



HAL
open science

Acte de création et acte psychanalytique : traversée de l'oeuvre du compositeur Arnold Schoenberg

Anne-Sophie Ducombs

► **To cite this version:**

Anne-Sophie Ducombs. Acte de création et acte psychanalytique : traversée de l'oeuvre du compositeur Arnold Schoenberg. Psychologie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2016. Français. NNT : 2016TOU20044 . tel-01502439

HAL Id: tel-01502439

<https://theses.hal.science/tel-01502439>

Submitted on 5 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2-Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Anne-Sophie Ducombs

Le 2 juillet 2016

Titre :

**Acte de création et acte psychanalytique :
traversée de l'œuvre du compositeur Arnold Schoenberg**

École doctorale discipline ou spécialité :

ED CLESCO : Psychopathologie clinique

Directeur de Thèse

Sidi Askofaré, Professeur de Psychopathologie clinique, Toulouse 2

Rapporteurs

Alain Abelhauser, Professeur de Psychopathologie clinique, Rennes 2

Alain Vanier, Professeur de Psychopathologie clinique, Paris Diderot

Président du jury

Marie-Jean Sauret, Professeur émérite de Psychopathologie clinique, Toulouse 2

Université Toulouse 2-Jean Jaurès
Ecole doctorale CLESCO

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Spécialité Psychopathologie clinique

**Acte de création et acte psychanalytique :
traversée de l'œuvre du compositeur
Arnold Schoenberg**

Anne-Sophie Ducombs

Présentée et soutenue publiquement

Le 2 juillet 2016

Directeur de Recherche

Sidi Askofaré, Professeur de Psychopathologie clinique, Toulouse 2

Résumé

La passe est le dispositif inventé par Lacan pour tenter de saisir et d'éclairer l'émergence du désir de l'analyste. Ce moment électif, où le psychanalysant passe au psychanalyste, Lacan le nomme *acte analytique*. En 1971, Lacan nous fait une proposition pour le moins surprenante : grâce à son art, l'écrivain James Joyce en serait arrivé au même point que l'analysant en fin de cure. La passe déborde-t-elle la situation analytique et concerne-t-elle la création artistique ? Dès lors, peut-on penser qu'il existe un lien entre acte de création et acte analytique ?

Afin de montrer en quoi l'acte de création du compositeur A. Schoenberg est concerné par les enjeux de la passe, nous avons choisi d'extraire trois points cruciaux : le rapport au savoir, la cause du désir et le symptôme.

Les écrits d'A. Schoenberg nous permettent d'avancer que son acte de création présente des similitudes avec ce qu'on peut attendre d'un analysant ayant accompli la passe. Il témoigne d'une mutation dans son rapport au savoir nécessaire à l'invention d'un système compositionnel inédit. C'est en suivant une *nécessité intérieure* (cause du désir), qu'il parvient à révolutionner les lois de la composition. La musique d'A. Schoenberg se présente comme un savoir-y-faire avec le réel. Elle lui assure le fait qu'il ne peut être réduit au savoir ou à la jouissance de l'Autre (symptôme). A. Schoenberg n'est pas sans paradoxe. Il se construit une version mystique, messianique (métaphore délirante) de ce qui le pousse à la création. Sa musique lui permet de mettre à l'abri sa singularité, tout en ne faisant pas complètement voler en éclat le lien social.

Mots clefs : acte de création, acte analytique, passe, Arnold Schoenberg, savoir, cause du désir, symptôme

Abstract

Title: Act of creation and analytic act : working through the composer Arnold Schoenberg's work

The Pass is the procedure invented by Jacques Lacan in an attempt to seize and understand how emerges the desire of the analyst.

Lacan named *Analytic Act* the point at which the subject passes from the position of the analysand to the position of the analyst. In 1971, Lacan suggested a surprising proposal: thanks to his art, the writer James Joyce would have attained the same point as the analysand reaching the end of his analytic cure. Does the Pass extend beyond the analytic situation and could it be related to the artistic creation? Consequently, does it exist a link between the act of creation and the analytic act?

In order to show in what way the act of creation of the composer A. Schoenberg maintains connections with the issues of the Pass, we chose to extract three crucial points: the relation to knowledge, the cause of the desire and the symptom.

A. Schoenberg's writings allow us to assert that his act of creation shares some similarities with what is awaited from the analysand going through the Pass. He there attests a change in his relation to the knowledge required to create an original compositional system. He succeeds in subverting the composition laws guided by an inner necessity (cause of desire). A. Schoenberg's music presents itself as a handling mode of the real. It is for him a safe means not to be reduced to the Other's knowledge or jouissance (symptom). A. Schoenberg is not without paradox. He builds a mystical and messianic version of what drives him to create (delirious metaphor). His music enables him to protect his singularity, without destroying the social link.

Keywords : act of creation, analytic act, pass, Arnold Schoenberg, knowledge, cause of desire, symptom.

Remerciements

Ce sont les hasards qui nous poussent à droite et à gauche, et dont nous faisons notre destin, car c'est nous qui le tressons comme tel. [...] Nous sommes parlés, et, à cause de ça, nous faisons, des hasards qui nous poussent quelque chose de tramé¹.

Mes remerciements vont :

A mon directeur, monsieur Sidi Askofaré, pour m'avoir fait confiance pour cette thèse et pour son enseignement tout au long de mes études de psychologie.

Aux rapporteurs, messieurs Alain Abelhauser et Alain Vanier, qui ont bien voulu lire et discuter ce travail avec attention.

A monsieur Marie-Jean Sauret, pour avoir accepté de présider le jury, pour son enseignement tout au long de mes études de psychologie et pour m'avoir accompagné dans la rédaction de mes mémoires de Master.

A l'école doctorale CLESCO et l'Université Toulouse 2, ainsi qu'à mes professeurs pour m'avoir rendu possible le financement de cette thèse.

Je voudrais remercier ceux qui ont permis ma rencontre avec la psychanalyse et plus particulièrement mon amie d'enfance Maud, et sa famille.

Je remercie mon analyste, qui m'a permis de trouver mon propre chemin.

¹ Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, 162.

Enfin, j'adresse toute ma gratitude à ceux qui, à un moment ou un autre, m'ont apporté une parole ou un geste qui m'a permis de persister dans ce travail d'élaboration et d'écriture :

Mes étudiants, pour leurs questions qui me mettent au travail.

Lucile et Béatrice pour leur relecture en langue anglaise.

Ma famille, mes parents.

Fabienne et Robert.

Abel. Je te remercie pour toutes ces relectures resserrées et pour ces discussions passionnantes que nous avons eues sur mon sujet de thèse, mais aussi pour ta douceur, ta tendresse et ton amour.

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE		19
1 POSITION DU PROBLEME & METHODOLOGIE		27
1.1 Introduction		29
1.2 La passe déborde la situation analytique		30
1.2.1 Rosine et Robert Lefort et « Les Demoiselles d'Avignon »		30
1.2.2 Questions directrices.....		33
1.3 La construction de cas		35
1.3.1 « Construction dans l'analyse » (1937).....		36
1.3.2 Les enjeux de la construction de cas		37
1.3.3 Les difficultés d'une construction de cas hors transfert.....		38
1.3.3.1 <i>La névrose de transfert</i>		38
1.3.3.2 <i>Le cas Schreber</i>		39
1.3.3.3 <i>L'interprétation</i>		40
1.3.4 Les impasses à éviter.....		41
1.4 Conclusion.....		43
2 L'ACTE.....		45
2.1 Introduction		47
2.2 L'acte dans la cure.....		48
2.2.1 L'acte manqué		48
2.2.2 L'Agieren		49
2.2.3 Passage à l'acte et acting out.....		50
2.3 De l'action à l'acte		55
2.3.1 Freud et l'action spécifique		55

2.3.2	Action, agir, acte	55
2.3.3	L'agir couplé au signifiant	56
2.3.4	Une inscription dans le réel.....	57
2.3.5	Acte et répétition	59
2.3.6	La dimension propre de l'acte, c'est l'échec	60
2.4	Conclusion	61
3	L'ACTE ANALYTIQUE	63
3.1	Introduction	65
3.2	De la technique à l'acte psychanalytique.....	67
3.2.1	Freud et la technique psychanalytique	68
3.2.1.1	<i>De la catharsis à la psychanalyse</i>	<i>68</i>
3.2.1.2	<i>Une technique scientifique</i>	<i>70</i>
3.2.1.3	<i>Conseils aux praticiens.....</i>	<i>71</i>
3.2.2	Du savoir-faire au savoir-être du psychanalyste.....	73
3.2.2.1	<i>La direction de la cure.....</i>	<i>73</i>
3.2.2.2	<i>L'intervention du psychanalyste.....</i>	<i>75</i>
3.2.2.3	<i>Le désir dans l'analyse</i>	<i>77</i>
3.3	La passe	80
3.3.1	Une réponse à l'institutionnalisation de la psychanalyse.....	81
3.3.2	Le dispositif de la passe.....	83
3.3.2.1	<i>Les passeurs</i>	<i>83</i>
3.3.2.2	<i>Du jury au cartel de la passe</i>	<i>83</i>
3.3.2.3	<i>Un dispositif de transmission</i>	<i>84</i>
3.3.3	Un témoignage.....	85
3.3.3.1	<i>L'éclair de la passe</i>	<i>86</i>
3.3.3.2	<i>D'un « je ne veux rien en savoir » à un « savoir-faire ».....</i>	<i>87</i>
3.3.3.3	<i>Un désir inédit.....</i>	<i>88</i>
3.3.4	L'échec de la passe.....	90

3.3.5	Un acte à venir encore.....	92
3.4	Le discours de l'analyste	95
3.4.1	La théorie des discours	96
3.4.1.1	<i>Les quatre discours.....</i>	96
3.4.1.2	<i>Le discours de l'analyste.....</i>	99
3.4.2	Entre savoir et vérité	101
3.4.2.1	<i>La Vérité</i>	101
3.4.2.2	<i>La position de l'analyste.....</i>	102
3.4.2.3	<i>Le Savoir.....</i>	103
3.4.2.4	<i>La vérité ne se supporte que d'un mi-dire.....</i>	104
3.4.2.5	<i>L'analysant</i>	105
3.4.2.6	<i>Le roc de la castration</i>	106
3.4.3	Elever l'impuissance à l'impossibilité logique	107
3.5	Conclusion	110
4	L'ACTE DE CREATION	111
4.1	Introduction	113
4.2	L'approche freudienne de la création.....	114
4.2.1	La démarche freudienne	114
4.2.2	Les fonctions de l'art	116
4.2.3	Le savoir de l'artiste	120
4.2.4	L'œuvre comme tentative de cerner le réel.....	124
4.2.5	Les limites de la création artistique.....	125
4.2.5.1	<i>Inhibition, symptôme... sublimation.....</i>	126
4.2.5.2	<i>Un savoir inaccessible</i>	129
4.2.6	L'impression puissante de l'œuvre	129
4.3	La perspective lacanienne.....	133
4.3.1	Lacan, critique de Freud	133

4.3.2	La sublimation	134
4.3.2.1	<i>Un vide au cœur de la création</i>	134
4.3.2.2	<i>Le paradigme de l'amour courtois</i>	137
4.3.2.3	<i>L'acte de création dans l'art contemporain</i>	138
4.3.3	Le nœud du sujet	140
4.4	Conclusion	142
5	LA PASSE D'ARNOLD SCHOENBERG.....	143
5.1	Introduction	145
5.2	Le sujet-supposé-savoir	146
5.2.1	Le <i>sujet-supposé-savoir</i> dans la cure	147
5.2.1.1	<i>Le psychanalyste, sujet-supposé-savoir pas grand-chose</i>	147
5.2.1.2	<i>L'analysant institué comme sujet-supposé-savoir</i>	149
5.2.1.3	<i>Un savoir sans sujet</i>	149
5.2.1.4	<i>Le troisième joueur</i>	150
5.2.2	La méprise du sujet-supposé-savoir	154
5.2.2.1	<i>De la ruse de la raison à la ruse de l'inconscient</i>	154
5.2.2.2	<i>L'analysant trompeur</i>	155
5.2.2.3	<i>La chute du sujet-supposé-savoir dans la cure</i>	155
5.2.2.4	<i>Méprise du sujet-supposé-savoir et acte analytique</i>	157
5.2.3	Le sujet-supposé-savoir dans les sciences et dans l'art	160
5.2.3.1	<i>L'avènement de la science moderne</i>	160
5.2.3.2	<i>Le système tonal</i>	162
5.2.3.3	<i>La déconstruction de l'espace sonore établi</i>	163
5.2.4	Le rapport au savoir d'A. Schoenberg	166
5.2.4.1	<i>La musique des anciens : au-delà d'un enseignement théorique</i> ..	166
5.2.4.2	<i>L'impuissance de la musique des anciens</i>	173
5.2.4.3	<i>Difficultés à se libérer de la musique des anciens</i>	174
5.2.4.4	<i>Trouver une solution là où les autres ont échoué</i>	176

5.2.4.5	<i>De l'impuissance à l'impossibilité</i>	179
5.2.4.6	<i>Prendre à sa charge l'impossible</i>	180
5.3	La cause du désir	184
5.3.1	L'invention de l'objet <i>a</i>	185
5.3.1.1	<i>Une traversée psychanalytique de la phénoménologie</i>	185
5.3.1.2	<i>Les prémisses de l'objet a : l'agalma</i>	186
5.3.1.3	<i>De l'objet perdu à l'objet cause du désir</i>	186
5.3.1.4	<i>Un objet métonymique</i>	188
5.3.1.5	<i>Un objet irréprésentable</i>	189
5.3.1.6	<i>L'objet en tant que coupure</i>	190
5.3.1.7	<i>Le trajet de la pulsion</i>	191
5.3.2	Le style d'A. Schoenberg	194
5.3.2.1	<i>Au-delà d'une technique</i>	194
5.3.2.2	<i>Un savoir inaccessible au cœur de la création artistique</i>	196
5.3.2.3	<i>Le chemin vers la création : une trajectoire pulsionnelle</i>	199
5.3.2.4	<i>Se libérer d'une poussée intérieure</i>	200
5.3.2.5	<i>Avoir le courage de ne pas céder</i>	201
5.3.2.6	<i>Le tout puissant</i>	202
5.3.3	Le désir de l'analyste	204
5.3.3.1	<i>Le désir de Freud</i>	204
5.3.3.2	<i>Le désir de l'analyste</i>	205
5.3.4	A. Schoenberg maïeuticien	210
5.4	Le sinthome	217
5.4.1	La fin d'analyse par identification au symptôme	218
5.4.1.1	<i>Des fins d'analyse</i>	218
5.4.1.2	<i>Au-delà du symptôme freudien</i>	219
5.4.1.3	<i>L'identification au symptôme</i>	221
5.4.2	La fonction de nomination du symptôme	225

5.4.2.1	<i>La nomination</i>	225
5.4.2.2	<i>Joyce le symptôme</i>	226
5.4.2.3	<i>Un nom et une image pour A. Schoenberg</i>	229
5.4.3	L'œuvre comme énigme	239
5.4.3.1	<i>Joyce : l'identification à l'énigme</i>	239
5.4.3.2	<i>A. Schoenberg : un secret à préserver</i>	240
5.4.4	Une métaphore délirante : la rédemption.....	242
5.4.4.1	<i>Rousseau : l'Autre persécuteur comme pousse-à-la-crédation</i>	242
5.4.4.2	<i>A. Schoenberg : le succès de scandale</i>	243
5.4.4.3	<i>A. Schoenberg le prophète</i>	250
5.5	Conclusion.....	258
6	DISCUSSION : CE QUE NOUS ENSEIGNE ARNOLD SCHOENBERG	259
6.1	Introduction	261
6.2	L'œuvre et la passe	262
6.2.1	Le rapport au savoir	262
6.2.2	La cause du désir	264
6.2.3	Le sinthome	266
6.3	« L'art-gueil »	270
6.3.1	L'escabeau.....	270
6.3.2	La renommée.....	271
6.3.3	Saint homme.....	272
6.4	Névrose, psychose et création.....	274
6.4.1	Le névrosé incapable de sublimation ?	274
6.4.2	Le pousse-à-la-crédation dans la psychose.....	275
6.4.3	Le pousse-à-la création chez A. Schoenberg.....	276
6.5	Conclusion.....	279

CONCLUSION GENERALE.....	281
BIBLIOGRAPHIE	289
INDEX	301

Table des illustrations

Figure 1 - Les Demoiselles d'Avignon, P. Picasso, 1907.....	30
Figure 2 - Distinction entre passage à l'acte et acting out.....	52
Figure 3 - Discours du maître	97
Figure 4 - Les quatre discours	98
Figure 5 - Discours du capitaliste	99
Figure 6 - Discours de l'analyste	100
Figure 7 - Sujet, savoir, sexe	151
Figure 8 - Sujet, savoir, sexe et sujet-supposé-savoir.....	152
Figure 9 - L'analyste se fait le désir du patient.....	153
Figure 10 - Portrait de G. Mahler, A. Schoenberg, 1910.....	170
Figure 11 - L'Enterrement de G. Mahler, A. Schoenberg, 1919	171
Figure 12 - Rapport sujet-objet a.....	191
Figure 13 - La pulsion partielle	193
Figure 14 - Le symptôme dans le réel sur R.S.I.....	221
Figure 15 - Nouage par le symptôme.....	223
Figure 16 - L'ego correcteur.....	227
Figure 17 - Autoportrait bleu, A. Schoenberg, 1910.....	235
Figure 18 - Visions, A. Schoenberg, Mai 1910	238
Figure 19 - Skandalkonzert, caricature, 1913	245
Figure 20 - Programme du Skandalkonzert	246
Figure 21 - Die Jakobsleiter, A. Schoenberg, 1920	254

INTRODUCTION GENERALE

Art et révolution des discours

La psychanalyse a depuis ses débuts entretenu un rapport étroit avec l'art. Freud s'intéresse au créateur et à son œuvre à partir de la *Gradiva* de Jensen, il s'intéresse aussi à Léonard de Vinci à Goethe ainsi qu'au *Moïse de Michel Ange*. Lacan, quant à lui, se passionne plus particulièrement pour James Joyce et son écriture.

Lacan compare l'écrivain au révolutionnaire et à ceux dont la pensée renoue l'être. Quels sont leurs points communs ? Ils sont les seuls hommes de la vérité qu'il nous reste². Si la proposition de Lacan concernant l'écrivain peut être étendue à l'artiste et au créateur, en quoi l'artiste est-il homme de vérité ?

L'écrivain, nous dit Lacan, est celui qui marque de son style la langue³. Certains artistes modifient par leurs œuvres le discours courant, dominant ou du moins ses figures, de la rhétorique à l'idéologie. D'autres bouleversent la sensibilité morale, esthétique, voire politique, d'une époque, d'une culture, d'une civilisation voire au-delà. Les œuvres peuvent agir sur les *profondeurs du goût*⁴, même pour ceux qui ignorent leur existence.

Rousseau ou encore Montaigne nous ont frayé la voie concernant la tolérance, la sensibilité démocratique jusqu'aux manières d'éduquer et à la passion pour l'écologie⁵.

Certains écrivains se sont aventurés sur les chemins tortueux de la demande et du désir : les classiques français, Shakespeare, les romantiques, Stendhal, Flaubert, Duras. D'autres, comme Sade, Masoch, Lautréamont, ont préféré suivre les destins de la pulsion⁶.

Michel Lapeyre se propose de repérer un autre type de créateur. De l'antiquité jusqu'à la postmodernité, certains auteurs modifient la structure du langage lui-même et ses utilisations comme matrices des liens sociaux. On pourrait ainsi mettre en évidence

² Lacan, « La science et la vérité », 858.

³ Ibid.

⁴ Lacan, « Kant avec Sade », 765.

⁵ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 57.

⁶ Ibid., 58.

quelques auteurs qui ont contribué au passage de la structure au discours et permis le basculement d'un discours à l'autre. Homère et les tragiques grecs permettent la mise en place du discours du maître. Michel Lapeyre propose Goethe pour le discours de l'hystérique et le discours de la science ou bien le discours de la science dans ses rapports au discours de l'hystérique. Bertolt Brecht serait le paradigme du passage du discours de l'universitaire au discours de l'analyste⁷.

Il existe aussi des auteurs qui travaillent à même la langue et ce qu'elle recèle de poésie. Ces écrivains renouvellent la langue en tant que moyen d'accès à la jouissance. C'est ce dont témoignent les œuvres de Rabelais, de Joyce, d'Artaud, d'Hölderlin. L'écriture peut devenir alors, un moyen d'enserrer la jouissance et ses tribulations.

Ainsi, nous pouvons distinguer un certain usage de la langue se situant plutôt sur le versant du sens ou bien sur le versant du signe, autrement dit, du côté de l'invention de signifiants nouveaux ou du côté d'une métamorphose de l'usage de la lettre.

Apprendre de l'artiste

La découverte freudienne n'aurait pas été possible sans l'avènement du sujet de la science. Les Hommes poussent leurs capacités de création jusqu'à l'invention de la science moderne afin que soit disqualifiée la prétention universelle des réponses ontologiques⁸. Le sujet de la science est désormais celui qui la fabrique et celui dont le discours s'efforce de suturer la division du sujet sans y parvenir⁹. Il ne cesse de s'interroger sur le sens de sa présence au monde et ne peut que se confronter à l'échec de la science à en répondre.

En 1896, deux ans après la rédaction des *Études sur l'hystérie*, Freud progresse dans l'élaboration de son nouveau dispositif clinique. Dans une lettre à Fliess le 6 décembre 1896, correspondances dans lesquelles il décrit pas à pas le travail qu'il fait durant ce

⁷ Ibid.

⁸ « Le savoir du psychanalyste ».

⁹ Lacan, « La science et la vérité », 861.

qu'Octave Mannoni appelle *l'analyse originelle*¹⁰, Freud fait part à son ami de ce que lui enseigne l'hystérie.

L'hystérique invente la psychanalyse, sous les yeux de Freud¹¹. Dans l'un des cas exposé dans *Études sur l'hystérie*, Freud fait le récit de la cure de la baronne Fanny Moser, appelée Emmy von N., qui vient le consulter de mai 1889 à l'été 1890, dans une clinique privée où Freud soignait alors l'hystérie, en recourant à l'électrothérapie, aux massages et à l'hypnose. Cette richissime veuve de banquier avait eu recours à divers traitements pour soigner sa mélancolie, en vain. Lors de la première séance du 1^{er} mai 1889, Freud comme à son habitude commence à masser sa patiente, et place ses mains sur sa tête. C'est alors que la baronne déjà étendue sur le divan, la tête appuyée sur un traversin en cuir¹², s'écrie : *Restez tranquille, ne dites rien, ne me touchez pas*¹³ !

Tout au long de son œuvre, malgré ses erreurs et ses tâtonnements, Freud persiste à dire que celui qui sait, c'est le patient : *Il doit bien avoir raison d'une manière ou d'une autre, et décrire quelque chose qui se montre tel qu'il lui apparaît. Il nous faut en effet confirmer immédiatement et sans restriction quelques-unes de ses indications*¹⁴.

Si Freud nous a légué un savoir théorique sur la psychanalyse, c'est l'éthique de sa démarche qui nous enseigne avant tout. Le génie de Freud, réside dans le fait d'avoir renoncé à toute forme de pouvoir et de savoir sur ses patientes en abandonnant l'hypnose, pour se rendre disponible et s'autoriser à imaginer et à inventer le dispositif qui permette au sujet de s'expliquer avec ce qui – de *lui* – met tout savoir en échec ; d'avoir permis de l'extraire, avec le symptôme, comme le *radical de sa singularité*¹⁵.

Freud compare l'œuvre à l'hystérie : elle est une énigme à déchiffrer qui pousse à s'expliquer et à en savoir plus. Avec la *Gradiva* de Jensen, Freud est forcé de reconnaître qu'il y a du côté de l'écrivain un *savoir psychanalytique*. Le savoir de l'artiste précède celui du psychanalyste, il lui fraie la voie tout comme à la science, qui aurait à

¹⁰ Mannoni, « L'analyse originelle ».

¹¹ Sédat, « L'hystérique invente la psychanalyse ».

¹² Freud et Breuer, *Études sur l'hystérie*, 35.

¹³ Ibid., 36.

¹⁴ Freud, *Deuil et mélancolie*.

¹⁵ « Le savoir du psychanalyste ».

gagner à se laisser enseigner par l'artiste : [...] *la description de la vie psychique de l'homme [par l'écrivain] est bien son domaine le plus spécifique ; il a été de tout temps le précurseur de la science et par là aussi celui de la psychologie scientifique. [...] Ainsi l'écrivain ne peut céder le pas au psychiatre, ni le psychiatre à l'écrivain, et le traitement poétique d'un thème psychiatrique peut se révéler correct, sans rien perdre de sa beauté*¹⁶.

Dans son *Hommage fait à Marguerite Duras*, Lacan en arrive à la même conclusion que Freud, il écrit que *l'artiste toujours [...] précède [le psychanalyste] et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie* et de rajouter que l'artiste présente cette position de *savoir sans [lui] ce [qu'il] enseigne*¹⁷. Lacan réactualise la démarche freudienne. La psychanalyse est loin d'être une machine à créer du sens ou une interprétation. Le savoir n'est pas du côté du psychanalyste, mais du côté de l'œuvre, autrement dit, l'enseignement est du côté de l'art.

A notre tour de reprendre à notre compte l'enseignement qu'à déduit Freud de sa rencontre avec les hystériques puis avec l'art, tout en restant au plus près, au plus vif, de l'éthique freudienne, c'est-à-dire de faire le pari que le savoir qui importe est à chercher du côté de l'artiste.

Arnold Schoenberg, homme de vérité

Si Michel Lapeyre se propose de repérer certains écrivains qui modifient par leurs œuvres le discours dominant d'une époque, ne pourrait-on pas repérer des créateurs dans d'autres domaines de l'art ?

