financière des *impressions à fric* comme par le caractère dispendieux des mises en scène, à quel point ce qui s'écrivait auparavant de la spécificité de l'écrivain dans la thématique du génie et de l'inspiration, se laisse lire désormais dans la problématique du capitalisme, non pas dans une relation commerciale de vente et de circulation d'objet, mais selon le modèle même de la production de la plus-value[32].

La lecture de la biographie de Roussel étant ainsi orientée, certains traits d'apparence exotique prennent alors tout leur relief. Nous retrouvons ainsi jusqu'au détail de ce qui faisait la vie des ouvriers qui avaient à appliquer les procédés de fabrication taylorisés. Ainsi du calcul de l'horaire des journées de travail dont F. Caradec note qu'il a dérouté M. Foucault :

« " Le sens de ce calcul n'apparaît pas très clairement ", reconnaît Michel Foucault, alors que cette façon de calculer la productivité littéraire comme on le fait de la productivité de tout autre travail est au contraire fort instructive. Elle nous apprend que ce qui compte pour lui, c'est la durée de son travail quotidien »[33].

Ce temps de travail, est ce dont Marx a fait, dans la négociation du contrat de travail, le premier mode d'extraction de la plus value. Plus encore que l'élévation du niveau des salaires, c'est sa limitation qui fait l'objet, à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième, des revendications majeures des ouvriers. Au milieu du dix-neuvième siècle, les premières limitations imposées en Angleterre à l'exploitation du travail, sont les limitations horaires du travail des enfants, puis des femmes.

Au bas de pages de ses brouillons, Roussel fait ses comptes :

> « 11 h sam. 8 dim. 9 1/4 lundi. 10 1/4 mardi. 12 h 1/4 merc. 11 h mardi + 13 h mercredi. 10 h jeudi. 11 h samedi...[34] ».

On sait par ailleurs qu'il a confié à Desnos :

> « J'ai passé douze ans sur ce livre relativement court ; d'après mes calculs, chaque vers représente environ quinze heures de travail ; »

---

32. «Encore l'histoire montre-t-elle qu'il a vécu pendant des siècles ce discours [du maître], d'une façon profitable pour tout le monde, jusqu'à un certain détour où il est devenu, en raison d'un infime glissement qui est passé inaperçu des interessés eux-mêmes, ce qui le spécifie dès lors comme le discours du capitaliste, dont nous n'aurions mcune espèce d'idée si Marx ne s'était pas employé à le compléter, à lui donner son sujet : le prolétaire. J. Lacan, *Conférences à Sainte-Anne,* Le savoir du psychanalyste, inédit, le 6 janvier 1972.

33. *In* F. Caradec, *op. cit.* p. 358-59.

34. *Ibid.,* p. 359.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Et la résonance roussellienne de ce calcul sonne sans doute à ce point juste pour qui se penche de près sur la vie de Roussel, que F. Caradec se met aussitôt à calculer lui aussi, emboîtant le pas à Roussel :

> soit : (228 + 642 + 172 + 232) x 15 = 19 110 heures de travail.
> Soit encore : 19 110 : 7 = 2 730 heures par an... Ce qui semble beaucoup.

De même, M. Leiris avait noté dans son cahier :

> Travail : 3 heures en moyenne tous les matins + heures supplémentaires pour quand il était occupé. Il se créait ainsi des congés de 2 ou 3 jours.

Ceux qui critiquaient ses textes et ses pièces au nom de sa fortune et de son oisiveté n'imaginaient sans doute pas Roussel s'obligeant à faire des heures supplémentaires pour disposer à d'autres moments, quelques années avant le front populaire, de... congés !

Et il n'y a pas que la journée de travail de Roussel qui fasse preuve de son souci du rendement et d'une conception « moderne » de l'heure de travail. Sa façon de faire des dons, ou sa façon de se nourrir à certaines périodes, laquelle témoigne d'une conception énergétique de la nourriture qui avait bien des années d'avance sur le diététisme des cantines scolaires... Mais disposait de moyens plus importants !

Des écrits qui ont du coffre

Pour terminer, je ferai référence à un point qui confirme avec précision que la question de la production de la valeur littéraire était bien posée par Roussel dans des termes dont la structure recouvrait, au sens géométrique, la question de la production de la valeur marchande. Et qu'avec l'assemblage des lettres dans les mots et la chanson qui en résultait, Roussel posait bien à sa façon la question de la jouissance.

Notons d'abord que c'est chez un garde-meubles que les cartons de manuscrits remis récemment à la Bibliothèque nationale ont été retrouvés. Or les meubles, s'ils rangent par exemple les vêtements ou les ustensiles de tout un chacun, sont, pour qui dispose de biens, et est amené à en assurer ou en déléguer la gestion, cette partie des biens qui est mobile et peut être changée de lieu, contrairement aux immeubles.

Mais un autre détail est encore plus aveuglant, au point que, pourtant relevé par les biographies, sa portée n'a encore jamais été dégagée ni même questionnée. A plusieurs reprises Roussel a été amené à confier des textes ou des manuscrits à son homme d'affaires. Ainsi par exemple en 1917, lorsque, en permission à Paris, il dépose chez Leiris père, une enveloppe cachetée qui contient « quatre pages dactylographiées d'une première version du chant I des *Nouvelles impressions d'Afrique* ». Bien dira-

t-on, mais chacun sait que les relations entre Roussel et son homme d'affaire étaient quasi familiales. Oui. Seulement F. Caradec précise que Roussel a porté la mention manuscrite :

> « Prière à Monsieur Leiris de bien vouloir déposer cette enveloppe dans sa caisse du bureau[35] ».

Ainsi Roussel considère-t-il que la place de ses écrits est avec les autres valeurs, dans la caisse du bureau de son homme d'affaires. Et pour que la signification de ce geste ne soit pas confiée à l'anecdote, notons qu'il est répété, pour ces *Nouvelles impressions d'Afrique* qui ont coûté à Roussel tant d'heures de travail, sans compter les heures supplémentaires :

> Pour plus de sûreté, Roussel a déposé ce long poème à différents états, fragment par fragment, sous enveloppe, dans le coffre du bureau du père de Michel Leiris ou dans son coffre du Crédit Lyonnais[36].

Voilà des écrits qui ne manquent pas de coffre.

35. *Ibid.*, p. 194.
36. *Ibid.* p. 358

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Un inconnu fait signe

GUY LE GAUFEY

I. LOUIS-FRANÇOIS PINAGOT, SABOTIER EN LA FORÊT DE BELLÊME...

S'il est des livres qui importent d'abord par le pari qu'ils constituent, le dernier publié par Alain Corbin est de ceux-là[1]. Historien, universitaire, spécialiste du XIXe siècle, l'auteur s'est déjà fait remarquer du public par des travaux fort singuliers. Il a publié successivement : *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle* (1982), *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe-XIXe siècles* (1986), *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage* (1990), *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle* (1994), *Le Temps, le désir et l'horreur*[2] (1998), etc. L'appréciation du temps, l'envie de partir, le répertoire des odeurs quotidiennes, les tribulations sociales du sexe, tout cela demande à la fois une connaissance minutieuse des réalités politiques, démographiques, sociales, culturelles, religieuses, mais avec en plus une sorte de conviction plus secrète : qu'à travers et au-delà de toutes ces différences d'avec notre temps, perdure je ne sais quelle continuité – compassion, peut-être ? – qui nous fait proches de ces êtres dont tout nous sépare. Ils ont vécu, mais plus l'enquête les concernant se resserre, et plus leur mystère de vivants s'épaissit, et devient pressant.

D'où le projet d'Alain Corbin, d'allure assez insensée au premier abord : faire enfin l'histoire d'un individu totalement obscur, qui, de lui-même, ne laissa aucune trace. Un homme, mutique d'entre les mutiques,

---

1. Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot, Sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 1998.

2. La plupart de ces ouvrages de A. Corbin sont disponibles en collection « Champs » chez Flammarion.

exemplaire quelconque de l'indéfini piétaille qui peupla ce passé d'où n'émergent jamais que quelques figures, choisies d'avoir su être bavardes ; mais en même temps – histoire oblige ! – un qui existât, un dont il soit permis d'exhiber les traces que sa vie tout de même laissa, dans l'état civil par exemple. On atteint ici aux limites de l'épure : faire l'histoire d'un individu qui, tout au long de sa vie, n'aura fait aucune histoire, « un Jean Valjean qui n'aurait jamais volé de pain », comme le nomme joliment Corbin en sa préface.

D'où un problème initial d'une facture inhabituelle : où et comment trouver cet oiseau rare, puisqu'il n'aura rien laissé qui le distingue (condition de départ) ? En guise de réponse, Corbin nous livre en sa préface quelques fragments de son « Journal tenu les premiers jours de l'enquête » :

> 2 *mai 1995, 14 heures.* Le jour du choix est venu. Émotion suscitée par l'attente d'un face-à-face – qui devrait se prolonger plusieurs années – avec un inconnu qui ne l'aurait jamais pensé possible, et auquel je ne suis lié par aucun parti pris de tendresse, voire d'empathie. J'imagine les disparus en attente de cette élection. Et si cela leur paraissait scandaleux ! De quel droit puis-je décider, tel un pauvre démiurge, de faire revivre ainsi quelqu'un qui, peut-être, ne le souhaite pas ; au cas, bien improbable, où la survie existerait. [...] Le premier jour de cette chasse subtile introduit un rapport unique dans la démarche historienne ; sans doute suis-je le premier à devoir me consacrer, des années durant, à la résurrection d'un individu que je ne connais pas encore, que je serai, dans quelques minutes, le seul à connaître et qui, à cet instant, n'a aucune chance d'être jamais connu par quelqu'un d'autre que moi. Au moment où j'écris, il a en effet disparu sans possibilité de jamais exister dans la mémoire collective, en tant qu'individu. [...]
>
> *15 heures.* J'ai choisi les archives de l'Orne, mon pays natal, par commodité mais aussi pour ne pas multiplier les difficultés et me permettre d'adopter plus aisément une optique compréhensive, malgré la distance temporelle. Les yeux fermés, j'ai choisi l'un des volumes de l'inventaire des archives municipales. Je l'ai ouvert au hasard. Ma main a ainsi choisi la commune d'Origny-le-Butin, un territoire sans qualités, un infusoire dans le vaste tissu des communes françaises [...] J'ai ouvert les tables décennales de l'état civil datées de l'extrême fin du XVIIIe siècle et j'ai laissé faire, par deux fois, le hasard. Il m'a fourni deux noms : par ordre alphabétique : Jean Courapied et Louis-François Pinagot. Ici j'interviens : Jean Courapied est mort jeune ; le choisir priverait le jeu de tout intérêt. Reste Louis-François Pinagot. C'est donc lui. Je songe à l'apostrophe que Ernst Jünger, au cours de l'une de ses chasses subtiles, adresse à un insecte pour sanctionner leur rencontre fortuite : « Ainsi, te voilà ! ».

Difficile de ne pas être saisi par l'espèce de déchirement ici mis en scène : d'un côté, l'affirmation d'une parfaite extériorité (Je ne le connais pas, ne suis lié à lui « par aucun parti pris de tendresse, voire

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

d'empathie »), quand de l'autre, sous couvert d'excellentes raisons pratiques (« par commodité »), voici d'emblée une confrérie : l'historien et son parfait inconnu seront « pays », comme on dit. Excusez du peu ! Mais je ne songe pas non plus à faire procès à Corbin de cette contradiction, puisque je la crois chevillée au corps même de la démarche historienne. Mieux vaut donc poursuivre la lecture de ces fragments de journal livrés en « Prélude » :

> *7 mai 1995.* Grâce à l'expérience acquise au cours de quarante années de pratique des archives départementales, le puzzle se reconstitue rapidement. Au bout de deux jours, je suis déjà en mesure de répondre aux archivistes, quelque peu ahuris, voire méfiants, qui depuis mardi me demandaient : « Sur quoi ? ou sur qui travaillez-vous ? » ; sans comprendre que je ne puisse encore répondre à une telle question. Louis-François Pinagot ressuscite, et je m'enrichis de sa rencontre. Il s'agit d'un homme du bois, fils de voiturier, sabotier indigent, installé à la lisière de la forêt domaniale de Bellême. Je connais déjà sa taille (un mètre soixante-dix), ses lieux de vie, son statut matrimonial... Mais il ne s'agit guère que d'un nom, d'une ombre portée sur des documents qui ne le visent pas autrement que comme élément d'un ensemble ou d'une série. Á l'évidence, je ne saurai rien de son visage, de son masque exhibé ; sans doute rien de sa jeunesse, de sa vie amoureuse, de la nature exacte de sa clientèle. Du moins, cette existence se révélera-t-elle potentiellement riche d'affects et d'expérience humaine : la longévité, l'étendue de la famille, la diversité des statuts et des domiciles, la polyvalence en matière de travail de bois le suggèrent. [...]
>
> Louis-François Pinagot sera pour nous le centre inaccessible, le point aveugle du tableau que je dois constituer en fonction de lui – fût-ce en son absence –, en postulant son regard. Il en va ainsi au cinéma lorsque le spectateur perçoit la scène par les yeux d'un personnage qui demeure invisible. Il faudra tout faire pour reconstituer son horizon spatial et temporel, son cadre familial, amical, communautaire ; les valeurs et les croyances auxquelles il était probablement attaché ; pour imaginer ses joies, ses douleurs, son inquiétude, ses colères et ses rêves ; il nous faudra pratiquer une histoire en creux, de ce qui est révélé par le silence même.

Au terme de ce bref « Journal », une chose au moins est sure. On ne lira jamais à quelque moment du livre une phrase du style : « Ce matin-là, Louis-François Pinagot se leva de bonne humeur », et c'est bien ce qui donne son charme à ce pari : à aucun moment Corbin ne s'autorise le mouvement d'identification qui permettrait, une fois reconstitué tel et tel tableau, de « faire parler » Louis-François Pinagot.

Corbin, lui, tout au contraire, déborde de savoir. Ainsi apprend-on des tas de choses sur le métier de sabotier, les forêts de l'Orne, les pratiques communales paysannes, l'ensemble complexe de la parentèle de Louis-François Pinagot, les échos assourdis de la « Grande Histoire »

(surtout l'occupation prussienne), les lents progrès de la démocratie dans les campagnes, les récits qu'on échange dans les « veillées », et quelques petites choses sur Louis-François Pinagot lui-même pour autant qu'ayant été indigent pendant quelques années, son nom apparaît dans certains registres relatifs à cet état social. Dans tout cela, bien sûr, Louis-François Pinagot n'est rien que le centre presque vide autour duquel tourne cette masse complexe d'informations, et il arrive même qu'on le perde de vue.

C'est donc sur le mode interrogatif[3] que « notre sabotier » fait surtout office de fil rouge, ou alors au conditionnel et à l'optatif[4]. Tout un filet de modalités énonciatives se tend ainsi autour de lui, puisque les affirmations positives tenables à son endroit sont d'une telle rareté qu'elles n'autoriseraient pas la rédaction d'un livre d'une taille honnête. La conclusion ne manque pas alors d'arriver, comme pour couper court à une imagination qui n'est pas, pourtant, sans être sollicitée de-ci de-là :

> Force est de l'avouer : nous ne saurons jamais rien des sentiments, des convictions ou des émotions politiques de Louis-François Pinagot[5].

Ainsi se déroule, comme annoncée par Corbin, une « histoire *en creux* », une histoire dont le héros n'a pas de figure qui se puisse exhiber, de voix qui se puisse entendre, de particularités strictement individuelles qui se puissent attester. Seul son nom, inlassablement répété sans être systématiquement raccourci[6], lui confère une froide existence d'état civil, et cela suffirait presque à dénoter le souci de Corbin de rester à distance de la familiarité et la trivialité qui se pratiquent si aisément avec un objet d'étude au long cours. Sauf qu'un jour... arrive un incident imprévu, à la toute fin de la longue enquête documentaire à laquelle Corbin s'était jusque là appliqué.

Origny-le-Butin... c'est Clochemerle. Depuis des décennies, l'un des problèmes lancinants des ouvriers de la forêt et de certains habitants de la commune n'est autre que l'état du « chemin de la forêt » : six mois par

---

3. « Était-il en âge d'entendre les échos de la politique nationale [...] ? » (p. 255). « Qu'a-t-il pu, durant ces quinze années, ressentir d'autre qui ressortisse au politique ? » (p. 257). « Que peuvent donc représenter le maire et son conseil municipal aux yeux du jeune Louis-François Pinagot ? » (p. 259) « Travaillait-il seulement pour un marchand-fabricant ou possédait-il aussi une clientèle locale ? » (p. 119). « Comment Louis-François Pinagot a-t-il appris ces multiples et délicates opérations ? » (p. 118), « Comment imaginer la manière dont Louis-François Pinagot a pu se construire une représentation du passé ? » (p. 179), etc.

4. « Le type de sabot fabriqué par Louis-François était probablement fonction du maître-sabotier. » (p. 119). « Tout cela, Louis-François Pinagot devait le percevoir, plus ou moins confusément. » (p. 121). « Il est invraisemblable qu'il n'ait pas fréquenté cette réunion festive. » (p. 177). « Il est peu probable que Louis-François, installé à l'abri de la forêt, dans le village de la Haute-Frêne, ait eu personnellement à subir de tel sévices. » (p. 207). « On peut donc penser qu'à Origny-le-Butin, le changement de régime s'est effectué sans heurt ; et que, pour Louis-François, il eut pour résultat essentiel l'enrôlement dans la garde nationale. » (p. 268), etc.

5. *Ibid.*, p. 277.

6. En « L.F.P », par exemple, ou un colloquial « Pinagot » ; seul le familier « Louis-François » apparaît de ci de là.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

an, vu les transports et les pluies, le peu de largueur et l'absence de fossés, ce chemin se réduit à un bourbier. Est donc régulièrement demandée sa transformation en chemin vicinal, afin que la commune entreprenne des travaux que les riverains seuls ne parviennent pas à envisager. Cette demande se trouve plusieurs fois rejetée sous le prétexte que ce chemin « ne présente aucun intérêt autre qu'un intérêt local pour quelques habitants seulement[7] ». Au printemps 1870, la question est posée une nouvelle fois, et une nouvelle fois c'est un autre chemin qui a droit à l'argent communal. Deux ans plus tard, une pétition est cependant ouverte à la Mairie, et les électeurs et contribuables ont la possibilité d'y émarger.

Voilà donc Alain Corbin face à ces pétitions, dûment conservées aux archives départementales. Á la date du 5 mai 1872, ce cahier fait apparaître les signatures de trois marchands de bois, et de quatre sabotiers. Le nom de Louis-François Pinagot y figure. Ici, Corbin lui-même entre en scène :

> [Louis-François Pinagot] a inscrit sur le registre la seule trace manuscrite et même la seule trace individuelle que nous possédions de lui : il s'agit d'une croix ample et malhabile, qui ne ressemble pas exactement aux autres ; ce qui prouve que chacun des analphabètes pétitionnaires a dessiné la sienne. On se doute de l'émotion que j'ai pu ressentir quand, après des mois d'enquête et d'intimité avec la personnalité insaisissable de Louis-François, j'ai découvert cette trace et tenté de reconstituer le geste qui l'avait inscrite sur le papier ; trace manuscrite d'un homme de soixante-quatorze ans qui, peut-être, était amené pour la première fois à saisir le porte-plume[8].

A l'apparition de cette croix « ample et malhabile », Louis-François Pinagot s'éclipse un instant sous la plume de Corbin pour laisser passage au plus fraternel « Louis-François ». Avec elle, cette simple croix, un accident discursif surgit, surplombant cette question banale entre toutes de chemin et de pétition. L'existence, soudain indubitable, d'une *trace directe* du gibier accélère d'un coup le rythme cardiaque de l'historien-chasseur : là ! Il est passé là ! Lui ! Louis-François Pinagot ! Comment une telle présence peut-elle sourdre si activement de ces deux pauvres traits ? Quelle est l'émotion ainsi convoquée ? Qu'est-ce qui se passe, là, à ce moment-là ?