En art plastique, Marcel Duchamp est sans doute celui qui nous a fait basculer vers un art nouveau. Les historiens de l'art le considèrent comme l'artiste le plus important du XX^e siècle. Son invention des *ready-made* et son attitude artistique ont influencé les différents courants de l'art contemporain. Il est le précurseur et l'annonceur de certains aspects les plus radicaux de l'évolution de l'art depuis 1945.

¹⁶ Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, 184- 185.

¹⁷ Lacan, « *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein* ».

Qu'en est-il pour ce qui concerne la musique ? Il est vrai que ni Freud ni Lacan n'ont porté d'attention très particulière à celle-ci. Freud, dans son article sur le *Moïse de Michel Ange*, évoque le fait que si l'art exerce un fort effet sur lui, en particulier les œuvres littéraires et les œuvres plastiques, il reste insensible à la musique, ce qui le rend incapable d'en jouir¹⁸.

Le compositeur Arnold Schoenberg fait partie de ces créateurs qui ont marqué l'Histoire de leur style, qui ont révolutionné leur discipline par leur acte de création.

Lorsqu'un réel en jeu pour un seul sujet trouve un destin universel, valable pour la communauté des hommes tout entière, on peut s'attendre à ce qu'il y ait un effet *révolutionnaire*. Ce qui fait révolution, c'est le passage d'une vérité singulière, à un savoir sur le réel : *le réel dialectisé entre savoir et vérité devient une figure du destin qui vaut pour une époque*¹⁹. Pour Marx, la révolution a des effets seulement si elle arrive au *bon moment*, entre *nécessité* et *rupture*²⁰. Par exemple, lorsque Descartes propose une nouvelle conception du sujet fondé sur le sujet de la certitude, la communauté des hommes est alors déjà prête à renoncer au sujet des savoirs mythiques et religieux et à accueillir son invention. Ainsi, ce qui se révélait être jusque-là l'idée d'un seul homme, est élevé à l'universel et entraîne une rupture épistémologique, une révolution dans la civilisation. On assiste à l'avènement du sujet de la science²¹.

A. Schoenberg, quant à lui, se considère comme l'acteur nécessaire d'une révolution du langage musical. Il met en exergue le caractère conventionnel de la musique tonale, face à toute une tradition qui avait fondé la légitimité du système tonal sur un ordre divin ou naturel incontestable²². La force et l'originalité de la pensée d'A. Schoenberg consistent à épuiser les potentialités du langage tonal²³, puis à mettre fin à celui-ci en bâtissant à sa place un nouveau système, le système sériel.

Le système tonal privilégie l'esthétique de l'équilibre, des symétries et des proportions tout en laissant une part de fantaisie et de liberté. Toute pièce tonale s'inscrit obligatoirement dans une tonalité précise, même si à partir de la tonalité

¹⁸ Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », 9.

¹⁹ Kong, « Batman à Cerisy, la révolution du sujet », 61.

²⁰ Lippi, « Destin et improvisation : Démocrite, Marx et la cure », 86-87.

²¹ Kong, « Batman à Cerisy, la révolution du sujet », 48.

²² Buch, « Métaphores politiques dans le Traité d'harmonie de Schoenberg ».

²³ Troche, « L'écriture musicale comme puissance d'oubli chez Arnold Schoenberg et John Cage », 71.

principale, de brèves incursions peuvent être effectuées dans des tonalités voisines. Le système tonal n'est en rien naturel, comme ont pu le penser certains musiciens ou musicologues. Il s'est construit au fil des siècles.

Si le système tonal naît dans le courant du XVI^e siècle, dans la deuxième partie du XIX^e siècle, ce système va être déconstruit²⁴. A. Schoenberg est un des principaux acteurs de cette émancipation de la tonalité.

Si le savoir de l'artiste précède celui du psychanalyste, il semblerait qu'A. Schoenberg ait quelque chose à nous enseigner concernant la question de l'acte.

Dans un premier temps, nous présenterons les questions directrices de notre recherche ainsi que la méthodologie qui nous permettra d'y apporter des éléments de réponse.

Dans un deuxième temps, il nous faudra revenir sur la question de l'acte afin d'en dégager les points cruciaux. Puis, dans une troisième partie, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'acte analytique tel que l'ont défini Freud puis Lacan. La quatrième partie de notre recherche s'attachera à l'acte de création, notamment à l'approche freudienne et sa reprise lacanienne.

Pour faire suite à ces préliminaires théoriques, nous nous intéresserons dans notre cinquième partie, au cas d'A. Schoenberg. Afin de montrer que la passe déborde la situation analytique et concerne la création artistique, nous avons choisi de nous intéresser à trois points décisifs recueillis par le témoignage de ce dispositif inventé par Lacan : le rapport au savoir, la cause du désir et la question du sinthome.

Avant de conclure, nous proposerons aux lecteurs de soumettre nos découvertes à la discussion afin de retirer un enseignement de l'acte de création chez le compositeur A. Schoenberg.

²⁴ Parrochia, « Naissance et destruction d'un espace sonore ».

1

**POSITION DU PROBLEME
& METHODOLOGIE**

1.1 Introduction

Une des choses dont nous devons le plus nous garder, c'est de comprendre trop, de comprendre plus que ce qu'il y a dans le discours du sujet²⁵.

Le savoir psychanalytique que nous a légué Freud, Lacan et quelques autres, n'est pas un savoir figé, mais en continuelle élaboration.

Ce qui permet au savoir psychanalytique de se renouveler plus que de s'accumuler, c'est d'une part, le savoir que chacun extrait de sa cure et de sa rencontre avec l'enseignement de Freud et de Lacan²⁶, et d'autre part, l'intérêt que la clinique analytique porte à la singularité de chaque cas, pris au un par un.

La clinique se met au plus près de la parole de chaque sujet, non pour illustrer ou démontrer la théorie, mais au contraire pour la mettre à l'épreuve. Si la clinique ne cherche pas à démontrer la théorie, elle permet de l'interroger, de l'éprouver, en amenant de nouvelles impulsions, de nouvelles directions à l'élaboration conceptuelle²⁷.

Dans un premier temps, nous présenterons les questions directrices de notre recherche.

Puis, dans un second temps, nous exposerons l'intérêt, la place et la fonction de la construction de cas en psychanalyse.

Mais tout d'abord, nous allons présenter au lecteur, l'article de Rosine et Robert Lefort qui nous a permis de trouver le fil rouge de notre travail de recherche.

²⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, 87.

²⁶ « Le savoir du psychanalyste ».

²⁷ Abelhauser, « L'éthique de la clinique selon Lacan ».

1.2 La passe déborde la situation analytique

1.2.1 Rosine et Robert Lefort et « Les Demoiselles d'Avignon »

Figure 1 -cette figure ne dispose pas des droits de diffusion

Le tableau des *Demoiselles d'Avignon* fut une rencontre que Rosine et Robert Lefort qualifient de *tychique*²⁸. Ce nez à nez, avec la femme accroupie en bas à droite de la toile, est une rencontre avec une inquiétante étrangeté, avec le surgissement d'un réel. Les Lefort décident de retracer l'histoire de la création du tableau, afin de comprendre, tout comme Freud aurait pu le faire, le puissant effet que produit sur eux cette œuvre.

²⁸ Lefort et Lefort, « “Les Demoiselles d'Avignon” ou la passe de Picasso ».

Lors d'une exposition du 26 janvier au 18 avril 1988 présentant les travaux préliminaires du célèbre tableau au Musée Picasso de l'Hôtel de Salé, les Lefort découvrirent qu'il existait sept études peintes, cinq carnets, environ trois cent cinquante dessins, ainsi qu'une vingtaine d'études sur papier témoignant des différentes étapes d'élaboration des *Demoiselles d'Avignon*.

Les travaux préliminaires aux tableaux font l'état de la disparition et de l'apparition de certains personnages. Dans l'étude de chacun de ses personnages, Picasso ne peut s'empêcher de toujours revenir à ce qui le hante, au primitivisme, à la sauvagerie des visages²⁹.

Les *Demoiselles d'Avignon* est un tableau d'une importance majeure, tant dans l'œuvre de Picasso que dans l'histoire de la peinture. En effet, cette femme accroupie, au nez dessiné de profil, marque le point de départ de la peinture cubiste.

Pour les Lefort, le tableau de Picasso recèle un secret : celui de son fantasme fondamental. Rosine et Robert Lefort nomment la *passé* de Picasso, le moment où le peintre élabore son tableau *Les Demoiselles d'Avignon*. Il semblerait que durant cette période de l'automne 1906 à l'été 1907, Picasso traversa une grande crise personnelle. Il avait le projet d'adopter avec sa compagne Fernande une adolescente orpheline, mais un désaccord eut lieu, le projet n'aboutit pas et Picasso sombra dans une *effrayante solitude*³⁰.

Les Lefort repèrent dans l'évolution du tableau la disparition d'un marin. Ils font équivaloir cette disparition du marin et de son regard non-regardant, à la chute pour Picasso de l'objet *a*. La *passé* se situe dans la rencontre de l'impossible, lorsque l'objet *a* abandonné de ses oripeaux ne peut que chuter.

Les Lefort mettent en évidence trois temps du rapport de Picasso à l'objet durant la période de l'automne 1906 à l'été 1907 :

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

- Premier temps : Tout d'abord, Picasso représente une scène de bordel. La femme accroupie montre son sexe au marin. Les études de Picasso sur le marin sont en lien avec le regard ou plus précisément avec l'absence même de regard : les yeux sont baissés, ou bien se résument à des trous dans le visage. Ils sont là pour ne rien voir, nous disent les Lefort. Picasso dessine un marin confronté au manque phallique de la femme. Au mois de mai 1907, il le fait disparaître. Pour combler le vide, il allonge de manière disproportionnée la cuisse de la femme du centre au chignon, à la place du bras du marin. Tandis que son col bleu se transforme en une étoffe dissimulant le sexe des femmes centrales qui affichent les traits du visage de Picasso et surtout ses yeux. Ce premier temps dégagé par les Lefort a à voir au manque phallique, à l'impossible à affronter. Par la suite, le regard prend une place centrale, avec les deux putains debout, *dont la tête et le regard sont ceux des autoportraits du peintre*³¹.

- Deuxième temps : Les Lefort s'interrogent : si le marin a disparu, qui est censé voir le sexe de la femme accroupie ? Eh bien c'est Picasso lui-même, redoublé par les deux putains. Cependant, devant cet impossible à regarder, le peintre détourne le visage de la femme accroupie vers le spectateur, dans une torsion invraisemblable puisque son corps, lui, est de dos. Son sexe ? Le spectateur n'en saura rien, c'est son nez qui saute aux yeux. Son nez ne fait pas partie intégrante de son visage, il est plaqué, hors corps, et devient le centre du tableau.

Picasso prend acte du fait que le marin cherche à regarder quelque chose qui relève d'un impossible. Cet impossible n'est d'autres que ce que nous appelons l'objet *a*. L'artiste décide de partager sa trouvaille et de la livrer au spectateur sous la forme du nez. Ce nez semble être pour Picasso l'exorcisme du trou, à son insu. Dans un entretien entre Picasso et Malraux de 1937, Picasso précise quant à une quelconque influence africaine : *J'ai compris à quoi elles servaient, leurs sculptures, aux nègres [...] tous les fétiches qui servaient à la même chose, ils étaient des*

³¹ Ibid.

*armes. Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, nous devenons indépendants. Les esprits, l'inconscient, l'émotion, c'est la même chose ; j'ai compris pourquoi j'étais peintre [...] les Demoiselles d'Avignon ont dû arriver ce jour-là, mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme*³².

- Troisième temps : l'élaboration de son tableau permet à Picasso d'acquérir un savoir nouveau qui lui permet de peindre le visage de la femme en haut à droite. Cette représentation nouvelle du visage est le point de départ d'un style nouveau pour Picasso. Pour présenter au grand jour son style nouveau, Picasso doit se passer de ses amis peintres. Il va jusqu'à cacher et dissimuler la toile. Ce style sera désormais le *coup de pinceau* reconnaissable entre tous, la signature de Picasso, la marque de sa singularité.

L'élaboration du tableau des *Demoiselles d'Avignon* est une réponse éthique de Picasso face à sa rencontre avec le réel. Picasso abandonne le jeu de dupe qui consistait jusque-là à recouvrir la béance à laquelle il avait affaire par un voile de peinture. Il décide de ne plus mettre à la disposition du spectateur et de son marin, un objet x qui viendrait combler la béance. Il existe un réel irréprésentable et Picasso choisit d'en prendre acte à travers *Les Demoiselles d'Avignon*. Ce tableau a une portée éthique en tant que le peintre ne recule pas devant l'impossible, l'irréprésentable du réel.

1.2.2 Questions directrices

En 1971, Lacan nous fait une proposition pour le moins surprenante : l'écrivain James Joyce est allé *tout droit au mieux de ce qu'on peut attendre de la psychanalyse à sa fin* et qu'à faire une psychanalyse *il n'y eût rien gagné*³³. Si Joyce en est arrivé au même point que l'analysant en fin de cure grâce à son art, peut-on penser qu'il existe un lien entre acte de création et acte analytique ? La passe déborde-t-elle la situation analytique et concerne-t-elle la création artistique ?

³² Ibid.

³³ Lacan, « Lituraterre », 11.

Les Lefort dégagent trois temps logiques dans l'élaboration des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, et nous montrent de quelle manière la passe déborde la situation analytique et peut concerner la création littéraire et artistique.

Nous proposons au lecteur de reprendre à notre compte ces différentes questions, et de s'interroger à partir de l'acte de création du compositeur A. Schoenberg.

L'acte de création du compositeur A. Schoenberg est-il concerné par l'acte analytique et par les enjeux de la passe ?

Afin d'apporter des éléments de réponse à ces questions, il conviendra, avant même de nous intéresser au cas d'A. Schoenberg, d'interroger ce qui s'est déposé de savoir à partir de l'expérience psychanalytique depuis son invention par Freud.

Il nous faudra tout d'abord nous intéresser à l'acte : qu'est-ce qu'un acte pour la psychanalyse ?

Ensuite, nous définirons plus précisément l'acte analytique : Qu'est-ce qui permet le passage de l'analysant à l'analyste. Puis l'acte de création : A partir de quoi l'artiste fait-il acte de création ?

Ces préalables théoriques nous conduiront à la question centrale de notre thèse : L'acte de création d'A. Schoenberg l'a-t-il amené à un moment semblable à celui de la passe ? Est-il arrivé au même point que l'analysant qui témoigne de la raison qui le pousse à prendre le relais de la fonction de l'analyste ?

C'est à partir de la construction du cas d'A. Schoenberg que nous tenterons de répondre à ces questions.

1.3 La construction de cas

L'œuvre freudienne regorge de construction de cas. Freud puise son matériel à partir de rencontres cliniques, mais aussi à partir de la religion, de la littérature et de l'art.

Dans son avant-propos à *Fragment d'une analyse d'hystérie*, Freud prend soin de séparer l'histoire d'Ida Bauer qui ne doit pas être dévoilée et le cas Dora. Il fait preuve de discrétion médicale et assure son devoir à l'égard de sa patiente, tout en exerçant son *devoir à l'égard de la science*³⁴. Si Freud élève certaines de ses constructions de cas au rang de paradigme, il ne recule pas devant les cas qui viennent *en contradiction avec la théorie psychanalytique*³⁵.

Lacan, quant à lui, n'hésitera pas non plus à proposer d'élever au rang de paradigme certains cas cliniques³⁶.

Ce que l'on peut déduire à partir de Freud puis de Lacan, c'est que le cas nous enseigne en tant qu'il est porteur d'un savoir et d'une logique singulière. La construction de cas a une portée didactique à la fois d'un point de vue épistémique et du point de vue de la formation à l'exercice de la psychanalyse³⁷. On la retrouve dans la formation des analystes, sous la forme de présentation de cas, dans le dispositif de contrôle, dans la procédure de la passe. On retrouve la construction de cas au sein même de la cure analytique. Michel Lapeyre propose d'envisager la construction de cas pour chaque cure. Pour lui, la cure est dirigée *dans la perspective de la construction du cas, c'est-à-dire en fonction de l'exigence de faire passer le particulier à l'universel. La construction porte le cas, élève la particularité du cas, à l'universel de la structure*³⁸. Cependant, il s'agit pour nous d'éviter un écueil : s'il nous faut reconnaître dans la singularité du cas une dimension universelle, il ne s'agit pas de dissoudre le sujet dans le général. *Le particulier rejoint, toujours, l'universel, mais il ne s'y résorbe pas, jamais*³⁹.

³⁴ Freud, *Cinq psychanalyses*.

³⁵ Freud, « Communication d'un cas de paranoïa en contradiction avec la théorie psychanalytique ».

³⁶ Lacan, *Autres écrits*, 557.

³⁷ Askofaré, « Construction de cas ».

³⁸ Lapeyre, *Clinique freudienne*, 10.

³⁹ Ibid.

Le terme de *construction* est déjà présent chez Freud : en 1937, il consacre un article à la *Construction dans l'analyse*.

1.3.1 « Construction dans l'analyse » (1937)

Dans son article de 1937, *Construction dans l'analyse*, *construction* est le mot grâce auquel Freud désigne le rapport de l'analyste avec ce qui reste refoulé, avec ce que le travail analytique n'arrive pas à restituer. D'une part, le terme *construction* désigne la méthode archéologique de l'analyste, et d'autre part, il désigne le rapport de l'analyste avec le refoulé originaire.

La construction vise dans l'inconscient un point qui ne réapparaît pas. Le fragmentaire de l'inconscient appelle la construction. Il s'agit pour le clinicien de deviner ou plutôt de construire ce qui a été oublié, à partir des indices échappés à l'oubli⁴⁰. Les constructions de l'analyste se font là où le patient n'arrive pas à se souvenir. Le dit du patient se complète chez l'analyste⁴¹.

Freud envisage l'analyse comme un moyen de rétablir les lacunes d'un savoir incomplet. Dans *Les écrits techniques de Freud*, Lacan fait référence aux *patientes reconstructions historiques*⁴² de Freud qui *procède ici, dit-il, comme avec [...] des documents d'archives, par la voie de la critique et de l'exégèse de textes*. Freud n'hésite pas à reconstruire la scène traumatique de l'accouplement des parents de L'homme aux loups, à savoir le coït en position a tergo.

Les constructions actives de l'analyste ne sont pas sans ouvrir la porte à un certain nombre de dérives possibles notamment celle de donner du sens pour boucher le trou du savoir.

Ainsi pour Freud l'analysant cherche à se souvenir de ce qui a été refoulé, tandis que l'analyste doit construire ce qui a été refoulé. Là où l'analysant ne se souvient pas, l'analyste doit construire⁴³.

⁴⁰ Miller, « Marginalia de "Constructions dans l'analyse" ».

⁴¹ Ibid.

⁴² Lacan, *Le Séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, 213.

⁴³ Miller, « Marginalia de "Constructions dans l'analyse" ».

Lacan distribue les tâches autrement : l'analysant doit se souvenir, mais c'est à lui aussi de construire. Toute la tâche est du côté de l'analysant. Quant à l'analyste, c'est l'acte qui lui revient, c'est-à-dire, l'autorisation symbolique de procéder à la tâche analysante. L'analyste est du côté de l'acte, tandis que l'analysant du côté de la tâche. L'acte analytique consiste à autoriser symboliquement la tâche analysante⁴⁴.

1.3.2 Les enjeux de la construction de cas

La construction de cas ne peut que se confronter à l'incomplétude. Dans le cas Dora, Freud constate le résultat obtenu. Il dégage trois types d'incomplétudes auxquelles il cherche à remédier ou qu'il tente de justifier⁴⁵ :

1. Freud cherche à compléter ce qui ne l'est pas à la manière d'un archéologue, d'après l'analyse d'autres cas. Tout comme Freud nous convoquerons d'autres cas, notamment Joyce et Rousseau, pour tenter de nous éclairer sur l'acte de création d'A. Schoenberg.
2. Il existe une incomplétude introduite intentionnellement. Freud choisit de ne pas présenter à son lecteur la totalité du travail d'interprétation, mais seulement ses résultats. Il craint en détaillant la technique de son travail analytique qu'une confusion inextricable se produise.
3. Freud dégage une troisième sorte d'incomplétude dans son compte rendu, dont ni lui ni la malade ne sont responsables. L'histoire de Dora ne peut permettre, même si elle était complète, de répondre à toutes les questions de la névrose hystérique. De même, nous pouvons nous attendre à ce que le cas d'A. Schoenberg ne réponde pas à toutes les questions sur l'acte de création.

La construction de cas ne vise pas une retranscription biographique exhaustive, une mise en ordre chronologique des événements de vie, ou un classement des souvenirs. Elle se donne pour objectif de dégager les étapes du temps logique propre à chaque sujet, le savoir à l'œuvre dans le cas, à partir d'éléments parcellaires. Elle

⁴⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 21 février 1968.

⁴⁵ Freud, *Cinq psychanalyses*, 32- 33.

s'appuie sur l'hypothèse de l'inconscient et sur la reconnaissance et la prise en compte du transfert.

Elle n'est en fait qu'une construction clinique abstraite, une transformation de l'histoire du patient à partir des dimensions du transfert et de la théorie. A ce titre, elle n'a pas nécessairement besoin de respecter la *vérité* ou l'exactitude de l'histoire du patient.

Il s'agit pour le clinicien d'articuler la clinique, le singulier du cas, et l'universel de la structure, la théorie, à partir du tableau clinique présenté par le patient, de la dialectique du transfert, de la position du sujet, et des effets de l'historisation et de l'acte⁴⁶. La construction se propose de rendre compte du processus de subjectivation du sujet, de suivre à la trace le sujet de l'inconscient, tout en démontrant comment l'expérience, si particulière qu'elle soit, rejoint toujours l'universel⁴⁷. Elle est une construction faite par le clinicien et n'appartient qu'à lui.

1.3.3 Les difficultés d'une construction de cas hors transfert

1.3.3.1 *La névrose de transfert*

Freud considère le transfert à la fois comme un puissant levier, mais aussi comme le moyen de résistance plus fort que tous les autres⁴⁸.

Le transfert est à la fois une actualisation du passé et un déplacement sur la personne de l'analyste⁴⁹. Le transfert nous dit Lacan, *est la mise en acte de la réalité de l'inconscient*⁵⁰. Il met le sujet au travail de rechercher ce savoir qu'il suppose à l'Autre et demande. L'association libre lui permet de découvrir des signifiants à partir desquels le désir est ordonné. La libido de l'analysant se dirige désormais sur la personne de l'analyste pris comme objet fantasmatique. Le transfert organise le déroulement de la cure. C'est sur lui que se recentrent l'activité et l'investissement psychiques.

⁴⁶ Askofaré, « Construction de cas ».

⁴⁷ Lapeyre M., Clinique freudienne, Economica, 1996, p. 5

⁴⁸ Freud, « Sur la dynamique du transfert ».

⁴⁹ Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration ».

⁵⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 133.

La *névrose de transfert* est la maladie artificielle créée par l'offre d'analyse, par le désir de l'analyste. La cure analytique permet de donner à tous les symptômes de la maladie une nouvelle signification transférentielle⁵¹. La libido du sujet se trouve convoquée dans la relation à l'analyste, et la névrose de transfert vient se substituer à la névrose ordinaire.

La névrose de transfert permet l'accès à un matériel plus riche, elle conduit au réveil de souvenirs oubliés⁵². Le transfert étant la répétition à l'endroit de l'analyste des positions libidinales du sujet, la relation transférentielle devient le terrain du nouveau conflit, réactualisant les conflits passés. Le surgissement de cet amour de transfert permet de découvrir, nous dit Freud, le choix objectal infantile et les fantasmes qui se sont tissés autour de lui.

Ainsi, une construction de cas, sans la dimension du transfert, se heurte à certaines insuffisances. Sans la réactualisation du conflit psychique, un certain nombre d'éléments resteront inaccessibles. De même, des incohérences ou des lacunes pourront être repérées par le clinicien sans qu'il puisse interroger le sujet. Quant au repérage de la position subjective, il peut s'avérer difficile sans la dimension transférentielle.

Malgré les difficultés auxquelles le clinicien peut se confronter en choisissant de construire un cas qui n'est pas issu de sa pratique, il n'en reste pas moins que Freud, Lacan et quelques autres, ont relevé le défi.

1.3.3.2 *Le cas Schreber*

La construction de cas s'articule à partir des effets du transfert. Pourtant le cas Schreber est le troisième d'une série de construction de cas de Freud, pour lequel il n'y a pas eu de rencontres cliniques sous transfert entre l'analyste et le cas présenté.

Le premier cas est l'étude de la *Gradiva* de Jensen parue en 1907, à partir duquel Freud met en évidence la relation existante entre délire et création littéraire. Un an plus

⁵¹ Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration ».

⁵² Ibid.

tard, Freud publie *Le créateur littéraire et la fantaisie*, et quelques mois avant la sortie du cas Schreber, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Cependant, la démarche de Freud est quelque peu différente concernant Schreber, il reconnaît celui-ci comme un interlocuteur, et souligne sa propre dette à son égard.

Freud construit le cas Schreber à partir de l'analyse des *Mémoires* de l'ancien Président de chambre de la cour d'appel de Dresde, sans jamais le rencontrer.