Ce genre de croix a longtemps été tenu pour quelque chose comme le nom de famille du chrétien. Selon une tradition plus que controversée aujourd'hui[9], elle viendrait de la « vision de Constantin » : en 312, à la veille de la bataille du pont de Milvius qui allait le rendre maître de

---

7. *Ibid.*, p. 285.
8. *Ibid.*, p. 287.
9. Sur ce point, se reporter à l'excellent ouvrage de Béatrice Fraenkel, *La signature, Genèse d'un signe,* Paris, Gallimard, 1992, tout spécialement les pages 62-64.

l'Occident, Constantin le Grand vit dans le ciel une croix lumineuse accompagnée de ces mots : « *In hoc signo vinces* », « Par ce signe tu vaincras ». Il vainquit. Par la suite, les armées romaines arborèrent le « Chrisme », cette combinaison des lettres X et P, initiales du nom de Jésus-Christ, et cet X serait devenu l'ancêtre de ce signe que nous tenons pour anonyme, mais qui aurait été d'abord celui du Fils de Dieu. La critique historique a réduit à néant ce récit des origines de la croix signée à mi-chemin entre lettre (le « x » alphabétique) et image (la croix christique). Bien plus subtil apparaît le propos de Isidore de Séville selon lequel le chrisme serait « le masque dont chacun peut faire usage[10] ». Dans nombre de documents officiels du haut moyen-âge par exemple, la croix jouxtait un nom propre dûment écrit par son titulaire. Elle venait alors pour attester que ce nom prenait de ce fait valeur de signature, signait une présence en acte. En ce sens, elle avait alors une assez stricte valeur de déterminatif. Lorsque, plus tard, l'alphabétisation a imposé sa pratique de la signature en isolant le trait biffé comme signe propre à celui qui n'a pas l'usage de la lettre (où cela s'est-il produit ? Quand ? Comment ?), ce déterminatif s'est vu adjoindre une nouvelle valeur. Génériquement, la croix désignait maintenant l'illettré, mais sa puissance déictique, sa capacité à désigner un individu et un seul comme présent sur la scène historique où cet écrit s'était tracé, tenait désormais à l'inégalité de son trait. A la différence du sceau médiéval apposant le chrisme ou la croix, l'alphabétisation a produit la croix « tremblée », qui partage avec le signe saussurien une qualité foncière : chacune est différente de toutes les autres (sur le même document !). Ceci décuple la valeur déictique de la croix ainsi étalée sur le papier dans son rapport au corps qui tint la plume, attestant cette solidarité corps/instrument que la gaucherie du trait dénote. Ce qu'aucune description ne saurait établir avec certitude (la présence de son référent), la croix, *dans la singularité de sa maladresse*, l'impose sans coup férir. Et la précision de Corbin selon laquelle « il s'agit d'une croix ample et malhabile, qui ne ressemble pas exactement aux autres » n'a rien ici d'un luxe inutile dans la description, ni d'une fioriture d'esthète : c'est la preuve de la présence.

Seule, une telle croix ne vaudrait pourtant rien. Pour développer son efficace, il lui faut jouxter un nom, et donc Isidore de Séville continue d'avoir raison : elle n'est qu'un masque, le même pour tous (ceux qui ne savent pas écrire), mais dont chaque tracé diffère, sans que jamais cependant il soit nécessaire de supposer que chaque illettré aurait la sienne. Cette croix ne vise pas l'unicité de l'individu qui la trace, elle n'a rien d'un sceau original : elle se contente de marquer l'acte de présence dans sa contingence. Ainsi aboutit-on à l'apparence de paradoxe propre aux assertions d'identité, dès lors que le signe élémentaire de l'identité est

10. *Ibid.*, p. 63.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

ramené aux apories du déictique classique : s'il montre bien quelque chose (ou quelqu'un, une quelconque réalité extra-discursive), il prend sens. Et sinon, sa signification avoisine le zéro. Ce qui donc assure une identité en acte au-delà de la collection des signes rassemblés, ne ressortit pas au même registre sémiotique ; cela doit être d'autant plus dépourvu de sens qu'il s'agit de produire un pur vecteur de référence, de sorte qu'avec ce signe, le discours trouve alors un point d'appui en dehors de lui – d'où l'émotion singulière[11]. Avec cette condition ultime concernant la croix de l'illettré : elle doit afficher, dans sa réalisation pratique (comme marque de son *hic et nunc*), une facture artisanale, seule capable de garantir la rigidité de l'index qui soude cette croix-là à cet individu-là. Sa « maladresse » s'impose alors comme signature dans la signature même. Avec le tremblé de la croix, l'analphabète, l'illettré, le hors-signe, font signe. Une homme de soixante-quatorze ans, au seuil de la mort, « amené pour la première fois à saisir le porte-plume », n'est-ce pas plus émouvant encore que le passage du babil infantile aux premiers mots articulés ? Qu'est-ce donc qui fait signe, d'en deçà des signes ? On arpentait tranquillement la maison vide, gorgée de signes, quand un bruit relègue tout cela en arrière d'un question plus pressante : « Y a quelqu'un ? »

II. L'INCONNU ET SA CLINIQUE

Jamais peut-être dans l'histoire de la psychanalyse freudienne le mot « clinique » n'a rencontré un succès comme aujourd'hui. Revues, journées, colloques, rencontres diverses : tout se veut « clinique ». Pourquoi ?

En premier lieu, les grandes œuvres dites « théoriques » – pour se limiter aux têtes de liste en vigueur sur le sol français : Freud et Lacan – sont considérées comme étant derrière nous[12]. Plus encore : les situations de monopole théorique que la psychanalyse a pu connaître jusque dans les années soixante ont explosé avec la vague lacanienne et le développement interne de l'IPA. La multiplicité des références théoriques est devenue un fait et, de même que chez les mathématiciens, du simple fait de leur explosion démographique, il est commun que l'un d'entre eux soit dans l'incapacité de comprendre tel théorème découvert par un confrère (à supposer déjà qu'il en soit averti !), les analystes ont pris l'habitude de ne lire que ce qui se publie dans leur aire d'appartenance – ou peu s'en faut. Les plus éclectiques d'entre eux ne peuvent plus suivre depuis longtemps le rythme invraisemblable des publications, et, qui plus est, ces productions se sont différenciées au point de décourager toute lecture croisée. Ainsi trouve-t-on, sous la même appellation, des concepts

11. Une émotion pas très différente de celle liée à la relique, religieuse ou laïque.
12. Cette évidence chronologique est théoriquement très discutable !

profondément différents[13], rendus hermétiquement clos par le puissant conformisme qui aligne insidieusement les produits de la même mouvance. Dans cette véritable « balkanisation » d'une psychanalyse qui aime à se rappeler avec nostalgie le vaste Empire austro-hongrois où elle naquit, la « clinique » fait parfois l'effet d'un élément fédérateur. Par-delà toutes les différences théoriques et pratiques, les patients qui viennent à l'analyse ne sont-ils pas, sinon les mêmes, du moins *presque* les mêmes ? Avec eux, les analystes n'ont-ils pas la chance de préserver leurs précieuses différences théoriques, sans trop pâtir des clivages qu'elles installent inexorablement ? La clinique : un territoire où il y aurait de la place pour tout le monde, dans l'estime et le respect mutuel.

Le récit clinique voudrait ainsi passer pour le biais par lequel se transmet l'essentiel de la chose analytique, et cette pratique semble tout à la fois naturelle, nécessaire et bienvenue. Qui songerait à s'en passer, ou à la critiquer ? Reste à savoir si la *posture* de l'analyste l'autorise à prendre aussi naturellement la *pose* du clinicien : autant « clinique » s'accorde avec l'exercice médical, autant en effet les choses s'engagent de guingois dès qu'on veut faire fonctionner ce terme dans le champ psychanalytique. Dès la première page de *Die Laienanalyse,* par exemple, Freud écrit :

> *« Die « analytische Situation » verträgt keinen Dritten. »*
> (La « situation analytique » ne supporte pas de tiers.)

Or il est au fondement de la clinique médicale de poser – et pas seulement de *supposer* ! – un tiers. On y observe en effet trois *situs* différents et indissociables : le malade, en train de présenter un certain nombre de signes ; le clinicien, en position de lire ces signes ; et enfin, le public, dont le nombre importe peu, mais qui occupe une place repérable puisque c'est le lieu où la clinique cherche à opérer une transformation, le lieu où le signe va être, grâce au clinicien, déchiffré. Jusqu'à l'intervention du clinicien au lit du malade, le signe est supposé n'avoir pas été déchiffré correctement au niveau de ce public, soit qu'il n'ait pas été reconnu comme pertinent, soit qu'il ait été interprété abusivement en fonction d'un savoir livresque dont il s'agit, précisément, de prendre la mesure. Pour que ce montage fonctionne, il faut donc que soient donnés, dans une certaine co-présence, trois termes : 1°) le signe, que ce public peut observer en direct[14], auquel il peut continuer de se référer pendant qu'il écoute le clinicien dont il peut – dont il doit – vérifier que ni il n'invente ce signe, ni il ne le truque par quelque artifice que ce soit ; 2°) le clinicien, dont la tâche revient à transformer le regard averti qu'il porte sur le signe en un message compréhensible par ceux qu'ainsi il

---

13. Un exemple entre mille : « objet partiel » chez Mélanie Klein, et « objet partiel » chez Jacques Lacan. Pour ne rien dire de « phallus », ou « sujet », ou de verbes comme « représenter », *cf. infra.*

14. Rôle décisif du *regard,* que Foucault a pointé dans son *Naissance de la clinique.*

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

enseigne ; et enfin : 3°) ce public même qui, en mettant en rapport le signe qu'il voit et la signification qu'il reçoit au sujet de ce signe, glisse chaque jour un peu plus vers le *situs* du clinicien, preuve s'il le fallait qu'il s'en distingue[15].

De quelque façon qu'on se saisisse de cette question, on n'arrivera pas à faire impasse sur ce *tiers* que la clinique requiert, alors que la méthode analytique le suspend réglementairement[16] pour faire du transfert cet espace de jeu que saluait un Winnicott. Ôtez le transfert, ou plus exactement cet accueil très spécifique que l'analyste offre au transfert en suspendant tout tiers trop bien individué, et vous aurez toute la clinique que vous voudrez. Ici gît le paradoxe de la trop vite dite « clinique analytique » : pas question de convoquer quelque public que ce soit dans l'espace de la cure.

La chose est plus nette encore dans la perspective dégagée par Lacan selon laquelle l'analyste – du fait même de la règle fondamentale – s'il a affaire directement aux signes[17], se doit de « rompre le leurre du signe », averti qu'il est d'une certaine « division du sujet », autant à l'œuvre dans le langage que dans le sexuel. Comment donc conjuguer, dans l'espoir d'une nouvelle clinique, le signe en tant que, « de mémoire de logicien » (Lacan dixit), il représente quelque chose pour quelqu'un, et ce signifiant qui, toujours selon Lacan, « représente le sujet pour un autre signifiant » ? L'opérateur s'appelle ici justement « transfert ». Le « quelqu'un » que le signe appelle pour lui montrer son « quelque chose », Lacan le trouve en effet dans le sujet-supposé-savoir, positionné par lui comme *ratio* du transfert. A charge alors pour l'« analyste » – qui laisse le champ libre à ce sujet-supposé-savoir, et donc ne se confond pas avec lui – d'entendre ce qui, du signifiant, représente le sujet dans tout ce tintamarre de signes à l'adresse du sujet-supposé-savoir.

Á partir du moment où le sujet est conçu comme « représenté par un signifiant pour un autre signifiant », la problématique générale de son « identité » se met à basculer. On pourra multiplier autant que l'on voudra les récits dits « cliniques », fouiller jusqu'à plus soif les voies de la remémoration, le sujet, vu sa définition, se promènera ailleurs : aucun de

---

15. Je n'oublie pas les situations dans lesquelles le clinicien forme à lui seul le public. Il se dédouble alors en celui qui voit le signe sans le comprendre, et celui qui, de préférence difficultueusement, parvient à le lire. Mais cette situation particulière n'est qu'un *repliement* qui ne s'oppose en rien à l'introduction d'un public différencié : à preuve les « présentations de malades » en psychiatrie, ou la visite matutinale du chef de service hospitalier. Par contre, la situation analytique n'autorise pas, en aucun de ses moments (et surtout pas celui du « contrôle »), un tel *déploiement*. Par où se justifie l'avis de Freud cité précédemment.

16. Cet adjectif fait ici écho à la « règle fondamentale » qui, à sa façon, exclut tout tiers, y compris celui qui consisterait à poser un objectif explicitement commun aux deux partenaires.

17. « Psychanalyste, c'est du signe que je suis averti. S'il me signale le quelque chose que j'ai à traiter, je sais d'avoir à la logique du signifiant trouvé à rompre le leurre du signe, que ce quelque chose est la division du sujet [...] » J. Lacan, « Radiophonie », *Scilicet 2/3*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 65.

ces signes ne sera le sien, et pas plus une quelconque de leurs innombrables compilations. Ça n'a l'air de rien, mais en fait ça change le paysage.

Si l'analyse était pure répétition d'un passé « traumatique »... alors oui, les récits – les bons récits du moins – feraient le tour de l'affaire, installant le cabinet de l'analyste dans les parages du Quai des Orfèvres. Parce qu'elle ne se réduit pas à cette répétition réglée sur l'identité de signes, l'analyse ne peut miser sur un tel scénario identitaire. Au sujet du transfert en tant qu'agent d'une parfaite répétition de traumas infantiles, Lacan avançait :

> Il n'est répétition de ce qui s'est passé de tel, que pour être de la même forme. Il n'est pas ectopie. Il n'est pas ombre des anciennes tromperies de l'amour. Il est isolation dans l'actuel de son fonctionnement pur de tromperie[18].

Citation un peu trop « carrée », à contrebalancer par d'autres, comme celle-ci :

> [...] l'amour de transfert que rien, *sauf sa production artificielle,* ne distingue de l'amour-passion [...][19].

Il y a donc bien répétition de signes, mais il n'y a pas que celle-là. Voilà le problème, qui offre à l'analyse sa chance d'être parfois une solution. Mais problème lancinant tout de même en ce que, au moment de boucler, entre autres, il devient à peu près exclu de le faire sur un constat identitaire, même minimal. Or c'est là le mode de bouclage le plus commun, et de loin. Où s'arrête, par exemple, le *travail de pensée* que Freud met à la charge de son appareil psychique ? – Quand une identité locale est atteinte entre perception et mémoire. Comment une démonstration mathématique trouve-t-elle sa conclusion ? – Au moment où l'une de ses lignes d'écriture peut être comprise comme équivalente, dans sa différence même, d'avec celle de départ. Quel est le critère le mieux établi de la guérison tissulaire, qui met un terme à la thérapeutique ? – La *restitutio ad integrum.* Etc... On boucle donc très fréquemment sur l'identité, ce qui implique toujours de *miser sur le signe,* seul à même de soutenir une problématique identitaire qui n'est pas du ressort du signifiant.

Freud a su laisser ouverts certains bouclages identitaires qui passaient à sa portée au fil de la cure. L'un des plus vifs exemples en reste l'« Histoire d'une névrose infantile », dans laquelle il prend presque la livrée de Sherlock Holmes[20] pour établir l'existence de la scène trauma-

---

18. J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* séance du 17 juin 1964.

19. J. Lacan « Variantes de la cure-type », *Écrits,* Paris, Le Seuil, 1966, p. 346. Je souligne.

20. Ceci est bien sûr un aspect important de la démarche freudienne, mais qui en ferait le tout, ou même le fin du fin, se tromperait de beaucoup. Ainsi le personnage de l'analyste, tel que le cinéma depuis Hitchcock le met en scène, est-il tout entier saisi de ce côté-là, démontrant à chaque fois à quel point l'analyste passe mal la scène de la représentation (théâtrale, cinématographique, télévisuelle, etc.) s'il n'est pas d'abord réduit à un « privé » à la Chandler.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

tique : l'homme-aux-loups a-t-il vu, oui ou non, ses parents lors d'un coït *a tergo* ? Après s'être donné beaucoup de mal pour l'établir, il conclut :

> J'aimerais certes moi-même savoir si la scène primitive, dans le cas de mon patient, était un fantasme *(Phantasie)* ou un événement réel *(reales Erlebnis),* mais eu égard à d'autres cas semblables, on peut dire qu'il n'est au fond pas important que ceci soit tranché[21].

On ne mesure pas bien à quel point ce *non liquet* de Freud constitue un point d'arrêt dans la perspective d'une « clinique analytique » classique, naïvement moulée sur le modèle médical. Dans la fabrique de la représentation particulière à laquelle il estime avoir affaire à partir du texte manifeste du rêve aux loups, Freud exclut, par la phrase qu'on vient de lire, qu'on se rabatte sur la seule impression sensible (l'enfant aura vu la scène et l'aura gardée imprimée), ou sur la seule existence d'un désir intime (la passivité de l'enfant construisant dès lors les scènes où elle trouve à se manifester). Au moment d'identifier l'un à l'autre, Freud s'interrompt, et laisse la causalité de chacun en plan[22]. Il importe ici de bien saisir la non résolution de la dualité en jeu : ni Freud ne songe à mettre sur pied une « clinique du fantasme » indépendante des données biographiques, ni il ne fait de l'existence objective d'une telle scène la cause de la passivité de son patient. C'était déjà son schéma pour le rêve, qui se contente de prendre ce qui lui convient dans les « restes diurnes » pour chiffrer le « désir infantile ». Aucun n'est la cause de l'autre, et chacun va son chemin.

Entre « reste diurne » et « désir infantile », ça n'est pas une question d'identité. De façon générale, le rapport latent/manifeste ne se présente pas avec Freud sous une forme saussurienne signifiant/signifié qui trouverait son bouclage local dans le signe : bien différemment, un signe (latent) a trouvé dans un autre signe (manifeste) un trait par quoi *se faire représenter.* Ce passage du latent au manifeste mérite de s'appeler « transfert », et à cause de ce transfert, toute problématique identitaire du premier signe à l'autre signe est devenue excessive, et rate l'affaire en ramenant à la case départ, là où l'on pense qu'un signe représente *quelque chose* pour quelqu'un.

Le sens du verbe « représenter » dans cette dernière phrase est différent de celui du même verbe dans la phrase antérieure, lorsqu'il était dit qu'un signe trouvait à *se faire représenter* par un autre signe. Dans le premier emploi, quand la représentation « renvoie » (ou pas) à une scène effective *(eine reale Erlebnis),* le signe « représente » au sens d'une problématique fortement mimétique : même si l'on ne s'attend pas à ce qu'il

---

21. S. Freud, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile », *in Cinq psychanalyses,* Paris, PUF, 1971, p. 399.

22. Ainsi explique-t-il, dans la 27e conférence intitulée « le Transfert », que la cure n'est justement pas une « thérapie causale ».

soit la stricte copie conforme de « ce qu'il représente », ce signe sera tout de même d'abord jugé à l'aune d'une certaine ressemblance. Par contre, quand un signe en représente un autre pour qu'ainsi soit déjouée la censure, il n'a pas plus besoin de ressembler à cet autre que le curateur n'a besoin de « ressembler » au mineur qu'il « représente » : il faut et il suffit qu'il soit « autorisé ».

Ce dernier sens du verbe « représenter » : *agir au nom de quelqu'un*, se trouve au centre de la définition canonique du sujet selon Lacan, ce sujet « représenté » par quelque chose – un signifiant – dont personne n'ira songer un seul instant qu'il a « la même gueule » qu'un sujet. Il représente donc le sujet dans un sens plutôt juridique, comme un tuteur peut le faire pour un mineur. Le fait que ce signifiant ne soit jamais engagé dans son travail de représentation du sujet que « pour un autre » signifiant interdit de bloquer cette définition sur un schéma strictement dualiste ou représentant et représenté se retrouveraient en position de « pile et face », semblables aux éléments du couple saussurien signifié/signifiant, et donc en position d'un signe dont le signifié serait le sujet.

Aucun signifiant à lui seul n'indexe un sujet, sinon il en constituerait le signe[23], réduisant ce sujet à n'être plus qu'un « concept » saussurien, coincé dès lors dans d'étranges rapports avec son référent. Voilà aussi pourquoi ce trait raturé qu'on appelle une croix laisse quelquefois sourdre une telle impression de *présence*, cette qualité évanescente – et hautement spécifique – du sujet. Car elle est bien un signe, cette croix, on ne peut qu'en convenir, quoiqu'elle soit ce qui se fasse de plus mince dans le genre puisqu'elle se contente d'être l'intersection de deux traits dont chacun n'indexe rien, quand il reste cependant assez individué pour qu'on le perçoive isolément. Seul le croisement de ces deux-là, l'un biffant l'autre et réciproquement, fabrique un tel lieu géométrique par où s'atteste et s'enflamme parfois l'effet-sujet. Cette croix n'est pas exactement une lettre (elle ne renvoie pas à une batterie), ni vraiment un dessin (elle ne renvoie pas à quelque chose) : elle se veut un événement-signe, un signe-événement[24] d'autant plus affine au sujet qu'elle – et elle seule ! – sait rester dans l'anonymat qu'il requiert.