Dans la seconde partie du cas Schreber *Tentative d'interprétation*, Freud met le récit du président à l'épreuve de sa technique psychanalytique. Le récit du président est traité comme un récit d'analysant. Freud nous précise que mis à part une indication sur la date de naissance de Schreber et quelques précisions sur son père, recueillies auprès du Dr Arnold Stegmann, rien n'est exploité que ce qui ressort du texte même des *Mémoires*⁵³. Pourtant l'idée de rencontrer le président effleure Freud un moment, comme il l'écrit à Jung dans une lettre du 11 novembre 1909 : *J'ai déjà pensé, puisque l'homme vit encore, à m'adresser à lui-même pour quelques renseignements, et à le prier de me donner son assentiment pour travailler sur son histoire. Mais je crois que c'est trop risqué.*

L'insuffisance des informations aurait pu faire renoncer Freud dans son entreprise, mais celui-ci relève, malgré les obstacles, le défi. En effet, la paranoïa lui semble extrêmement riche d'enseignement pour le progrès de la théorie psychanalytique, mais elle est difficilement accessible par le dispositif de la cure analytique.

Freud s'en remet à l'avenir qui lui permettra de juger de la portée de son travail : *Il appartient à l'avenir de décider si dans la théorie est contenu davantage de délire que ne le voudrais, ou dans le délire plus de vérité que d'autres ne le trouvent aujourd'hui croyable*⁵⁴.

1.3.3.3 L'interprétation

Lacan se montre étonné du caractère extrêmement interventionniste des interprétations de Freud⁵⁵. Ce dernier reconnaît lui-même, avec le cas de Dora et de la jeune homosexuelle, le caractère à côté de ses interprétations, sans doute liées à

⁵³ Freud, *Cinq psychanalyses*, 443.

⁵⁴ Ibid., 475.

⁵⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, 322.

l'insuffisance de ses connaissances et de sa pratique. Dans plus d'un cas, les interprétations freudiennes se présentent de manière directive, voire forcée et précipitée.

Avec le cas Schreber, comme à son habitude, Freud devance la critique et nous enseigne sur la méthode à suivre, et sur les précautions à observer, notamment concernant la question de l'interprétation. La construction de cas hors transfert comprend de nombreuses réserves : *Je ne méconnais pas qu'il faille chaque fois une bonne dose de tact et de réserve quand on quitte les cas typiques de l'interprétation dans le travail analytique*⁵⁶.

Freud nous met en garde : il faudra redoubler de prudence, de retenue, et de discernement. *On a donc toute raison de prendre ses précautions, afin que n'aille pas de pair avec la dépense accrue en acuité d'esprit une moindre mesure de certitude et de crédibilité. Il sera en outre dans la nature des choses que tel travailleur exagère la prudence, tel autre la hardiesse. On ne pourra tracer les limites exactes du bien-fondé de l'interprétation qu'après toutes sortes de tentatives et une meilleure connaissance du sujet*⁵⁷.

1.3.4 Les impasses à éviter

La construction de cas reste une pratique controversée, sans doute car elle est un exercice difficile. Elle peut chercher à illustrer la théorie, quitte à sélectionner certains éléments et en oublier d'autres. Construire un cas c'est prendre le risque de faire fausse route, de passer à côté de la singularité du cas ou tout simplement d'échouer dans sa transmission.

Dans son article *Construction dans l'analyse*, Freud répond au contradicteur qui reproche aux psychanalystes de s'arranger *pour avoir toujours raison*. Freud répond minutieusement au contradicteur pour conclure : *En somme, finalement, nos constructions sont comme des délires*⁵⁸.

⁵⁶ Freud, *Cinq psychanalyses*, 433.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Freud, « Construction dans l'analyse ».

Freud s'interroge : *Qu'est -ce qui nous garantit, pendant que nous travaillons aux constructions, que nous ne faisons pas fausse route* ⁵⁹? Le clinicien, qui se risque à la construction, doit se passer de garantie, aucun Autre ne peut certifier la vérité. Proposer une construction de cas c'est se risquer à l'erreur.

Mais n'est-ce pas là, la particularité de l'inconscient, de ne s'attraper que là où ça dérape? On ne peut pas dire juste sur l'inconscient de façon directe. On ne peut dire juste sur l'inconscient qu'à côté, de biais.

L'analyste à la manière de l'archéologue s'autorise, à partir d'éléments fragmentaires, de reconstituer une totalité, sans pour autant être sûr de sa validité.

L'autre biais que nous retiendrons, c'est celui qui fait du cas une illustration de la théorie. Il n'est pas forcément facile de traiter le cas comme si c'était toujours le premier, comme si on ne connaissait rien sur lui, en oubliant ce que l'on sait ou ce que l'on croit savoir⁶⁰. Alors parfois, on ne peut pas s'empêcher de chercher des raccourcis théoriques, au lieu de suivre pas à pas le patient, et de s'avancer là où le savoir est en défaut.

Nous prendrons garde à ne pas tomber dans ces impasses.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Lapeyre, *Clinique freudienne*, 6.

1.4 Conclusion

La construction de cas *fait appel à l'art, à la poésie*, c'est-à-dire à la façon dont chaque sujet trouve sa solution pour faire face au réel de la jouissance auquel il a affaire. Elle se donne l'objectif d'être au cœur même de cette création. Elle recherche les indices que le symptôme recèle, afin d'appréhender la mise en œuvre d'un *style* pour le sujet dans la façon de *s'inventer une issue*⁶¹.

La lecture passionnante des *Demoiselles d'Avignon ou la passe de Picasso* nous a permis d'énoncer la question qui mettrait en mouvement notre recherche : *L'acte de création du compositeur A. Schoenberg est-il concerné par l'acte analytique et par les enjeux de la passe ?*

Pour apporter des éléments de réponse à notre question, nous avons choisi de construire le cas A. Schoenberg à partir des nombreux écrits que nous a laissés le compositeur. Pour autant, saurons-nous éviter de faire du cas une illustration de la théorie ? Saurons-nous nous passer de garantie et nous risquer à l'erreur ? Autant de questions qui n'ont cessé de nous animer tout le long de ce travail.

Nous allons, à présent, définir les termes de notre question en nous intéressant tout d'abord à la question de l'acte.

⁶¹ Sauret et Zapata-Reinert, « L'éthique du cas ».

2

L'ACTE

2.1 Introduction

Acte de création et acte psychanalytique : le titre de notre thèse met en évidence que l'art et la psychanalyse sont concernés par la dimension de l'acte.

Quelles sont les caractéristiques de l'acte ?

La tradition aristotélicienne définit l'acte comme ce qui est fait. L'acte désigne soit ce qui est en train de s'accomplir, soit ce qui est réalisé, achevé. Il existerait un acte pur, celui de Dieu.

Dans ses séminaires sur *La logique du fantasme* (1966-1967) et *L'acte psychanalytique* (1967-1968), Lacan s'interroge sur le statut de l'acte pour la psychanalyse. Celui-ci remarque qu'il existe des lacunes concernant le travail qui a été mené par Freud et ses successeurs autour de la question de l'acte : *Il est assez curieux que ni Freud, ni aucun de ses épigones, n'ait jamais tenté de se remémorer ce qui est pourtant à la portée de tout le monde concernant l'acte – ajoutons humain, si vous voulez, puisqu'à notre connaissance, il n'y a d'acte que d'homme*⁶².

Néanmoins, Freud nous a laissé une théorisation sur l'acte et la cure. Nous nous attacherons, dans un premier temps, à retracer le parcours de Freud concernant cette question à partir de l'acte manqué, de l'acting out et du passage à l'acte.

Puis dans un second temps, avec Lacan, nous repérerons en quoi un *acte, un vrai acte, a toujours une part de structure, de concerner un réel qui n'y est pas pris d'évidence*⁶³.

⁶² Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 50.

⁶³ Ibid.

2.2 L'acte dans la cure

2.2.1 L'acte manqué

L'acte manqué (*Feblleistung*) est un phénomène que le sujet attribue volontiers à un effet de hasard, de distraction, d'étourderie. Le sujet va substituer, malgré lui, un projet ou une intention qu'il souhaite accomplir à une action ou une conduite totalement inattendue⁶⁴.

Freud fait l'hypothèse que ces phénomènes font partie intégrante du fonctionnement de la vie psychique et cherche à en identifier l'origine et à en expliquer le sens pour ce qui est de l'inconscient du sujet. Il va ainsi rendre compte d'un point de vue théorique, des actes manqués, par deux principes fondamentaux : les actes manqués ont un sens, ce sont des *actes psychiques*.

La théorie psychanalytique des actes manqués constitue, d'une manière plus générale, une introduction fondamentale à l'étude et à la compréhension du fonctionnement de l'inconscient. Freud a l'intuition qu'il s'agit là de l'expression d'un désir inconscient, et que par cet acte, le sujet vient précisément signifier ce dont il ne veut rien savoir. Si l'acte manqué est l'expression d'un désir inconscient du sujet qui se réalise malgré lui, alors c'est qu'il existe l'intervention préalable du refoulement. Le retour du désir refoulé fait irruption sous la forme d'une action ou d'une conduite qui va à l'encontre de l'intention consciente du sujet. Le désir refoulé est de ce fait une condition nécessaire à l'émergence d'un acte manqué : *Une des intentions doit avoir subi un certain refoulement pour pouvoir se manifester par la perturbation de l'autre. Elle doit être troublée elle-même avant de devenir perturbatrice*⁶⁵. Ce compromis, entre l'intention consciente du sujet et son désir inconscient, se manifeste par des perturbations qui l'affectent sous forme d'accidents ou de ratés la vie quotidienne.

La méthode de l'association libre, appliquée à ces accidents de la vie quotidienne, permet d'assimiler l'acte manqué à un véritable symptôme : tous deux ont la structure d'un compromis et sont l'accomplissement d'un désir inconscient.

⁶⁴ Chemama et Vanderersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, 34.

⁶⁵ Freud, *Introduction à la psychanalyse*.

La première forme de l'acte que l'analyste ait pour nous inaugurée, c'est cet acte symptomatique dont on peut dire qu'il n'est jamais si bien réussi que quand il est un acte manqué⁶⁶. Lacan épingle de vérité cet acte manqué pour qu'il en sorte ravivé. L'acte manqué vient poser la question d'une autre vérité que celle de l'intention manifeste, il porte en lui l'indice d'un ratage⁶⁷. C'est à partir de cet indice de ratage que l'analyse est possible. La véritable dimension de l'acte, c'est l'échec, mais s'il n'y a rien de si réussi que le ratage quant à l'acte, ce n'est pas dire pour autant qu'une réciprocité s'établisse et que tout ratage en soi soit le signe de quelque réussite, j'entends réussite d'acte⁶⁸.

L'acte manqué convoque le sujet-supposé-savoir. Tandis que l'acte, lui, n'est pas une formation de l'inconscient, il est hors transfert et ne convoque pas de sujet-supposé-savoir⁶⁹. L'acte n'ouvre pas la porte sur l'autre scène, il n'y a pas émergence d'un savoir insu⁷⁰. Mais l'acte, tout comme l'acte manqué, partage la spécificité de s'inscrire dans le lien social⁷¹.

L'acte manqué nous permet de mettre en évidence certaines des caractéristiques de l'acte, soit son rapport à la castration et au signifiant.

2.2.2 L'Agieren

Freud, dans ses articles *La dynamique du transfert* et *Remémoration, répétition, perlaboration*, utilise le verbe *agieren* pour parler des *motions inconscientes* qui ne veulent pas être remémorées, comme la cure le souhaite, mais qui aspirent à se reproduire, conformément à l'atemporalité et à la capacité hallucinatoire de l'inconscient. Des rapports de forces s'exercent au sein du psychisme : l'inconscient freudien est un inconscient dynamique, un inconscient en acte. Dans ces circonstances, *le malade agit ses passions, sans tenir compte de la situation réelle⁷².*

Freud remarque aussi que *le patient n'a aucun souvenir de ce qu'il a oublié ou refoulé et ne fait que le traduire en acte. Ce n'est pas sous forme de souvenir que le fait oublié reparaît, mais sous*

⁶⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 6 décembre 1967.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Soler, *Le politique de l'acte*, 35.

⁷⁰ Ibid., 41.

⁷¹ Ibid., 35.

⁷² Freud, « La dynamique du transfert », 116.

*forme d'action. Le malade répète évidemment cet acte sans savoir qu'il s'agit d'une répétition*⁷³. Freud fait le constat clinique que le transfert est fondé sur l'acte, et la répétition.

Lacan, dans son Séminaire sur *Les quatre concepts fondamentaux*, reprend cette intuition freudienne d'une remémoration et d'une actualisation du passé en acte dans le transfert : *La présence du passé est une présence en acte, une reproduction, le transfert est la mise en acte de la réalité de l'inconscient*⁷⁴. Puis, il proposera une distinction entre *passage à l'acte* et *acting out*.

2.2.3 Passage à l'acte et acting out

Après sa thèse sur le passage à l'acte d'Aimée (1932), Lacan poursuit son étude sur le passage à l'acte dans la psychose avec les sœurs Papin (1933). A partir de là, il propose une distinction structurale du *passage à l'acte* et de *l'acting out*, avec notamment dans son séminaire de 1963 *L'angoisse*, les cas freudiens de la *jeune homosexuelle* et de *Dora*. Ce n'est pas par hasard si Lacan développe la structure du passage à l'acte au moment où il traite de l'angoisse. D'après Lacan, on retrouve deux des conditions de l'irruption de l'angoisse dans la structure du passage à l'acte : la réduction du sujet à un objet-déchet (objet *a*) et son déplacement vertigineux vers l'extrémité de la scène de l'Autre.

Mais l'angoisse ne signerait-elle pas le véritable acte de naissance du sujet ? *C'est justement peut-être de l'angoisse que l'action emprunte sa certitude. Agir c'est arracher, emprunter à l'angoisse sa certitude, c'est opérer un transfert d'angoisse*⁷⁵.

Dans le passage à l'acte, le sujet est confronté radicalement à ce qu'il est comme objet réel pour l'Autre, identifié à cet objet, dévoilé intempestivement, déchet à évacuer. Toute symbolisation étant devenue impossible, le sujet angoissé réagit sur le mode impulsif, immédiat, en se laissant choir, en s'éjectant. Le sujet s'évade, franchit la scène de son fantasme. Le passage à l'acte ne s'adresse à personne, n'attend aucune interprétation.

⁷³ Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration », 108.

⁷⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 133.

⁷⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, 83.

To Act out est une tournure proprement anglaise dans laquelle la postposition *out* précise le sens large de *to act*. *To act* signifie jouer un rôle (*to act a part*), jouer une pièce (*to act a play*). La postposition *out* apporte deux nuances : montrer au-dehors ce qu'on est supposé avoir en soi (extérioriser) et accomplir jusqu'au bout. Jouer une pièce jusqu'au bout⁷⁶.

Lacan propose de distinguer *acting out* et passage à l'acte, en supposant une position structurellement différente du sujet. Dans l'*acting out*, le sujet s'adresse à l'Autre, en une représentation jouée sur la scène du monde où chacun tient son rôle. Il fait appel à l'Autre au même titre que le symptôme s'adresse à l'Autre.

L'*acting out* est toujours un message, dans lequel le sujet ne peut reconnaître le sens de ce qu'il dévoile. L'*acting out* mime ce qu'il ne peut dire par défaut de symbolisation⁷⁷.

Lacan propose une formalisation logique de la distinction entre passage à l'acte et *acting out* dans son séminaire *La logique du fantasme* de 1966-1967, sur la base de la division de l'être et du penser, au moyen du demi-groupe de Klein. Le Gaufey nous aide à comprendre le schéma proposé par Lacan. Il apparaît que l'*acting out* et le passage à l'acte sont tous deux gouvernés par la place de la répétition spécifiée comme le *vel* aliénant où le sujet est pris entre un *ou je ne suis pas* et un *ou je ne pense pas*. Cette place de la répétition s'actualise soit dans le passage à l'acte si le sujet bascule vers le *je ne pense pas* (c'est-à-dire vers l'être), soit vers l'*acting out* si le sujet s'engage dans le *je ne suis pas*, c'est-à-dire vers la pensée en tant qu'inconsciente⁷⁸ :

⁷⁶ Lagache, « Acting out et action ».

⁷⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, 421.

⁷⁸ Le Gaufey, « L'acting-out : la perte et le manque ».

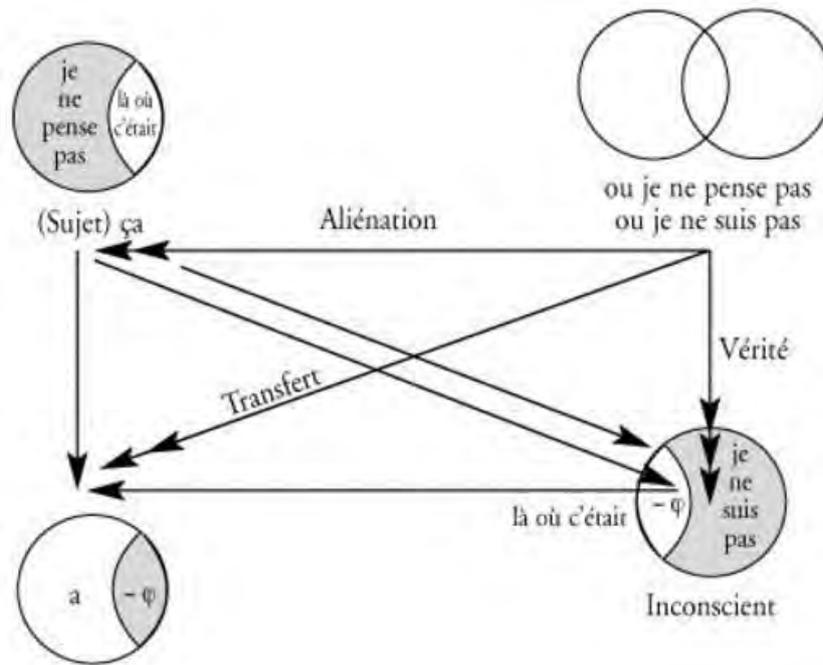


Figure 2 - Distinction entre passage à l'acte et acting out

Entre l'être, défini par Lacan à partir du cogito cartésien comme le lieu où le sujet ne pense pas, et la pensée qui, en tant qu'inconsciente, se définit comme là où le sujet n'est pas, le sujet est conduit à un choix forcé. Quel que soit en effet le terme élu, ne sera présente que la lunule où se confondent ce qui signe l'être du sujet comme étranger à la pensée, soit *a*, et la place où le sujet ne peut advenir : $-\Phi$.

1. Dans le passage à l'acte : *là où c'était, je (le sujet) ne pense pas*. Par l'opération d'aliénation, c'est son être que le sujet met en jeu, mais il ne peut inscrire au champ de l'Autre — ce trésor du signifiant où il n'est pas — que cet être paradoxal qu'est l'objet *a*. Par la voie du passage à l'acte, le sujet est identifié à l'objet *a*.

2. Dans l'acting out : *là où c'était, je ne suis pas*. Dans l'opération de vérité, c'est le signifiant qui est en jeu. Lacan écrit $-\Phi$, le signifiant qui fait défaut. La pensée inconsciente surgira toujours écornée de cette part qui revient à l'être. L'acting out prend valeur de vérité, mais le sujet ne peut s'y soutenir et laisse vacante la place que devrait occuper son être.

Nous allons, à présent, nous intéresser à deux cas présentés par Freud et repris par Lacan, dans lesquels nous pouvons repérer la logique du passage à l'acte et de l'acting out : Dora et la jeune homosexuelle⁷⁹.

Dora, jeune fille de 18 ans de bonne famille, est aux prises avec les avances d'un ami de la famille marié à une femme, elle-même très liée avec le père de Dora.

Ce quatuor fonctionne parfaitement, jusqu'au moment où M. K., l'ami, est amené à dire à Dora : *Ma femme n'est rien pour moi*. Dora le gifle, rompt toute relation avec lui et sa femme. Elle dénonce la liaison de son père avec Mme K. et menace de se suicider.

Freud nous montre que jusqu'à cette fameuse gifle, Dora trouvait tout à fait son compte dans ce quatuor amoureux. Ce jeu amoureux lui permettait de mettre en scène son questionnement, sa fascination pour le mystère féminin, à travers Mme K. mariée à un autre et désirée par son père. En lui disant que sa femme n'était rien pour lui, M. K. brise le miroir grâce auquel elle venait soutenir sa question. Elle se retrouve dès lors ravalée à être un objet, un objet de jouissance. Le scénario qui lui permettait de soutenir sa question *Qu'est-ce qu'une femme ?* s'effondre.

En ce qui concerne la jeune homosexuelle, lorsque la jeune fille est âgée de 18 ans, ses parents ont un autre enfant. Jusqu'à présent, la jeune fille qui s'intéressait beaucoup aux petits enfants, se détourne d'eux pour préférer les femmes plus âgées qu'elle, et notamment une plus particulièrement, connue pour avoir des relations aussi bien avec les hommes qu'avec les femmes. Cette dame se montre froide envers la jeune fille, pourtant celle-ci n'a de cesse de se promener avec elle, notamment sous les fenêtres du bureau du père. Si bien que ce qui devait arriver arriva : un beau jour, le père croisa sa fille aux bras de la dame. Celui-ci leur jeta un regard courroucé. La dame s'en étonne, et interroge la jeune fille. Lorsqu'elle apprend qui est l'homme qu'elles viennent de croiser, elle s'indigne et ordonne à la jeune fille de ne plus chercher à la revoir. La jeune fille se précipite alors par-dessus le parapet d'un pont de chemin de fer et tombe en contrebas.

⁷⁹ Freud, « De la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine », 251.

La jeune fille, qui désirait inconsciemment avoir un enfant de son père, se détourne de celui-ci lorsque la mère donne naissance à un troisième enfant.

Sa tentative de réponse sur la question de la féminité, déjà barrée par le désir de sa mère qui la considérait comme une concurrente gênante, est entravée par la trahison de l'amour du père. S'identifiant alors à son père, elle choisit un substitut de la mère comme objet d'amour, et la jeune fille s'emploie à faire de sa castration de femme ce que fait le chevalier à l'endroit de sa dame : elle habille sa dame de l'étincelle du phallus qui recouvre le *a*.

La jeune homosexuelle s'affiche avec la dame devant son père, qu'elle aime tant, pour lui montrer ce qu'est le véritable amour. Elle défie son père sur cette question. Mais en étant rejetée par la Dame, elle devient l'objet déchet, et n'a d'autre choix que de se laisser tomber (*niederkommen*) dit Freud, relevant que le terme *niederkommen* signifie à la fois tomber et accoucher.

Ces propositions d'interprétation n'ont pu apparaître qu'après coup dans l'analyse de ces deux patientes. Pour Dora comme pour la jeune homosexuelle, le temps du passage à l'acte n'était pas celui de la parole. L'acte apparaît d'abord comme énigmatique pour le sujet.

Dans les deux cas, dans son séminaire livre X sur *L'angoisse*, Lacan isole deux moments distincts.

- Il y a d'abord l'*acting out* : la rencontre de la jeune homosexuelle en compagnie de la dame avec le père, d'un côté, et, de l'autre côté, la façon dont Dora réussit à mettre en place le quatuor amoureux. L'*acting out* est donc quelque chose dans la conduite du sujet qui se montre, qui s'adresse à l'Autre.
- Le second temps, dans les deux cas, est celui du passage à l'acte : la jeune homosexuelle se jette d'un pont, et Dora gifle M. K.

Ni l'*acting out*, ni le passage à l'acte n'ont pourtant le statut de l'acte. Pourquoi ? Quelles sont les particularités de l'acte ?

2.3 De l'action à l'acte

2.3.1 Freud et l'action spécifique

Freud fait une véritable métapsychologie, non pas de l'acte, mais de l'action⁸⁰.

L'*action spécifique* est fondatrice de l'éclosion de la psyché humaine et va permettre au petit d'homme de se maintenir en vie⁸¹ : débordé d'excitation, mais démuné, les manifestations émotives du nourrisson, ses activités musculaires désordonnées, des pleurs, des cris ou ses silences sollicitent *la personne secourable*, ainsi *alertée* de l'état de l'enfant⁸².

Freud montre la nécessité de *l'attention d'une personne bien au courant* qui soit prête à agir, à *exécuter pour l'être impuissant l'action spécifique nécessaire*, afin que *celui-ci se trouve alors en mesure, grâce à ses possibilités réflexes, de réaliser immédiatement, à l'intérieur de son corps, ce qu'exige la suppression de stimulus endogène*⁸³. L'ensemble de ce processus constitue un fait de satisfaction qui a, dans le développement fonctionnel de l'individu, des conséquences les plus importantes⁸⁴.

2.3.2 Action, agir, acte

L'*acte* se distingue de l'*action* et de l'*agir* en tant qu'il n'est pas une manifestation d'une série de mouvement. La personne bienveillante, qui agit auprès de l'enfant pour lui apporter les soins nécessaires, ne se situe pas dans le registre de l'*acte*.

De la même manière que la réponse motrice, la décharge de tension ne suffit en aucune façon à constituer un acte : un réflexe n'est pas un acte⁸⁵. L'acte ne saurait se définir comme une réponse motrice⁸⁶. [...] *nous parlons d'acte quand une action a le caractère d'une manifestation signifiante où s'inscrit ce que l'on pourrait appeler l'état du désir*⁸⁷. Le désir se manifeste dans l'acte.

⁸⁰ Lucas-Bazantay, « L'acte dans l'économie psychique ».

⁸¹ Ibid.

⁸² Freud, « Esquisse pour une psychologie scientifique ».

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Lucas-Bazantay, « L'acte dans l'économie psychique ».

⁸⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XIV, La logique du fantasme*, Leçon du 15 février 1967.

⁸⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, 366.

⁸⁷ Ibid., 367.

Pourquoi l'acte n'est-il pas un comportement ?

Lacan prend l'exemple de l'acte de s'ouvrir le ventre selon certaines conditions, le *seppuku*. Il s'interroge sur les raisons qui poussent vers un tel acte : *Pourquoi font-ils ça ? Parce qu'ils croient que ça embête les autres, parce que, dans la structure, c'est un acte qui se fait en honneur de quelque chose*. L'acte a la particularité d'avoir affaire avec un réel qui n'y est pas pris d'évidence.