---

23. Dans le signe saussurien, on retrouve aussi la tension à l'œuvre dans le verbe « représenter », entre son sens mimétique (ressembler à), et son sens juridique (agir au nom de) : tandis que le signifié du signe, le « concept » selon la première terminologie de Saussure, n'est pas sans ressembler au référent (même s'il n'en est pas exactement l'« image » — *cf.* la note 132, p. 442 du *Cours de linguistique générale*, édition Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1986), le lien de ce signifié à son signifiant est celui d'une « autorisation » sur le modèle mineur/tuteur.

24. Semblable à ces coches sur un os de rennes que Lacan, visitant le Musée Saint-Germain, hallucina presque en y voyant des signifiants à l'état pur. Il venait en effet d'aborder clairement son concept de signifiant comme résultant d'un signe qui aurait perdu son référent, *et donc son signifié*, ce qu'il nomma alors « les diverses *effaçons* — si vous me permettez de me servir de cette formule — dont vient au jour le signifiant, [effaçons qui] nous donneront les modes majeurs de la manifestation du sujet. » (Séance du 6/12/61, séminaire *L'identification*).

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Faut-il donc finalement désespérer de tout récit clinique en ce que, bavard, il ne pourrait s'empêcher d'étaler les signes grâce auxquels chaque histoire semble vouloir différer de n'importe quelle autre, coinçant dès lors ses héros dans les fers de son implacable identité narrative ? Ici, le curieux couple Alain Corbin/Louis-François Pinagot nous tend une main secourable en désignant, à sa façon, très nécessairement « en creux », ce qui, peut-être, outrepasse le royaume des signes.

III. LA CROIX, OU LA BANNIERE ?

Louis-François aura-t-il été l'acolyte obligé de Corbin, sa caution pour que l'historien nous déverse ce savoir proliférant qu'il a su accumuler sur le XIXe siècle ? Un faire-valoir, un prête-nom ? On pourrait le croire, à lire l'apparente contrition des ultimes lignes de l'ouvrage :

> [...] Ainsi s'achève, non cette biographie impossible, mais cette évocation de Louis-François Pinagot qui était, à ce jour, englouti, sans chance aucune de laisser trace dans le souvenir des hommes. Qu'il me pardonne cette évanescente résurrection et la multiplicité des figures de ce qu'il fut, telles qu'elles vont se dessiner dans l'esprit des lecteurs. Qu'aurait-il pensé de ce livre que, de toute manière, il n'aurait pu lire[25] ?

Ce trait final – bien ambigu ! – livre une clef : avec Louis-François Pinagot, Corbin tient une troisième personne (grammaticale) qui ne pourra pas venir se mêler de l'affaire qui la concerne. Cela, Louis-François Pinagot ne le pourra, et pas seulement parce qu'il est mort : même de son vivant il n'aurait pu. Cette pointe ultime de Corbin sur son analphabétisme n'est pas un détail.

L'homme-aux-loups, par exemple, eut l'occasion d'avoir sous les yeux l'« Histoire d'une névrose infantile », et non seulement il alla dire ce qu'il en pensait à sa deuxième analyste, Ruth Mac Brunswick, mais il en a laissé trace dans un ouvrage, et ainsi à la postérité. Il s'y montre par exemple scandalisé de ce que Freud ait fait si peu cas de ses relations tumultueuses avec sa fiancée d'alors (qui devait devenir sa femme), chose qui occupa, aux dires de Sergueï Petrov[26], la plupart de ses séances pendant des années, et que Freud règle en quelques lignes, pour discuter sans fin de cette fichue histoire de rêve ! Le lecteur du texte de Freud ne peut qu'être ravi de cet autre son de cloche, mais ce dernier apporte-t-il un contrepoint dialectique ? Non. Les dires tardifs de Sergueï Petrov prolon-

25. A. Corbin, *Le monde retrouvé...*, *op. cit.*, p. 289.
26. Par ce livre du moins, il rajoutait son état civil à son surnom psychanalytique.

gent l'enquête freudo-policière le concernant, lui permettent de vendre un certain nombre de tableaux de sa scène traumatique à des analystes américains, mais tout cela reste coincé dans un registre policier-identitaire à la Conan Doyle.

La croix façon Corbin nous en dit plus. Á certain moment, il arrive qu'elle se dévoile, réellement ou métaphoriquement[27], et cet événement dit tout ce qui peut se dire de l'effet-sujet. Il suffirait de s'arrêter juste avant pour tomber à pieds joints, comme au jeu de l'oie, sur ce qu'une expression française venue de loin n'ignore pas : avant la croix vient... la bannière. La banderole, l'étendard, l'enseigne, la flamme à qui chacun est prié de s'identifier s'il veut faire partie de la procession[28]. Le signe de ralliement du *ban*. L'attrait qu'exercent les cas de Freud passe d'abord par là : qui n'en est ? Qui, sur tel ou tel point, n'est précipité à s'y reconnaître ? Et si pas au patient, alors à Freud ! Le ban fonctionne à merveille, gagne presque à tous les coups[29]. Il n'a qu'un défaut, mais rédhibitoire pour qui s'est lancé dans la chasse au sujet : il n'a d'yeux que pour l'identité. Là où il n'y en aurait pas assez, il en fabrique, offrant dans le contourné de ses graphies les signes nécessaires et suffisants à la reconnaissance de chacun qui le zyeute.

Corbin est en posture d'instruire l'analyste en ce point où, sans que je sache bien pourquoi le concernant, il s'est mis en tête de traquer un sujet plus qu'un individu. Le savoir qu'il nous livre en abondance quadrille le champ où « notre sabotier » a vécu, mais reste d'une grande pauvreté en signes identificatoires. D'où le fait que ce livre n'a rien d'enthousiasmant, se maintient tout du long dans une austérité qui pourrait décourager un lecteur habitué à trouver rapidement ses repères identitaires. Même « en creux », Louis-François Pinagot *n'advient pas*. Serait-ce là l'échec de Corbin l'historien ? Peut-être. Je ne m'en fais pas juge, mais à l'aune des pratiques narratives habituelles, historiennes ou pas, il y a là en tout cas quelque chose de profondément insatisfaisant. Or c'est précisément cette insatisfaction qui m'importe.

---

27. La chose est souvent plus nette en littérature, le modèle en la matière restant peut-être *L'Innommable*, de Samuel Beckett.

28 L'un des derniers exemples, parmi les plus criards, se trouve dans le numéro 49 de la revue *Ornicar?*, au long des pages 53-58 consacrées à la « clinique ». On y apprend, effaré, non seulement comment l'analyse d'un rêve peut n'être rien qu'une victoire du surmoi, mais plus encore : que cela peut être considéré comme le *nec plus ultra* d'une « fin d'analyse » lacanienne, dans laquelle la « passe » viendrait pour assurer que, oui, il y a bien eu conclusion. Ironie du sort : là où Lacan cherchait à contrer l'identification à l'analyste comme voie conclusive, le candidat en « fin de parcours » se met à entendre « un message silencieux qui résonne comme un impératif éthique » (p. 57). Un impératif sagement puisé dans le répertoire de Jacques Lacan : l'« éthique du bien-dire »... Pourquoi chercher ailleurs ou au-delà de ce qu'on a déjà sous la main ?

29. John Forrester, dans son dernier ouvrage *Dispatches from the Freud Wars*, Londres, Harvard University Press, 1997, rend remarquablement compte du fait que le lecteur de la *Traumdeutung* est progressivement *fabriqué* par Freud pour appartenir de façon réglée au public que cet ouvrage appelle. *Cf.* tout spécialement son chapitre « *Dream Readers* », pp. 138-183.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Elle seule permet d'appréhender ce qu'il y a de croix en deça de cette bannière : la collection des signes rassemblés peut bien, parfois, circonscrire l'individu qui en est le prétexte, mais cette insatisfaction montre intact ce qui fait qu'en deça de la liste indéfinie des différences qui nous séparent de lui, celui-là, celle-là a été, est encore de la même veine, de la même eau que celle que je sens en moi. Cette mêmeté glisse alors de trait en trait sans que jamais aucun ne soit son repaire, et l'absence d'un bouclage identitaire heureux se met à jouer postérieurement comme une respiration inespérée. Oui, Corbin avait raison de parler au début de son journal « d'un inconnu [...] auquel je ne suis lié par aucun parti pris de tendresse, voire d'empathie » ; même si, peut-être, entre deux séances d'archives, il est allé traîner dans la forêt de Bellême, le long de ce chemin qui faisait souci à Louis-François Pinagot[30]... juste histoire de respirer le même air, et comme en pèlerinage.

L'identité en jeu à ce niveau ne résulte plus d'aucun trait. Tous et chacun y sont devenus superfétatoires. Il aura pourtant fallu tout cet amoncellement, tout ce capharnaüm, pour en arriver là, à cette petite ballade que j'imagine, l'air de rien, sur le chemin de la forêt. Comment maintenir cette dimension dans une clinique où l'abondance des signes tend si aisément à faire tableau, au point de recouvrir la croix « ample et malhabile » par laquelle un sujet témoigne parfois cesser de ne pas se confondre avec la répétition qui, par ailleurs, constitue à peu près toute sa chair ?

30. Ne serait-ce point précisément ce chemin-là que l'éditeur nous offre, dans un sépia estompé, en couverture de l'ouvrage ?

Terre érotique, encre, 1939

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

L'évidence du Même ou une expérience du labyrinthe

CLAUDE MERCIER

Le soleil, tel un oeil pensant, préside à la vision de l'éther ondulant, au mouvement de l'air noir, au galop du vent sidéral. Moi, je suis le miroir où se reflètent les règnes fraternels et les quatre éléments. Point cardinal fixé aux membranes de la liberté, j'ouvre des yeux vivant sur la vitre de l'art où s'imprime – floraison mentale de givre – depuis le squelette du sable jusqu'à la chair de l'étoile, l'image de mon univers[1].

André Masson,
Anatomie de mon univers, 1940.

ÉVIDER L'ÉVIDENCE

Le terme d'évidence est emprunté au domaine visuel, dit Lacan le 19 janvier 1964 dans son séminaire *Les fondements de la psychanalyse.* Pour illustrer son propos, il utilisera la formule de *La Jeune Parque* de Paul Valéry : *comme se voyant se voir.*

Toute ? Mais toute à moi, maîtresse de mes chairs,
Durcissant d'un frisson leur étrange étendue,
Et dans mes doux liens, à mon sang suspendue,
Je me voyais me voir, sinueuse et dorais
De regards en regards, mes profondes forêts[2].

1. André Masson, *Anatomie de Mon Univers*, 1940, Marseille, réédition André Dimanche, 1988. Ce livre est dédié « A mon ami le Dr Jacques Marie Lacan ».
2. Paul Valéry, *La Jeune Parque*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1974, p. 18.

Quand Lacan, dans la séance suivante, du 26 février 1964, demande quelle évidence peut bien s'attacher à la formule « *je me vois me voir* », nous sommes confrontés à une difficulté de lecture, difficulté ne résidant pas seulement dans l'emploi du terme d'évidence, mais aussi dans le mode d'établissement du séminaire. Dans la version Seuil[3], chapitre 6, intitulé *La schize de l'œil et du regard*, il est écrit à la page 71 :

> Ce en quoi la conscience peut se retourner sur elle-même – se saisir, telle la Jeune Parque de Valéry, comme *se voyant se voir* – représente un escamotage. Un évitement s'y opère de la fonction du regard.

Si escamotage il y a, celui-ci est clairement réalisé par le lissage du mode d'énonciation de Jacques Lacan lors de l'établissement du texte, lissage ici obtenu aux dépens d'un concept majeur : le concept d'évidence. En suivant la transcription[4] de ce séminaire, et en nous arrêtant sur « se voyant se voir », nous lisons :

> Ce en quoi la conscience peut se retourner sur elle-même, se saisir comme la Jeune Parque de Valéry, comme se voyant se voir, représente un escamotage, une ambiguïté, et pour employer un terme qui est celui dont elle s'assure, terme d'évidence emprunté précisément au domaine visuel. Elle nous permet de retourner le mot par un jeu de mot et de dire que cette fausse évidence qu'il y a dans ce « se voyant se voir » dont s'affecte la conscience ne représente qu'un évidement qui s'y opère de la fonction du regard.

Peut-on *dire l'évidence*, l'évidence qui n'est plus l'alliée, mais la rivale des mots ? L'évidence serait-elle l'écran trompeur derrière lequel se trouve la réalité des choses ?

Entamons une seconde navigation avec le « peintre-poête » André Masson pour interroger plus avant le terme d'évidence.

UNE LEÇON DE CADRAGE OU DE DÉCADRAGE ?

> Un mot oublié ?
> FUSION (interprétation possible : recherche de la totalité de l'être, de ses liens avec l'univers ; transmutation alchimique).
> Ne pas séparer : l'inanimé de l'animé

---

3. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

4. J. Lacan, *Les fondements de la psychanalyse*, 1964, sténotypie. Inédit. Transcription du passage par nos soins. En particulier, il faut rétablir « évidement » à la place de « évitement » noté par la sténotypiste, sinon, il n'y a plus le jeu de mot annoncé par Lacan.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

l'homme des éléments et des règnes
le conscient de l'inconscient
le bien du mal
le « beau » du « laid » [5].

Masson chez Courbet

Le rapport d'André Masson à Gustave Courbet dépasse le simple cadre familialiste, qu'une certaine historiographie tend aujourd'hui à nous imposer, et la fabrication par André Masson du « Cache » de « l'Origine du monde » de Gustave courbet avait d'autres implications que d'éviter de choquer la femme de ménage. André Masson inscrit Gustave Courbet à l'une des plus hautes places de l'Art pictural – il a toujours eu dans son atelier des reproductions des œuvres de Courbet. Pour Masson, Courbet – peintre de l'expression réaliste – est le dernier peintre de la passion humaine

André Masson édifie sa propre mythologie (une cascade est un corps feminin qui s'abandonne ; le sexe : une caverne profonde qu'on explore) et son projet est de démontrer les causes et les effets du rejet, par la quasi totalité des peintres de notre temps, de l'expression la plus hautement humaine : la tragédie.

Pour André Masson :

> Courbet peint comme il vit, il peint une femme comme il aime, un chevreuil, comme il chasse. Mais son naturalisme extasié est tout le contraire d'un réalisme à la petite semaine, et il a bien fait, au moins une fois, de se contredire dans ses écrits. Sa méfiance d'un art fait uniquement avec de l'art, son horreur de la peinture archéologique et de l'exotisme, son dédain de la beauté ou de la laideur « idéale », son parti de peindre innocemment ce qu'il voit – ce qu'il éprouve tout entier –, ce refus et cette croyance jamais démentis, c'est lui-même. Et c'est bien suffisant pour avoir le droit de s'écrier : « J'ai établi une nouvelle régénération de l'art » et d'en être fier – Superbement[6].

une leçon de cadrage

> Pour plaire à un très riche musulman qui payait ses propres fantaisies au poids de l'or et qui pendant quelque temps eut à Paris une certaine notoriété due à ses prodiga-

5. Michel Leiris, *André Masson*, 1940, Marseille, André Dimanche, réédition 1993, p. 17. Extrait d'une lettre d'André Masson à Michel Leiris. Ce catalogue est une incise fondamentale dans l'œuvre d'André Masson. Notons, pour le lecteur, que la réédition de ce catalogue, outre l'intérêt de pouvoir disposer d'un ensemble de textes souvent introuvables et épars dans les différentes œuvres des auteurs permet de mesurer les enjeux du rapport texte/image.

6. Catalogue *André Masson chez Gustave Courbet*, Ornans, 1991, p. 7.

> lités, Courbet, ce même homme dont l'intention publiquement avouée était de renouveler la peinture française, fit un portrait de femme bien difficile à décrire.
> Dans le cabinet de toilette du personnage étranger auquel j'ai fait allusion, on voyait un petit tableau caché sous un voile vert. Lorsqu'on écartait le voile, on demeurait stupéfait d'apercevoir une femme de grandeur naturelle, vue de face, extraordinairement émue et convulsée, remarquablement peinte, reproduite *con amore,* ainsi que disent les Italiens, et donnant le dernier mot du réalisme. Mais par un inconcevable oubli, l'artisan, qui avait copié son modèle sur nature, avait négligé de représenter les pieds, les jambes, les cuisses, le ventre, les hanches, la poitrine, les mains, les bras, les épaules, le cou et la tête[7].

En 1866, Courbet peint pour Khalil-Bey *Le Sommeil.* Ancien ambassadeur de Turquie à Saint-Pétersbourg (le Tsar l'honore de son amitié), Khalil-Bey venait d'hériter de la fortune paternelle lors de son arrivé à Paris. Très riche, joueur, ami des gens de lettres et des artistes, aimant être vu en belle compagnie, il s'était constitué en quelques années une galerie de tableaux comprenant des œuvres de Watteau, Boucher, Delacroix, Ingres (*Le bain turc*), Boulanger, Cabat, Corot, Courbet, Decamps, Prudhom, Rousseau, Vernet, etc...

En fait, Khalil-Bey voulait acheter *Vénus et Psyché,* mais, celui-ci étant déjà vendu, Courbet lui proposa de peindre un sujet de même veine, pour la somme de 20 000 F – alors qu'à l'époque, l'État ne proposait à Courbet que 6 000 F pour *La femme au perroquet.* Peut-on imaginer, sans trop s'avancer, que pour une question de « côte » (pratique toujours d'actualité), Courbet ait offert deux tableaux pour le prix d'un : *Le Sommeil* plus « *L'Origine du Monde* » pour 20 000 F, les papiers officiels de la vente ne relateront d'ailleurs que la vente du seul tableau – *Le Sommeil.*[8]

Le plus étonnant, c'est que *l'Origine du Monde* n'est ni signé, ni daté et n'a pas reçu de nom par Courbet (cohérence oblige, le *Cache* de Masson subira un traitement identique). La première fois où le titre

---

7. Maxime Du Camp, *Les Convulsions de Paris,* Paris, Hachette, t. II, pp. 262-263. Pour une lecture de ce texte, voir le livre de Bernard Teyssèdre, *Le roman de l'Origine,* Paris, Gallimard, 1996, pp. 92-97.

8. Bernard Teyssèdre, *op. cit.* Ce livre retrace de façon méticuleuse et avec une certaine ironie l'histoire du tableau *L'Origine du Monde* et des différents protagonistes. Néanmoins, concernant Lacan, l'appui pris par l'auteur sur une lecture des écrits et séminaires faite par Élisabeth Roudinesco nous paraît pour le moins paradoxal. Deux citations, une d'ordre purement historique, l'autre d'ordre esthétique auraient dû l'alerter. La première, J. B. Pontalis relatant sa visite à Guitrancourt accompagné de Marguerite Duras : le livre de Roudinesco sur Lacan ne mentionne pas cette visite. La seconde à propos du cache « où étaient reproduits, en une peinture abstraite, les éléments érotiques de la toile d'origine » écrit Roudinesco. Puisque Bernard Teyssèdre lui-même fait remarquer à juste titre que le cache de Masson n'a rien d'abstrait, il aurait pu penser que ses sources étaient pour le moins troubles.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

L'Origine du Monde apparut, fut le 14 décembre 1935 au Kunsthaus de Zurich, lors de l'inauguration de l'exposition Gustave Courbet, par Charles Leger, historien et biographe de Courbet – « Les initiés racontent qu'un Oriental fastueux, Khalil-Bey a acquis, pour vingt mille francs, prix énorme alors, une peinture extraordinaire représentant deux femmes nues dormant, et une autre de petites dimensions appelée l'Origine du Monde ». Par d'autres sources, nous avons appris au cours de la rédaction de cette étude, que ce serait Marcel Duchamp qui aurait ainsi nommé le tableau – si cela est vrai c'est formidable, mais si c'est faux, c'est encore mieux.

D'autre part, la fabrication du *Cache* par Masson répond à un impératif autre que de cacher le tableau de Courbet à des yeux qu'il risquerait de scandaliser, selon une des thèses qui circulent. Nous savons en effet que Khalil-Bey avait exposé le tableau dans son cabinet de toilette derrière un voile vert ; et qu'entre 1873 et 1877, Courbet a peint à l'intention d'un nouveau propriétaire un tableau de mêmes dimensions – *Le Château de Blomay sous la neige* – paysage qui servira de cache à *l'Origine du Monde* – le faisant fonctionner dès lors comme dyptique. Connaissant l'intérêt que Masson portait à l'œuvre de Courbet (s'il n'a peut-être pas pu voir *l'origine du Monde* avant 1955 – date de son achat par Sylvia et Jacques Lacan –, il en connaissait certainement l'existence et l'histoire par les nombreux écrits qui circulaient à son sujet), ainsi que ses tableaux et dessins érotiques, ses illustrations de Sade, de Bataille, d'Aragon, comment ne pas voir ici que la demande adressée par sa belle-sœur Sylvia dépasse largement le cadre d'un petit service que peut exercer un homme de l'art (on peut redouter ici que Masson ne fût point peintre en bâtiment, l'affaire aurait pris un rôle plus comique encore) ? Masson, dont un des termes de son esthétique est la transparence, était peut-être l'un des seuls à pouvoir dévoiler l'origine du Monde. Nous conjecturons que les deux tableaux avaient un fonctionnement réglé, et il va s'agir, non pas de dire « ce que c'est », mais « comment ça marche » ? Peut-être maintenant, *l'Origine du Monde,* sans son *cache,* a-t-il trouvé sa place à Hors-sait.

Un objet trouvé retardé

> Il advient souvent que des hommes névrosés déclarent que le sexe féminin est pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Mais il se trouve que cet étrangement inquiétant est l'entrée de l'antique terre natale [*Heimat*] du petit d'homme, du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord. « L'amour est le mal du pays [*Heimweb*] », affirme un mot plaisant, et quand le rêveur pense jusque

> dans le rêve, à propos d'un lieu ou d'un paysage : « Cela m'est bien connu, j'y ai déjà été une fois », l'interprétation est autorisée à y substituer le sexe ou le sein de la mère. L'étrangement inquiétant est donc aussi dans ce cas le chez-soi [*Das Heimische*], l'antiquement familier d'autrefois. Mais le préfixe *un* par lequel commence ce mot est la marque du refoulement[9].

Cet étrangement inquiétant, qui est l'entrée de l'antique terre natale, cette inquiétante étrangeté (*das Unheimliche*), le *cache et l'Origine du monde* le montrent dans le *Dévoiler*. Ce tableau n'a pas besoin de nous voir pour nous regarder, c'est le moment où s'ouvre l'antre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons. Avec ce tableau qui est ouvert ou ce tableau qui est fermé, il n'y a pas à choisir entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'entre, de son point d'inquiétude, de suspens. Le jeu du dévoilement invente un lieu pour l'absence, permettant à celle-ci d'avoir lieu. *L'Origine du monde* et *le cache* (semblant-vrai et vrai-semblant) sont une construction valise, une construction souffle. On a un masque, on l'ôte et on découvre... quoi ? : un autre masque. *Le cache* de Masson est un récit à la troisième personne plus troublant encore que la vision directe du tableau de Courbet. On a entre les deux tableaux une différence de potentiel, répétition-dramatisation – répétition de l'origine reculée dans son retour promis, dans cet espace de redoublement.

L'événement – le dévoilement – est toujours effet produit par des corps qui s'entrechoquent, se mêlent ou se séparent[10]. Ce « Dévoiler », cet effet, n'est pas de l'ordre des corps – corps de l'origine du monde et corps de la terre en se séparant causent à leur surface un événement qui est sans épaisseur, sans mélange, sans passion ; événement qui forme une trame autre où les liaisons relèvent d'une quasi-physique des incorporels, de la métaphysique.

Dévoiler est un pur événement qui ne vérifie jamais rien. « Le tableau est ayant été dévoilé » a un sens, le *dévoiler*, sens impalpable dont une face est tournée vers les choses puisque dévoiler arrive comme événement, et l'autre face vers la proposition puisque dévoiler c'est ce qui se

---

9. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, folio essais, 1985, p. 252.

10. Il faudrait ici reprendre la différence entre Aristote et les stoïciens. Aristote oppose matière/forme : noms-essences-substantifs-immobile-le mouvement est produit dans le patient par un agent qui lui, reste ou peut rester immobile (le mouvement comme pur effet). Les stoïciens opposent matière/acte d'informer : verbe-acte-mouvement (le mouvement est identifié avec la cause elle-même). Pour Chrysippe, la cause est une réalité substantielle (corps) et l'effet est un événement (incorporel, *lecton*) dont toute l'essence n'est que de pouvoir être exprimé par un verbe.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

dit du tableau dans un énoncé. Dévoiler : sens et événement, point sans épaisseur ni corps qui est ce dont on parle et qui court à la surface des choses. L'événement-sens (point infinitif du présent) ne se localise pas dans la proposition sous la forme de l'attribut (être dévoilé) mais il est épinglé par le verbe dévoiler. L'événement-sens est toujours à la fois pointe déplacée du présent et éternelle répétition de l'infinitif – penser le présent sans plénitude et l'éternel sans unité.

Laissons flotter le sens à la limite des choses et des mots – le tableau comme tourbillon dans le fleuve du devenir. André Masson a fabriqué un masque qui affranchit le tableau de Courbet, en ce sens que le « cache » met entre parenthèses « l'Origine du monde », parenthèse qui a la propriété ici d'être ouverte et fermée ; cette parenthèse transparente cache le secret de la naissance au cœur d'un labyrinthe.

Le geste du dévoilement jette une ombre, ou plutôt si rien n'est dit à l'aurore, peut-être faut-il attendre l'heure de l'éternité, c'est-à-dire midi, car pour des yeux qui ont appris à voir dans la lumière, les ombres ont désormais leur juste valeur. Alors cette répétition du même, ce retour du même et en même temps différence, cette pensée de l'Éternel Retour du Même garde le caractère d'une révélation, d'un subit dévoilement.

LES MANGEURS D'ÉTOILES

Poursuivons notre lecture d'un certain montage pulsionnel avec le texte de Georges Bataille : *Les Mangeurs d'Étoiles*[11]. Pour Bataille, le génie diffère du reste de l'activité humaine en ceci qu'il crée de l'existence :

> Il est vrai que rien ne survient, qui soit nouveau ; cependant, le moment arrive où *quelque chose de plus* s'ajoute à des éléments jusque-là isolés : un *mouvement d'ensemble* les réunit et les unifie [...]. Un univers naissant s'élève au-dessus du bruit des vieux univers[12].

Les éléments qui n'avaient pas encore été rassemblés sont : *la vie humaine*, avide de briser les limites que lui ont données le besoin, et *le délire insoupçonné de l'univers*. Pour Bataille, le moment de génie est naissance, blessure. La vie nouvelle ne se forme que dans la faille et les replis saignants de la mère. Ce moment de génie est aussi perte de soi-même. Cette naissance transparaît dans les figures que forment les peintures de

---

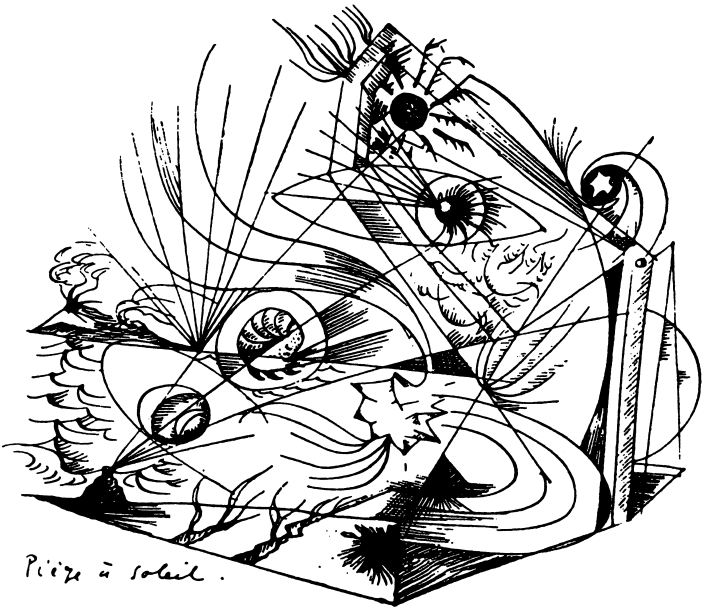
11. Georges Bataille, « Les Mangeurs d'Étoiles », *André Masson, op. cit.*, pp. 25-28. *In Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, pp. 564-568. Remarquons l'absence quasi totale de reproductions des « illustrations » dans les œuvres complètes de Georges Bataille. Ici, le maniement des images n'est pas à prendre comme simple illustration.

12. *Ibid.*, p. 25.

Masson. Ces figures, dessinées ou peintes, ont la propriété d'*exploser* et de se perdre dans l'espace. Pour décrire ce petit craquement ouvrant un monde encore inaccessible, Bataille va représenter les rapports de l'homme et de l'univers en se servant de « l'Étoile de Roussel » :

> D'un déjeuner chez Camille Flammarion (qui suivait la visite d'un observatoire), Raymond Roussel rapporta un petit gâteau sec en forme d'étoile à cinq branches. Il fit faire une boîte d'argent de la même grandeur et de la même forme, avec un couvercle vitré, puis il y enferma l'étoile à l'aide d'un cadenas d'argent minuscule (ce cadenas mesure quelques millimètres à peine). Une étiquette de parchemin rattachée à la boîte d'argent rappela l'origine du petit gâteau. L'objet vendu après la mort de Roussel fut trouvé par chance au marché aux puces. Il ne m'a pas appartenu, mais il resta plusieurs mois dans mon tiroir, et je ne puis pas en parler sans trouble. L'obscure intention de Roussel apparaît bien liée au caractère comestible de l'étoile : il a visiblement voulu s'approprier l'étoile mangeable avec plus de conséquence et de réalité qu'en l'absorbant. L'étrange objet signifiait pour moi que Roussel avait accompli à sa façon le rêve qu'il avait dû former de « manger une étoile du ciel »[13].

Pour Bataille, c'est le même désir de « mangeur d'étoiles » qui est exprimé dans le dessin de Masson : *Le Piège à soleils.* Car s'il n'est pas



13. *Ibid.*, p. 27. Lors de l'exposition surréaliste qui eut lieu du 22 au 29 mai 1936 chez Charles Ratton, rue de Marignan à Paris, on trouvait un certain nombre d'objets : objets naturels, objets naturels interprétés, objets trouvés, etc... Parmi les objets trouvés, figurait le biscuit en forme d'étoile qui était signé Raymond Roussel. *In* Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste,* p. 251.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

possible d'accommoder un astre à la petitesse humaine, il est loisible à l'homme de s'en servir pour briser ses misérables limites. Celui qui se représente mangeant une étoile, doit avoir l'intention de se grandir jusqu'à se perdre dans la profondeur éblouissante des cieux. Les toiles de Masson n'imposent pas une vision arbitraire, elles portent en elles un homme qui ne serait plus étranger à l'univers. André Masson, par son art incomparable de la ligne et de la couleur, recherche et montre la transparence et l'évidence qui excluent l'existence d'arrière-mondes. Mais l'évidence n'a pas existé de tout temps.

NAISSANCE D'UN CONCEPT

Si nous utilisons dans le langage courant, pour décrire une situation, un fait ou un événement, les formules linguistiques comme : c'est clair, c'est limpide, c'est évident, il n'est pas évident qu'il pleuve demain (mais on ne dira pas qu'il est faux qu'il pleuve demain) etc, il faut savoir que l'évidence, qui vient du terme latin *euidentia,* n'a pas existé tout au long de l'histoire de la langue latine. C'est Cicéron[14] qui a créé de toutes pièces, au printemps 45 avant J.-C., ce mot pour traduire le terme grec *enargeia,* et ceci bien que la langue latine disposât d'adjectifs – *clarus, perspicuus* – pour qualifier ce qui s'imposait avec un caractère de certitude. Mais, il n'en reste pas moins que pendant des siècles, l'évidence fut à Rome un impensé absolu. Le terme d'*enargeia,* nous le trouvons dans la définition de l'*ecphrasis* :

Εκφρασις εστι λογος περιηγηματικος εναργως υποψιν αγων το δηλουμενον

« L'*ecphrasis* est un discours qui présente en détail et met sous les yeux de façon évidente ce qu'il donne à connaître ». L'*ecphrasis,* qui ne se définit pas par son objet (son référent), est déterminée par une qualité du discours, sa valeur visuelle : il s'agit de mettre sous les yeux ce qui est raconté.

L'*ecphrasis* peut donc avoir un caractère « narratif ». Pour les anciens, il n'y avait pas d'opposition entre le récit (actions perçues dans leur succession temporelle, d'une manière dynamique) et la description (objets perçus statiquement dans leur spatialité, ou actions présentées en tableau dans leur simultanéité)[15]. La longueur du texte et le nombre des « détails » jouent un rôle primordial, l'*enargeia* apportant plus que la simple clarté (*perspicuitas*). Avec le néologisme*euidentia,* ce n'est plus une qualité de la chose, supposant une coupure bien nette entre le sujet et

14. Nous renvoyons à l'indispensable ouvrage : *Dire l'Évidence,* Paris, l'Harmattan, 1997. Ce sont les actes du colloque de Créteil et de Paris du 24 et 25 mars 1995.

15. Jean-Pierre Aygon, « L'ecphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique », *Pallas,* 41, 1994, pp. 41-56.

l'objet, c'est, dans la composition même du terme, l'évocation d'un moment fusionnel où actif et passif, vision et chose vue, sont impossibles à dissocier l'un de l'autre. Cicéron, qui a longuement réfléchi sur la traduction des concepts philosophiques, aurait pu facilement produire une traduction calque à partir de *clarus* ; mais par le recours à ce néologisme, peut-être a-t-il voulu exprimer un mot qui recelât en lui-même une part de confusion et d'étrangeté.

LAOCOON

L'*enargeia* et l'*ecphrasis* sont au cœur de l'œuvre majeure de Gotthold Ephrain Lessing : le *Laocoon*[16], au sous-titre évocateur « ou des frontières de la peinture et de la poésie ». Lessing définit leurs frontières, rompant en cela avec la doctrine de l'*ut pictura poesis*[17]. Il jette les bases d'une esthétique nouvelle. Tsvestan Todorov définit dans *Théories du symbole* l'apport théorique de Lessing qui se situe à la charnière entre le classicisme et le romantisme. Lessing polémique contre la poésie descriptive (dont Albrecht von Haller est un des représentants), genre qui naît à son époque et il montre que la poésie et la peinture sont des arts radicalement différents.

Il part d'une proposition : la nécessité de l'accord entre le caractère du signe et celui de l'objet représenté, ceci lui permettant de différencier les structures de la peinture et de la poésie. Celle-ci est un art régi par les sons articulés qui se succèdent dans le temps (signes naturels qui correspondent aux formes de la nature), les actions sont l'objet propre de la poésie et si elle peut représenter aussi des corps ce sera indirectement à partir des actions – domaine de la narration. Celle-là est un art soumis aux signes arbitraires, où la liaison entre le signe et la nature ne repose que sur la convention, les corps avec leurs qualités visibles sont les objets propres de la peinture qui se juxtaposent. La peinture se définit comme art des formes coéxistantes dans l'espace. Elle peut aussi imiter des actions, elle ne le pourra que de manière indirecte et seulement à partir des corps – domaine de la description.

Pour Lessing, la fin de la peinture est de représenter la beauté physique qui n'existe que chez l'homme, ceci grâce à l'idéal. Il sépare l'animé de l'inanimé et veut éliminer dans les arts plastiques toute représentation d'une action quelconque. Si le *Laocoon* annonce les développements de la critique artistique contemporaine, les thèses soutenues par

16. G.E. Lessing, *Laocoon*, 1766, Trad. Fr. Courtin, Paris, Herman, 1990.

17. La rhétorique de l'*ut pictura poesis* prétendait voir dans la poésie une manière parlante de peinture et dans la peinture une façon de poésie muette.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Lessing et son appui pris sur les textes grecs sont excessifs en ce qui concerne les rapports entre peinture et poésie et entre description et narration. Concernant les théories des rhéteurs, il est faux qu'une accumulation de détails empêche la création d'une vision. Et cette frontière, instaurée entre les arts, Friedrich Nietzsche demandera, dans une lettre à Erwin Rohde[18], de la dépasser, de faire un pas au-delà du *Laocoon* et de ses catégories :

> « [...] Mes conférences publiques[19] seront pour moi l'occassion d'élaborer ces petites portions de mon système, comme je l'ai déjà fait, par ex., avec ma leçon inaugurale. A cet égard Wagner m'est naturellement d'un très grand secours, avant tout comme un modèle qui échappe aux saisies de l'esthétique telle qu'elle a été conçue jusqu'ici. Il s'agit avant tout de dépasser puissamment le Laocoon de Lessing. Ce qu'on ose à peine dire sans angoisse intérieure et sans confusion [...].

Dans la première conférence « Le drame musical grec », Nietzsche demande de ne pas surhelléniser l'hellénique. La réunion de deux ou plusieurs arts relève de la jouissance esthétique, les arts isolés ne nous mettant qu'en pièces et n'entraînant qu'une jouissance par morceaux. L'érudition, la science, sont un frein à l'évolution de l'art moderne, « toute croissance, tout devenir dans le domaine de l'art doit se produire au sein d'une profonde nuit ». Nous ne sommes plus capables, à cause de l'influence du mauvais goût artistique de l'époque moderne et de l'isolement des arts, de goûter à la fois le texte et la musique. Le drame musical antique, composé de nombres d'arts actifs et *pourtant d'une seule unité*, est pour l'art antique un jeu libre de plis.

La deuxième conférence « Socrate et la tragédie » analyse la décadence du drame musical par une lecture des œuvres d'Euripide, poète du rationalisme socratique selon Nietzsche, qui souhaite que le critique devienne poète, afin que résonne à nouveau *le caractère musical essentiel du dithyrambe dionysiaque.* C'est dans les natures productrices que l'inconscient agit de manière créatrice et affirmative. Pour Nietzsche, l'élément dialectique a exercé ses ravages par son influence dissolvante sur l'art, le héros du drame devient héros de la parole et peu à peu « les personnages en viennent à de telles dépenses de perspicacité, de clarté, de transparence, que la lecture d'une tragédie de sophocle nous laisse une impression globale assez confuse ». La dialectique, prenant le pas sur la musique, croit à la cause et à l'effet, le héros se représente alors avec une extrême clarté la valeur et le but de son action. Cette dialectique optimiste ouvre dans un grand nombre de poèmes d'Euripide la perspective d'une exis-

---

18. Friedrich Nietzsche, *Correspondance,* tome II, Paris, NRF, Gallimard, 1986, lettre du 7 octobre 1869, pp. 61-63.

19. Conférences prononcées à Bâle le 18 janvier et le 1er février 1870.

A la source la femme aimée

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

tence paisible, le plus souvent grâce à un mariage. C'est l'intrusion du socratisme dans la tragédie qui a empêché *la fusion* de la musique avec le dialogue et le monologue ; la musique eut honte et s'enfuit des théâtres.

André Masson, le peintre-poète, dont un des auteurs préférés est Nietzsche, nous dit par rapport aux costumes et décors qu'il créa en 1933 pour le ballet « Les Présages » du chorégraphe Léonide Massine : « Ce ballet est la réalisation d'une vision au moyen de la musique, de la danse et de la peinture, la fusion, l'absence de frontière entre les arts [...] ceci par le mouvement et la couleur ». Ici, le décor participe à l'action, il n'est pas un fond. Pour Georges Bataille les décors et figures d'André Masson de la tragédie de Cervantès *Numance*, leur composition forment un envoûtement essentiel dans lequel les thèmes essentiels de l'existence mythique retrouvaient tout leur éclat.