Si l'acte se différencie de l'action, celle-ci est malgré tout inhérente à l'acte⁸⁸ : *Si je peux ici marcher de long en large en vous parlant, ça ne constitue pas un acte, mais si un jour c'est de franchir un certain seuil où je me mets hors-la-loi, ce jour-là ma motricité aura valeur d'acte*⁸⁹.

2.3.3 L'agir couplé au signifiant

Lacan fait du commencement la pierre d'édifice de la structure de l'acte : *Il est concevable que l'acte constitue, si l'on peut s'exprimer de cette façon, sans guillemets, un vrai commencement. Qu'il y ait pour tout dire, un acte, qui soit créateur et que ce soit là le commencement. Or, il suffit d'évoquer cet horizon de tout fonctionnement de l'acte pour s'apercevoir que c'est bien évidemment là que réside sa vraie structure, ce qui est tout à fait apparent, évident et ce qui montre la fécondité, d'ailleurs, du mythe de la création*⁹⁰

Il y a un avant et un après l'acte, pour le sujet. *Au commencement était l'action*, nous dit Goethe : *Au commencement était l'action parce que sans acte il ne saurait tout simplement être question de commencement. L'action est bien au commencement parce qu'il ne saurait y avoir de commencement sans action*⁹¹.

Si l'acte s'accomplit dans l'ordre de l'agir, il est avant tout un agir parlé et couplé au signifiant. Cet agir peut recouvrir un caractère performatif, par exemple franchir le Rubicon pour César :

Lorsqu'on eut annoncé à César que le droit d'intercession des tribuns avait été supprimé et qu'ils étaient sortis de la Ville, aussitôt il envoya en secret des cohortes qui prirent les devants et, pour ne pas

⁸⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 15 novembre 1967.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid., Leçon du 10 janvier 1968.

⁹¹ Ibid.

éveiller de soupçon, il assista par dissimulation à un spectacle public, examina le plan d’une école de gladiateurs qu’il devait faire construire et se livra, selon sa coutume, au plaisir d’un festin. Puis, après le coucher du soleil, il fit atteler à un chariot des mulets pris au moulin le plus proche, et s’engagea avec une faible escorte dans le chemin le plus détourné. Les flambeaux s’étant éteints, il s’égara et erra longtemps. Au point du jour, il trouva un guide, marcha à pied par des sentiers extrêmement étroits et rejoignit ses cohortes au fleuve de Rubicon, qui était la frontière de sa province. Là il s’arrêta quelques instants, et, supputant la grandeur de son entreprise, il se tourna vers ceux qui l’accompagnaient : « Maintenant encore, dit-il, nous pouvons revenir sur nos pas ; mais, si nous passons ce petit pont, le sort des armes décidera de tout. » Il balançait encore, lorsqu’eut lieu le prodige suivant. Un homme d’une taille et d’une beauté remarquables apparut soudain, assis tout près et jouant du chalumeau. Outre les bergers, un grand nombre de soldats des postes voisins était accouru pour l’entendre, et, entre autres, des trompettes. Il saisit la trompette de l’un d’eux, s’élança d’un bond vers le fleuve, et sonnant une fanfare avec une force extraordinaire, il se dirigea vers l’autre rive. Alors César : « Allons, dit-il, où nous appellent les prodiges des dieux et l’iniquité de nos ennemis ! il faut jeter le dé⁹². »

La loi de Rome interdisait à quiconque de franchir ce fleuve avec une armée, sauf autorisation expresse du Sénat. En traversant sans autorisation le Rubicon avec ses troupes, César viole donc cette loi. Il lance un défi mortel au Sénat qui dirige la République. Le franchissement du Rubicon marque un avant et un après, on peut le considérer comme un acte *archipolitique*, qui pour Nietzsche casse en deux l’histoire du monde⁹³.

2.3.4 Une inscription dans le réel

L’acte (tout court) a lieu d’un dire, et dont il change le sujet⁹⁴. L’acte implique profondément le sujet, car il est un effet de signifiant [...] par où prend place le retour de l’effet dit effet de sujet qui se produit de la parole, dans le langage bien sûr, retour de cet effet de sujet en tant qu’il est radicalement divisant⁹⁵. C’est grâce à cette division du sujet, que nous pouvons parler d’acte.

⁹² Meier, « Texte de Suétone, « les douze Césars : César », XXXI et XXXII », 10.

⁹³ Badiou, Lacan, 16.

⁹⁴ Lacan, « L’acte psychanalytique ».

⁹⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L’acte psychanalytique*, Leçon du 20 mars 1968.

Lacan propose une nouvelle formule : *au commencement était l'acte de dire*, car l'acte et le dire ne s'opposent pas, mais plutôt s'impliquent.

C'est quand, l'acte ? S'interroge Lacan. *C'est quand surgit un dire, qui ne va pas toujours jusqu'à pouvoir ex-sister au dit*⁹⁶.

L'acte est un dire et le dire est un acte⁹⁷. Le *dire* se différencie des *dits*, le dire n'a pas d'énoncés. Les *dits* ont une structure grammaticale, syntaxique et ont une signification. A chaque dire, on peut se poser la question *vrai ou faux ?* En ce qui concerne l'acte, on ne peut pas lui demander s'il est vrai ou faux, il est ou n'est pas. L'acte, comme le dit Lacan dans *l'Etourdit*, est un moment d'existence.

Du plus modeste au plus révolutionnaire, du plus banal au plus créateur, l'acte sans arrêt prête à interprétation⁹⁸. L'acte s'interprète toujours en ce qui concerne la cause : lorsque l'on demande *pourquoi il fait ça ?* La réponse prend bien souvent la forme d'un *à cause de...* Il s'agit de chercher le sujet, non pas dans ses dits, mais pour ce qui est de ce qui ne se dit pas : *la cause de son désir*⁹⁹.

Il n'y a pas de *cogito* dans l'acte : dans l'acte, l'objet est actif, tandis que le sujet est subverti. Il ne peut tout simplement pas dire *j'acte*. Il n'y a pas de *je* dans l'acte. L'acte transforme le sujet, transforme ce *je*. Un acte c'est ce qui inscrit la cause ou l'objet dans le réel. L'objet n'est pas absent du symbolique, l'objet y est représenté par le langage, par le signifié. Mais la parole ne permet pas d'inscrire l'objet dans le réel, contrairement à l'acte¹⁰⁰. L'acte est le surgissement d'un dire et dans cette épreuve, un certain réel peut être atteint¹⁰¹.

Lacan propose une formule qui distingue le statut du sujet dans l'acte et dans le symbolique : *L'acte inscrit dans le réel ce qui était inscrit dans le symbolique*¹⁰². Lacan nous dit

⁹⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 25.

⁹⁷ Soler, *Le politique de l'acte*, 8.

⁹⁸ Ibid., 106- 107.

⁹⁹ Ibid., 108.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Badiou, *Lacan*, 75.

¹⁰² Soler, *Le politique de l'acte*, 24.

que l'acte, c'est la position du sujet, mais en tant qu'inscrite dans le réel, c'est-à-dire sans recours au sujet-supposé-savoir¹⁰³.

Cette inscription dans le réel appelle toujours une interprétation, ce qui est un indice de la portée de l'acte. L'acte est toujours soumis à l'interprétation des autres, pris dans le discours¹⁰⁴.

*En tout acte, il y a quelque chose qui, comme sujet, lui échappe, qui y viendra faire incidence, et qu'au terme de cet acte, la réalisation est, disons pour l'instant, pour le moins voilée de ce qu'il a, de l'acte, à accomplir comme étant sa propre réalisation*¹⁰⁵. Le sujet n'est pas la cause de son acte, c'est l'acte qui est du côté de la cause. L'acte dépasse toujours le sujet¹⁰⁶.

L'analysant, par les moyens de la parlotte et de l'association libre, pourra dans un acte de parole s'inventer et faire émerger une méthode inédite pour nommer son expérience de parlêtre. Lors de son premier séminaire, Lacan élève parole pleine au statut d'acte : *La parole peut exprimer l'être du sujet, mais, jusqu'à un certain point, elle n'y parvient jamais [...] La parole pleine est celle qui vise, qui forme la vérité telle qu'elle s'établit dans la reconnaissance de l'un par l'autre. La parole pleine est parole qui fait acte. Un des sujets se trouve, après, un autre qu'il n'était avant*¹⁰⁷.

2.3.5 Acte et répétition

L'acte fonde le sujet. Il se confond avec la double boucle de la répétition, de l'identité de la différence : le trait unaire. Lacan fait équivaloir la bande Möbius au sujet. En topologie, la bande de Möbius est une surface compacte dont le bord est homéomorphe à un cercle. C'est-à-dire qu'il ne possède qu'une seule face contrairement à un ruban classique qui en possède deux¹⁰⁸.

¹⁰³ Ibid., 114.

¹⁰⁴ Ibid., 108.

¹⁰⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 13 mars 1968.

¹⁰⁶ Soler, *Le politique de l'acte*, 24.

¹⁰⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, 125- 126.

¹⁰⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XIV, La logique du fantasme*, Leçon du 15 février 1967.

Néanmoins, je le répète, le petit a, ici, c'est ce que déjà, à propos de l'objet ainsi désigné, j'ai pu vous faire sentir comme étant en quelque sorte ce qu'on pourrait appeler « la monture », la monture du sujet : métaphore qui implique que le sujet est le bijou, et a, la monture, ce qui le supporte, ce qui le soutient, le cadre. Déjà je le rappelle, pourtant, l'objet petit a, nous l'avons défini et imagé comme ce qui fait la chute dans la structure, au niveau de l'acte le plus fondamental de l'existence du sujet, puisque c'est l'acte d'où le sujet, comme tel, s'engendre, à savoir la répétition.

C'est un réel qui cause l'acte. L'acte permet à l'individu de sortir de la répétition pour advenir en tant que sujet. Il est un traitement du réel. L'acte permet de soulever le voile de l'objet a, afin de faire surgir le réel¹⁰⁹.

2.3.6 La dimension propre de l'acte, c'est l'échec

La psychanalyse nous révèle que la dimension propre de l'acte – de l'acte sexuel en tout cas, mais du coup de tous les actes, ce qui était depuis longtemps évident –, c'est l'échec. C'est pour cette raison qu'au cœur du rapport sexuel, il y a dans la psychanalyse ce qui s'appelle la castration¹¹⁰.

Le sujet, dans son expérience subjective, réalise qu'il n'a pas l'organe de ce que Lacan appelle la jouissance unique, unaire, unifiante : *il n'est pas de réalisation subjective possible du sujet comme élément, comme partenaire sexué dans ce qui s' imagine comme unification dans l'acte sexuel*¹¹¹. Le sujet a à se mesurer avec la difficulté d'être un sujet sexué. [Le] sujet ne se réalise qu'en tant que manque, ce qui veut dire que l'expérience subjective aboutit à ceci que nous symbolisons par $-\Phi$ ¹¹² [...]

La vérité du sujet se situe du côté de son désir. Cette vérité, ce que Freud nommait *das Ding*, a pour propriété d'être asexuée. *Seulement, comme le vivant qui est cet être par où se véhicule une vérité a, lui, fonction et position sexuelles, il en résulte qu'il n'y a pas de rapport sexuel, au sens précis du mot, où un rapport est une relation logiquement définissable*¹¹³.

¹⁰⁹ Kong, « Batman à Cerisy, la révolution du sujet », 54.

¹¹⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 346.

¹¹¹ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 17 janvier 1968.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 346.

2.4 Conclusion

L'acte manqué nous a frayé la voie : l'acte est une inscription signifiante. Il viendrait s'inscrire dans la répétition et permettrait le franchissement d'un mode de fonctionnement psychique. Il répond de la logique du *vel, ou bien... ou bien*, choix marqué d'un impossible. La question de l'acte occupe une place importante dans la clinique dans sa dimension d'acting out et de passage à l'acte. Pour autant, l'acte ne peut se réduire à sa psychopathologie. Ni l'acting out, ni le passage à l'acte n'ont le statut de l'acte, parce qu'il n'y a pas d'effet signifiant qui viendrait opérer une coupure structurante qui dans l'après-coup de l'acte ferait réapparaître le sujet transformé.

Dans la leçon du 22 février 1967, Lacan dégage quatre points cruciaux qui nous permettent d'appréhender la question de l'acte dans son rapport à la structure du sujet :

- *l'acte est signifiant*
- *il est un signifiant qui se répète, quoiqu'il se passe en un seul geste, pour raisons topologiques qui rendent possible l'existence de la double boucle créée par une seule coupure*
- *il est instauration du sujet comme tel. C'est-à-dire que, d'un acte véritable, le sujet surgit différent, en raison de la coupure, sa structure est modifiée.*
- *Et, quatrièmement, son corrélat de méconnaissance, ou plus exactement la limite imposée à sa reconnaissance, ou si vous voulez encore, son Repräsentanz dans le Vorstellung, à cet acte, c'est la Verleugnung. A savoir que le sujet ne le reconnaît jamais dans sa véritable portée inaugurale, même quand le sujet est, si je puis dire, capable d'avoir, cet acte, commis¹¹⁴.*

L'acte est ainsi pris dans le langage. Il implique une reconnaissance de la division subjective. Il est une énonciation subjective. L'acte est un dire qui change le sujet et lui permet de s'affranchir de la répétition.

Par la suite, Lacan va s'employer à définir l'*acte psychanalytique*. Il réfute l'aspect pragmatique : l'acte analytique ne se restreint pas à la durée des séances, aux interventions et interprétations du psychanalyste, il met en avant sa dimension de

¹¹⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XIV, La logique du fantasme*, Leçon du 22 février 1967.

responsabilité et d'engagement. Il conteste la référence à l'action, et la réduction de l'acte à la motricité et à la décharge.

3

L'ACTE ANALYTIQUE

3.1 Introduction

La psychanalyse ne saurait s'instaurer sans un acte, sans l'acte de celui qui en autorise la possibilité, sans l'acte du psychanalyste, et qu'à l'intérieur de cet acte de la psychanalyse, la tâche psychanalytique s'inscrit à l'intérieur de cet acte¹¹⁵.

Qu'est-ce qui est à proprement parler l'acte ? S'interroge Lacan. Est-ce que c'est l'interprétation ? Où est-ce que c'est le silence ? Ou quoi que ce soit que vous voudrez désigner dans les instruments de la fonction¹¹⁶. Est-ce qu'il s'agit du maniement du transfert ? Quelle est l'essence de ce qui du psychanalyste en tant qu'opérant est acte ? Quelle est sa part du jeu ? L'acte psychanalytique fait-il référence à l'acte grâce auquel le psychanalyste dirige son action dans l'opération analytique¹¹⁷ ?

Nous allons reprendre à notre compte les questions de Lacan, pour nous interroger sur le statut et la fonction de l'acte par lequel le psychanalyste opère dans le cadre de la cure. Comment le psychanalyste doit-il s'y prendre pour que la tâche analysante, qui s'inscrit à l'intérieur de son acte, ait un effet de franchissement pour le sujet ?

L'acte n'est attesté pour autant qu'un dispositif de savoir *en éprouve la coupure*, nous dit Badiou. Il faut donc qu'un dispositif de savoir transmissible existe pour que l'acte soit avéré¹¹⁸. En dehors de la cure, un savoir théorique et clinique se transmet dans les conférences, les groupes de travail, tandis que le contrôle porte sur la pratique même de la cure. Le dispositif du cartel et celui de la passe sont deux inventions proposées par Lacan, à partir de la théorie des petits groupes de Bion. Lacan attendait de ces deux dispositifs la mise en acte de la capacité de création du sujet¹¹⁹. Nous nous intéressons

¹¹⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 21 février 1968.

¹¹⁶ Ibid., Leçon du 15 novembre 1967.

¹¹⁷ Ibid., Leçon du 22 novembre 1967.

¹¹⁸ Badiou, *Lacan*, 193.

¹¹⁹ Marblé, *Création et transmission. 2e rencontre-exposition, 22 et 23 novembre 2008, théâtre Les Ateliers, Lyon*, 12.

donc à l'un de ces dispositifs inventés par Lacan, celui de la passe, proposé pour recueillir le témoignage de cet acte décisif qui *du psychanalysant, fait surgir, s'inaugurer, s'instaurer le psychanalyste*¹²⁰. A la fin du séminaire de 1968-1969, *D'un Autre à l'autre*, lors de la séance du 10 juin 1969, Lacan énonce, ce qui sera finalement sa seule et unique thèse sur l'acte analytique : *l'acte psychanalytique est supposé du moment électif, où le psychanalysant passe au psychanalyste*¹²¹.

Avant de nous intéresser aux propositions de Lacan, nous reviendrons, dans un premier temps, à la technique psychanalytique qu'a élaborée Freud pour répondre à la question de l'acte analytique.

¹²⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 352.

¹²¹ Lacan, *Autres écrits*, 375.

3.2 De la technique à l'acte psychanalytique

Freud n'a jamais pu mener à terme l'objectif qu'il s'était fixé de rédiger un ouvrage entièrement consacré à la méthode psychanalytique, afin de répondre à la demande croissante de personnes intéressées qui ne pouvaient se rendre à Vienne pour recevoir un enseignement direct auprès de lui.

On trouve malgré tout dans son œuvre, une somme impressionnante d'indications, recommandations, principes et règles formulés sur une période de quinze ans entre 1904 et 1919, sans compter les textes de ses *Cinq psychanalyses*, ou encore des articles tels qu'*Analyse avec fin et sans fin* ou *Constructions dans l'analyse* qui datent de 1937.

Le motif de Freud pour écrire ces textes semble être de trois ordres¹²² :

- Distinguer la technique psychanalytique de la méthode cathartique de Breuer.
- Argumenter la rigueur scientifique de la technique et répondre aux détracteurs de la psychanalyse.
- Apporter une aide aux praticiens qui rencontrent des difficultés.

Si Freud tente de donner les coordonnées d'une technique psychanalytique et du savoir-faire de l'analyste, Lacan, quant à lui, ne nous dit rien sur cet énigmatique *que faire ?* Badiou va même jusqu'à parler d'un *mystère* de la cure : *Il y a sous le lacanisme, et après le lacanisme, en vérité un mystère de la cure, dont tout le monde est saisi. Chacun dans son coin bricole comme il peut : un peu long, un peu court, un peu de Freud*¹²³.

Freud nous propose un cadre spécifique à la cure : entre autres, un fauteuil, un divan, des associations libres du côté de l'analysant et une écoute flottante pour l'analyste. Lacan interroge la position de l'analyste, non plus par rapport à son *action*, mais en considérant son *être* : *Je remettrai donc l'analyste sur la sellette, en tant que je le suis moi-même, pour remarquer qu'il est d'autant moins sûr de son action qu'il y est plus intéressé dans son être*¹²⁴.

¹²² Dejours, « Préface », 5- 6.

¹²³ Badiou, *Lacan*, 219.

¹²⁴ Lacan, « La direction de la cure », 587- 588.

3.2.1 Freud et la technique psychanalytique

3.2.1.1 De la catharsis à la psychanalyse

Aristote met la catharsis au centre de sa conception de la tragédie : la fonction tragique permettrait de *purifier* les passions mauvaises par leur mise en scène lors de représentation d'actes *vertueux et accomplis*¹²⁵.

En psychanalyse, la catharsis est un concept qui apparaît pour la première fois en 1893 dans la *Communication préliminaire* qui servira de premier chapitre aux *Études sur l'hystérie* publiées en 1895. Breuer et Freud empruntent ce terme à Aristote pour désigner leur première méthode thérapeutique. Celle-ci vise la reviviscence d'une situation traumatique, libérant de cette manière l'affect oublié, ce qui permettrait au sujet de se délivrer du refoulement et de retrouver la mobilité de ses passions.

Avec cette méthode nouvelle, Freud se confronte à de nouveaux paradoxes : si la reviviscence de la scène entraîne une purification, comment comprendre que sa répétition renouvelée ne conduise pas à un soulagement plus grand ? De plus, en quoi le fait de revivre une scène traumatique permettrait-il un allègement de la souffrance ?

Lorsque Freud commence à élaborer les notions de transfert et d'association libre, il abandonne l'hypnose, et de ce fait la catharsis¹²⁶. L'autre raison qui pousse Freud à abandonner l'hypnose, c'est sa volonté de faire de la psychanalyse, une méthode scientifique applicable au plus grand nombre, or, *être hypnotisé*, nous dit Freud, *dépend, comme on le sait, du bon vouloir du patient et qu'un grand nombre de personnes névrosées ne peuvent être mises en hypnose par aucun procédé*¹²⁷.

L'abandon de la méthode de la catharsis marque la véritable naissance de la méthode psychanalytique. Freud se fixe de nouveaux objectifs, à présent, il ne s'agit plus tant de *liquider* un symptôme que d'ouvrir la voie à un remaniement de *la vie d'âme* tout entière.

¹²⁵ Vives, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud ».

¹²⁶ Freud, « La méthode psychanalytique de Freud », 18.

¹²⁷ Ibid.

Il propose un nouveau cadre pour la cure. *Il [Freud] traite actuellement ses malades en leur faisant prendre sur un lit de repos une position confortable sur le dos, sans exercer une quelconque autre influence, tandis que lui-même, soustrait à leur regard, est assis derrière eux sur un siège. Il invite les malades à se laisser aller dans ce qu'ils communiquent, « comme par ex. dans une conversation où l'on tombe dans des discours à perte de vue. »*¹²⁸

Freud, dans *La méthode psychanalytique*, nous donne des indications sur la consigne qu'il convient de donner à son patient et notamment sur la règle fondamentale de l'association libre : *Il leur adjoint avant de les inviter à faire le récit détaillé de leur histoire de maladie, de dire de surcroît tout ce qui leur passe alors par la tête, même s'ils estiment que cela est dénué d'importance ou que cela ne relève pas du sujet ou que cela est dénué de sens. Mais c'est avec une particulière insistance qu'on réclame d'eux de n'exclure de leur communication aucune pensée ou idée incidentes pour la raison que cette communication est pour eux honteuse ou pénible*¹²⁹.

Avec sa nouvelle méthode psychanalytique, Freud se donne pour but, l'idéal suivant : lever toute amnésie et tout refoulement, surmonter les résistances afin de permettre au sujet un accès à son inconscient. Cependant, Freud ne se leurre pas sur cet idéal inaccessible. En tant que médecin, il préfère finalement se fixer comme but principal, le rétablissement des capacités de réalisation et de jouissance du malade : *La tâche dont la méthode psychanalytique s'efforce de s'acquitter peut s'exprimer en des formules diverses qui sont pourtant équivalentes dans leur essence. On peut dire : la tâche de la cure est de supprimer les amnésies [...] On peut formuler la condition autrement : tous les refoulements doivent être défaites [...] Une autre formulation est d'une plus grande portée : il s'agit de rendre l'inconscient accessible à la conscience, ce qui se produit par le surmontement des résistances. Puis de rajouter : Mais qu'on n'oublie pas ici qu'un tel état idéal n'existe pas, même chez l'être humain normal, et qu'on ne peut que rarement se mettre en position de mener le traitement à peu près aussi loin. [...] on ne se fixera jamais comme but du traitement autre chose que la guérison pratique du malade, le rétablissement de sa capacité de réalisation et de jouissance*¹³⁰.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid., 19.

¹³⁰ Ibid., 21.

3.2.1.2 Une technique scientifique

Freud souhaite mettre à la portée de tous les règles susceptibles de régir la méthode psychanalytique afin qu'elle soit reconnue comme une technique scientifique. Les premiers écrits de Freud ont pour but d'élever la psychanalyse au-delà du mysticisme qu'on lui attribuait à son époque : *A l'époque, la technique de procédé n'était pas encore au point ; je n'étais pas à même de donner aux médecins lecteur de ce livre les instructions qui l'auraient rendu capable de mener intégralement un traitement de ce genre. [...] A de nombreux médecins la psychothérapie apparaît aujourd'hui encore comme un produit du mysticisme moderne et, comparée à nos remèdes physico-chimiques dont l'application est fondée sur des connaissances physiologiques, comme franchissement scientifique, indigne de l'intérêt d'un chercheur dans les sciences de la nature. Permettez-moi maintenant de plaider devant vous la cause de la psychothérapie et de souligner ce qui dans cette condamnation peut être qualifié d'injustice ou d'erreur*¹³¹.

Freud entend aussi protéger la psychanalyse contre les dérives possibles au sens même de ceux qui la pratiquent, c'est pourquoi en 1910, il fonde, lors du Congrès de Nuremberg, l'Association internationale de psychanalyse : *Il n'est agréable ni à moi ni à mes amis et collaborateurs de monopoliser ainsi le droit l'exercice d'une technique médicale. Mais face aux dangers que la pratique prévisible d'une psychanalyse « sauvage » entraîne pour les malades et pour la cause de la psychanalyse, il ne nous restait rien d'autre à faire. Nous avons fondé au printemps 1910 une Association Psychanalytique Internationale dont les membres professent lui appartenir par publication de leur nom, afin de pouvoir récuser toute responsabilité quant aux agissements de tous ceux qui ne sont pas des nôtres et qui appellent leur démarche médicale « psychanalyse ». Car, en vérité, c'est bien à la cause, plus qu'à tel ou tel malade, que nuisent ces analystes sauvages*¹³².

Si Freud souhaite mettre à l'écart la psychanalyse d'une pratique sauvage, c'est à la fois dans un but de protéger les malades, mais aussi pour protéger la psychanalyse elle-même.

¹³¹ Freud, « De la psychothérapie », 27- 28.

¹³² Freud, *La technique psychanalytique*, 61.

3.2.1.3 *Conseils aux praticiens*

En 1910, Freud crée l'*Association internationale de psychanalyse* afin d'établir une liste d'analystes reconnus comme étant capable de mener à bien une cure analytique. Il craint en effet le préjudice que pourraient porter les psychanalystes mal formés, à la pérennité de la psychanalyse. Pour protéger la psychanalyse de pratiques sauvages, il n'hésite pas à faire part, au plus grand nombre, des règles qu'il a mises en place pour encadrer la cure analytique, et il est notamment très généreux en matière de conseil auprès des praticiens novices.

Ses recommandations portent sur deux mécanismes à l'œuvre dans la cure, à savoir l'*aide* que la psychanalyse apporte au patient et le transfert¹³³. Il y a d'une part, ce que le médecin *devine et dit au malade* et d'autre part ce que l'analysant élabore d'après ce qu'il a entendu et compris. Freud décrit le transfert comme un puissant levier, mais aussi comme la plus puissante des résistances à la psychanalyse¹³⁴.

Freud nous propose un véritable catalogue de prescriptions et de recommandations dans son article *Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique*. Cette liste de préceptes et de préconisations n'est pas exhaustive, mais elle nous montre que Freud n'entendait pas traiter cette question de la technique à la légère¹³⁵. Les conseils, que Freud souhaite donner aux jeunes praticiens, portent sur l'attention flottante, la prise de note, la construction de cas, l'ambition thérapeutique et éducatrice, la résistance et la formation de l'analyste, ainsi que sur la suggestion.

Freud n'hésite pas à dire que *La technique de la psychanalyse, une fois qu'on l'a apprise, est beaucoup plus facile à pratiquer qu'il n'apparaît à la description*¹³⁶ [...] Mais ces textes techniques que nous propose Freud ont fait l'objet de nombreuses controverses, tant à son époque qu'après sa mort¹³⁷.

¹³³ Freud, « Les chances d'avenir de la thérapie analytique », 42.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Dejours, « Préface », 10.

¹³⁶ Freud, « La méthode psychanalytique de Freud », 21.

¹³⁷ Dejours, « Préface », 10.

Pourtant Freud avait l'idée que si les règles qu'il proposait lui convenaient, *une autre personnalité médicale pourrait être poussée à préférer une autre attitude envers le malade et envers la tâche*¹³⁸. La technique doit pouvoir être modifiée en fonction de la *forme de la maladie* et des *pulsions qui dominent chez le patient*¹³⁹. Dans une lettre de 1928 à Ferenczi, Freud écrit : *J'ai laissé presque tout le positif de ce que l'on doit faire, à la discrétion du « tact » de chacun, dont vous proposez de débattre. Le résultat en fut que les analystes dociles ne perçurent pas l'élasticité des règles que j'avais posées et s'y soumièrent comme si elles avaient été tabou. Un jour, tout cela devra être corrigé, sans pour autant annuler les obligations que j'ai mentionnées.*

Au fur et à mesure que Freud met au point sa technique, il est amené à faire davantage confiance au cours naturel et spontané des associations libres du patient. Il renonce peu à peu, à tirer du matériel associatif ce qui l'intéresse d'abord lui-même, et à proposer une interprétation systématique. Il semblerait qu'il ait pris ce tournant capital lors de l'analyse de l'Homme aux rats, en 1907¹⁴⁰. Ce changement de perspective implique que l'analyste renonce à être dans une attitude *active*, et à imposer ses propres reconstructions au patient. Freud fait le pari de faire confiance au déroulement du processus psychanalytique. Il préconise ce changement d'attitude dans les termes suivants : *Les meilleurs résultats thérapeutiques, au contraire, s'obtiennent lorsque l'analyste procède sans s'être préalablement tracé de plan, se laisse surprendre par tout fait inattendu, conserve une attitude détachée et évite toute idée préconçue*¹⁴¹.

Freud considère que l'analyste doit faire preuve d'une neutralité bienveillante et ne pas influencer son patient dans un sens qu'il jugerait bon. L'analyste ne doit pas diriger son patient, mais plutôt la cure. Il est le garant du travail analytique et doit permettre à l'analysant de dépasser ses résistances, afin que la cure puisse suivre son cours¹⁴².

Ces écrits techniques ont poussé certains des élèves de Freud vers une tendance à la rigidification et au dogmatisme, alors même que celui-ci n'hésitait pas à prendre des libertés malgré les règles édictées. Ferenczi va jusqu'à proposer une *technique active* : il systématise le principe d'abstinence freudien, et pour éviter que l'énergie psychique soit détournée du travail analytique, il interdit toutes satisfactions substitutives ; il prescrit

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Quinodoz, « Une série de recommandations pour la pratique ».

¹⁴¹ Freud, « Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique ».

¹⁴² Chemama et Vanderersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, 35.

aussi aux patients d'affronter ce qui les effraie le plus, dans le but de réactiver un conflit psychique qui permettrait de relancer le travail¹⁴³.

3.2.2 Du savoir-faire au savoir-être du psychanalyste

3.2.2.1 *La direction de la cure*

Là où l'acte psychanalytique prend son poids c'est-à-dire où pour la première fois au monde il y a des sujets dont c'est l'acte que d'être psychanalystes, c'est-à-dire, qui là-dessus organisent, groupent, poursuivent une expérience, prennent leurs responsabilités en quelque chose qui est d'un autre registre que celui de l'acte, à savoir un faire. Mais attention : ce faire n'est pas le leur¹⁴⁴.

Lacan rejoint Freud sur son besoin de comprendre ce qui est opérant dans la cure¹⁴⁵. En tant que lecteur de Freud, il reprend à son compte les dernières intuitions freudiennes, notamment concernant le renoncement à une attitude *active* de la part du psychanalyste.

Lacan insiste sur la distinction entre le faire et l'acte : l'analyste est du côté de l'acte, tandis qu'il doit amener son analysant du côté d'un faire. Cependant, la position de l'analyste ne peut se résumer à un simple laisser-faire, au risque d'une cure infinie : *L'analyste, bien sûr, n'est pas sans besoin, je dirai même, de se justifier à lui-même quant à ce qui se fait dans l'analyse. Il se fait quelque chose, et c'est bien cette différence du faire à un acte qu'il s'agit. Ce au banc de quoi l'on attelle, l'on met le psychanalysant, c'est au banc du faire. Lui fait quelque chose. Appelez-le comme vous voudrez, poésie ou manège, il fait ; et il est bien clair que justement une part de l'indication de la technique analytique consiste dans un certain laisser-faire, mais est-ce là suffisant pour caractériser la position de l'analyste quand ce laisser-faire comporte jusqu'à un certain point la maintenance intacte en lui de ce sujet-supposé-savoir pour autant que de ce sujet il connaît d'expérience la déchéance et l'exclusion, et ce qui résulte du côté du psychanalyste¹⁴⁶ ?*

Si l'analyste ne peut se contenter d'une position de laisser-faire, il ne doit pas non plus chercher à diriger son patient. Il s'agit plutôt pour lui de diriger la cure elle-même : *Le psychanalyste dirige la cure. Le premier principe de cette cure, celui qu'on lui épelle d'abord, qu'il*

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, 64.

¹⁴⁵ Vanier, « Pour introduire « la direction de la cure » ».

¹⁴⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, 59.

*retrouve partout dans sa formation au point qu'il s'en imprègne, c'est qu'il ne doit point diriger le patient. La direction de conscience, au sens du guide moral qu'un fidèle du catholicisme peut y trouver, est ici exclue radicalement*¹⁴⁷.

Lacan reprend à son compte les préoccupations freudiennes, mais il ne cherche pas à proposer un inventaire exhaustif. Il décale la question de *que faire ?* à la question de *comment diriger la cure ?* Lacan s'interroge dans son article sur la direction de la cure : *Où va donc la direction de la cure*¹⁴⁸ ? Il nous propose plusieurs remarques pour nous orienter dans ce questionnement :

- *Remarquons : Que la parole y a tous les pouvoirs, les pouvoirs spéciaux de la cure.* Lacan nous rappelle que la cure analytique, est comme la désigne Anna O., une *talking cure*.
- *Qu'on est bien loin par la règle de diriger le sujet vers la parole pleine, ni vers le discours cohérent, mais qu'on le laisse libre de s'y essayer.* Le psychanalyste doit donner les conditions nécessaires pour qu'advienne la parole du sujet, et inviter à l'association libre, mais en aucun cas il ne peut y avoir un forçage. Tout comme Freud, l'analyste doit renoncer à trop vite deviner et faire part à l'analysant de ses propres reconstructions, mais plutôt le pousser à inventer les siennes.
- *Que cette liberté est ce qu'il tolère le plus mal.* L'analyste ne doit pas ignorer que cette liberté de parole n'est pas sans résistance du côté du sujet, que celui-ci pourra bien vite se plaindre que son analyste ne pose pas assez de questions, ou qu'il ne parle que trop peu. La question de la résistance se pose à partir de celle du transfert. Lacan en fait l'une des clefs de voute de la direction de la cure : *Quant au maniement du transfert [...] nul n'ignore que ce soit là qu'il faille chercher le secret de l'analyse*¹⁴⁹.
- *Que la demande est proprement ce qui est mis entre parenthèses dans l'analyse, étant exclu que l'analyste en satisfasse aucune.* Si l'entrée en analyse ne peut se faire sans

¹⁴⁷ Lacan, « La direction de la cure », 586.

¹⁴⁸ Ibid., 640- 641.

¹⁴⁹ Ibid., 588.

l'élaboration d'une demande, le psychanalyste doit se garder de répondre et de satisfaire à celle-ci.

- *Qu'aucun obstacle n'étant mis à l'aveu du désir, c'est vers là que le sujet est dirigé et même canalisé.* La direction de la cure vise en effet un point : celui du désir du sujet. La quête du désir est orientée par un signifiant, le phallus. Freud l'avait déjà repéré, c'est *la clef de ce qu'il faut savoir pour terminer ses analyses : et aucun artifice n'y suppléera pour obtenir cette fin*¹⁵⁰.
- *Que la résistance à cet aveu, en dernière analyse, ne peut tenir ici à rien que l'incompatibilité du désir avec la parole.* Lacan insiste sur le fait que la cure doit être dirigée à partir de la question du désir. Pourtant cette voie n'est pas sans embuches, si l'analysant doit pouvoir être capable de dépasser et de franchir ses résistances, il existe une impossibilité structurale. Le sujet ne peut, par les moyens du langage, attraper l'objet de son désir. Il ne peut que se contenter de le cerner, de le contourner, de s'inventer un scénario fictif qui le met en scène, celui de son fantasme.

Nous pouvons dégager de ces remarques, que Lacan met en avant la primauté du langage, le maniement du transfert, et le désir. Ces questions sont au centre de la direction de la cure.

3.2.2.2 L'intervention du psychanalyste

Freud a développé l'art de l'interprétation. Il cherche à interpréter les associations libres de ses patients, mais ce sont avant tout les rêves qui sont pour lui la voie royale vers l'inconscient. Freud interprète aussi les actions non intentionnelles et non planifiées (actions symptomatiques) ainsi que les opérations ratées de la vie quotidienne (lapsus, acte manqué). Freud tente d'élaborer une série de règles empiriquement acquises afin de comprendre le mécanisme des idées, pensées, actions involontaires du patient, ainsi que les résistances rencontrées au cours du traitement. *L'interprétation du rêve* publié par Freud en 1900 peut être considérée comme précurseur d'une semblable

¹⁵⁰ Ibid., 630.

ambition technique¹⁵¹ : *Je plaide donc pour que l'interprétation du rêve dans le traitement analytique ne soit pas exercée comme un art se suffisant à lui-même, mais pour que son maniement soit soumis à ces règles techniques qui gouvernent l'exécution de la cure en général*¹⁵².

La psychanalyse est constamment menacée d'être une herméneutique du sens. Badiou souligne que son péril ultime serait d'être tenté d'oublier l'acte psychanalytique au profit de la position herméneutique du philosophe : *transformer la cure en un bavardage hautain*¹⁵³.

Lacan dans un premier temps, associe l'acte analytique à l'interprétation, tout en relevant l'impasse de cette première articulation : *L'acte analytique, bien sûr, dira-t-on, c'est l'interprétation. Mais comme l'interprétation, c'est, assurément d'une façon toujours croissante dans le sens du déclin, ce sur quoi il semble le plus difficile dans la théorie d'articuler quelque chose, nous ne ferons pour l'instant que prendre acte (c'est le cas de le dire) de cette déficience*¹⁵⁴.

Si *interprétation, et transfert sont impliqués dans l'acte par quoi l'analyste donne à ce faire support et autorisation*¹⁵⁵, il ne s'agit pas pour le psychanalyste d'avoir recours à l'acte, en tant, qu'*action*, voire de faire preuve d'*activisme* : *s'il y a un lieu où les termes d'action, depuis quelque temps, mis en question par les philosophes de notre époque moderne, peut être réinterrogé d'une façon peut-être décisive, c'est, si paradoxale que paraisse cette affirmation, au niveau de celui dont on peut croire qu'il s'abstient le plus là-dessus, à savoir l'analyste*¹⁵⁶.

L'acte psychanalytique repose bien plus sur un statut, sur une position que le psychanalyste doit tenir, au risque de basculer vers *l'acting out* : *L'acte psychanalytique lui-même est-il toujours à la merci de l'acting out [...]?*¹⁵⁷. Prenons l'exemple d'Ernst Kris. Celui-ci ne se contente pas des dires de son patient, quand il s'accuse de plagiat. Kris consulte l'ouvrage et vérifie qu'en aucun cas son patient n'a commis le plagiat dont il s'accuse. Il entend bien lui démontrer que c'est sa compulsion de répétition qui est à

¹⁵¹ Freud, « La méthode psychanalytique de Freud », 20.

¹⁵² Freud, *La technique psychanalytique*, 68.

¹⁵³ Badiou, *Lacan*, 87- 88.

¹⁵⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XIV, La logique du fantasme*, Leçon du 8 mars 1967.

¹⁵⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 6 décembre 1967.

¹⁵⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, 396.

¹⁵⁷ Lacan, « L'acte psychanalytique ».

l'œuvre et qu'il s'accuse d'être plagiaire pour s'empêcher de l'être vraiment, nous dit Lacan. Ce qui nous prouve que cette interprétation est erronée, c'est lorsque celui-ci lui révèle qu'à la suite de cette intervention, à la sortie de ses séances, il ne peut s'empêcher de se promener dans les petites rues où il lorgne sur les menus l'annonce de son plat favori : des cervelles fraîches¹⁵⁸. Cet aveu nous montre que l'intervention de Kris a poussé son patient vers l'acting out, celui-ci n'a que faire de la rationalisation de son analyste, ce qu'il veut c'est continuer à jouir de sa compulsion de répétition : s'il ne peut faire entendre qu'il est un plagiaire, et qu'il vole les idées des autres, alors il aura recours à l'acte, en rôdant autour des restaurants qui pourraient lui permettre de déguster un plat de cervelle fraîche.

L'analyste prend à sa charge la direction de la cure. Les interventions de l'analyste ne relèvent pas d'une technique, et ne répondent pas à une série de règles. Il est le seul maître à bord, et doit se montrer à la hauteur du discours de l'analysant : *Interprète de ce qui m'est présenté en propos ou en actes, je décide de mon oracle et l'articule à mon gré, seul maître à mon bord après Dieu, et bien entendu loin de pouvoir mesurer tout l'effet de mes paroles, mais en cela justement averti et tâchant à y parer, autrement dit libre toujours du moment et du nombre, autant que du choix de mes interventions, au point qu'il semble que la règle ait été ordonnée tout entière à ne gêner en rien mon faire d'exécutant, ce à quoi est corrélatif l'aspect « matériel », sous lequel mon action ici prend ce qu'elle a produit*¹⁵⁹.

3.2.2.3 Le désir dans l'analyse

Dans la direction de la cure, le psychanalyste se soutient d'autres choses que d'un acte, il s'oriente à partir d'un faire. Pour autant, l'analyste n'est pas du côté de l'action, puisque ce faire, ce n'est pas à lui de l'assumer, mais à l'analysant. L'analyste joue un tout autre rôle que celui d'un homme d'action, il doit permettre à l'analysant d'être au travail, en supportant d'incarner pour l'analysant la cause de son désir.

¹⁵⁸ Lacan, « La direction de la cure », 599.

¹⁵⁹ Ibid., 587- 588.

Lacan décale cette question du *savoir-faire* qui pousse Freud à proposer une *technique psychanalytique*, vers un *savoir-être* du psychanalyste. Il définit le statut de l'analyste à partir de la position qu'il doit occuper pour son analysant : *Le statut du psychanalyste en tant que tel ne repose sur rien d'autre que ceci : qu'il s'offre à supporter dans un certain procès de savoir ce rôle d'objet de demande, de cause de désir, qui fait que le savoir obtenu ne peut être tenu que pour ce qu'il est, réalisation signifiante accointée à une révélation de fantasme*¹⁶⁰.

S'offrir à supporter ce rôle d'objet de la demande, de cause du désir, renvoie au statut particulier que l'analyste doit assumer dans la cure : il s'offre comme support de l'objet *a*. Si Lacan émet une réserve en ce qui concerne le savoir obtenu dans la cure, c'est parce que dans l'analyse, le sujet fait l'expérience de l'existence d'un savoir impossible à saisir. L'analyse n'offre pas l'accès à un savoir nouveau, mais permet de renouveler son rapport à la vérité et à sa structure de fiction grâce au fantasme.

L'analysant, tout au long de sa cure, va se mettre à parler de son symptôme, de ce qui le fait souffrir et de ce qui le fait jouir. De son discours, se détacheront des mots, des expressions, qui surgiront régulièrement. Certains pourront prendre une importance ainsi qu'une signification particulière : ce sont des signifiants qui représentent le sujet auprès d'autres signifiants. En repérant ces signifiants et leur articulation, l'analysant se tisse un fil logique qui constitue le cadre de son fantasme. A la fin de la cure, toute cette articulation pourrait se résumer en une phrase, voire en un seul mot. C'est ce qui constitue le montage grammatical du fantasme.

Lors de la fin logique de la cure, l'analysant est amené à opérer une levée du refoulement, ce moment charnière de la cure est accompagné d'une montée d'angoisse et d'un surplus de jouissance. Reste une question, que fera-t-il de cette angoisse et de ce surplus de jouissance ? Il a ainsi une première appréhension de l'objet cause du désir, et ceci jusqu'au point ultime que Lacan appelle *la traversée du fantasme*. Cet énoncé est proposé pour désigner la fin logique d'une cure, un autre étant *savoir y faire avec son symptôme*. Cependant, ces deux expressions ne sont pas antinomiques. La traversée du fantasme ne signifie pas que l'analysant en a fini avec son fantasme, qu'il s'en est débarrassé. Elle lui permet de se rendre compte du lien entre le sujet de l'inconscient et

¹⁶⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, 252.

l'objet réel, qui se présente comme un *c'était donc ça*. L'analysant peut désormais porter un regard nouveau sur le cadre de son fantasme. La traversée du fantasme implique le repérage de l'objet *a*, l'identification au symptôme, et la désidentification à l'analyste.

Lacan parle à la fois de désêtre et de destitution subjective :

- Le désêtre porte sur l'analyste, celui-ci ne vient plus incarner l'Autre, il n'est plus celui qui a un savoir sur l'analysant, son désir et sa jouissance. La chute du sujet-supposé-savoir, laisse apparaître l'objet *a*.
- La destitution subjective concerne l'analysant : Lacan indique, dans sa *Proposition*, que le choix du psychanalyste, à la fin de l'analyse *le fait déchoir de son fantasme et le destitue comme sujet*. En portant un regard nouveau sur le cadre de son fantasme, l'analysant se rend compte que son scénario fantasmatique posait à son insu les conditions de sa jouissance. L'articulation entre le sujet et l'objet, qu'écrit le fantasme, se rompt et, le sujet *opte* pour l'objet, aussitôt le sujet est destitué en tant que sujet. L'objet choit hors du cadre du fantasme et entraîne le sujet dans sa chute. La préférence pour l'objet aux dépens du sujet, provoque ainsi la destitution du sujet. Dans son *Discours à l'EFPP*, Lacan affirme qu'à la fin de l'analyse, la destitution subjective s'articule, non pas au *manque-à-être*, mais, au contraire, à *l'être*. À la fin de l'analyse, le sujet trouve son être et fait alors l'expérience de la destitution subjective.

L'expérience de la destitution subjective et l'expérience de l'être coïncident à l'expérience de la passe.

3.3 La passe

Depuis 1918, les associations de psychanalystes s'accordent sur le fait qu'il est indispensable que tout psychanalyste ait fait lui-même une analyse. Il s'agit pour le futur analyste d'une expérience destinée à reconnaître la réalité de l'inconscient, mais surtout un moyen de mettre à l'écart ses propres difficultés, même si certains points aveugles demeurent irréductibles¹⁶¹. L'analyste, formule Freud, doit orienter sa pratique, à partir de ce qu'il a découvert de sa propre analyse, pas tant concernant ce à quoi elle a servi, mais plutôt *de quoi* elle s'est servie¹⁶². Ferenczi est celui qui insiste le plus sur cette nécessité de pousser aussi loin que possible ce que l'on nomme *l'analyse didactique*¹⁶³.

A partir de là, la plupart des instituts de psychanalyse qui se rattachent à l'Association psychanalytique internationale proposent une conception formaliste de l'analyse didactique : nombre et durée de séances déterminés à l'avance, choix de l'analyste limité à une courte liste de *didacticiens*, planification de l'enseignement théorique devant accompagner, au bout de quelques années, la cure elle-même. A la suite de ce parcours, le sujet postulant au titre de psychanalyste peut être autorisé à conduire des analyses sous contrôle¹⁶⁴.

Ce dispositif de formation des analystes aboutie à des groupes hiérarchisés qui induisent de fait une certaine forme de conformisme.

Lacan souhaite que son Ecole fonctionne différemment. Comment le désir de l'analyste pourrait-il émerger dans une démarche codifiée, dans des structures bureaucratiques ?

Dans un premier temps, nous chercherons à comprendre en quoi la passe est une réponse face aux dangers d'une institutionnalisation de la psychanalyse, puis nous nous intéressons à la formalisation du dispositif de la passe par Lacan, ainsi qu'au recueil de

¹⁶¹ Hoffmann, « L'analyse sans fin de l'analyste et la question des tranches d'analyses ».

¹⁶² Lacan, *Autres écrits*, 313.

¹⁶³ Chemama et Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, 424.

¹⁶⁴ Ibid.

témoignages qu'il permet. Enfin, nous nous intéresserons aux limites de la passe et à son devenir.

3.3.1 Une réponse à l'institutionnalisation de la psychanalyse

Lacan veut rompre avec la pratique grâce à laquelle les Sociétés de psychanalyse décernaient jusque-là le titre d'analyste, sans pour autant que n'importe qui soit analyste¹⁶⁵ : *L'analyste ne s'autorise que de lui-même, cela va de soi. Peu lui chaut d'une garantie que mon Ecole lui donne sans doute sous le chiffre ironique de l'AME. Ce n'est pas avec cela qu'il opère*¹⁶⁶.

Dans son *Discours de l'EGP*¹⁶⁷, prononcé le 6 décembre 1967 et prolongé d'une conclusion datée du 1er octobre 1970, Lacan réfère *la passe* à l'acte psychanalytique. Mais c'est dans la *Proposition du 9 octobre 1967* que Lacan fonde *la passe*.

Dans ce texte, qui précède son séminaire sur *l'Acte psychanalytique*, Lacan commence tout d'abord à se questionner sur le point de départ de l'acte analytique : il évoque le passage de Freud l'analysant avec Fliess, à Freud l'analyste. Ce premier acte analytique témoigne du fait que Freud n'a pas fait une auto-analyse, et que Fliess a occupé une position lui permettant un passage. Qui plus est, on peut considérer que les *Cinq psychanalyses* de Freud passent devant un éternel jury de passe, constitué de tous les psychanalystes sans exception : la preuve est là, disponible, l'acte analytique peut être authentifié. La fondation freudienne est là, elle a bien eu lieu. Il y a eu de l'analyse, pour toujours. La preuve est faite.

Mais dire qu'il existe une preuve intangible pour attester qu'il y a bien eu de l'analyse avec Freud n'est pas dire qu'il y en aura toujours. Il est tout à fait possible qu'il n'y ait plus d'analyse. C'est pourquoi le retour à Freud est un mot d'ordre récurrent dans l'histoire de la psychanalyse. Il faut y revenir, nous dit Badiou, *parce que la grande différence entre cette antiphilosophie et les précédentes, c'est qu'elle est la première à pouvoir affirmer que son acte propre à un lieu*¹⁶⁸. Badiou réfère la psychanalyse à une antiphilosophie. Celle-

¹⁶⁵ Lacan, « Note italienne », 307.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Lacan, *Autres écrits*, 261- 281.

¹⁶⁸ Badiou, *Lacan*, 103- 104.

ci a la spécificité, selon le philosophe, d'assumer *la thèse selon laquelle le discours de la théorie [...] n'a de valeur que pour autant que ça donne chance de faire face à l'acte*¹⁶⁹. Contrairement à l'acte antiphilosophique de Pascal, Wittgenstein, Rousseau ou encore Kierkegaard, l'acte de Freud, n'a pas de touche de transcendance, il n'est ni un prophète ou un mystique, son acte à bien eu lieu, et une transmission en est possible.

Le *Discours de l'EFP*, est une réponse aux objections faites à sa *Proposition du 9 octobre 1967*. Lacan propose une solution face aux dangers d'une institutionnalisation de la psychanalyse. Il craint que celle-ci compromette l'enseignement et la pratique de la psychanalyse. La passe, tout comme le cartel, est la réponse de Lacan pour assurer une continuité et un avancement ainsi que l'enseignement et la transmission de la psychanalyse au sein d'une école.