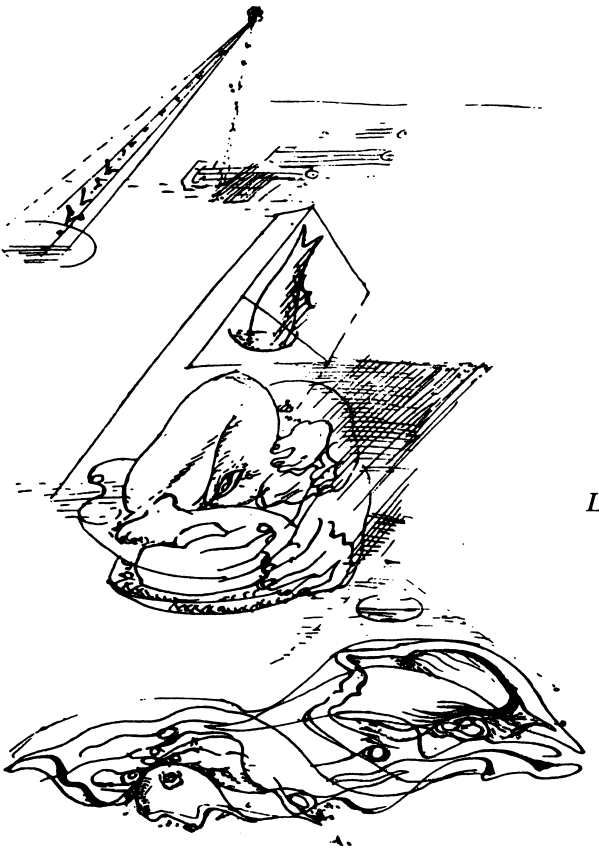
Masson peint ou dessine des tableaux narratifs dont les titres sont quelques fois mis en poème. Le livre *Mythologies*[20] montre un rapport texte/image particulièrement intéressant, chaque titre des dessins s'inscrivant en même temps dans un poème. *Mythologies* est composé de « Mythologie de la Nature », « Mythologie de l'Être » et de « l'Homme Emblématique » où chaque dessin est mis en face d'un ou plusieurs titres-vers. Si nous prenons « Mythologie de la Nature » qu'André Masson conçoit comme un tout, nous obtenons le poème suivant :

A la source la femme aimée[21]
A la fois le piège et la proie
Rejeté par la mer
Apporté par l'orage
Pose ta main sur la montagne
Écoute la pluie nourrice des abeilles
Vois l'antre des Métamorphoses
Il n'y a pas de monde achevé
Sur les rives de l'ennui
Il y a le charme et le chêne enlacés
Près des signes de feu
Se reflétant dans l'œil du marécage
Assis dans ton jardin tu deviendras...
...Forêt.

20. André Masson, *Mythologies*, Paris, Fontaine 1946, réédition André Dimanche, Marseille, 1996.

21. Ce dessin et le « Fil d'Ariane » furent achetés par Jacques Lacan en 1939. En 1965, Nelly Kaplan réalisa un film « A la source, la femme aimée » sur les œuvres de Masson (il en écrivit les textes), film qui fut censuré lors de sa sortie en salle. Notons enfin, que pour André Masson, les dessins de « Mythologie de la Nature » ne peuvent être séparés de « Mythologie de l'Être ».

Deux dessins du livre *André Masson – Le Dormeur,* qui est un portrait de Masson, et *Portrait d'André Breton* – sont une figuration du sommeil et associent à ce thème deux éléments importants : un soleil tournoyant et une main posée sur un sein féminin. Si le soleil répond pour André Masson à une manière de hantise (que lui-même qualifie d'« obsession »), le sein sur lequel est posée une main nous amène dans l'univers rousselien. Pour Masson, la « plus belle histoire du monde » est un épisode de *l'Étoile au front*[22] dans lequel un *agencement* (l'expression est de Michel



Le Dormeur

22. Raymond Roussel, *L'Étoile au front,* 1963, Jean-Jacques Pauvert, acte I, scène III, pp. 23-30. *L'Étoile au front* a une structure labyrinthique vidée de toute théâtralité. Ce texte est construit comme une série d'analogies, et présente des objets dont l'apparence plus ou moins banale cache un secret de naissance – naissance à la fois prisonnière et protégée, manifeste et voilée. Cette énigme de la naissance manifeste l'événement pur, l'exacte répétition de la même chose. Le labyrinthe offre soudain le même : « *Nil novi sub sole* » nous dit Roussel dans ce texte, nous avertissant que la littérature répète un déjà-dit depuis toujours usé. Tout est répétition, c'est-à-dire mise à mort du langage. Roussel a écrit des œuvres purement descriptives (*La Doublure, La Vue*) dans lesquelles le langage est posé à plat sur les choses.

Raymond Roussel acheta en 1924 un tableau d'André Masson, touché par ce qu'il y a de *transparent* dans ces tableaux.

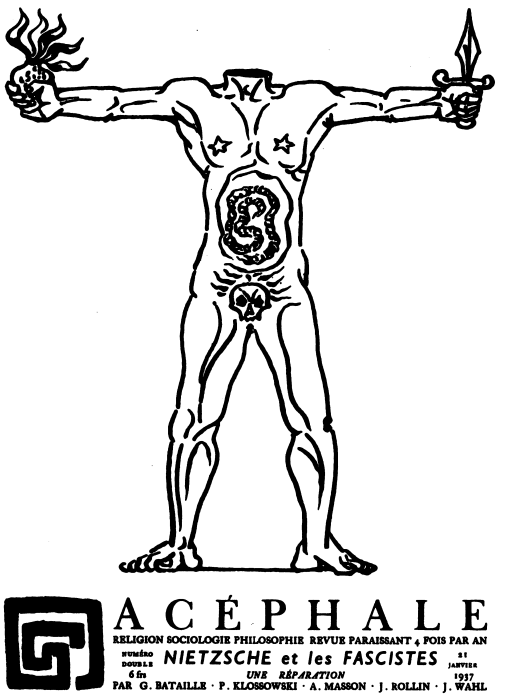
L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Portrait d'André Breton

Leiris) voulu de circonstances fait en sorte que l'ombre d'un huit horizontal (symbole de l'infini) va frapper le moulage de l'héroïne juste à la place du cœur – Une histoire d'amour, une image peinte.

Nous saisissons maintenant le sens de cette auto-nomination d'André Masson. Ce *Peintre-Poète* porte une critique majeure au cœur de la théorisation de Lessing et de la critique de l'art moderne. Concernant le rôle « d'illustrateur » qui fut celui d'André Masson, l'exemple d'*Acéphale* nous le montre très clairement. En 1936, Georges Bataille rejoint Masson à Tossa de Mar (Espagne) pour mettre au point ce vieux projet : *Acéphale.* Construire *Acéphale,* laissons la parole à Masson[23] :

23. André Masson, *Le rebelle du surréalisme,* Paris, Herman, 1976, pp. 72-73.



« Je le vois tout de suite sans tête, comme il sied, mais où reporter cette encombrante et douteuse tête ? – Irrésistiblement elle trouve sa place à l'endroit du sexe (en le masquant) avec une « tête de mort ». – Mais que faire de ses bras ? – Automatiquement d'une main (la gauche !) il brandit un poignard ; de l'autre il pétrit un cœur enflammé (ce cœur, non pas celui du crucifié, mais celui de notre maître Dionysos). Cette tête (j'y reviens) chez les hommes se prolonge toujours dans le cœur et jusqu'aux génitoires. Cœur et testicules : formes jumelles. Ils ne le savent pas, quel bon tour à leur jouer ! Les pectoraux s'étoilent au gré de ma fantaisie.

– Bien, tout cela, mais que faire du ventre ? – Qu'à cela ne tienne, il sera le réceptacle du Labyrinthe (devenu d'ailleurs notre signe de ralliement). Ce dessin, fait sur le champ, sous les yeux de Georges Bataille, eut l'heur de lui plaire. »

LES COULEURS QUI SAIGNENT

> *« Debout sur le roc, l'œuvre qu'est le temple ouvre un monde, et en même temps le réinstalle sur la terre qui, alors seulement, fait apparition comme sol natal »*[24].

André Masson, dont la préoccupation majeure est le mouvement conçu comme changement pur à travers la durée, résumera son esthétique personnelle par les termes d'« Instant », « Profondeur » et « Transparence ». Dans le catalogue *Verve*, 1953, il poursuit sa réflexion sur son travail : « [...], le contact avec l'irremplaçable instant (une sublimation s'imposera) nous sortira de nos diverses impasses intellectuelles, nous conduira à l'élaboration d'une nouvelle profondeur ; et cela par le moyen d'une transparence réinventée ». La profondeur n'est qu'un jeu, un pli de surface.

---

24. Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962. André Masson et Martin Heidegger se sont rencontrés en septembre 1956. Dans *Le rebelle du surréalisme*, Masson cite un fragment de sa conversation avec Heidegger qui lui confia : « Cézanne n'était pas un philosophe, mais il a compris toute la philosophie ». En quelques mots il a résumé tout ce que j'essaie d'exprimer. Il a dit : « C'est effrayant la vie ». Et Heidegger ajouta : « Je ne dis rien d'autre depuis quarante ans ». *Le rebelle du surréalisme, op. cit.*, p. 197.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Il serait vain, en quelques lignes, de vouloir parler de l'œuvre immense de Masson, qui constitue en elle-même un irrésistible tournoiement – œuvre labyrinthique. Si la cosmogonie occupe dans son esprit une place importante (éléments[25], constellations, points cardinaux), l'homme intervient, situé dans un univers qui tend obscurément vers une harmonie heureuse que déchirent les conflits et les peurs. En lui résonnent les voix agressives d'Héraclite et de Blake, avec la voix de la nuit et de soleil de Nietzsche – *Panta rhei* nietzschéen. C'est le seul peintre qui a pu se permettre de rêver, pour les œuvres du marquis de Sade, des illustrations dont le talent est souverainement égal à celui du « divin marquis ».

La peinture d'André Masson – qui n'a cessé de procéder de ces phénomènes de germination et d'éclosion, saisis à l'instant où la feuille et

25. Le tableau *Les quatre éléments* répond pour Masson à une volonté constante : réunir dans une œuvre les quatre éléments, de même que les quatre règnes, faire « une philosophie dans un tableau », et que ce tableau ne soit plus seulement une « opération magique » mais une « explication de l'univers ». *André Masson, op. cit.*, p. 11.

l'aile, qui commencent à peine à se déplier, se parent du plus troublant, du plus magique des lustres – est une *œuvre d'art-événement,* qui exprime les rapports de l'homme avec les éléments, les saisons, les fonctions vitales, le feu, la nuit, l'orage, la chasse, la maternité : la création. La vie, il a toujours voulu la surprendre à sa *source.* Ce qui le frappera chez Cézanne et Van Gogh, c'est la manière dont « les lignes se défont d'elles-mêmes », en une espèce de « tremblement » qui est un « tremblement de l'esprit, pas de la *rétine* comme chez les impressionnistes ». Masson n'essaye pas de représenter, mais il crée et l'espace ainsi créé, tout à coup, prend une certaine forme. Une toile de Masson n'habite pas le monde : c'est le monde qui l'habite. Ainsi, quand Masson réalisait des natures mortes, il disposait les objets à contre-jour, « éclairés par leur propre substance ». La plupart des tableaux et dessins contenant des éléments d'architecture sont placés sous le signe de Piranèse (dans son atelier, il y avait aussi des reproductions des « Prisons » *métaphysiques*[26] de Piranèse) – perspectives subliment dépravées. Dans les tableaux et dessins d'André Masson le rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées fut mis à la besogne de manière quasi-systématique.

Peinture légère, instantanée, fulgurante, capable à la fois de saisir et construire la vision par la fougue, la vie de la couleur, le lyrisme d'une mythologie[27] familière entre la femme et la nature – le corps de la femme élue est à lui seul, la carte du ciel. Chez Masson, nulle imitation ou contrefaçon de la nature, mais la couleur considérée comme *nature.* Dans un entretien avec Georges Charbonnier (en 1957), il parle de l'œuvre d'art comme masque, et plus encore comme étant le *masque même* – multiplier les œuvres d'art, c'est multiplier les dérobades.

Derrière les premières apparences, quelque chose monte, d'étonnantes profondeurs s'ouvrent derrière les couleurs. Il y a des ententes soudaines, des caresses, une harmonie voluptueuse de contradictions, puis des ruptures, puis de nouvelles et soudaines ententes entre couleurs et lignes. La ligne, toujours couleur de sang vieux, serait-elle *ce que les couleurs ont saigné*? Masson arrache aux couleurs leur mensonge et leur fait dire la vérité, ou plutôt les couleurs ne portent pas l'uniforme des couleurs, toujours quelque chose s'échappe d'elles, s'enflamme, devient élan, courbe hardie, avant de s'épanouir de nouveau : c'est la métamorphose des oppositions. Masson nous fait voir l'envers des couleurs, et s'il n'y a pas de miroir sans tain, Masson peint des tableaux sans tain, où la conscience se confond dans sa transparence même.

---

26. Nous devons cette expression à André Masson, *Le rebelle du surréalisme, op. cit.*, p. 22.

27. Pour André Masson, toutes les mythologies sont vraies, il n'y a rien de plus vrai que les mythologies.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

La ligne est vivante, elle se dé-couple – elle n'avance pas, ne se trace pas sans invoquer ce qui fait trait en elle. Ici, toute ligne est fonction d'une autre, tout mouvement croise un autre mouvement, tout acte procède de l'autre acte par un développement rigoureusement secret : œuvre de « contrepoint » capable d'exprimer les choses en devenir. Masson a tendu à faire de chacune de ses œuvres une sorte de milieu privilégié au sein duquel s'accomplit quelque chose de réel, on suit – à travers l'encre ou les couleurs – l'aventure de la ligne : peinture d'ondoiement et de mue.

Jean-Louis Barrault, pour qui « Évidemment, Masson est un vrai décorateur de théâtre », nous dit dans « Masson et le théâtre » :

> Le peintre aime la vie par le « moyen » de la ligne et de la couleur. Il s'use à connaître la Vie (toujours grand V) sous l'angle de la ligne et de la couleur. Il la mange par ce « moyen », par cette « érection » de lignes et de couleurs, plus ou moins diabolique, résistante, glacée et fragile comme du verre, lourde comme du plomb, juteuse et veloutée comme la pêche[28].

Chez Masson, la ligne est temporelle, ou plutôt elle est errante, chaque ligne est brisée, soumise à des dérivations. Le tableau, composé de lignes de natures différentes, forme un écheveau, un ensemble multilinéaire, fait de lignes de lumière – tout est variation. La transparence entraîne un processus de rupture avec tout illusionnisme perspectif – des lignes seules et nues, en déplacement dans une atmosphère qui ne présente plus que la couleur, la transparence et l'épaisseur du vide – nous n'avons affaire qu'au double du double de la chair des images. Cette ligne aveugle à ce qu'elle trace ou parcourt, et si précise, si pleinement voyante – mais d'une vision du dedans. De cette ligne viscérale, charnelle de chair, aux méandres d'une ligne qui se prend à toujours se perdre pour se fiancer à nouveau, s'aboucher à son seul contour, son infinitude et ses perpétuels recommencements. Poussière de sable où chaque ligne, chaque couleur, ne se réduit jamais à un sens autonome et particulier, ne se détermine pas sans tenir compte de tous les autres, ou chacune correspond à tous les autres et que, virtuellement, tous se manifestent en lui – le trait comme déchirure. Ici, le tableau est une objectivation de ce qui est imaginé par le peintre ; il n'est plus une imitation d'objets existants dans la réalité. Il ne s'agit pas de donner le pas à la réflexion sur l'instinct ou à l'intelligence, car la fusion des éléments hétérogènes mis en jeu par le peintre-poète s'accomplira avec la rapidité fulgurante de la lumière – créer des choses neuves.

---

28. Jean-Louis Barrault, « Masson et le théâtre », *André Masson, op. cit.*, pp. 105-109.

Pour André Masson, il n'y a d'image que de notre corps[29]. Et quand à propos de l'idéographie chinoise, il dira que ce qu'il y a d'admirable dans celle-ci c'est qu'elle soit picturale, il nous invite à une lecture de l'écriture plastique du peintre lui-même, à faire signifier l'œuvre en tant que texte – *Le peintre chinois, familier de l'infini, coupe les amarres. L'étagement ascensionnel, la succession, la fluidité, la respiration cosmique : lieu de toutes les dilatations, sanctuaire de l'OUVERT.* Poursuivant sa réflexion sur la peinture chinoise[30], André Masson note que « dans la peinture chinoise – à première vue – pas de trace humaine. Puis, l'œil voyageant à travers le lacis des torrents, des cascades, s'arrête un instant : trois ou quatre minuscules coups de pinceau, c'est un homme – grain de poussière dans ce monde de rosée ». Pour Masson, l'approche de l'Asie passe, en outre, par un questionnement du signe et du processus de symbolisation. Concernant l'art abstrait, il le jugera comme hérétique (la futilité d'une peinture abstraite qui n'est que décoration), l'art abstrait ou non figuratif étant impropre à toute expression humaine et par conséquent inadéquat à l'expression d'un *événement* – « je me dirige sans doute de plus en plus vers ce que j'appellerais faute de mieux, vers un réalisme emblématique[31] ». Quitter le lieu de l'impératif linéaire pour entrer dans le domaine de la fluidité et de la transparence, l'univers de Masson est écimé et non décimé, et nous met en position d'occuper de force le point sujet. C'est le labyrinthe qui fait le Minotaure. Masson ne peint pas le mouvement (car ceci serait encore une exploitation mécaniste) mais l'instant. C'est un créateur – création pris ici en termes affirmatifs et ludiques sous l'égide de l'amour : le caractère foncièrement maternel de la création.

> [...] Et moi j'ai décrit cette peinture avec des larmes car cette peinture me touche au cœur. J'y sens *ma pensée se déployer* comme dans un espace idéal, absolu, mais un espace qui aurait une forme introductible dans la réalité. J'y tombe du ciel... Et chacune de mes fibres s'entrouvre et trouve sa place dans des cases déterminées. J'y remonte comme à ma source, j'y sens la place et la disposition de mon esprit. Celui qui a peint ce tableau est le plus grand peintre du monde. A André Masson ce qui lui revient[32].

---

29. André Masson, *Le rebelle du surréalisme, op. cit.*, p. 138.

30. *Ibid.*, p. 273. Extrait de « Moralités esthétiques. Feuillets dans le vent », *La Nouvelle Revue Française*, n° 77, 1er mai 1959, pp. 791-792.

31. *Ibid.*, p. 273. Lettre d'André Masson à D. H. Kahnweiler du 18 juillet 1945.

32. Antonin Artaud, « L'Ombilic des Limbes », *Œuvres Complètes*, Tome I, Paris, NRF, Gallimard, 1976 et 1984 pour l'édition revue et augmentée. À propos du tableau « L'âme de l'homme mort ».

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Pages choisies

PRÉSENTATION D'ALFRED NORTH WHITEHEAD

Après avoir fait connaître en France la philosophie d'A. N. Whitehead en publiant en 1937 un ouvrage intitulé Vers le concret, *Jean Wahl, au lendemain de la guerre, dans le N°1 des* Cahiers du Collège philosophique, *en 1947, introduisait ainsi ce numéro intitulé* LE CHOIX, LE MONDE, L'EXISTENCE :

L'Europe, tout l'Occident, le monde entier, après cette terrible période, cherchent – entre bien d'autres choses – où en est la pensée, où en est la philosophie.

Jamais plus qu'aujourd'hui les yeux ne se sont tournés vers Paris. Paris doit être égal à tout ce qu'on attend. C'est au retour d'Amérique que l'idée est venue de créer à Paris un centre national et international de philosophie vivante où les tendances les plus diverses, philosophie classique, philosophie bergsonienne, marxisme, philosophie de l'existence, philosophie de Whitehead, et si possible, sinon tout de suite, du moins plus tard, positivisme logique, psychologie des formes, psychanalyse seraient représentées.[...]

Puisse ce volume donner une idée de l'activité de la pensée si apparente aujourd'hui à Paris, en France, dans le monde. A la croisée des chemins entre l'organicisme de Whitehead et les philosophies de l'existence, la pensée philosophique vivante s'interroge et parfois se répond.