Il propose ce nouveau dispositif de *la passe*, pour éviter de reproduire les défauts des procédures de sélection des psychanalystes qu'il avait connues dans l'Association psychanalytique internationale :

*Le mode sous lequel étaient appréciés les individus sélectionnés, pourquoi pas le dire, m'avait toujours semblé participer beaucoup plus de ces lois de la concurrence qui font que la plupart des groupes humains fonctionnent. J'ai désiré un autre mode de recrutement, et c'est la passe ; elle était dans mon idée le premier pas d'un recrutement d'un style différent*¹⁷⁰.

La passe est inventée en réaction à une fin de l'analyse considérée comme une standardisation : *La passe n'a rien à faire avec l'analyse*¹⁷¹, c'est la position de témoin qui y est convoquée. Fin d'analyse et devenir analyste ne sont pas concomitants, la procédure de la passe n'est pas même censée déboucher sur une nomination ou à un titre¹⁷².

J'ai fait cette proposition parce que le fait de la délégation, par reconnaissance commune, d'une autorité, pourquoi ne pas dire d'un pouvoir, me paraissait pouvoir devenir plus conforme à ce qu'il devrait en être d'un véritable recrutement si l'on instaurait ce mode d'enquête qu'est la passe. La passe en effet permet à quelqu'un qui pense qu'il peut être analyste, à quelqu'un qui est près de s'y autoriser,

¹⁶⁹ Ibid., 170.

¹⁷⁰ Lacan, « Sur l'expérience de la passe ».

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Nassif, *Un troisième temps pour la psychanalyse*, 32- 33.

*si même il ne s'y est pas déjà autorisé lui-même, de communiquer ce qui l'a fait se décider, ce qui l'a fait s'autoriser ainsi, et s'engager dans un discours dont il n'est certainement pas facile d'être le support, il me semble*¹⁷³.

3.3.2 Le dispositif de la passe

3.3.2.1 Les passeurs

Dans ce dispositif, le candidat à la passe n'a jamais directement affaire au jury. C'est par l'intermédiaire de collègues, désignés par des analystes membres de l'Ecole (AME) et considérés comme suffisamment avancés dans leur propre analyse, que son témoignage est transmis au jury. Le candidat *passant* va alors s'expliquer devant deux analysants : *les passeurs*.

Deux passeurs retransmettent devant le jury les points essentiels que le candidat à la passe leur a confiés.

Les passeurs ne sont pas des analystes reconnus et influents dans l'Ecole ou l'Association. C'est là le point le plus subversif du dispositif : Lacan considère qu'il n'est pas évident que l'ancienneté et l'expérience rendent certains psychanalystes plus compétents pour rendre compte du témoignage. Ce sont plutôt des sujets qui traversent eux aussi ce moment de passe dans leur propre cure, qui sont considérés plus à même à écouter et entendre le témoignage du passant : *Je veux mettre des non-analystes au contrôle de l'acte analytique, s'il faut entendre par là que l'état présent du statut de l'analyste non seulement le porte à éluder cet acte, mais dégrade la production qui en dépendrait pour la science*¹⁷⁴.

Les passeurs sont désignés par leurs analystes, qui considèrent être dans leur cure dans ce moment de la passe.

3.3.2.2 Du jury au cartel de la passe

Après la dissolution de l'Ecole Freudienne de Paris, un an avant la mort de Lacan, le dispositif est repris par les associations lacaniennes, dont l'Ecole de la Cause

¹⁷³ Lacan, « Sur l'expérience de la passe ».

¹⁷⁴ Lacan, « Discours à l'Ecole freudienne de Paris », 270.

Freudienne, reconnue et adoubée par Lacan, le jury est alors remplacé par un cartel : c'est le début des cartels de la passe, une façon de nouer les deux dispositifs inventés par Lacan pour favoriser un véritable travail d'école.

Le cartel de la passe peut être constitué d'anciens AE, des analystes membres de l'École et d'anciens passeurs, ce qui assure une diversité de représentations et permet d'éviter les effets de clans ou de mutualisme qui existent dans tous les groupes : *c'est en ce sens que l'attribut du non-psychanalyste est le garant de la psychanalyse, et que je souhaite en effet des non-analystes, qui se distinguent en tout cas des psychanalystes d'à présent, de ceux qui paient leur statut de l'oubli de l'acte qui le fonde. [...] En attendant, il me faut subir d'étranges musiques. Voilà-t-il pas la fable mise en cours du candidat qui scelle un contrat avec son psychanalyste : « Tu me prends à mes aises, moi je te fais la courte échelle. Aussi fort que malin [...], ni vu ni connu, je les embrouille, et tu passes comme une fleur : analyste de l'École selon la proposition¹⁷⁵. »*

Les passeurs portent le témoignage du passant devant un cartel d'analystes qui s'efforce d'écouter la nouveauté du cas, pour en prendre acte, et vérifier deux points :

1. Il y a bien eu psychanalyse dans la cure du passant.
2. C'est bien l'avènement du désir de l'analyste qui a conduit le passant à passer à l'analyste.

3.3.2.3 Un dispositif de transmission

La passe permet à travers les questions que posent les témoignages d'identifier ceux *qui peuvent témoigner des problèmes cruciaux aux points vifs où ils en sont pour l'analyse*¹⁷⁶. Elle repose essentiellement sur l'idée de transmissibilité. Pour vérifier une transmissibilité, il faut deux échelons de transmission, car si quelqu'un raconte à un autre qu'il se passe bien quelque chose, il n'est pas du tout certain qu'il y ait transmission. Pour que l'on soit sûr qu'il y a la moindre transmission, il faut que le second le raconte à un troisième.

Ce procédé est en continuité empirique avec les procédures scientifiques. *Quand, en science, quelqu'un prétend avoir trouvé quelque chose — ne serait-ce qu'une démonstration*

¹⁷⁵ Ibid., 272.

¹⁷⁶ Lacan, « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École ».

*mathématique -, comment vérifier qu'il y a bien eu de la mathématique¹⁷⁷ ? Il faut dans un premier temps, exposer la démonstration, à d'autres. Et la découverte ne sera attestée que lorsque ces autres pourront à leur tour en faire la démonstration. Ces trois temps sont les temps qui attestent la transmissibilité. On a donc besoin de cette procédure, nous dit Badiou : il faut que ça passe, et ça passe toujours en trois temps. C'est pourquoi la passe est une confirmation empirique du caractère archiscientifique de la conception lacanienne de l'acte¹⁷⁸. Le dispositif de contrôle du *il y a de l'analyse* de Lacan, repose sur le même modèle que celui de la transmissibilité de la découverte scientifique, qui éprouve sa validité dans le monde organisé des savants.*

Badiou considère la passe comme un *appareil antiphilosophique*, il est convaincu que Lacan avait une idée assez machinique de la passe. Pour être opérante, la passe ne doit pas dépendre du talent de chacun, sinon il n'y aurait pas d'épreuve de transmissibilité. Il compare la passe à un appareil antiphilosophique capable de différencier et de mettre à l'écart ce qui pourrait relever d'une rationalisation, d'une recherche de sens, et ce qui permettrait d'authentifier le désir de l'analyste : *Un appareil antiphilosophique parce que, à mon avis, le déchet, ce qui ne passe pas, c'est le bla-bla, les interprétations brillantes, les concepts flambant neufs, les explications psychologiques raffinées, les postures et les impostures de l'analyste, et tout ça est philosophique¹⁷⁹.*

3.3.3 Un témoignage

Comme je l'ai souvent marqué, cette expérience de la passe est simplement ce que je propose à ceux qui sont assez dévoués pour s'y exposer à de seules fins d'information sur un point très délicat et qui consiste à, en somme, ce qui s'affirme de la façon la plus sûre, c'est que c'est tout à fait a-normal – l'objet a normal – que quelqu'un qui fait une psychanalyse veuille être psychanalyste. Il faut vraiment une sorte d'aberration qui vaut, qui valait la peine d'être offerte à tout ce qu'on pouvait recueillir de témoignage. C'est bien en ça que j'ai institué provisoirement cet essai de recueil pour savoir pourquoi

¹⁷⁷ Badiou, *Lacan*, 98.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 99.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 103.

*quelqu'un, qui sait ce que c'est que la psychanalyse par sa didactique, peut encore vouloir être analyste*¹⁸⁰.

La question reste de ce qui peut pousser quiconque, surtout après une analyse à *s'hystoriser*¹⁸¹ de lui-même. Ce que Lacan recommande, c'est que l'on cherche à cerner dans la passe la raison qui a bien pu pousser l'analysant à prendre le relais de cette fonction de l'analyste, à supposer qu'il y ait une autre raison que celle, plus prosaïque, qui consiste à s'installer dans la profession pour subvenir à ses moyens et nourrir sa famille¹⁸². *C'est pourquoi d'ailleurs, de l'acte psychanalytique seulement, qu'il faut repérer ce que j'articule du « désir de l'analyste », lequel n'a rien à faire avec le désir d'être psychanalyste*¹⁸³.

C'est pour cerner cette raison autre que la passe a été instituée, *comme mise à l'épreuve de l'hystorisation de l'analyste*¹⁸⁴.

Lacan invente ce dispositif, afin de saisir et de comprendre comment un sujet traverse ce moment où, littéralement, il *passé au psychanalyste*. *La question que je pose c'est comment est-ce qu'un analysant peut jamais avoir envie de devenir psychanalyste ? C'est impensable, ils y arrivent comme les billes de certains jeux de trictrac, comme ça, que vous connaissez bien, qui finissent par tomber dans le machin. Ils y arrivent sans avoir la moindre idée de ce qui leur arrive. Enfin, une fois qu'ils sont là, ils y sont et il y a, à ce moment-là, tout de même quelque chose qui s'éveille, c'est pour ça que j'en ai proposé l'étude*¹⁸⁵.

3.3.3.1 L'éclair de la passe

La passe se veut être un dispositif permettant l'émergence d'un savoir nouveau, *par le moyen de la redoubler du suspense qu'y introduit sa mise en cause aux fins d'examen*¹⁸⁶. Il s'agirait pour le passant *d'extraire un savoir d'une opération dont, en tant qu'analysant, il ne sait rien*¹⁸⁷.

¹⁸⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX-bis, Le savoir du psychanalyste*, 108- 109.

¹⁸¹ Lacan, « Préface à l'édition anglaise du séminaire XI ».

¹⁸² Nominé, « L'analyste ne s'hystorise que de lui-même ».

¹⁸³ Lacan, « Discours à l'Ecole freudienne de Paris », 271.

¹⁸⁴ Dans la cure, l'analysant cherche à s'hystoriser. L'analyse suppose l'*hystérisation* du discours, c'est à dire cette division entre le sujet que l'analysant suppose avoir été et qui a laissé des traces symptomatiques ; et le sujet qu'il est aujourd'hui et qui veut faire ce travail d'historien de sa propre histoire.

¹⁸⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX-bis, Le savoir du psychanalyste*, 49.

¹⁸⁶ Lacan, *Autres écrits*, 261- 281.

¹⁸⁷ Bruno, « Sans la passe... »

Il y a une chose qui est importante, c'est que si effectivement cette passe peut être quelque chose qui, tout d'un coup, met en relief pour celui qui s'y offre [...] comme peut le faire un éclair, c'est-à-dire d'une façon qui apporte soudain un tout autre éclairage, une certaine partie d'ombres de son analyse ; si c'est bien dans cet éclair que quelque chose peut être aperçu de cette expérience, c'est une chose qui concerne le passant¹⁸⁸.

La passe, *c'est quelque chose comme l'éclair* dans le sens qu'elle éclaire le réel à la façon d'un éclair : avec surprise et discontinuité. La passe vise à permettre la mise en relief, pour celui qui s'y offre, d'une certaine partie d'ombres de son analyse, comme peut le faire, par un tout autre éclairage, un éclair¹⁸⁹.

Bruno nous propose de distinguer et d'ordonner quatre *blancs* qui interviennent dans la production de l'analyste et pourraient se révéler au moment de la passe¹⁹⁰ :

- *blanc* dans l'histoire : limite à partir de laquelle des fragments de vie ne sont pas accessibles : la scène primitive par exemple.
- *blanc* dans le corps de l'Autre, par prélèvement de l'objet : objet pulsionnel.
- *blanc* dans le sujet-supposé-savoir : chute dudit sujet dans la passe.
- *blanc* dans le réel : le symptôme.

3.3.3.2 D'un « je ne veux rien en savoir » à un « savoir-faire »

La passe permet aux sujets de témoigner de son arrimage dans le symbolique et dans l'imaginaire, mais aussi de sa manière d'y faire avec le réel¹⁹¹. Elle rend compte du trajet d'un *je ne veux rien en savoir*, jusqu'à un *savoir-faire* avec ce qui fait souffrir, avec le symptôme.

Cette conception présente trois faces : le *savoir y faire*, le *s'y reconnaître* et le *savoir pourquoi*¹⁹². La passe est un pari sur la possibilité du discours analytique d'ouvrir au *pousse-à-la-crédation* qu'implique le réel, en recueillant ce *savoir pourquoi*, ce savoir sur la cause¹⁹³. Elle tente de cerner la dimension créatrice du sujet. La passe permet à

¹⁸⁸ Lacan, « Sur l'expérience de la passe ».

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Bruno, *La passe*, 129- 130.

¹⁹¹ Nassif, *Un troisième temps pour la psychanalyse*, 43.

¹⁹² Askofaré, « L'identification au sinthome ».

¹⁹³ Ibid.

l'analysant d'apporter sa pierre à l'édifice psychanalytique, et de ne pas garder pour lui ses découvertes, ses inventions, et son *savoir-faire* avec le réel.

Le témoignage du passant pris dans le discours analytique permet l'émergence d'un savoir, d'un savoir-faire nouveau. La clinique psychanalytique se voit renouveler par le témoignage de chaque passant. La passe serait le dispositif institutionnel qui permettrait d'authentifier qu'une voix est parvenue à se faire entendre, en faisant le pari que ce qu'elle est parvenue à adresser à deux passeurs au départ, peut valoir d'enseignement pour toute une communauté.

3.3.3.3 *Un désir inédit*

La passe est ce point où d'être venu à bout de sa psychanalyse, la place que le psychanalyste a tenue dans son parcours, quelqu'un fait ce pas de la prendre. Entendez-bien : pour opérer comme qui l'occupe, alors que de cette opération il ne sait rien, sinon à quoi dans son expérience elle a réduit l'occupant¹⁹⁴.

Pour soutenir l'acte analytique qui inspire l'horreur, nous dit Lacan, il faut un désir. La passe permet de s'expliquer sur la façon dont est venu le désir de l'analyste.

Le concept de *désir de l'analyste* émerge dans les dernières séances du séminaire *L'éthique de la psychanalyse*, précisément le 22 juin 1960. Cette invention de Lacan est déterminante pour la mise en place de ce nouveau dispositif.

La passe tente de cerner l'émergence de ce désir au cours de l'analyse, qualifié par Lacan en 1974 de *désir inédit*. Ce dispositif permet à Lacan de distinguer le désir de devenir analyste et le désir de l'analyste. L'analyste posséderait un désir plus fort que les désirs qui pourraient l'amener à prendre le patient dans ses bras, ou à le jeter par la fenêtre, en tant qu'il s'est produit pour lui une mutation dans l'économie de son désir¹⁹⁵.

Il est attendu du dispositif de la passe, qu'il soit le lieu où l'on ne cesse pas de s'interroger sur cette fonction du psychanalyste, non pour y trouver des réponses

¹⁹⁴ Lacan, « Discours à l'Ecole freudienne de Paris », 277.

¹⁹⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, 225.

standards qui viendraient colmater le manque à savoir, mais pour vérifier que ce qui se transmet dans une analyse est bien de l'ordre d'un *désir inédit*¹⁹⁶.

La passe tente de saisir et d'éclairer l'émergence de ce désir dans l'analyse. L'émergence de cette notion de désir semble éclairante pour saisir les enjeux de la formation des psychanalystes. Le désir du psychanalyste répond à une nécessité que nous ne pouvons théoriser qu'en faisant du désir du sujet, le désir de l'Autre. L'analyste doit se faire cause de ce désir¹⁹⁷.

Le dispositif tente de rendre compte de la séparation entre le manque et la perte : le sujet cesse de jouir du manque, de sa castration. Il y a bien toujours un vide quelque part, mais ce trou, le sujet n'en est plus dupe et cesse de vouloir le combler :

*Nous ne pouvons-nous fier à une pure et simple identification du terme de celle qui est au principe de la définition du signifiant, que tout signifiant représente un sujet pour un autre signifiant. [...] Ce tout, ce qui nous représente, dans cette affaire de la reconnaissance, pourrait avoir affaire avec ce vide, avec ce creux, avec ce manque. Or c'est là ce qui n'est pas. C'est qu'au principe de l'institution de ce tout requis, chaque fois que nous énonçons quoi que ce soit d'universel, il y a autre chose que la (im)possibilité qu'il masque, à savoir celle-là, de se faire reconnaître, et ceci s'est avéré dans l'expérience analytique en ceci que j'articulerai d'une façon ramassée parce qu'elle est exemplaire ; que le sexe n'est pas tout, car c'est cela la découverte de la psychanalyse*¹⁹⁸.

Le passant témoigne de sa rencontre avec le réel de la vérité du non-rapport sexuel¹⁹⁹. S'autoriser comme analyste, c'est avant tout s'autoriser comme être sexué. Lacan écrit avant tout que *l'être sexué ne s'autorise que de lui-même et de quelques autres*, puis de continuer : *Tout en ne s'autorisant que de lui-même, l'analyste ne peut par-là que s'autoriser d'autres aussi*²⁰⁰.

Ramenons donc l'acte psychanalytique à ce que laisse à celui qu'il allège ce qu'il a pour lui mis en route : c'est qu'il lui reste dénoncé que la jouissance, privilégiée de commander le rapport sexuel, s'offre d'un acte interdit, mais que c'est pour masquer que ce rapport ne s'établit que de n'être pas

¹⁹⁶ Nominé, « L'analyste ne s'historise que de lui-même ».

¹⁹⁷ Lacan, « Discours à l'Ecole freudienne de Paris », 266.

¹⁹⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 20 mars 1968.

¹⁹⁹ Porge, « Clinique de l'acte psychanalytique ».

²⁰⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XXI, Les non dupes errent*.

*vérifiable à exiger le moyen terme qui se distingue d'y manquer : ce qu'on appelle avoir fait de la castration sujet*²⁰¹.

*Il n'y a d'analyste qu'à ce que ce désir lui vienne, soit que déjà par là il soit le rebut de ladite (humanité)*²⁰². L'analysant en assumant sa castration peut désormais changer de place et occuper celle de l'objet *a* dans la place qui commande au discours. Il incarne le *rebut*, l'irreprésentable de l'objet *a*, l'impossible irrémédiablement à symboliser où échoue la vanité de la question qui suis-je, c'est-à-dire la question du sens²⁰³.

A partir du moment où il découvre que *la prise du désir n'est rien que celle d'un désêtre* le sujet va pouvoir, non pas à partir du savoir de son désir, mais à partir de la production de l'objet *a* dans lequel il va rencontrer son être, se choisir, pouvoir se choisir ce que l'on peut appeler une *conduite*²⁰⁴.

3.3.4 L'échec de la passe

Lacan tire leçon de l'expérience de la passe initiée en 1967 à Deauville en janvier 1978²⁰⁵. Que nous dit Lacan à Deauville ? *Que la seule chose importante pour lui est de savoir qu'est-ce qui peut venir dans la boule de quelqu'un pour s'autoriser d'être analyste ?* Il aurait voulu, dit-il, avoir des témoignages de comment ça se produisait, *mais naturellement, je n'en ai eu aucun*. Et il conclut : *Bien entendu, c'est un échec complet, cette passe*.

Le désir de l'analyste a en effet quelque chose de paradoxal : au moment même où un analysant découvre ce que Lacan a appelé la *méprise du sujet-supposé-savoir*, le sujet ressuscite ce sujet-supposé-savoir en l'incarnant à son tour pour un analysant. En effet, on pourrait s'attendre à ce qu'ayant découvert cette méprise, il aille voir ailleurs définitivement, ce qui est le cas de certains.

Il y a là donc une énigme, un désir fou : que se passe-t-il dans la boule d'un sujet au moment où tombe sa poursuite de la vérité ? Qu'est-ce qu'il se passe pour lui lorsqu'il s'aperçoit que cette vérité n'est que fiction, qu'elle est mensongère, que le sujet

²⁰¹ Lacan, « L'acte psychanalytique ».

²⁰² Lacan, « Note italienne », 308.

²⁰³ Bruno, « Sans la passe... »

²⁰⁴ Bruno, *La passe*, 285.

²⁰⁵ Lacan, « L'expérience de la passe ».

n'est que supposé, et qu'il abandonne l'idée qu'il va pouvoir accoucher de la vérité de ce qu'il est ?

Lacan est déçu dans ses attentes : il est obligé de se rendre compte que les témoignages de la passe ne lui permettent pas d'obtenir un savoir supplémentaire sur ce qu'est le désir de l'analyste et l'histoire a montré que les AE n'ont pas forcément fait avancer les problèmes cruciaux de la psychanalyse.

Lorsqu'il énonce *Bien entendu, c'est un échec complet, cette passe*, de nombreuses interprétations surgissent dans le milieu analytique. Les détracteurs de la passe se réfèrent souvent à cette phrase pour faire dire à Lacan que ce dispositif doit être abandonné. Pourtant d'autres, au contraire, pensent qu'il faut remettre ce jugement dans le contexte de l'époque, c'est-à-dire au vu des difficultés que Lacan a pu rencontrer dans son Ecole.

Si Lacan considère que l'invention de son dispositif ne lui permet pas de trouver ce qu'il cherchait, il n'en demeure pas moins qu'il invite chaque psychanalyste à ne pas reculer, à s'expliquer de leur acte, et d'y faire face : *Je remets au Monde le texte de cette lettre avec mon séminaire du 15, s'il veut bien le publier entier. Afin qu'il ne sache que nul n'a auprès de moi appris rien, de s'en faire valoir. Oui, le psychanalyste a horreur de son acte. C'est au point qu'il le nie, et dénie, et renie - et qu'il maudit celui qui le lui rappelle, Lacan Jacques, pour ne pas le nommer, voire clame haro sur Jacques Alain Miller, odieux de se démontrer l'au-moins-un à le lire. Sans plus d'égards qu'il faut aux analystes établis. Ma passe les saisit-elle trop tard, que je n'en aie rien qui vaille ? Ou est-ce d'en avoir confié le soin à qui témoigne n'avoir rien aperçu de la structure qui la motive ? Que les psychanalystes ne pleurent pas ce dont je les allège. L'expérience, je ne la laisse pas en plan. L'acte, je leur donne chance d'y faire face²⁰⁶.*

Dans cet échec, on peut apercevoir, non pas l'inutilité du dispositif, mais plutôt une butée : la butée structurale du réel. Le sujet se voit transformé et fondé par l'acte analytique, tant et si bien que dans un premier temps, il ne peut pas prendre la mesure ou rendre compte de l'acte analytique au moment même où il se produit.

²⁰⁶ Lacan, « Lettre au journal le Monde ».

L'aporie du compte rendu, tient notamment au fait qu'il y a un choix à faire entre la voie analysante et l'acte analytique, c'est-à-dire qu'il existe un *vel* exclusif, il faut choisir entre l'un ou l'autre. Dans le dispositif de la passe, le passant est du côté de la voie analysante, puisqu'il vient témoigner de son trajet analytique. Il lui est donc impossible de rendre compte de l'acte lui-même : on ne peut ni être analysant de son acte, ni analyste de sa propre analyse. Ces deux impossibilités sont directement liées au fait qu'il n'y a pas de savoir qui répond de l'acte²⁰⁷. La voie analysante est du côté du *je pense*, la chaîne des signifiants se développe grâce à l'association libre. Du côté de l'acte, c'est au contraire le *je ne pense pas* qui cause²⁰⁸.

Cette aporie oblige l'expérience de la passe à se réinventer tout comme la cure analytique se réinvente pour chaque analysant. Ce dispositif de la passe est un moyen de maintenir l'existence et de ne pas oublier cette butée sur le réel de l'inconscient. On peut alors espérer de cette prise en considération, une subversion continue du discours du maître propre à toute institution. Dans les Conclusions du congrès de l'EFPP, le 7 septembre 1978, Lacan déclare : *Tel que maintenant j'en arrive à le penser, la psychanalyse est intransmissible* ; la passe rend compte de la manière dont chaque analyste est *forcé de réinventer la psychanalyse*.

C'est à l'heure actuelle l'un des enjeux de la formation de l'analyste que de savoir s'il est toujours essentiel de reprendre de façon systématique l'examen de ce qui produit le désir de l'analyste en tant qu'élément opérant dans la cure, ou si une telle procédure pose plus de difficultés qu'elle n'en résout²⁰⁹.

3.3.5 Un acte à venir encore

Alors, à quoi sert la passe ? s'interroge Bruno. Eh bien, à elle-même, à soutenir le pari qu'elle constitue. [...] C'est une façon très simple d'ouvrir, de décroquer, de lever les scellés d'un séquestre qui est celui d'une analyse. [...]

²⁰⁷ Soler, *Le politique de l'acte*, 26.

²⁰⁸ Ibid., 42.

²⁰⁹ Chemama et Vanderersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, 424.

Or vient précisément un moment où il va peut-être falloir en dire quelque chose, et à des tiers. [...] A qui ? Eh bien, pas à une commission d'étude, comme c'était le cas dans les institutions de l'International Psycho-analytical Association où on va dire des choses du style : regardez comme mon analyste a été conforme à tous les schémas, j'ai pu parler de mon œdipe, j'ai pu le dissoudre, j'ai pu parler de mes fantasmes, j'ai pu les traverser, j'ai dû passer par un transfert et j'ai pu l'analyser pour le dissoudre, etc.