LES PHILOSOPHIES DANS LE MONDE D'AUJOURD'HUI
JEAN WAHL - 1947

Le titre de notre conférence est : « Les philosophies dans le monde d'aujourd'hui ». Mais je m'appesantirai plutôt sur le premier terme, car, quant au second, « le monde d'aujourd'hui », je crois qu'il ne peut pas se définir : il ne peut se définir que par l'avenir, il ne pourra se définir que demain.

Quant à ces philosophies d'aujourd'hui, il y aurait lieu, pour les étudier, de jeter d'abord un coup d'œil sur la carte du monde (mais ce ne sera qu'un premier coup d'œil) pour se rendre compte des grandes écoles qui dominent ici et là. Par exemple, nous pourrons énumérer pour l'Amérique, à la suite du pragmatisme, le naturalisme du philosophe Dewey, et le positivisme logique venu de Vienne. Ce sont les deux écoles qui dominent la pensée américaine, et qui, en un sens, la stérilisent un peu aujourd'hui. Certainement, elle a été plus vivante avec James, et même avec les premières œuvres de Dewey qu'elle ne l'est à l'heure actuelle.

Nous verrions, si nous jetions notre regard d'un autre côté, le matérialisme dialectique, et encore d'un autre côté, nous verrions les philosophies qui dérivent de la philosophie de Kierkegaard, de la pensée de l'existence.

Mais je crois que ces considérations géographiques ne nous seraient pas très utiles, et ne nous mèneraient pas très loin. Il vaut donc mieux recourir à l'histoire.

Il s'agit de choisir d'abord parmi les doctrines d'aujourd'hui celles dont nous aurons à chercher la généalogie et à retracer l'histoire.

Nous pourrons dire en gros que nous sommes en face de doctrines comme celles des philosophes de l'existence, mais aussi celle de Whitehead. Et j'ai été un peu injuste tout à l'heure pour l'Amérique, car il y a un grand philosophe qui, depuis de longues années, vit en Amérique, c'est Whitehead qui continue, comme nous le verrons, une série de grands penseurs, puisqu'il se rattache aussi bien à Locke et à Leibniz qu'à Bergson. Et nous aurions à tenir compte aussi de Dewey, et également de Mead. Et si nous réfléchissons à ces différents philosophes, nous verrons qu'on ne peut les comprendre que par rapport à des philosophies antérieures, et en grande partie par rapport à Kant et à Hegel.

Toute la philosophie moderne dans ce qu'elle a de plus vivant peut être considérée à la fois comme une suite de Kant et de Hegel, et comme une réaction contre eux.

Je n'ai pas encore prononcé le nom de Bergson, et je pense que je me séparerai, à son sujet, de la plupart de mes collègues et cophilosophes contemporains. Je pense que le bergsonisme est une philosophie vivante. Le bergsonisme s'est défini par rapport à Kant et contre Kant.

Quant à la philosophie de l'existence, elle se définit contre Hegel. Elle se définit à la fois comme une conséquence de Hegel et comme une réaction contre lui.

En fait, à partir d'un certain moment dans le XIXe siècle, il y eut une grande vague de réaction contre le hégélianisme. On mit au premier plan l'existence. Et cette existence se présente pour Marx sous des formes économiques et comme l'existence de la classe ; pour Kierkegaard, elle se présente comme l'existence de l'individu. Mais de toute façon, c'est une sorte de rébellion contre le hégélianisme.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Nous dirions la même chose de William James et de Schiller : ils sont en réaction contre Hegel.

Si donc nous voyons une sorte de révolution philosophique sous nos yeux, elle s'effectue comme une réaction contre Hegel, en subissant toutefois son influence. Mais il faut admettre que Hegel a constitué une révolution à son tour dans le domaine de la pensée : une révolution, parce que, contre les philosophies classiques, il met au premier plan l'idée de mouvement et une certaine idée de totalité qu'il a en commun avec beaucoup de ses contemporains romantiques. Ainsi, la philosophie de Hegel peut être appelée, comme Whitehead appelle sa philosophie, une philosophie de l'organisme, malgré toutes les différences qui séparent ces deux penseurs.

Pourquoi ne s'est-on pas arrêté à Hegel ? Qu'est-ce qui a fait que l'Esprit dont Hegel a parlé, a été au-delà de son système ? C'est en grande partie parce que le mécanisme de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse n'a pas paru satisfaisant. C'est peut-être aussi parce que Hegel s'est fondé, dès le début, sur une conception du concept et du langage qu'ensuite on n'a plus pu accepter. Car le début de la philosophie de Hegel consiste dans l'affirmation que nous ne pouvons pas nous contenter de ce qui est devant nous, parce que l'ici, et le maintenant, et le moi, sont les idées les plus abstraites. Et, en effet, chacun de nous peut dire « moi » ; chacun de nous peut dire « ici » ; et chacun de nous, aussi, au moment suivant, dira du moment qui est maintenant « tout à l'heure ». Par conséquent, dit-il, ces termes sont abstraits et vides. Mais ce qu'il n'a pas voulu voir, – car il l'a vu certainement au fond, mais il n'a pas voulu insister sur ce fait, – c'est que l'essence du langage n'est pas d'exprimer complètement la réalité, mais de désigner la réalité. Et il n'y a pas d'autre moyen de désigner que l'ici et le maintenant ; mais ce ne sont point des choses réelles elles-mêmes : ils ne font que pointer vers des choses réelles.

Le débat entre Hegel et ses adversaires est donc un débat sur le rapport de la pensée et de la réalité. Il s'agit de savoir si le « logos » peut complètement épuiser le réel.

Puisque nous parlons de langage, nous pourrons nous arrêter à un fait caractéristique de beaucoup de philosophies d'aujourd'hui : c'est l'usage qu'elles font de vocables peu usités, c'est la création de mots qu'elles se permettent ou s'ordonnent. Nous pourrons dire qu'il y a là un effort pour saisir ce que le langage philosophique, jusqu'ici, n'avait pas pu saisir.

Nous pouvons prendre l'exemple de Whitehead, qui invente le mot de « préhension », pour signifier les événements qui constituent pour lui le monde. Par ce mot de « préhension », il veut dire que chaque événement, chaque élément du monde prend en quelque sorte un autre élément, empiète sur d'autres éléments, qu'il n'y a rien de séparé, qu'il n'y a pas de monade au sens où Leibniz entendait le mot, mais qu'il y a

toujours empiétement des choses les unes sur les autres Et le phénomène qui nous paraîtrait le plus simple, notre perception, est un empiétement de ce genre, de nous-mêmes sur l'extérieur, et de l'extérieur sur nous-mêmes.

Un autre de ces mots significatifs serait le mot dont se sert un autre philosophe anglais, Alexander, le mot de « comprésence ». Il veut indiquer par là que la connaissance se rattache à quelque chose de plus général : la connaissance, dit-il, est un mode de la comprésence. La table est comprésente avec la carafe et avec moi et avec vous. Mais il y a une différence entre la comprésence de la table et de la carafe, et la comprésence de la table et de nous. Dans le second phénomène, dans la seconde comprésence, il y a un élément qui est conscience. Au fond, si on va un peu plus loin, si, comme Bergson, on va plus loin que la perception entendue au sens étroit, si on va jusqu'à ce qu'il appelle la perception pure, il y a une sorte de perception de la table par la carafe et de la carafe par la table ; c'est-à-dire qu'il y a une influence de l'une sur l'autre ; il y a une sorte de « vision aveugle », si l'on peut dire, de l'une par l'autre. Le problème, c'est de voir comment cette sorte de perception pure, totale, de l'une par l'autre, et de l'autre par l'une, se transforme quand il s'agit de l'homme en perception consciente parce que limitée. La conscience est donc sélection ; et c'est parce que la conscience est sélection qu'elle est réellement conscience, nous dit Bergson.

Or, cette idée de comprésence, on pourrait la comparer à tel emploi que fait Claudel du terme « connaissance », – emploi qui ne se justifie peut-être pas étymologiquement, mais peut-être philosophiquement, – quand il dit que toute connaissance est « naissance avec », est « co-naissance ».

Ainsi, il y a un effort dans la philosophie contemporaine, à l'aide de ces mots nouveaux, ou à l'aide de mots pris dans des significations nouvelles, pour désigner des réalités mal vues jusqu'ici.

C'est d'une façon assez analogue que Heidegger prendra le mot de « dasein », « être là », ou « existence », pour signifier l'homme. Il signifie l'homme en tant qu'étant un élément du monde qui prend conscience – (Heidegger voudrait éviter le mot mais nous ne le pouvons guère) – des autres éléments.

Or, dans quelques-uns de ces différents mots, particulièrement dans les mots de « préhension » et de « comprésence » (car ceci ne s'applique pas au mot « dasein »), nous trouvons une des tendances importantes de la philosophie contemporaine : c'est la tendance à assimiler la connaissance à d'autres modes d'activité, à tâcher d'expliquer la connaissance en la subsumant sous une classe plus générale.

Mais il y a une autre tendance de la philosophie contemporaine, en quelque sorte complémentaire de celle-là, par laquelle on insistera sur ce qu'il y a de spécifique dans la connaissance. Et c'est cette tendance qu'on pourra voir particulièrement dans la phénoménologie, quand elle insiste

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

sur l'intentionnalité comme phénomène proprement humain ; et on pourrait la voir aussi chez Heidegger quand il nous dit que l'homme seul existe, qu'un animal vit, mais que seul dans le monde c'est l'homme qui mérite le titre d'« existant ». Seul le « dasein » existe.

Or, de ces deux façons, par l'insistance d'une part sur ce qu'il y a de commun entre les autres formes de présence dans le monde et la connaissance, et aussi par l'insistance sur ce qu'il y a de particulier, de spécifique dans la connaissance, la philosophie contemporaine s'oppose à l'idéalisme. Et sans doute il y a beaucoup d'éléments idéalistes dans la philosophie contemporaine, mais je crois qu'on peut voir dans l'anti-idéalisme un des grands éléments de cette philosophie.

C'est encore cette opposition à l'idéalisme qui expliquerait le retour à l'immédiat, si visible chez Bergson mais visible aussi chez Husserl. Alors que l'idéalisme insiste sur ce qu'il y a de construit dans la perception, on tiendra à voir avant tout ce qui, derrière l'œuvre de l'esprit, existe, et en quelque sorte résiste.

Je voudrais dire quelques mots de la philosophie de Whitehead, comme exemple de ces philosophies contemporaines.

Whitehead lutte contre un ensemble de doctrines qui constitue toute la philosophie classique. Bien que, de chacune des philosophies, il faille, d'après lui, retenir de nombreux éléments, il lutte contre ce qui constitue l'armature même de la philosophie classique.

D'abord, il critique ce mélange de logique aristotélicienne et d'entendement cartésien qui a dominé cette philosophie. L'idée que la proposition nous donne une idée exacte du fonctionnement de l'esprit, d'autre part, l'idée que l'espace est fait de points juxtaposés, voilà deux idées qu'il pense avoir détruites pour édifier son propre système.

Et non seulement il reproche aux philosophes de s'en être trop tenus à l'espace et au temps, tels qu'il était nécessaire à un moment au savant de les concevoir pour le développement de la science, mais il leur reproche aussi d'avoir trop séparé l'esprit et l'étendue. C'est ce qu'il appelle la « bifurcation cartésienne », qui pose tant de problèmes et qui empêche le développement harmonieux et simultané de la science et de l'art.

On voit donc qu'il sera à la fois contre le mécanisme et l'idéalisme, et il sera aussi contre un empirisme comme celui de Hume. Ce qu'il reproche à Hume, c'est de ne pas voir que la causalité se réfère à une couche profonde de notre expérience. Hume nous demande : comment savez-vous qu'une bille pourra faire mouvoir une autre bille ? Et, en effet, du point de vue de la vue, nous ne découvrons rien qui motive ce mouvement. C'est que ce n'est pas en regardant une bille mouvoir l'autre que nous avons conçu la causalité, c'est en nous référant à une région de nous-mêmes, à la région où se produisent les actes volontaires, ou même les actes habituels, que nous l'avons éprouvée.

Aussi, sera-t-il amené à opposer deux aspects de notre expérience : d'une part, ce qu'il appelle l'« immédiation visuelle », le domaine des

spectacles simplement vus, et d'autre part, ce qu'il appelle l' « efficacité causale ». La spéculation philosophique a donné trop d'importance aux sens les plus intellectuels, et particulièrement au sens de la vue. Déjà Maine de Biran, et après lui Bergson, avait insisté sur ce point ; et on trouverait la même idée chez Heidegger. La vue est notre sens le plus perfectionné du point de vue de l'intelligence, mais peut-être ne nous donne-t-elle de la réalité, par définition même en quelque sorte, qu'une vision de surface.

Mais ce n'est pas seulement à cause de la vue que la philosophie depuis les Grecs a pris la direction qu'elle a prise, c'est aussi à cause de l'influence de la forme du jugement. Et ici Whitehead pourrait retrouver les analyses d'un autre philosophe anglais, de Bradley, qui montre dans le jugement une sorte de brisure de la réalité. Car, pour juger, il faut mettre d'un côté un sujet, d'un autre côté ses attributs, par exemple la couleur ; mais dans la réalité, il n'y a rien de tel ; sujet et attributs sont un. Ainsi, nous brisons la réalité pour la réunir ensuite, mais brisure et réunion sont toutes deux artificielles.

Si nous tenons compte de ces observations, de cette critique de la philosophie en tant que fondée sur le sens de la vue et sur l'analyse du jugement, nous sommes plus près d'une vision de la nature où celle-ci nous paraîtra vibrante, colorée, où toute la nature, comme le dit Whitehead, deviendra perception. Il lui arrivera de dire : une couleur est une émotion. Il n'y a pas lieu de distinguer si nettement les choses que nous le faisons d'ordinaire.

Nous rappelant ce que nous avons dit sur l'espace, surtout l'espace cartésien, nous pourrons dire qu'aucun événement n'occupe un seul point de l'espace : il n'y a que des événements, et un événement n'est pas plus localisable en un point qu'un sourire ne peut être placé en un point.

Ainsi, nous sommes dans un monde où les choses ne sont pas localisables comme dans le monde cartésien ou dans le monde newtonien. Sans doute, pour le mathématicien, cette salle sera une multiplicité de points, mais non pour la perception réelle — et l'homme est fait pour cette perception réelle ; ce qui nous importe, c'est l'espace volumineux de cette salle.

Il en sera de même pour la durée. La durée deviendra quelque chose de beaucoup plus complexe que le temps, tel que le conçoit la science de la mécanique. Et, à un même moment de la durée, nous pourrons dire qu'il y a des événements de date différente, les uns venant de plus loin, les autres de plus près. Comme en ce moment les rayons qui viennent des étoiles sont partis à des moments très éloignés dans le temps les uns des autres. Il y aura des séries temporelles discordantes, et, en tout cas, il y aura des rythmes de durée : un air musical n'est pas plus localisable dans une suite d'instants partiels qu'un sourire n'est localisable sur un visage.

Il en sera de même d'un être vivant et aussi bien d'une molécule.

Dans ce monde, que sera alors la conscience ? Whitehead, pour faire entendre ce qu'il désigne par là, propose de substituer au mot « sujet », le

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

mot, qu'il a formé, de « superjet », c'est-à-dire que la conscience est quelque chose qui est comme un produit, ou une émergence de choses qui sont situées au-dessous d'elle. Elle n'est pas le sujet, elle est la « concrétion », pour prendre une autre expression de Whitehead, des multiples événements qui la constituent en s'exhaussant au-dessus d'eux-mêmes.

Nous ne serons donc plus devant le monde de la science classique, où, d'après Whitehead, il y a un « présent instantané », un « passé évanoui » et une « matière inerte », devant un monde infiniment mince, mais devant un monde compact et plein de qualités. Et, en effet, les qualités secondes sont réelles, pour Whitehead comme pour Bergson comme pour Alexander.

Cette philosophie de Whitehead n'est d'ailleurs peut-être pas si différente des réflexions auxquelles aboutissent des philosophes tout à fait différents de lui, par exemple des rationalistes tels que Brunschvicg. Quand celui-ci dit que le principe de causalité se réduit à l'affirmation qu'il y a un événement qui est la nature dans son ensemble, il arrive à des conclusions semblables à celles de Whitehead. Naturellement, il est séparé de lui par toute la distance qu'il y a entre son intellectualisme d'essence mathématique et la philosophie organique de Whitehead. Mais s'il énonce le principe de causalité, on voit qu'il n'arrive à en donner qu'une formule qui ressemble à la formule que, par des voies différentes de celles de Brunschvicg, donne Whitehead.

On pourrait comparer la philosophie de Whitehead à celle de James, à cet empirisme radical par lequel James affirme qu'il n'y a pas seulement des termes mais qu'il y a aussi des relations. Les problèmes pendants entre l'empirisme et le rationalisme, dit James, ne sont des problèmes que parce qu'on ne s'est pas rendu compte que les relations sont aussi réelles que les termes. Kant se dit : D'où viennent les relations entre les phénomènes ? Elles ne sont pas dans les phénomènes ; il faut donc qu'elles soient a priori, et qu'elles soient dans l'esprit. Mais pour James, les liens entre phénomènes sont des choses données en même temps que les phénomènes et au même titre que les phénomènes.

Nous avons vu ainsi un des traits de cette philosophie contemporaine et future, celui qui consiste à ne pas isoler les individus et le monde. Et c'est en insistant sur ce point qu'on pourrait établir une sorte d'analogie entre Whitehead et Heidegger quand il définit l'être humain comme essentiellement dans le monde.

On pourrait dire que Descartes avait mis entre parenthèses l'idée de monde, et que Kant l'avait critiquée en disant que rien dans la réalité empirique ne peut y correspondre. Mais Heidegger nous dit, au contraire, que nous devons partir de cette idée que la réalité humaine, que l'homme, est dans le monde. Formule, comme il le reconnaît lui-même, peu satisfaisante, car aucune formule ne peut l'être. L'homme n'est pas dans le monde comme une personne est dans une chambre. Finalement,

le mot « dans » ici n'a pas de sens. Il y a une union beaucoup plus profonde que celle qui est impliquée ou évoquée par le mot « dans ». Il y a une unité profonde entre l'individu et le monde, et l'un ne peut pas être séparé de l'autre.

Nous avons donc vu une sorte d'analogie entre Whitehead et Heidegger, et nous pourrions, sur d'autres points, montrer comment la pensée de Whitehead pourrait s'unir à celle de la phénoménologie, car, pour lui, ce dont nous prenons conscience est là (même s'il s'agit de phénomènes psychiques) avant que nous en prenions conscience. La conscience est une sorte de superjet, c'est-à-dire qu'avant la conscience, il y a d'une façon implicite, « non-thématique », des choses en nous dont nous prenons conscience. On pourrait dire – et c'est là une tendance de beaucoup de philosophies contemporaines : nous prenons conscience de l'inconscient.

D'ailleurs, sur ce point, nous pourrions aller plus loin et appeler à l'aide d'autres philosophies, car cette étude de l'inconscient est poursuivie par la psychanalyse ; je ne veux que la citer, mais on voit comment elle poursuit quelque chose qui est au-dessus ou au-dessous de cette réalité superficielle.

On peut se demander si dans l'histoire de la philosophie il y a réellement progrès. Il y a, cependant, des problèmes qui apparaissent de façon de plus en plus nette aux regards des philosophes. Et c'est un de ces problèmes qui a été énoncé clairement surtout par le philosophe anglais Russell et à sa suite par quelques philosophes américains, quand ils ont parlé de l'intériorité et de l'extériorité des relations. Les grands problèmes pendants entre le réalisme et l'idéalisme se réduisent, disent-ils, à savoir si les termes entre lesquels il y a des relations sont changés par les relations quand ils entrent dans des relations nouvelles.

Pour prendre une comparaison qui n'est pas excellente mais qui peut servir momentanément, il y a des relations qui ne changent aucunement les termes entre lesquels elles ont lieu, dit Russell, ce sont les relations du type oncle et neveu ; mais il y a des relations du type père et fils, et ces relations changent les termes entre lesquels elles ont lieu, ou plus exactement les constituent.

Ainsi, sans qu'on puisse dire que la formule soit complètement exacte, il s'agit de savoir si la relation de la connaissance et de l'être connu est du genre des relations oncle neveu, ou des relations père-fils, c'est-à-dire si en regardant une chose nous la changeons.