Tout cela, vous voyez bien, c'est du pipeau, et personne n'en est plus dupe. Je veux dire qu'il y a belle lurette d'ailleurs que ce genre de catéchisme ne tient pas. Mais voilà, de tels schémas, de tels critères ont la vie dure ; alors, il faut les mettre à l'épreuve et il vaut mieux le faire en s'en remettant, non pas aux chers collègues, mais aux analysants eux-mêmes. C'est là le pari qu'a fait Lacan avec sa proposition de la passe²¹⁰ [...]

Dans la passe, le sujet va vérifier qu'il peut désormais occuper une juste place pour son analysant, celle du semblant d'objet *a*, et assumer son acte d'analyste dans la cure.

Le passage de l'analysant à l'analyste s'effectue par la destitution du sujet-supposé-savoir et par l'assomption de son être d'objet. Il y a une modification du désir, un arrêt de la course à la vérité et l'acceptation que le savoir ne viendra pas de l'Autre. Le savoir ne pourra qu'être arraché au réel par le sujet lui-même.

La passe est aussi un pari concernant les AE : ils sont au plus près de leur être d'analyste, du réel en jeu, et des questions cruciales de la psychanalyse.

La passe n'est pas une fin en soi, elle est toujours à renouveler à fin que *la psychanalyse redevienne ce qu'elle n'a jamais cessé d'être, un acte à venir encore*, comme nous l'indique Lacan en 1967 dans l'introduction du premier volume de Scilicet.

Ce qui importe le plus, c'est ce que Lacan appelle le *faire face* à l'acte analytique. Son enseignement vise à donner aux analystes une chance de faire face à leur acte. Badiou va jusqu'à dire que *toute la construction théorique, toute la subtilité d'analyse, toute la révision conceptuelle, toute la topologie, toute la théorie de l'instance analytique, tout ce qu'on peut dire de l'acte lui-même, tout cela, en réalité, n'a qu'une fonction, qu'une destination : c'est donner chance, donner un peu plus de chance de faire face à l'acte. C'est pourquoi, à mon sens, sans la prise en*

²¹⁰ Nassif, *Un troisième temps pour la psychanalyse*, 33- 34.

considération de l'acte analytique, on montrera aisément que le dispositif théorique de Lacan est inconsistant²¹¹.

²¹¹ Badiou, *Lacan*, 192.

3.4 Le discours de l'analyste

L'acte psychanalytique constitue un franchissement : celui du passage de l'analysant à l'analyste. Mais on le rencontre aussi, nous dit Lacan, à l'entrée d'une psychanalyse²¹². Il s'agirait du moment où quelque chose commence, où le travail analytique commence. C'est-à-dire le moment où *l'acte a réussi à opérer, à porter ses suites, ses effets*²¹³. L'effet premier de l'acte analytique est un *pousse-au-transfert*, il cause le travail du transfert²¹⁴. L'acte est supposé à l'analyse, il est supposé à l'entrée en analyse, de la même manière que le transfert. L'acte analytique induit un changement, il fait passer le sujet souffrant au statut d'analysant, de la même manière qu'il fait d'un analysant un analyste²¹⁵.

La fonction de l'acte analytique à l'entrée consiste, grâce aux entretiens préliminaires, à *déchaîner l'inconscient, à se faire cause ou à soutenir la cause de l'interprétation de l'inconscient, l'interprétation de l'inconscient productrice de formations de l'inconscient ou d'associations analysantes*²¹⁶. Le psychanalyste vise en début de cure, une *hystérisation du discours : c'est l'introduction structurelle, par des conditions d'artifice, du discours de l'hystérique*²¹⁷. Le sujet entre dans le discours analytique lorsqu'il pose une question concernant l'Autre, à savoir son inconscient, nous dit Lacan. *Il n'y a aucune espèce de doute que cette interrogation s'énonce à un niveau qui se distingue du premier plan verbal, celui de l'énoncé innocent, et qu'elle pointe bien le lieu où nous plaçons ce qui doit être finalement le schibboleth de l'analyse, à savoir le signifiant de l'Autre*²¹⁸. Le névrosé n'a pas un accès direct à ce signifiant de l'Autre. Il a l'intuition de son existence et s'interroge à son propos, mais il est loin d'en pouvoir trouver une réponse à sa question : *Qu'est-ce que c'est que ce signifiant de l'Autre en moi*²¹⁹ ? L'analysant est loin de pouvoir reconnaître le manque dans l'Autre, de la même manière qu'il ne peut le reconnaître pour lui-même. Il s'interroge sur ce signifiant. L'association libre va lui permettre d'énumérer les idées qui lui viennent, de tisser la chaîne des signifiants.

²¹² Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 15 novembre 1967.

²¹³ Soler, *Le politique de l'acte*, 14.

²¹⁴ *Ibid.*, 42.

²¹⁵ *Ibid.*, 28- 29.

²¹⁶ *Ibid.*, 109.

²¹⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 35- 36.

²¹⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, 192- 193.

²¹⁹ *Ibid.*, 193.

Après un bref rappel de la théorie des discours de Lacan, nous mettrons l'accent sur les rapports entre savoir et vérité dans le discours de l'analyste ainsi que sur l'impuissance et l'impossibilité.

3.4.1 La théorie des discours

3.4.1.1 Les quatre discours

Dans *Analyse finie et infinie*, Freud nous renseigne sur ce qu'il en est du métier d'analyste : il serait la troisième des professions impossibles²²⁰. *Le psychanalyste est mis, par le discours – c'est un terme à moi – par le discours qui le conditionne – qu'on appelle, depuis moi, le discours du psychanalyste – dans une position, disons difficile. Freud disait impossible, unmöglich, c'est peut-être un peu forcé, il parlait pour lui*²²¹. Les trois professions dont il s'agit sont *Regieren, Erziehen* et *Analysieren*, soit gouverner, éduquer, analyser. Celles-ci constituent le radical des quatre discours.

*Le discours c'est quoi ? C'est ce qui, dans l'ordre... dans l'ordonnance de ce qui peut se produire par l'existence du langage, fait fonction de lien social*²²².

La théorie des discours de Lacan permet de dépasser les singularités individuelles, et de mettre en évidence le fonctionnement des structures dans lesquelles chacun se trouve pris²²³. Lacan met l'accent non pas sur la subjectivité, mais sur un *assujettissement* : le sujet est déterminé, produit, causé, par son histoire. Plus particulièrement par l'histoire d'un dire, celui qui précède sa naissance. Le discours de l'Autre, depuis sa venue au monde s'articule dans un *tu es ceci, tu es cela* sans échappatoires possibles. Le sujet est un être dépendant du langage, un signifiant vient le représenter auprès de tous les autres signifiants, et par là même le déterminer. Les discours dont il s'agit ne sont rien d'autre que *l'articulation signifiante, l'appareil, dont la seule présence, le statut existant, domine et gouverne tout ce qui peut à l'occasion surgir de paroles. Ce sont des discours sans la parole, laquelle vient s'y loger ensuite*²²⁴. Cependant, cette logique n'est pas sans reste, le langage ne réussit pas à épingle le sujet dans sa totalité. Ce reste, Lacan le nomme objet *a*, objet

²²⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 193.

²²¹ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX-bis, Le savoir du psychanalyste*, Leçon du 1er juin 1972.

²²² Lacan, « Du discours psychanalytique, Discours de Jacques Lacan à l'Université de Milan le 12 mai 1972 ».

²²³ Chemama et Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, 168- 171.

²²⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 194.

radicalement perdu. Lacan représente cet assujettissement au langage par l'algorithme suivant :

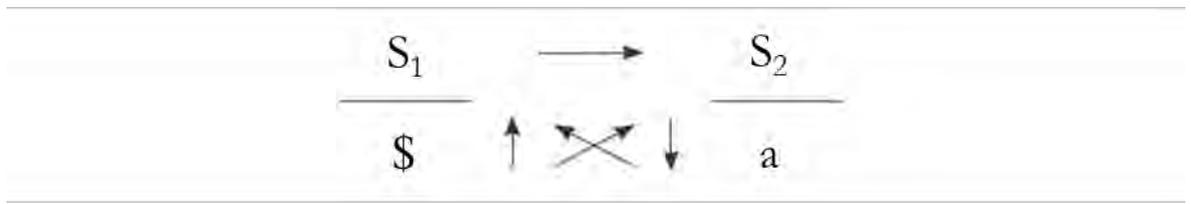


Figure 3 - Discours du maître

S_1 désigne un signifiant qui représente le sujet pour l'ensemble des autres signifiants, désignés comme le savoir, S_2 . S est barré parce que le sujet n'est pas autonome, mais déterminé par le signifiant. Dans cet algorithme, il n'y a aucun rapport direct entre $\$$ et a , puisque le sujet n'a jamais accès à l'objet de son désir.

Lacan choisit de nommer ce discours, qui représente l'assujettissement du sujet au langage, le discours de l'inconscient : *discours du maître*. Ce nom marque le fait que de la même manière que le sujet est assujetti au langage, il peut être assujetti à un autre type de commandement.

Cet algorithme est une mise en rapport de plusieurs termes. Il s'agit d'un système formel dans lequel on peut distinguer à la fois les places, et les termes du discours :

S_1 , le signifiant maître
S_2 , le savoir
$\$$, le sujet
a , le plus-de-jour

Figure 1 - Termes des discours²²⁵

Les termes S_1 , S_2 , $\$$, a , sont constitutifs de tout discours et peuvent venir occuper quatre places permutoires, celle de la vérité, de l'agent, de l'autre, et du produit :

²²⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 21.

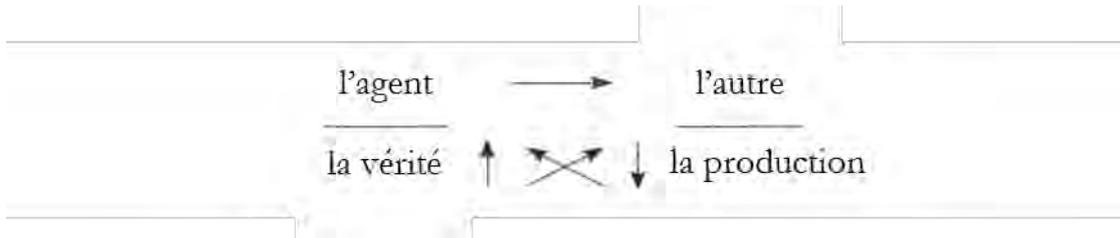


Figure 2 - Places des discours²²⁶

Les barres qui séparent les termes vérité et agent ainsi que produit et Autre, ont la valeur de celle de l’algorithme saussurien (S/s). Le *s* sous la barre est insu par le sujet. Sous la relation entre l’agent et l’Autre, une vérité latente existe, et quelque chose est produit à chaque fois. Il existe un rapport d’impuissance entre ce qui a été produit et la vérité.

Il est possible de faire circuler par quarts de tour successifs, sans rompre l’ordre, les termes S_1 , S_2 , $\$$, a aux quatre places, de la vérité, de l’agent, de l’autre, et de la production. Ce qui donne :

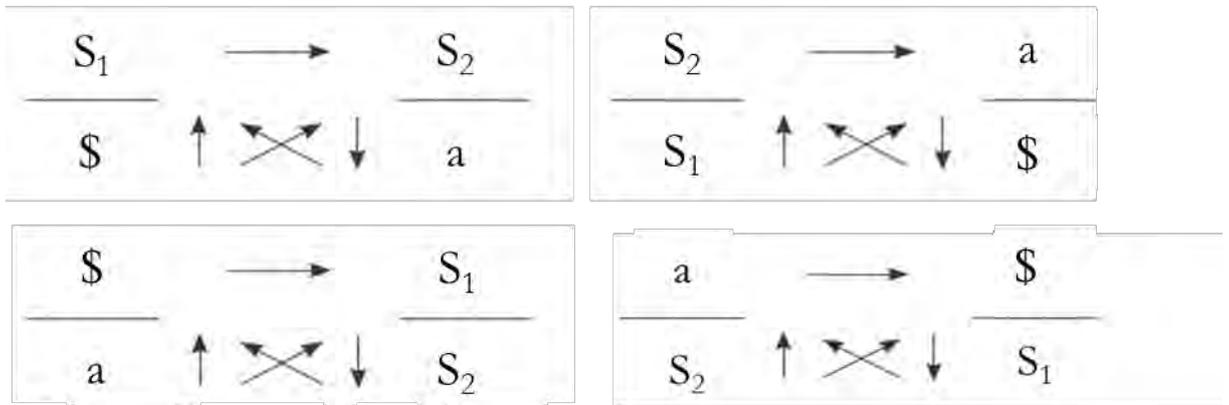


Figure 4 - Les quatre discours

La valeur donnée à chacun de ces algorithmes est établie à partir du terme en place d’agent : le S_1 en place d’agent permet de définir le *discours du maître* ; le S_2 , le *discours de l’universitaire*, le $\$$ le *discours de l’hystérique*, et le a , le *discours du psychanalyste*. Lacan donne une place particulière au discours de l’analyste par rapport à l’ensemble de

²²⁶ Ibid.

sa théorie des discours : *S'il y a quelque chose qui est certain, c'est que je n'ai pu, ces trois discours, les articuler en une sorte de mathème que parce que le discours analytique a surgi*²²⁷.

Le discours analytique aurait cette particularité d'émerger lorsqu'il y a passage d'un discours à un autre²²⁸ : *Eh bien, je dirai maintenant que de ce discours psychanalytique il y a toujours quelque émergence à chaque passage d'un discours à un autre*²²⁹.

Lacan rajoute un cinquième discours : le *discours du capitaliste*. Celui-ci s'obtient par la torsion du discours du maître. Le sujet est aux commandes en place d'agent et produit l'objet de son désir. Il est en position de se croire assujetti à rien, maître des mots et des choses²³⁰.

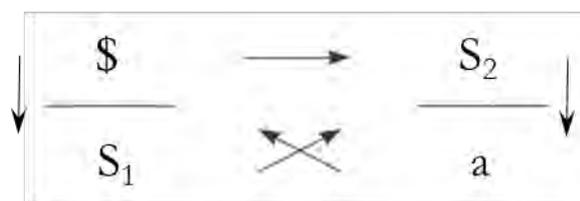


Figure 5 - Discours du capitaliste

3.4.1.2 Le discours de l'analyste

Lacan fonde le discours de l'analyste à partir de sa relecture du cas Dora : *A l'avant-dernier paragraphe de mon « Intervention sur le transfert » il est écrit : « Le cas de Dora paraît privilégié pour notre démonstration en ce que, s'agissant d'une hystérique, l'écran du moi y est assez transparent pour que nulle part, comme l'a dit Freud, ne soit plus bas le seuil entre l'inconscient et le conscient, ou pour mieux dire, entre le discours analytique et le mot du symptôme ». Évidemment, c'est en 51, le discours analytique : j'ai évidemment mis du temps à lui donner sa place. Mais enfin, je n'écris jamais les mots au hasard, et le discours analytique c'est tout de même ce jour-là, n'est-ce pas, que je l'ai produit*²³¹.

²²⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX-bis, Le savoir du psychanalyste*, Leçon du 2 décembre 1971.

²²⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 20- 21.

²²⁹ Ibid., 20.

²³⁰ Chemama et Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, 168- 171.

²³¹ Lacan, « Du discours psychanalytique, Discours de Jacques Lacan à l'Université de Milan le 12 mai 1972 ».

Le discours de l'analyste ne vient pas délivrer de la question *Que faire ?*, mais permet à l'analyste d'assumer son acte, Lacan va jusqu'à nous dire d'assumer l'horreur de l'acte, de porter et de supporter cette horreur²³².

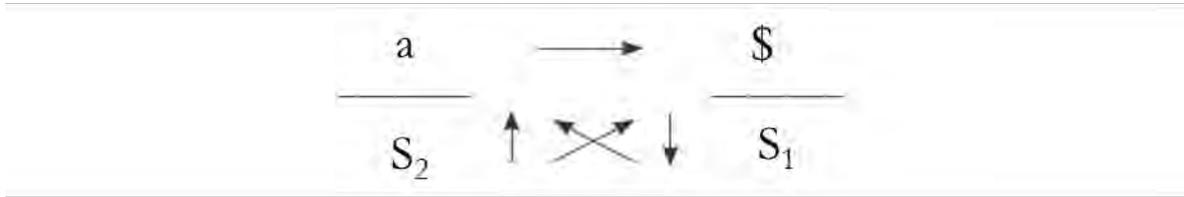


Figure 6 - Discours de l'analyste²³³

Dans le discours de l'analyste, on trouve :

- S₁ à la place du produit. Il apparaît comme venant faire butée au défilement sans fin des signifiants. Ce discours donne la possibilité au sujet de découvrir les signifiants maîtres qui le gouvernent.
- S₂ est en position de vérité. Le savoir en jeu est un savoir insu, celui de l'inconscient. Il ne peut être qu'entre aperçu lorsqu'il tient la place de la vérité. Le sujet n'est cependant pas sans en savoir quelque chose. Ce savoir l'affecte comme formations de l'inconscient : rêves, lapsus, actes manqués et symptômes.
- \$, le sujet de l'inconscient en position d'autre-du-semblant.
- L'objet *a*, en position d'agent-semblant, peut être appréhendé comme ce qui est de l'ordre d'une présence difficilement imaginable et symbolisable. Le *a* comme on le sait est ce qui se dérobe à l'imaginaire et au symbolique. Le semblant le plus près de cet aspect sera le rien, le déchet.

Le discours de l'analyste met au travail le sujet à partir de ce qui fait énigme pour lui, il invite le parlêtre à tirer les conséquences de son assujettissement au langage : *Il y a, selon le discours analytique, un animal qui se trouve parlant, et pour qui, d'habiter le signifiant, il résulte qu'il en est sujet*²³⁴.

²³² Badiou, *Lacan*, 170.

²³³ Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 84.

²³⁴ *Ibid.*, 81.

Quelles sont les conséquences à tirer de cet assujettissement au langage ? Voilà ce que Lacan nous en dit : *Tout se joue pour [le sujet] au niveau du fantasme, mais d'un fantasme parfaitement désarticulable d'une façon qui rend compte de ceci, qu'il en sait beaucoup plus qu'il ne croit quand il agit*²³⁵. Ou encore : *Ce ne serait pas mal si l'analyse vous permettait d'apercevoir à quoi tient l'impossibilité, c'est-à-dire ce qui fait obstacle au cernage, au serrage de ce qui, seul, pourrait peut-être au dernier terme introduire une mutation, à savoir, le réel nu, pas de vérité*²³⁶.

Quelle est la place du savoir et de la vérité dans le discours de l'analyste ?

3.4.2 Entre savoir et vérité

*Qui a besoin de savoir la vérité ? Uniquement ceux que le savoir gêne. C'est la définition du névrosé*²³⁷.

En 1969, Lacan propose ses quatre discours, et intègre la vérité à une structure à quatre éléments. Dans le discours de l'analyste, c'est le savoir inconscient qui vient occuper cette place. *La vérité, la vraie, la vraie vérité, la vérité telle qu'il se fait qu'on a commencé à l'entrevoir seulement avec le discours analytique, c'est ce que révèle ce discours à tout un chacun qui simplement s'y engage d'une façon axante, comme analysant*²³⁸.

L'inconscient est mis en fonction comme savoir à la place de la vérité, c'est-à-dire qu'il occupe le lieu de la vérité, mais aussi qu'il est institué comme vérité.

Tout au long de son enseignement, Lacan insiste sur la différence entre savoir et vérité. Il fait de cette frontière le lieu du discours de l'analyste²³⁹. *Qu'est-ce que nous apporte maintenant la position de S_2 à la place de la vérité*²⁴⁰ ? S'interroge Lacan.

3.4.2.1 La Vérité

Freud écrit en 1937, dans *L'analyse avec fin et analyse sans fin : la relation psychanalytique est fondée sur l'amour de la vérité, c'est-à-dire la reconnaissance de la réalité*. Lacan, quant à lui,

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 202.

²³⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 341- 354.

²³⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX, ... ou pire*, 69.

²³⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX-bis, Le savoir du psychanalyste*, Leçon du 4 novembre 1971.

²⁴⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 38.

reprend cette question en s'appuyant notamment sur la philosophie et la logique. La thèse de Lacan concernant la vérité ne trouve d'autre fondement que celui de la parole.

Lacan rejette les définitions classiques de la philosophie occidentale, il interroge la pensée d'Heidegger qui entreprend de refonder le concept de vérité, et de retrouver le sens originaire de l'idée de Vérité, ou *Aletheia*, tant à partir des présocratiques (Parménide, Héraclite, Anaximandre) qu'avec des poètes comme Homère et Hésiode. Lacan rejette l'idée de la vérité comme adéquation entre l'idée et la chose²⁴¹. En effet, ce n'est pas la chose que le signifiant désigne et représente, mais le sujet. Une adéquation à la chose n'est donc possible que hors du registre du signifiant et du sujet. *Il est clair que la parole ne commence qu'avec le passage de la feinte à l'ordre du signifiant et que le signifiant exige un autre lieu – le lieu de l'Autre, l'Autre témoin, le témoin Autre qu'aucun des partenaires – pour que la Parole qu'il supporte puisse mentir, c'est-à-dire se poser comme Vérité. Ainsi, c'est d'ailleurs que de la Réalité qu'elle concerne que la Vérité tire sa garantie : c'est de la Parole. Comme c'est d'elle qu'elle reçoit cette marque qui l'institue dans une structure de fiction*²⁴².

Lacan fait appel à la logique pour montrer que la tromperie et le mensonge ne s'opposent pas à la vérité comme des contraires. Supposons un analysant qui dirait *je mens*. Pour les logiciens auxquels Lacan se réfère, notamment Russell, *je mens* est un paradoxe qui peut être résolu en distinguant différents niveaux de langage : mentir et dire que l'on ment se situe à des niveaux de langage différents, celui de l'énonciation et de l'énoncé, si bien que celui qui dit qu'il ment révèle de fait la vérité.

3.4.2.2 La position de l'analyste

L'analyste, quant à lui, ne s'intéresse guère à ce *je* qui s'affirme dans l'énoncé, la cure analytique n'est pas une relation duelle, c'est plutôt au sujet de l'énonciation auquel il est attentif, de façon à ce qu'il puisse répondre à l'analysant en retour de son message comme un *je te trompe*, un *tu dis la vérité*. Dans la cure, c'est la révélation, dans le transfert, de la tromperie de l'inconscient qui produit un effet de vérité. Cette révélation est possible parce que l'analyste, qui n'est pas dupe, ne s'éprouve pas trompé à la différence de l'interlocuteur de l'histoire juive de Freud : *Pourquoi me mens-tu en me*

²⁴¹ Lacan, *Écrits*, 350.

²⁴² Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir ».

disant que tu vas à Lemberg pour que je crois que tu vas à Cracovie alors que tu vas vraiment à Lemberg ? L'analyste fait entendre à l'analysant la vérité de son dire.

Le discours analytique se caractérise par la place qu'il donne à l'objet *a* : il met le psychanalyste à la place du semblant. [...] *ce n'est pas de peu de chose que d'élever cette fonction à une position de semblant, qui est la position-clef de tout discours*²⁴³. Le psychanalyste permet d'appréhender ce qu'il en est du semblant²⁴⁴.

Ce qui est en jeu dans la position de l'analyste, *c'est cette séduction de la vérité qu'il présente, en ceci qu'il en saurait un bout sur ce qu'en principe il représente*. L'analyste se met en position de représenter, d'être l'agent, la cause du désir. *La position du psychanalyste, j'arrive à l'articuler de la façon suivante. Je dis qu'elle est faite substantiellement de l'objet a*²⁴⁵. L'objet *a* désigne ce qui, des effets du discours, se présente comme le plus opaque, mais essentiel. Cet effet de discours est un *effet de rejet*²⁴⁶. *Si l'analyste essaie d'occuper cette place en haut à gauche qui détermine le discours, c'est justement de n'être absolument pas là pour lui-même. C'est là où c'était le plus-de-jouir, le jouir de l'autre, que moi, en tant que je profère l'acte analytique, je dois venir*²⁴⁷.

Le psychanalyste en incarnant l'objet *a* et en venant à la place du semblant, permet d'interroger ce savoir dont le sujet fait sa vérité. *L'analyste, en effet, de tous les ordres de discours qui se soutiennent actuellement – et ce mot n'est pas rien, si nous donnons à l'acte son plein sens aristotélécien – est celui qui, à mettre l'objet a à la place du semblant, est dans la position la plus convenable à faire ce qu'il est juste de faire, à savoir, interroger comme du savoir ce qu'il en est de la vérité*²⁴⁸.

3.4.2.3 Le Savoir

Qu'est-ce que le savoir ? Il est étrange qu'avant Descartes, la question du savoir n'ait jamais été posée. Il a fallu l'analyse pour que cette question se renouvelle. Freud met au jour l'existence d'un savoir insu, inconscient. Il existe un réseau articulé de représentations que la

²⁴³ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX, ... ou pire*, 218.

²⁴⁴ *Ibid.*, 231.

²⁴⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 47.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*, 59.

²⁴⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 88.

conscience ne peut reconnaître comme siennes²⁴⁹. *Est-ce qu'il y a besoin de démontrer qu'il y a dans la psychanalyse, fondamental et premier, le savoir*²⁵⁰? Ce que la psychanalyse révèle, c'est qu'il existe un savoir insu au sujet lui-même.

Lacan fait un pas de plus, en faisant l'hypothèse qu'il s'agit d'un réseau de signifiants qui préexiste au sujet, il articule la fonction du savoir au sujet et à l'Autre. *L'analyse est venue nous annoncer qu'il y a du savoir qui ne se sait pas, un savoir qui se supporte du signifiant comme tel*²⁵¹.