L'idéalisme sera la théorie qui dira que la relation de connaissance est une relation qui constitue ou change les termes entre lesquels elle a lieu, et le réalisme celle qui dit qu'il y a des relations entre la conscience et le monde extérieur ou un objet du monde extérieur, sans que l'objet du monde extérieur soit changé par là. Ainsi, on voit que ces doctrines, idéalisme et réalisme, – peut-être pourrait-on apporter des exceptions à ce jugement, – reposent sur une certaine conception des relations.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Or, dans la philosophie contemporaine on verra s'accentuer, s'aiguiser, l'opposition entre l'idéalisme et le réalisme ici, nous avons insisté surtout sur le réalisme, car je pense que celui-ci est plus caractéristique de la philosophie contemporaine, mais il est caractéristique aussi de la philosophie contemporaine qu'il y ait plus que jamais opposition entre la doctrine idéaliste absolue et des doctrines de réalisme absolu, entre des doctrines qui poussent aussi loin que possible l'objectivisme et des doctrines qui poussent aussi loin que possible le subjectivisme. Mais un autre trait de la philosophie contemporaine serait celui qui consiste à critiquer l'idée de relation, et c'est le philosophe anglais Bradley surtout qui l'a critiquée, en montrant que l'idée de relation est liée à ce mécanisme du jugement dont nous avons parlé, à ce mécanisme de séparation.

Nous avons dit que pour James les relations sont dans la réalité ; Bradley va un peu plus loin dans l'analyse de la réalité. La réalité telle qu'elle est en elle-même – si on pouvait la voir, – ce serait une question de savoir si on peut la voir – est en dessous du domaine de la relation : c'est nous qui rangeons la réalité dans des relations de substance, de couleur, etc. Mais, c'est une façon de parler de quelque chose de plus profond qui n'est pas relationnel.

Si on fait attention à cela, on pourra comprendre aussi un autre caractère de la philosophie contemporaine qui nous fera avancer un peu plus loin que nous n'avons été jusqu'ici. On pourrait dire que cette philosophie tend en général à dépasser l'alternative entre l'idéalisme et le réalisme. C'était visible chez Bergson, au début de *Matière et Mémoire* particulièrement ; c'est visible également chez James ; et on peut le voir très nettement aussi chez Heidegger. Chez tous trois, il y a le besoin de dépasser cette alternative, de montrer que cette opposition de doctrines ne s'explique que parce qu'on s'est fait du moi une vue trop fermée, trop exclusive : on place d'un côté le moi, de l'autre les choses, alors que le moi est essentiellement communication avec les choses.

Mais ce que nous avons dit ne suffit pas pour caractériser l'ensemble de la philosophie contemporaine : à vrai dire, on ne pourra jamais caractériser cet ensemble. Du moins, pouvons-nous ajouter quelques traits ; et d'abord, ce que nous avons dit jusqu'ici ne tient pas compte d'un élément important, c'est précisément cette idée de l'existence dont je n'ai dit qu'un mot.

Heidegger, en étudiant la philosophie antique et la philosophie moderne en tant qu'elle dérive de cette philosophie antique, montre fortement que tout ce mode de pensée est dominé par une certaine expérience qui est l'expérience du sculpteur et de l'artisan grec produisant un vase ou une statue, d'après une idée qu'ils en ont eue. C'est de là, dit-il, que naît la distinction entre l'essence et l'existence ; et il montre que ce qu'il appelle le schème de la production et qui domine toute la philosophie, puisque c'est de là que sont dérivées les idées d'essence et d'existence, est déficient d'une première façon, parce que dans ce schème

même il faut admettre qu'il y a quelque chose qui n'est pas produit : il y a la matière. Le sculpteur produit en informant une matière. On dira que c'est là une présupposition de l'idée de production ; il y a production à partir de quelque chose qui n'est pas produit. Mais, ce qui est plus grave, c'est qu'il y a des choses où on ne peut pas séparer l'essence et l'existence, non pas à vrai dire des choses, mais des personnes : quand je vois une chose, je peux demander ce que c'est, mais je n'ai pas le droit de demander d'une personne ce que c'est, mais seulement, qui elle est ; c'est-à-dire que la question « quid », qui donne naissance à l'idée d'essence, ne peut plus être posée de la même façon quand il s'agit de l'existence.

C'est ainsi qu'il faut introduire dans la philosophie cette idée d'existence sur laquelle Kierkegaard avait insisté, après Schelling.

Un autre élément qui, dans la philosophie, n'était pas apparu aussi nettement jusque-là, c'est l'idée d'autrui. Évidemment, l'autre avait une place dans les philosophies antérieures, mais non peut-être la même place. Le problème de la communication avec l'autre n'a pas dans les philosophies antérieures la place qu'il a chez Gabriel Marcel, ou chez Heidegger, ou chez Sartre, ou chez Merleau-Ponty.

Ce que nous avons dit laisse encore un élément de côté : outre l'existence, outre la communion avec l'autre, il y a – je ne sais si je dois dire le mot ou l'idée, de transcendance.

On trouve très souvent chez les philosophes contemporains le mot de transcendance, à vrai dire appliqué d'une façon qui ne répond pas à l'idée ordinaire de la transcendance. Et il y aurait ici toute une discussion possible. Je crois que l'emploi du mot transcendance, tel qu'il est employé par Heidegger puis par Sartre, est légitime en ce sens que, originairement, transcender, c'est « aller vers », et que par conséquent ce qui transcende, c'est toujours l'être humain. L'être transcendant, si l'on se conforme à l'origine, c'est moins Dieu que l'être humain qui va vers autre chose que lui-même.

Il reste cependant à se demander si la vision que ces philosophes se font, en général, de l'univers, laisse une place pour un certain élément qui, jusqu'ici a été considéré comme en dehors de l'univers. Il reste à se demander si, en usant du mot transcendance d'une façon légitime étymologiquement, on ne tend pas à éliminer toute cette région de nous-mêmes qui va vers autre chose que nous-mêmes. Sans doute, un philosophe comme Jaspers, quand il parle de l'« englobant », restitue le sens classique de la transcendance. De quelle façon conserver ce sentiment de quelque chose qui dépasse, dans cet univers où nous essayons cependant d'expliquer tout par rapport à l'univers lui-même ?

Je dois ajouter que dans toutes ces philosophies – je pense particulièrement à celle de Heidegger et à celle de Sartre – les tendances que nous avons essayé de mettre en lumière sont dans une certaine mesure contrecarrées par la conservation d'une certaine ontologie, ou la volonté d'une certaine ontologie. On pourrait se demander de ce point de vue si l'idée

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

d'être n'est pas liée, comme Whitehead, par exemple, tendrait à le croire, au jugement, si ce n'est pas une catégorie grammaticale plus qu'autre chose, et si, par conséquent, c'est quelque chose de très heureux de transformer les éléments existentiels d'une pensée comme celle de Kierkegaard en éléments relatifs à l'idée d'être, et aussi à cette idée d'essence dont, par ailleurs, on a voulu se débarrasser.

Mais, sur ce point, c'est seulement la suite de l'évolution de ces philosophies qui nous permettra de donner une réponse.

Parmi les philosophies contemporaines, je n'ai pas parlé jusqu'ici du matérialisme dialectique. Et sans doute il faudrait compléter ce que j'ai dit par la considération de ce mouvement, par l'histoire même de ce mouvement qui, en partie, se rattache au XVIIIe siècle, en partie à Hegel, en même temps qu'à des considérations économiques. Et je dirais volontiers que les deux termes dont est constituée l'expression « matérialisme dialectique », indiquent chacun quelque chose d'important : l'un, le mouvement de la pensée, l'autre, le besoin de se référer à une base concrète ; qu'on l'appelle matière ou non, peut-être cela n'a-t-il pas tant d'importance, la matière étant si difficile à définir.

Ce qui reste à voir, c'est que l'expression elle-même peut avoir un sens précis, et si le mot « dialectique » permet de conserver le mot « matière » ; mais, de toute façon, il y a là un élément de la philosophie contemporaine qu'il ne faut pas laisser de côté, à condition de le dialectiser lui-même, au risque, par cette dialectique, de le transformer en quelque chose d'autre.

Tout ce que nous avons dit demanderait à être complété par la considération d'autres activités que les activités philosophiques, par la considération de la science et de l'art. Et ici il faudrait tenir compte – et je n'ai pas le temps ni toute la compétence voulue pour aborder ce sujet – des données de la physique contemporaine. Il semble que, pour la première fois, l'esprit humain ait conscience de se heurter à des limites inévitables et précises. En même temps que le savant a l'idée qu'il doit continuer à pousser ses recherches le plus loin possible, il a l'idée qu'il y a un point qu'il ne peut pas dépasser, qu'il y a des précisions qu'il ne peut pas apporter sur la position d'une molécule s'il veut apporter la précision sur un des autres aspects de la molécule.

Cela ne veut pas dire que la science renonce à ses ambitions – au contraire. Peut-être jamais n'a-t-elle été plus près d'une sorte de formalisme achevé – mais cela veut dire que la prise de la science sur la réalité se heurte à certaines limites.

D'autre part, il y aurait à examiner la jonction possible entre la philosophie et l'art. Peut-être a-t-on trop isolé les différentes activités humaines, et peut-être a-t-on trop cantonné les philosophes dans la philosophie proprement dite. À vrai dire, aujourd'hui ils semblent s'échapper de la philosophie proprement dite, les uns faisant du théâtre, les autres du

roman ; et il me semble que c'est une bonne chose, et que l'activité philosophique ne doit pas être une activité séparée des autres.

On pourrait me demander quelles sont les conséquences de tout ce que nous avons dit au point de vue pratique. Et si on me le demande, je serais très embarrassé, car je crois que la philosophie est un examen désintéressé. Pour les problèmes moraux, il vaut mieux, comme le disait un de mes maîtres autrefois, Frédéric Rauh, les prendre un à un, sans principe directeur général, mais en voyant dans chaque cas de quelle façon notre conscience décide, indépendamment des systèmes.

J'ai parlé des philosophies d'aujourd'hui, mais je n'ai pas voulu dire par là qu'il y ait un progrès dans la philosophie. À vrai dire, d'après ce que j'ai dit, il semble bien que, malgré tout, il y ait un progrès. Nous devons avoir à l'esprit ces deux idées qui sont contradictoires, qu'en un sens il n'y a pas de progrès en philosophie, que personne n'a été plus loin que Platon dans quelques-uns de ses *Dialogues*, et que, d'autre part cependant, par l'effort de la pensée nous nous approchons de la réalité.

Il s'agirait alors de savoir de quel genre est ce progrès, dans quelles limites il y a un progrès, car je ne crois pas qu'aucun philosophe ait dépassé Platon, et je ne crois pas que l'idée de progrès soit une idée légitime en philosophie. Et cependant, si j'ai parlé des philosophies d'aujourd'hui, c'est que j'ai pensé qu'il y a intérêt à voir où en est la philosophie.

Mais les philosophies d'aujourd'hui ne sont utiles à considérer que pour autant qu'elles apportent un élément à quelque chose qui est, qui doit être toujours valable.

On dit généralement que la philosophie, c'est l'amour de la sagesse. Heidegger propose d'abandonner l'étymologie classique de ce terme et de dire plutôt que la philosophie, c'est la sagesse de l'amour, ou plus exactement encore, que c'est « s'y connaître en communion avec les choses ». Il y a un élément de communauté avec le monde ; cette « philia », cette communauté avec le monde, c'est la philosophie qui doit s'exercer à la « savoir ». Et le philosophe, c'est celui qui sait s'exercer à expliciter ces éléments de communion avec le monde

Continuons ces quelques pages choisies avec ces lignes extraites du livre de Gilles Deleuze, Le Pli, Leibniz et le baroque, *Collection "Critique", Minuit, Paris, 1988, Chapitre 6 «Qu'est-ce qu'un événement ?»*

Whitehead, le successeur ou le diadoque, comme les platoniciens disaient du chef d'école. Mais c'est une école un peu secrète. Avec Whitehead retentit pour la troisième fois la question *qu'est-ce qu'un événe-*

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

ment ? [1]. Il recommence la critique radicale du schème attributif, le grand jeu des principes, la multiplication des catégories, la conciliation de l'universel et du cas, la transformation du concept en sujet : toute une hybris. C'est provisoirement la dernière grande philosophie anglo-américaine, juste avant que les disciples de Wittgenstein n'étendent leurs brumes, leur suffisance et leur terreur.

[...]

C'est bien la première composante ou condition de l'événement, pour Whitehead autant que pour Leibniz : l'extension. Il y a extension lorsqu'un élément s'étend sur les suivants, de telle manière qu'il est un tout, et les suivants, ses parties. Une telle connexion tout-parties forme une série infinie qui n'a pas de dernier terme ni de limite (si l'on néglige les limites de nos sens). L'événement est une vibration, avec une infinité d'harmoniques et de sous-multiples, telle une onde sonore, une onde lumineuse, ou même une partie d'espace de plus en plus petite pendant une durée de plus en plus petite. Car l'espace et le temps sont, non pas des limites, mais les coordonnées abstraites de toutes les séries, elles-mêmes en extension : la minute, la seconde, le dixième de seconde... Nous pouvons alors considérer une deuxième composante de l'événement : les séries extensives ont des propriétés intrinsèques (par exemple, hauteur, intensité, timbre d'un son, ou teinte, valeur, saturation de la couleur), qui entrent pour leur compte dans de nouvelles séries infinies, celles-là convergeant vers des limites, et le rapport entre limites constituant une conjonction. La matière, ou ce qui remplit l'espace et le temps, présente de tels caractères déterminant chaque fois sa texture, en fonction des différents matériaux qui y entrent. Ce ne sont plus des extensions, mais, comme nous l'avons vu, des intensions, des intensités, des degrés. Ce n'est plus quelque chose plutôt que rien, mais ceci plutôt que cela. Non plus l'article indéfini, mais le pronom démonstratif. Il est remarquable que l'analyse de Whitehead, fondée sur les mathématiques et la physique, semble tout à fait indépendante de celle de Leibniz, bien qu'elle coïncide avec elle.

Puis vient la troisième composante, qui est l'individu. C'est là que la confrontation avec Leibniz est la plus directe. Pour Whitehead, l'individu est créativité, formation d'un Nouveau. Non plus l'indéfini ni le démonstratif, mais le personnel.

[...]

---

1. Nous nous reportons ci-dessous aux trois livres principaux de Whitehead : *The Concept of Nature*, Cambridge University Press, pour les deux premières composantes de l'événement, extensions et intensités ; et pour la troisième, les préhensions, *Process and Reality*, The Free Press, et *Adventures of Ideas*, idem. Sur l'ensemble de la philosophie de Whitehead, on consultera Wahl, *Vers le concret*, Ed. Vrin, Cesselin, *La philosophie organique de Whitehead*, PUF, Dumoncel, *Whitehead ou le cosmos torrentiel*, Archives de philosophies, décembre 1984 et janvier 1985.

Car c'est avec Leibniz que surgit en philosophie le problème qui ne cessera de hanter Whitehead et Bergson : non pas comment atteindre à l'éternel, mais à quelles conditions le monde objectif permet-il une production subjective de nouveauté, c'est-à-dire une création ? Le meilleur des mondes n'avait pas d'autre sens : ce n'était pas le moins abominable ou le moins laid, mais celui dont le Tout laissait possible une production de nouveauté, *une libération de véritables quanta de subjectivité "privée"*, fût-ce au prix de la soustraction des damnés.

[...]

Il n'y en a pas moins des Objets éternels. C'est même la quatrième et dernière composante de l'événement selon Whitehead : les extensions, les intensités, les individus ou préhensions, et enfin les objets éternels, ou "ingressions".

Laissons la parole à Isabelle Stengers, éditeur de L'effet Whitehead, *Vrin, 1994, et où l'on trouve des communications de Jean-Marie Breuvart, John B. Cobb JR, David R. Griffin, Dominique Janicaud, Bruno Latour, Isabelle Stengers, Henri Vaillant, Luca Vanzago.*

Dans *Process and Reality*, Alfred North Whitehead (1861-1947) définit la philosophie comme expérimentation sur le langage. La philosophie, écrit-il, réinvente le langage comme les sciences physiques réinventent les dispositifs préexistants. On peut poursuivre ce parallèle. La (ré)invention de dispositifs expérimentaux répond toujours, dans les sciences théorico-expérimentales, à une hypothèse, mais elle ne peut se prévaloir que des épreuves que ces dispositifs doivent surmonter, à savoir de leur capacité à vaincre ou intégrer les remises en cause du lien qu'ils prétendent établir entre l'hypothèse qui leur donne sens et les phénomènes qu'ils mettent activement en scène. De même, l'aventure philosophique de Whitehead a, dès le départ, affiché l'impératif auquel elle prenait le risque de se soumettre, mais n'a jamais proposé pour elle-même de critères de légitimité "externe", créant l'apparence d'un consensus à propos d'une référence susceptible de faire l'unanimité. Les contraintes auxquelles Whitehead s'est soumis font partie de l'invention, elles traduisent les exigences auxquelles il a, en acceptant l'impératif qui le mène, souscrit.

[...]

A celui qui s'engagera dans la pratique elle-même sont réservées la tâche et la possibilité d' «apprendre à marcher en marchant", d'apprendre le geste qui mobilise le corps et fait exister la matière sur laquelle il opère[2]. Cette difficulté caractérise aussi la philosophie white-

2. Voir à ce sujet Gilles Chatelet, *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie,* coll. "Des Travaux", Paris, Seuil, 1993.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

headienne. Nombreux sont ceux et celles qui ont laissé tomber *Process and Reality* après les premières pages, n'y comprenant rien. C'est pourquoi, comme l'a remarqué Gilles Deleuze, l'école Whitehead est "un peu secrète[3]".

[...]

Whitehead, on s'en souviendra, était mathématicien, ce qui signifie d'abord et avant tout que sa pratique philosophique a pleinement mis en œuvre la liberté du mathématicien face aux définitions qu'il peut faire et défaire, et l'engagement du mathématicien qui, dès lors qu'il s'est donné une définition plutôt qu'une autre, sait qu'il a opéré un choix dont il devra aller jusqu'au bout, suivre les conséquences. Qui plus est, Whitehead avait une conscience très aiguë de la différence entre la pratique des mathématiques, où la définition qui engage est, ou peut devenir, explicite, et celle de toute autre activité langagière, de la physique à la philosophie. D'où sa distinction cruciale entre une "proposition" et son énoncé verbal.

[...]

Ma première piste sera centrée sur le lien, à première vue paradoxal et pourtant central dans la pensée de Whitehead, entre philosophie spéculative et sens commun. Je suggérerai que l'impératif qui a fait exister Whitehead comme philosophe spéculatif, héritier de Spinoza et de Leibniz comme si la leçon kantienne était pour lui nulle et non avenue, n'est autre que celui-là : apprendre à résister au pouvoir des théories qui font taire le sens commun.

Ma seconde piste implique, quant à elle, le philosophe français qui, lui, n'a eu besoin d'aucune "introduction" à Whitehead, car le "balai de sorcière" que chevauche sa pensée suit une ligne telle que rien de ce qui peut scandaliser ou décontenancer dans *Process and Reality* ne lui a été obstacle. Dans *Différence et répétition*, déjà, Gilles Deleuze écrivait une page météorique[4] où la singularité des concepts de Whitehead trouva pour se dire des mots les plus limpides, fulgurantes et pertinents. Dans *Le Pli*, Whitehead apparaîtra comme celui qui "pour la troisième fois", après Leibniz et Nietzsche, fait retentir la question "Qu'est-ce qu'un événement ? ". Mais c'est dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* que, bien que peu cité, Whitehead est, me semble-t-il, le plus intensément présent. Au sens, en tout cas, où les trois régimes d'existence associés, selon Deleuze et Guattari[5], par une pensée philosophique, la création des concepts, le

3. G. Deleuze *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

4. Paris, PUF, 1972, p. 364-365.

5. Une troisième piste, dont le suivi aurait fait exploser cette introduction, est le dernier livre de Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992. Bornons-nous à renvoyer aux p. 33-34, 46-47, pour les "Univers incorporels de valeur" que l'on peut lire comme "objets éternels" whiteheadiens, et à l'ensemble du chapitre 6, où le double pli, chaosmique, de déterritorialisation, et autopoiétique, d'énonciation, reproduisent le mouvement même de l'actualisation whiteheadienne.

tracé du plan d'immanence, l'invention des personnages conceptuels, ouvrent, ce que j'essaierai de montrer, l'accès le plus direct à la philosophie systématique de Whitehead.

En 1998, dans Les sept mots de Whitehead ou l'Aventure de l'Être, *Paris, Cahiers de l'Unebévue, EPEL, Jean-Claude Dumoncel nous présentait ainsi A. N. Whitehead :*

"Une" philosophie, c'est ce qui se produit quand *la* philosophie, tout à coup, semble être de nouveau à son premier matin. Et il y a certes peu de philosophies qui donnent ce sentiment avec une telle évidence que celle de Whitehead, où le lecteur s'éprouve immédiatement débordé par l'irruption démesurée de la nouveauté — cela spécialement dans *Processus et Réalité* . Avec ses "nexus" et son "processus", avec ses "préhensions" et ses "ingressions", sa "concrescence" et sa "cogrédience", ainsi qu'avec toutes les autres innovations qui s'y rattachent, dans un droit au néologisme expressément fondé, il semble que Whitehead ait écarté plus délibérément que tous ses prédécesseurs toutes les catégories habituelles de la pensée, cela pour tailler inlassablement dans le sur-mesure, selon le vœu de l'empirisme bergsonien que Whitehead a fait sien quand il a repris à son compte la formule classique de William James écrivant à son frère Henry James : "Je dois forger chaque phrase aux prises avec les faits irréductibles et têtus."

D'où les difficultés notoires de sa pensée, qui tiennent d'abord à la perte des repères les plus familiers. Mais en même temps, le lecteur sent bien ce qu'implique d'abord le travail sur-mesure, à savoir qu'une telle profusion de la création conceptuelle ne peut provenir que d'un contact permanent avec la chose même. Et il soupçonne aussi que, sous l'apparente accumulation des catégories nouvelles et de leurs applications, une systématicité sans faille est à l'œuvre. Pour toutes ces raisons, *Processus et Réalité* appelle une exégèse dans les règles les plus éprouvées. C'est ce que nous avons tenté en suivant la méthode suggérée par l'auteur lui-même, qui est d'expliquer le Schème spéculatif placé au début par tout ce qui suit. Le présent ouvrage est donc la projection d'un traité de 350 pages sur les 33 pages qui l'ouvrent dans une densité ouvertement excédentaire. Ceci à un premier niveau. A un second niveau nous avons suivi l'indication d'*Aventures d'Idées* précisant que les trois livres *La Science et le Monde moderne, Processus et Réalité* et *Aventures d'Idées* forment un triptyque réuni sur une semblable finalité associée à un moyen identique. C'est-à-dire que ces trois ouvrages seront eux aussi projetés comme les 350 pages sur les mêmes 33 pages. Et nous espérons ainsi avoir trouvé la mesure optimale d'un vade mecum du système whiteheadien.

L'Unebévue Revue N°12 : L'opacité sexuelle 2 : Dispositifs, Agencements, Montages. www.unebevue.org

Respectivement aux deux carrières successives de Whitehead, qui fut d'abord professeur de mathématiques à l'Université de Cambridge, puis professeur de philosophie à l'Université Harvard, il est classique de distinguer dans son œuvre trois périodes principales : 1° La période des principes des mathématiques, jalonnée par l'*Universal Algebra,* puis par les *Principia Mathematica* en collaboration avec Bertrand Russell, 2° La période des principes de la physique avec les *Principles of natural knowledge* et *The Concept of Nature,* 3° La période métaphysique qui commence par *La Science et le Monde moderne,* culmine avec *Processus et Réalité,* et s'explique dans *Aventures d'Idées.* Or cette séquence classique nous raconte en fait l'évolution d'un problème algébrique dont la scansion la plus commode serait celle d'une addition portant sur des forces. Le premier axe théorique est fourni par le calcul vectoriel (algèbre linéaire) qui passe de l'algèbre universelle à l'ouvrage écrit en collaboration avec Russell. Le second axe théorique est donné par le calcul tensoriel sur lequel se fait la rencontre entre Einstein et Whitehead. Le résultat obtenu est fourni par la généralisation métaphysique du calcul tensoriel plus communément connue comme philosophie de Whitehead. Dans *La Science et le Monde moderne,* Whitehead fournit la clé de ce triptyque : "En fait, en raison de mes propres études en mathématiques et en physique mathématique, c'est effectivement par cette voie que je suis parvenu à mes convictions". Ainsi, la première période peut-elle être dite période mathématique ; la seconde période est alors la période de la physique mathématique ; et la troisième période est celle des convictions métaphysiques émergeant des deux périodes précédentes.

D'où le fil directeur qui nous donne l'indication la plus décisive pour la lecture de *Processus et Réalité.* Il suffit d'un ordinateur pour établir, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, la récurrence du mot "vecteur" qui en est comme le leitmotiv. L'analyse d'un vecteur selon ses composantes est le modèle mathématique de ce que Whitehead appelle "division" d'une entité actuelle. Et d'abord, le caractère événementiel (ou plus généralement accidentel) de l'entité actuelle trouve son paradigme dans la conception originaire du fait vectoriel considéré comme transport. Cependant, chez Whitehead, la notion d'entité actuelle est subordonnée à une catégorie encore plus fondamentale qui est celle de "Créativité". Or le concept de tenseur est introduit d'entrée de jeu par Whitehead dans la même section que celui de Créativité, avant même la notion de vecteur. Et Whitehead indique à son propos que les mathématiques donnent à la philosophie l'exemple de cette présupposition réciproque entre concepts dont il vient de faire l'une des exigences de la philosophie spéculative. Si, par conséquent, le calcul vectoriel fournit la trame algébrique sur laquelle est construite l'ontologie des entités actuelles, la doctrine de la créativité doit avoir aussi sa charpente mathématique ; et le candidat naturel à ce rôle est le calcul tensoriel . Il s'ensuit qu'après les ontologies de Platon et de Leibniz, le système de Whitehead est le troisième grand exemple

d'une métaphysique entièrement tramée sur un modèle mathématique : le calcul tensoriel et vectoriel joue chez Whitehead un rôle analogue à celui du calcul différentiel et intégral chez Leibniz et à celui de la doctrine des proportions chez Platon.

Les sept mots de Whitehead, s'ils étaient huit, seraient Processus et Créativité, Organisme et *Enjoyment*, Événement et Objet, Aventure et Modernité. Le Processus et la Créativité forment les deux V du W initial dans le mot "Whitehead". Les cinq termes restants se distribuent alors sur les cinq sommets de cette lettre. Le mot surnuméraire, par son initiale M, donne l'image inversée de la lettre "W".

Toute l'œuvre de Whitehead est construite sur trois schèmes : outre le schème philosophique, c'est-à-dire le "schème spéculatif" de la "philosophie spéculative", il y a "le schème théologique" et "le schème scientifique".

L'écriture philosophique, chez Whitehead, est en conséquence une écriture polyphonique. D'où nécessité de distinguer les registres sur lesquels joue son contrepoint. Et on peut d'entrée de jeu distinguer trois registres principaux :

1° Le registre de la Théorie à l'état pur, qui consiste à poser correctement puis à résoudre exactement les problèmes de la philosophie renouvelés selon leur modernité. Ainsi : la Réalité se trouve-t-elle dans la Substance ou dans le Processus? Ce registre philosophique inclut lui-même le registre scientifique : Whitehead co-auteur des *Principia mathematica* et auteur de l'*Algèbre universelle*, puis du *Principe de Relativité* se retrouve dans l'auteur de *Processus et Réalité* .

2° Le registre de la Tradition et de l'Héritage théoriques où se produisent les *Aventures d'Idées* et dont les questions sont alors : De qui faut-il hériter ? De Platon ou d'Aristote ? De Locke ou de Leibniz ? De Bergson ou de Bradley ? Et avec un "ou" inclusif ou un "ou" exclusif ? Qu'est-ce qui, philosophiquement, doit s'écrire en grec ou en latin ?

3° Le registre de la Raison dans La Religion se faisant, *Religion in the making*, sur le rapport entre Nature et Grâce. C'est aussi celui de la Scolastique en tant qu'analyse philosophique.

L'UNEBÉVUE

Bulletin d'abonnement et de commande

à renvoyer à ***L'UNEBÉVUE*** - 29, rue Madame, 75006 Paris

Nom et prénom .....

Adresse .....

.....

ABONNEMENT À LA REVUE

pour **3 numéros et 3 suppléments : 580FF**
(+150F étranger hors CEE-Suisse-Autriche)

☐ à partir du N°11 ☐ à partir du N°12 ☐ à partir du N°13

☐ Ci-joint un chèque de 580FF (ou 730FF étranger, par chèque bancaire uniquement) à l'ordre de ***L'UNEBÉVUE***

COMMANDES

Cahiers de l'Unebévue

☐ **L'éthification de la psychanalyse**.....120F
Jean Allouch

☐ **A propos de Rose Minarsky**. adapté de Louis Wolfson.....100F
Alain Neddam

☐ **Lacan et le miroir sophianique de Boehme**.....120F
Dany-Robert Dufour

☐ **Les sept mots de Whitehead ou l'Aventure de l'Être**.....195F
Jean-Claude Dumoncel

☐ **La psychanalyse : une érotologie de passage**.....120F
Jean Allouch

☐ **Le sexe de la vérité.Érotologie analytique II**.....120F
Jean Allouch

☐ **Le rectum est-il une tombe ?**.....65F
Leo Bersani

☐ **Le Pendule du Docteur Deleuze**.....120F
Jean-Claude Dumoncel

Séries

☐ **Première série.**
- Freud ou la raison depuis Lacan.
- L'inconscient. *S.Freud.*
- L'élangue.
- Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (*Dementia paranoides)* décrit autobiographiquement. *S.Freud.*
- L'artifice psychanalytique.
- Personnages psychopathiques sur la scène. *S.Freud.*
  Réminiscences du professeur Sigmund Freud. *M.Graf.*
- La bouteille de Klein.

7 volumes..... l'ensemble 600FF

☐ **Deuxième série.**
- Une discipline du nom.
- Dostoïevski et la mise à mort du père. *S. Freud.*
- De l'importance du père dans le destin de l'individu. *C.G. Jung.*
- Parler aux murs.
- Pour introduire le narcissisme. *S. Freud.*
- Totem et tabou, un produit névrotique
- Sur quelques concordances de la vie psychique des sauvages et des névrosés. *S. Freud.*

7 volumes .....l'ensemble 600FF

☐ **Troisième série.**
- Le défaut d'unitude. Analycité de la psychanalyse.
- La dénégation. *S. Freud.*
- Il n'y a pas de père symbolique. *(Volume double)*
- Le refoulement. *S. Freud.*
- Comparaison mythologique avec une représentation compulsive plastique. *S. Freud.*
- Une relation entre un symbole et un symptôme. *S. Freud.*
- Séance du 9 juin 1971 du séminaire *Un discours qui ne serait pas du semblant* et notes préparatoires de Jacques Lacan.

7 volumes .....l'ensemble 600FF

Numéros isolés

☐ N°1. Freud ou la raison depuis Lacan 140FF
☐ N°2. L'élangue..... 140FF
☐ N°3. L'artifice psychanalytique 140FF
☐ N°4. Une discipline du nom 140FF
☐ N°5. Parler aux murs..... 140FF
☐ N°6. Totem et tabou, un produit névrotique..... 140FF
☐ N°7. Le défaut d'unitude. Analycité de la psychanalyse 140FF
☐ N°8/9. Il n'y a pas de père symbolique..... 220FF
☐ N°10. Critique de la psychanalyse et de ses détracteurs..... 140FF
☐ N°11. L'opacité sexuelle. I - Le sexe du maître..... 140FF
☐ N°12. L'opacité sexuelle. II - Dispositifs, agencements, montages.... 140FF

Suppléments librairie

☐ Grammaire et inconscient..... 68FF
☐ Mémoires d'un homme invisible..... 68FF
☐ Écrits inspirés et langue fondamentale 75FF
☐ Frege-Russell. Correspondance 128FF

Ci-joint un chèque d'un total de .....FF
à l'ordre de ***l'UNEBÉVUE***

date ..... Signature

Les éditions E.P.E.L ont notamment publié :

Lettre pour lettre
Transcrire, traduire, translittérer
Jean Allouch
Toulouse, Érès, 1984, 336 p., 150F

La "solution" du passage à l'acte
Le double crime des sœurs Papin
Jean Allouch, Érik Porge
et Mayette Viltard
Livre signé de l'hétéronyme
Francis Dupré
Toulouse, Érès, 1984, 270 p., 155F

Se compter trois
Le temps de logique de Lacan
Érik Porge
Toulouse, Érès, 1989, 224 p., 135F

Marguerite, ou l'Aimée de Lacan
Jean Allouch
Postface de Didier Anzieu
2ème éd. revue et augmentée 1994,
776 p., 290F

L'incomplétude du symbolique
De René Descartes à Jacques Lacan
Guy Le Gaufey
191, 224 p., 135F

Le transfert dans tous ses errata,
suivi de
Pour une transcription critique des séminaires de Jacques Lacan
E.P.E.L., 1991, 312 p., 165F

Essai sur la discordance dans la psychiatrie contemporaine
Georges Lanteri-Laura, Martine Gros,
suivi de
Quelques mots sur la psychologie de la mathématique pure,
Philippe Chaslin
1992, 150 p., 120F

La main du prince
Michel Benvenga, Tomaso Costo
Préface de Salvatore S. Nigro
Trad. de Mireille Blanc-Sanchez
1992, 128 p., 95F

La folie de Wittgenstein
Françoise Davoine
1992, 232 p., 140F

Louis Althusser récit divan
Jean Allouch
1993, 70 p., 65F

Freud, et puis Lacan
Jean Allouch
1993, 140 p., 110F

Louis II de Bavière selon Ernst Wagner paranoïaque dramaturge
Anne-Marie Vindras
1993, 184 p. 120F

Dementia Præcox
ou Groupe des schizophrénies
Eugen Bleuler
Traduction par A. Viallard.
suivi de
La conception d'Eugen Bleuler
Henri Ey
Coédition E.P.E.L./G.R.E.C.
1993, 672 p. 290F

La folie héréditaire
ou comment la psychiatrie française s'est constituée en un corps de savoir et de pouvoir dans la seconde moitié du XIX° siècle
Ian Dowbiggin
Préface de Georges Lanteri-Laura
Traduit de l'américain par
Guy Le Gaufey.
1993, 240 p. 140F

Les écrits de Budapest
Sándor Ferenczi
Préface de Wladimir Granoff
Traduction de Györgyi Kurcz
et Claude Lorin
1994, 312 p. 150F

Thesaurus Lacan, volume I, Citations d'auteurs et de publications dans l'ensemble de l'oeuvre écrite
Denis Lecuru
1994, 264 p. 160F

Thesaurus Lacan, volume II, Nouvelle bibliographie des travaux de Jacques Lacan
Joël Dor
1994, 284 p. 160F

L'éviction de l'origine
Guy Le Gaufey
1994, 243 p., 160F

Vie, poésie et folie de Friedrich Hölderlin
Wilhelm Waiblinger
Préface de Pierre Morel
Présentation et traduction de Catherine Daric
suivi de
Un psychiatre amateur en 1830 : Wilhelm Waiblinger
Pierre Moreau
1994, 90 p., 95F

Ni pleurs ni couronnes
précédé de
Pornographie de la mort
Geoffrey Gorer
Préface de Michel Vovelle
Traduction de Hélène Allouch
1995, 208 p. 140F

Ernst Wagner, Robert Gaupp : un monstre et son psychiatre
Anne-Maris Vindras
1996, 424 p. 195F.

Politiquement fou : James Tilly Matthews
John Haslam, Roy Porter, David Williams
Traduction de Hélène Allouch
1996, 164p. 130F

Le crâne qui parle
Deuxième édition de
Ethnopsychanalyse en pays bamiléké
Charles-Henry Pradelles de Latour
1997, 264p., 135F

Érotique du deuil au temps de la mort sèche
Jean Allouch
2émé éd. revue et augmentée, 1997, 382 p., 190F

Le lasso spéculaire
Une étude traversière de l'unité imaginaire
Guy Le Gaufey
1997, 288 p., 220F

- Allô, Lacan ?
- Certainement pas.
Jean Allouch
1998, 248 p., 98F

Index des noms propres et titres d'ouvrages dans l'ensemble des séminaires de Jacques Lacan
1998, 80 p., 98F

Freud, Wallon, Lacan.
L'enfant au miroir.
Émile Jalley
1998, 392 p., 220F

Anatomie de la troisième personne
Guy Le Gaufey
1998, 253 p., 185F

A paraître

Dits à la télévision
Entretiens
Marguerite Duras
Pierre Dumayet
Ce livre offre la transcription intégrale de deux interviews que Marguerite Duras a données à Pierre Dumayet à la télévision en 1964 et 1966, à la parution des romans : *Le ravissement de lol V. Stein* et *Le vice-consul*, auxquelles s'ajoute des extraits des réactions à ses propres propos tenus trente ans plus tard (1992). Marguerite Duras y parle avec lucidité et émotion de la façon dont lui sont venus les personnages de ces romans, de leurs liens avec sa propre vie, du mouvement de l'écriture
Suivi de
La raison de lol
Marie-Magdeleine Lessana
Cet essai souligne l'apport de ces interviews particulièrement quant à l'issue du roman *Le ravissement...*, et présente une analyse de l'exclusive proximité entre le ravissement et l'écriture autour de l'événement du cri de Lol — en contraste avec le cri du vice-consul —, et de la mort d'un enfant.
Collection *atelier*
A paraître en mai 1999, 80 p., 78F

Jean-Claude Dumoncel

Le Pendule du Docteur Deleuze

Une introduction à *l'Anti-Œdipe*

Une explication de *l'Anti-Œdipe* et de Une explication de *l'Anti-Œdipe* et de *Mille Plateaux,* de Gilles Deleuze et Félix Guattari.
En enchaînant trois mythes modernes,

- le mythe des machines célibataires comme vision de la schizophrénie,
- le mythe tragique de l'Angélus de Millet comme paradigme de la méthode paranoïa-critique,
- et le mythe individuel du névrosé selon Lacan comme mode d'individuation,

– représentés respectivement par les trois objets qui les donnent à voir,

- le Grand Verre de Marcel Duchamp,
- l'Oeuf de Salvador Dali,
- et le Cube de Francis Bacon, –

Jean-Claude Dumoncel expose la thèse deleuzienne du désir producteur. Elle se comprend dans une théorie générale du devenir-*x*, engendrant les harmoniques du devenir-enfant, du devenir-animal (etc.) autour d'un « Devenir-partir » encore plus simple et plus secret.

Jean-Claude Dumoncel a enseigné l'Esthétique et la Logique à L'Université de Caen. Parmi ses publications : *Le Jeu de Wittgenstein*, Puf, 1991, ainsi que *Le symbole d'Hécate : philosophie deleuzienne & roman proustien*, HYX, 1996 et *Les sept mots de Whitehead ou l'Aventure de l'Être*, EPEL, 1998. En préparation: *Variations sur le Mouvement (Sur le siècle deleuzien)* et *Mutatis Mutandis (Métaphysique des Mathématiques, Logique des Signes, Éthique des Agapes, Esthétique des Physionomies).*

110 pages - 140 x 190 - 120 F

Cahier de l'Unebévue

EPEL

Achevé d'imprimer le 20 avril 1999
sur les presses de l'Imprimerie Rosa Bonheur
8, rue Rosa Bonheur - 75015 Paris
Tél. 01 43 06 57 66

Dépôt légal : Avril 1999
Imprimé en France

L'UNE BÉVUE

Revue de psychanalyse

SOMMAIRE

Qu'est-ce qu'un dispositif ?
Gilles Deleuze

Traitement héroïque !
User avec la langue, ou *langue-saignement* Roussel
Yan Pélissier

Lettre de Lacan à Foucault

Foucault-Lacan : La leçon des Ménines
Mayette Viltard

Masculin et féminin en conjonction
Marie-Claude Thomas

Les tours de magie de l'écrivain, ou les fruits de l'exploitation ?
François Dachet

Un inconnu fait signe
Guy Le Gaufey

L'évidence du Même ou une expérience du labyrinthe
Claude Mercier

Pages choisies
Présentation d'Alfred North Whitehead

ÉCOLE LACANIENNE DE PSYCHANALYSE

ISSN : 1168-948X
ISBN : 2-908855-40-2

140 F