L'Autre, trésor du signifiant, et le lieu où le sujet puise des signifiants pour tenter d'épingler le réel de son être. Ce signifiant identificatoire inaugural, Lacan l'écrit S₁. Mais dès lors que le sujet attrape un signifiant pour se représenter dans le langage, il est pris dans la logique même qu'un signifiant représente le sujet pour un autre signifiant. Ce signifiant autre, tel qui fait suite au premier, Lacan l'écrit S₂, lieu du savoir. Il désigne les signifiants disponibles, toujours déjà là. Chez le parlêtre, S₂ désigne ce qui répond à l'initiative d'un S₁.

La vérité se produit comme énonciation et comme coupure dans ce que répète et inscrit le savoir : c'est en quoi elle sollicite la fonction de l'interprétation. Celle-ci ne consiste pas tant à délivrer le contenu ou sens qui serait *vrai*, mais à remarquer l'incidence de ce par quoi le sujet s'éprouve, dans sa propre parole comme divisée de ce qu'il dit, c'est-à-dire de son savoir.

Dans le discours de l'analyste, c'est le savoir, c'est-à-dire l'articulation du S₂ existant, qui est mis à la place de la vérité²⁵², mais *le psychanalyste ne prend pas en charge la vérité [...], c'est à savoir que la vérité, c'est au lieu de l'Autre, l'inscription du signifiant*²⁵³.

3.4.2.4 La vérité ne se supporte que d'un mi-dire

Dans un premier temps, ce qui advient du savoir à la place de vérité dans le discours de l'analyste, c'est le mythe. Par exemple, *l'Œdipe joue le rôle du savoir à prétention de vérité, c'est-à-dire du savoir qui se situe dans la figure du discours de l'analyste au site de ce que j'ai*

²⁴⁹ Chemama et Vanderersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, 510- 512.

²⁵⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX-bis, Le savoir du psychanalyste*, Leçon du 4 novembre 1971.

²⁵¹ Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 88.

²⁵² Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 124.

²⁵³ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 6 décembre 1967.

*appelé tout à l'heure celui de la vérité*²⁵⁴. Le discours analytique se spécifie par le fait qu'il pose la question sur l'existence d'un savoir mythique qui *rejette et exclut la dynamique de la vérité*²⁵⁵.

C'est à partir de *L'Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss que Lacan propose sa formulation : *la vérité ne se supporte que d'un mi-dire*. A partir du onzième chapitre, *La Structure des mythes*, Lacan dégage le fait que *le mi-dire est la loi interne de toute espèce d'énonciation de la vérité, et ce qui l'incarne le mieux, c'est le mythe*²⁵⁶.

*Si la vérité ne peut jamais que se mi-dire, si c'est là le noyau, l'essentiel du savoir de l'analyste, c'est qu'à la place de la vérité se tient S₂, le savoir. C'est donc un savoir qui est lui-même toujours à mettre en question*²⁵⁷. Dans le discours de l'analyste, ce qu'on attend d'un psychanalyste, c'est [...] *de faire fonctionner son savoir en termes de vérité. C'est bien pour cela qu'il se confine à un mi-dire*²⁵⁸.

*S'il y a quelque chose que toute notre approche délimite, et qui a assurément été renouvelé par l'expérience analytique, c'est bien que nulle évocation de la vérité ne peut se faire qu'à indiquer qu'elle n'est accessible que d'un mi-dire, qu'elle ne peut se dire toute entière, pour la raison qu'au-delà de sa moitié, il n'y a rien à dire*²⁵⁹.

3.4.2.5 L'analysant

Du côté de l'analysant, *l'effet de vérité culmine dans un voile irréductible où se marque la primauté du signifiant*²⁶⁰. C'est la vérité même qui se met à parler, *moi la vérité je parle*²⁶¹. Elle parle à travers les formations de l'inconscient et dans les symptômes.

Le sujet se heurte à cet impossible qui ne peut se représenter par les moyens du langage : le réel. C'est parce que tout du sujet n'est pas pris dans les rets du langage que celui qui s'efforce de dire la vérité ne peut que la mi-dire, et qu'elle a structure de fiction.

²⁵⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 113.

²⁵⁵ Ibid., 103.

²⁵⁶ Ibid., 126- 127.

²⁵⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX, ... ou pire*, 79.

²⁵⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 59.

²⁵⁹ Ibid., 58.

²⁶⁰ Lacan, *Écrits*, 364.

²⁶¹ Ibid., 409.

Tant qu'il reste dans la dimension du sens, il existe une impossibilité de fin de cure pour l'analysant : *Il n'est nullement suffisant de comprendre quelque chose pour que quoi que ce soit change*²⁶². C'est dans l'au-delà du sens qu'une sortie est envisageable.

Une sortie devient possible à partir de la rencontre de l'impasse du sens. Il y a une limite imposée par le sens qu'il s'agit de franchir.

3.4.2.6 *Le roc de la castration*

L'impératif freudien *Wo Es war, soll Ich werden*, nous montre le chemin vers la vérité nous dit Lacan. La cure vise une vérité *incurable*, une vérité *pas sans savoir*, il s'agit non pas d'un savoir exhaustif sur l'inconscient, mais d'un savoir sur la structure et sur l'impossible.

Dans le discours analytique, le *a* se place en haut à gauche et se soutient du S₂, c'est-à-dire le savoir en tant qu'il est à la place de la vérité. C'est à partir de cette place qu'il interpelle le sujet \$. De là est produit du S₁, du signifiant qui puisse résoudre *son rapport à la vérité. Partout où la vérité se présente, s'affirme elle-même comme d'un idéal dont la parole peut être le support, elle ne s'atteint pas si aisément. Quant à l'analyse, si elle se pose d'une présomption, c'est bien de celle-ci, qu'il puisse se constituer de son expérience un savoir sur la vérité*²⁶³.

Le discours psychanalytique offre au sujet la possibilité de prendre la mesure du savoir préexistant qui le détermine : S₂. L'association libre permet à l'analysant de déplier la chaîne des signifiants qui le fabriquent, de prendre un aperçu de ce qu'il est en tant que sujet. Mais la cure ne vise pas un gain ou un surplus de sens, bien au contraire elle amène à un épuisement du sens et surtout une dévalorisation de la jouissance. *Un discours comme l'analytique vise au sens [...] Ce que le discours analytique fait surgir, c'est justement l'idée que ce sens est du semblant*²⁶⁴. L'association libre, c'est faire semblant de ne pas se soucier de cette vérité, de penser à autre chose, *comme ça elle lâchera peut-être le morceau. Voilà le principe*²⁶⁵.

Le psychanalyste prend, en effet, son départ d'un tournant qui est celui où le savoir s'épure, si je puis dire, de tout ce qui peut faire ambiguïté avec un savoir naturel, être pris de je ne sais quoi qui

²⁶² Lacan, *Le Séminaire, livre XIX-bis, Le savoir du psychanalyste*, Leçon du 4 novembre 1971.

²⁶³ Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 84.

²⁶⁴ *Ibid.*, 74.

²⁶⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XIV, La logique du fantasme*, Leçon du 21 juin 1967.

*nous guiderait dans le monde qui nous entoure, à l'aide de je ne sais quelles papilles qui, en nous, sauraient de naissance s'y orienter*²⁶⁶.

L'analyse permet de remettre savoir et vérité à leur juste place : *Pour minoriser la vérité comme elle le mérite, il faut être entré dans le discours analytique. Ce que le discours analytique déloge met la vérité à sa place, mais ne l'ébranle pas. Elle est réduite, mais indispensable*²⁶⁷.

La vérité que le sujet découvre, c'est celle de l'impossible du rapport sexuel : *Quand je dis qu'il n'y a pas de rapport sexuel, j'avance très précisément cette vérité, que le sexe ne définit nul rapport chez l'être parlant*²⁶⁸.

*Le discours analytique ne se soutient que de l'énoncé qu'il n'y a pas, qu'il est impossible de poser le rapport sexuel. C'est de cela que tient l'avancée du discours analytique, et c'est de par là qu'il détermine ce qu'il en est réellement du statut de tous les autres discours*²⁶⁹.

3.4.3 Elever l'impuissance à l'impossibilité logique

Badiou nous propose d'appréhender l'*impuissance* et l'*impossible* dans la cure analytique à partir du chapitre intitulé *L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de la personnalité*, dans l'ouvrage de Kierkegaard *Ou bien... ou bien*.

L'enjeu principal de ce chapitre peut être posé en ces termes : la vie doit être considérée soit sous le terme de l'indifférence ou bien celui du choix, du dilemme. Il s'agit donc soit de ne pas choisir, soit de choisir le choix. Kierkegaard formule les choses ainsi :

*Si seulement on peut mener un homme au carrefour de manière à ce qu'il n'y ait pour lui aucune autre issue que le choix, alors il choisira juste*²⁷⁰.

Si vous êtes au point du choix du choix, ça ne trompe jamais, nous dit Badiou, puis il s'interroge sur une analogie possible avec la cure analytique : *Est-ce que, au prix de quelques distorsions de vocabulaire et de pensée bien sûr, on peut penser que la cure analytique consiste à mener un homme à un tel carrefour ? Au point où il n'y a pour lui aucune autre issue que le choix ?*

²⁶⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 52.

²⁶⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 98.

²⁶⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX, ... ou pire*, 13.

²⁶⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 14.

²⁷⁰ Kierkegaard, *Ou bien ... ou bien ...*, 473.

[...] *Il n'y a pas d'autre issue que le choix veut dire : on est venu au point où il faut choisir de choisir. Cela, c'est l'acte : être au point où il n'y a que la possibilité de choisir. Et ça, ça ne trompe pas*²⁷¹.

Dans la proposition de Kierkegaard, il existe malgré tout une contrainte de liberté. Alors qu'il parle d'un choix absolu, ce choix est orienté : pour que l'homme choisisse juste, il faut qu'il ait été amené là où il n'y a pas d'autre issue que le choix. *Il faut que la subjectivité soit amenée là le dos au mur* nous dit Badiou. *Alors, le choix absolu ne trompe pas. Ce « mener l'homme au carrefour » est ce que j'appelle un dispositif de contrainte.*

Badiou propose une définition provisoire du dispositif de la cure analytique à partir de sa lecture de Kierkegaard : *une cure analytique est la démonstration du réel d'un Sujet. Démonstration où, en même temps, l'acte fait coupure réelle*²⁷².

En transposant Kierkegaard à Lacan, on peut proposer que la cure est un espace où un réel vient à se démontrer, tandis que l'acte fait coupure réelle dans ce démontrer même.

Badiou insiste sur *l'effet de contrainte* sans lequel la conduite de la cure ne serait qu'une herméneutique sans fin. Cet effet de contrainte reposerait sur la démonstration d'un impossible à symboliser, autrement dit du réel²⁷³.

Selon Badiou, l'équivalent *d'amener un homme au carrefour* de Kierkegaard est pour Lacan *élever l'impuissance à l'impossibilité logique*²⁷⁴. Pour Kierkegaard il s'agit d'amener tout un chacun au choix en organisant un réseau de contrainte. Le *Processus de contrainte* dans la cure analytique se définit précisément par sa formule, d'élever l'impuissance, celle qui rend raison au fantasme, à l'impossibilité logique, celle d'un réel.

D'un point de vue clinique, l'hystérique choisit la voie de l'insatisfaction. En maintenant son désir comme insatisfait, elle fait le choix d'ignorer l'impossible, ce qui lui permet de maintenir intacte la croyance d'une jouissance absolue à venir. L'obsessionnel quant à lui ne croit pas à l'impossible non plus. Il choisit de se construire un désir impossible : si le rapport entre les sexes comporte l'impossibilité de faire Un, ce n'est pas en raison d'une impossibilité de structure, mais en raison de

²⁷¹ Badiou, *Lacan*, 189.

²⁷² *Ibid.*, 196.

²⁷³ *Ibid.*, 198.

²⁷⁴ *Ibid.*

l'incapacité dont il est responsable. L'obsessionnel choisit ainsi sa castration imaginaire plutôt que d'admettre que la castration fait partie de la structure, et que face à ça, il est impuissant. Ce qui revient à dire qu'on entre en analyse parce qu'on est d'une manière ou d'une autre impuissant, et on en sort parce *qu'on a été mis au pied du mur de l'impossible, là où il n'y a plus d'autre issue que de choisir*²⁷⁵.

L'analyse permet d'isoler le signifiant de l'impuissance, c'est-à-dire d'isoler le phallus comme fonction imaginaire, ce qui revient finalement au découvrment du fantasme. *Le savoir de l'impuissance, voilà ce que le psychanalyste, dans une certaine perspective, une perspective que je ne qualifierai pas de progressive, voilà ce que le psychanalyste pourrait véhiculer*²⁷⁶.

Les opérations interprétatives et les coupures successives permettront de l'élever à l'impossible logique. A ce moment précis, l'acte va découvrir le réel comme déchet de l'ensemble de cette opération de symbolisation : *l'effet d'acte qui se produit comme déchet d'une symbolisation correcte*²⁷⁷.

²⁷⁵ Ibid., 199.

²⁷⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX-bis, Le savoir du psychanalyste*, Leçon du 4 novembre 1971.

²⁷⁷ Lacan, « Radiophonie : réponses à sept questions posées par M. Robert Georquin pour la radiodiffusion belge ».

3.5 Conclusion

Freud cherche à donner les coordonnées d'une technique psychanalytique, et du savoir-faire de l'analyste. Lacan, quant à lui, interroge la position de l'analyste, non plus par rapport à son *action*, mais en considérant son *être*. Il décale cette question du *savoir-faire* qui pousse Freud à proposer une *technique psychanalytique*, vers un *savoir-être* du psychanalyste. Lacan met au centre de la cure analytique, le désir de l'analyste : l'analyste doit permettre à l'analysant d'être au travail, en supportant d'incarner pour l'analysant la cause de son désir.

La procédure de la passe tente de saisir et d'éclairer l'émergence du désir de l'analyste dans l'analyse. Elle permet, entre autres, d'apporter un éclairage sur le rapport du sujet au savoir, à la cause de son désir, et à son symptôme.

Le discours de l'analyste ne vient pas délivrer l'analysant de la question *Que faire ?* mais il va lui permettre d'assumer son acte. Le psychanalyste en incarnant l'objet *a* et en venant à la place du semblant, permet à l'analysant d'interroger le savoir dont il fait sa vérité. La cure analytique pourra lui permettre d'élever l'impuissance, celle qui rend raison au fantasme, à l'impossibilité logique, celle du réel.

Si la cure est un espace où un réel vient à se démontrer, la création, elle aussi, fait la part belle à l'irreprésentable et l'indicible.

4

L'ACTE DE CREATION

4.1 Introduction

*Ou créer, ou s'expliquer : il faut choisir. Mais dans l'intervalle, le secret ni ne s'avoue ni ne se cache, ni ne se trahit ni ne se dissimule, il signifie... en acte.*²⁷⁸

*Le psychanalyste n'éprouve que rarement l'impulsion de se livrer à des investigations esthétiques, c'est ce que Freud assure dans l'Inquiétante étrangeté. Pourtant ses écrits sur l'art sont nombreux, et dans son article *Le Moïse de Michel Ange* (1914), il éclaire son lecteur sur ce qui sous-tend cet intérêt : il cherche à saisir pourquoi des œuvres poétiques, les arts plastiques, et la peinture, exercent sur lui un fort effet. Freud cherche à produire un savoir sur la jouissance que lui procuraient ces œuvres d'art.*

Le psychanalyste est bien souvent convoqué pour interroger et commenter les œuvres artistiques. Sans doute parce qu'un savoir lui est supposé, un savoir bien particulier, grâce auquel, pourrait être dit ce que l'historien d'art, l'esthéticien ou le critique ne pourraient formuler.

Dans son *Hommage fait à Marguerite Duras*, Lacan écrit *l'artiste toujours [...] précède [le psychanalyste] et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie* et de rajouter que l'artiste présente cette position de *savoir sans [lui] ce [qu'il] enseigne*. La psychanalyse est loin d'être une machine à créer du sens ou une interprétation. Le savoir n'est pas du côté du psychanalyste, mais du côté de l'œuvre, autrement dit, l'œuvre nous enseigne.

A partir de Freud puis de Lacan, nous nous poserons les questions suivantes : A partir de quoi l'artiste fait-il acte de création ?

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'approche freudienne de l'art. Nous tenterons d'extraire à partir des cas étudiés par Freud (*la Gradiva* de Jensen, Léonard de Vinci, le Moïse de Michel-Ange) un enseignement.

Puis dans un second temps, nous nous intéresserons aux critiques formulées par Lacan concernant l'approche freudienne de l'art, ainsi qu'à sa redéfinition du concept de *sublimation*, sans oublier sa rencontre avec l'écriture de James Joyce.

²⁷⁸ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 98.

4.2 L'approche freudienne de la création

4.2.1 La démarche freudienne

Freud compare l'œuvre à l'hystérie : elle est une énigme à déchiffrer qui pousse à s'expliquer et à en savoir plus. Pourtant il faut prendre garde de ne pas tomber dans le biais de vouloir *tout savoir*, penchant du discours universitaire. Il s'agit plutôt d'articuler un savoir nouveau non pas sur l'œuvre, mais à partir de l'œuvre.

Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud se fixe pour objectif de *tracer les frontières qui délimitent la capacité de réalisation de la psychanalyse dans les études biographiques*²⁷⁹.

Freud considère sa démarche comme une *enquête psychanalytique* qui dispose comme matériel de données biographiques qui sont *d'une part les hasards des événements et des influences du milieu, d'autre part les réactions de l'individu qui nous ont été relatées*²⁸⁰. L'enquête psychanalytique s'appuie sur *sa connaissance des mécanismes psychiques*, à partir desquels elle cherche à examiner de façon dynamique, *à partir de ses réactions, l'être de l'individu*, à dévoiler *ses forces pulsionnelles psychiques originelles*, ainsi que *leurs métamorphoses et développements ultérieurs*²⁸¹. Si l'enquête psychanalytique réussit, *le comportement de la personnalité dans la vie s'explique alors par l'action conjointe de la constitution et du destin, des forces intérieures et des puissances extérieures*²⁸². Si l'enquête psychanalytique échoue comme se fût le cas pour Léonard de Vinci, nous dit Freud, c'est-à-dire qu'elle ne fournit *aucun élément certain*, l'échec n'est pas dû *aux erreurs et aux insuffisances de la méthode de la psychanalyse*, mais *aux incertitudes et aux lacunes du matériel que la tradition nous transmet au sujet de cette personne*²⁸³. Si Freud souhaite écarter le fait que l'échec d'une telle démarche remettrait en cause la méthode analytique, il n'hésite pas à insister sur la responsabilité qui revient à l'auteur : *de l'échec on ne doit donc rendre responsable que l'auteur, qui a obligé la psychanalyse à donner ses conclusions au vu d'un matériel insuffisant*²⁸⁴.

²⁷⁹ Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 175.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid.

²⁸³ Ibid., 175- 176.

²⁸⁴ Ibid., 176.

De même que la passe, l'enquête psychanalytique est irrémédiablement vouée à l'échec : *même en disposant du matériel historique le plus abondant et en maniant avec la plus grande sûreté les mécanismes psychiques, une enquête psychanalytique serait, sur deux points significatifs, impuissante à faire comprendre la nécessité par laquelle l'individu n'a pu devenir que ceci et rien d'autre*²⁸⁵. Freud reconnaît une part chez le sujet sur laquelle sa méthode psychanalytique se heurte, et qui lui échappe. Avec Léonard de Vinci, Freud se rend compte que si la psychanalyse ne peut expliquer l'essence même de l'activité artistique, elle peut malgré tout nous rendre compréhensibles les manifestations et les limitations de son art²⁸⁶.

Lorsque l'on s'intéresse à l'art, le risque de proposer de fausses interprétations est grand. Freud reste vigilant pour ne pas tomber dans ce travers en s'en tenant strictement aux dires de Jensen pour son étude de la *Gradiva*: *Il est si facile d'établir des analogies et de trouver des intentions ; n'est-ce pas nous, plutôt, qui introduisons dans ce beau récit poétique un sens secret, auquel l'auteur était bien loin de penser ? C'est possible ; nous reviendrons encore là-dessus par la suite. Mais pour l'instant, nous avons essayé de nous garder nous-mêmes d'une interprétation aussi tendancieuse, en reproduisant le récit presque entièrement avec les propres mots du romancier, en lui laissant le soin de fournir lui-même le texte et le commentaire. Quiconque voudra comparer notre reproduction avec le texte de Gradiva sera obligé de la reconnaître*²⁸⁷.

Freud reste vigilant quant au fait de ne pas se servir de l'art pour prouver envers et contre tout ce qu'il cherche ou ce qu'il sait déjà : *[...] deux hypothèses sont possibles. Ou bien nous avons fourni une véritable caricature d'interprétation en déplaçant dans une œuvre d'art innocente des tendances dont son créateur n'avait pas la moindre idée, et nous avons par-là prouvé une fois de plus combien il est facile de trouver ce que l'on cherche et dont on est soi-même imbu, possibilité dont l'histoire de la littérature fournit les exemples les plus curieux. Que chaque lecteur décide alors en lui-même s'il peut adopter cette explication ; bien entendu, nous nous en tenons à l'autre explication*²⁸⁸.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ibid., 178.

²⁸⁷ Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, 184.

²⁸⁸ Ibid., 242- 243.

Il s'agit pour le psychanalyste de ne pas se laisser aveugler par ses hypothèses de recherches et de rester disponible à la nouveauté, voire à ce qui pourrait être en contradiction avec la théorie.

Après avoir insisté sur les intentions du chercheur, Freud nous rappelle qu'il ne faut pas perdre de vue que l'art appartient à son auteur et qu'il ne peut pas être traité comme s'il s'agissait de véritable patient. Voici ce qu'il n'omet pas de dire à son lecteur à la fin de *Gradiva* : *Mais il nous faut nous arrêter ici, sans quoi nous oublierons peut-être vraiment que Hanold et Gradiva ne sont que des créatures d'un romancier*²⁸⁹.

Malgré tout l'intérêt que Freud porte à la création artistique, il est obligé de reconnaître que l'essence de l'activité artistique est inaccessible à la psychanalyse : *quant à la tendance au refoulement, tout comme à l'aptitude à la sublimation, nous sommes obligés de les ramener aux fondements organiques du caractère, base première sur laquelle s'élève l'édifice psychique. Comme le don artistique et la capacité de réalisation sont en rapport intime avec la sublimation, force nous est de reconnaître que l'essence de la réalisation artistique nous est, elle aussi, psychanalytiquement inaccessible*²⁹⁰.

4.2.2 Les fonctions de l'art

Lorsque le principe de réalité rentre scène, il se substitue au principe de plaisir et le domine. Une activité de pensée *soumise uniquement au principe de plaisir* peut malgré tout subsister grâce au *clivage*. Cette activité de pensée laissant libre cours au principe de plaisir, donne lieu à l'invention de petits scénarios qui mettent en scène la réalisation d'un désir : *c'est ce que l'on nomme la création de fantasmes*²⁹¹, nous dit Freud. La réalité qui ne donne pas toujours satisfaction est ainsi corrigée²⁹².

L'artiste fuit les exigences de la réalité, pour trouver satisfaction grâce à sa vie fantasmatique.

Pour le névrosé, l'expérience analytique met en évidence la honte et la pudeur qui sont associées aux fantasmes : *L'adulte [...] a honte de ses fantasmes et les dissimule aux autres, il les couve comme ses intimités les plus personnelles ; en règle générale, il préférerait avouer ses*

²⁸⁹ Ibid., 245.

²⁹⁰ Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 177.

²⁹¹ Freud, « Formulations sur deux principes du cours des événements psychiques ».

²⁹² Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », 73.

*fautes que de faire part de ses fantasmes. Il peut arriver qu'il se figure ainsi d'être le seul à former de semblables fantasmes et qu'il ne se doute pas de l'universelle diffusion de créations tout à fait analogues chez les autres*²⁹³.

Le fantasme est le trésor caché du sujet, il ne se résout pas facilement à le confier. Il y a souvent une honte redoublée par le dégoût qu'il inspire à celui à qui il est confié.

L'artiste, quant à lui, refuse la domination du principe de réalité, et le renoncement à la satisfaction pulsionnelle exigé par la civilisation. L'artiste éviterait la névrose grâce à son aptitude à *la sublimation* et en raison de son incapacité relative au refoulement. *Lorsque l'individu devenu ennemi de la réalité est en possession du don artistique, qui reste une énigme pour nous du point de vue psychologique, il peut transposer ses fantaisies en créations artistiques en lieu et place de symptômes, échapper ainsi au destin de la névrose et récupérer par ce détour sa relation à la réalité*²⁹⁴.

L'artiste se fraie une voie d'accès à la réalité grâce à sa vie fantasmatique, dans laquelle il cherche compensation et consolation. Il esquisse ainsi *une voie de retour* du fantasme vers la réalité. L'art accomplit la *réconciliation* des deux principes de réalité et de plaisir²⁹⁵. Son don artistique lui permet de transformer ses fantasmes pour en faire une réalité nouvelle²⁹⁶. Le désir ne se présente plus comme impossible, et peut laisser place à une certaine satisfaction. L'art est l'un des rares domaines où se maintient *la toute-puissance des idées*²⁹⁷. *C'est avec raison qu'on parle de la magie de l'art et qu'on compare l'artiste à un magicien*²⁹⁸.

Freud reconnaît dans l'art une pratique qui permet l'apaisement des désirs inassouvis tout autant chez l'artiste que chez le spectateur. L'artiste met en forme ses fantasmes, dont il fait *des réalités d'une nouvelle sorte*, les partage et les offre aux autres.

²⁹³ Ibid., 72.

²⁹⁴ Freud, *Sur la psychanalyse*, 107-108.

²⁹⁵ Freud, « Formulations sur deux principes du cours des événements psychiques ».

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Freud, *Totem et tabou*, 130.

²⁹⁸ Ibid.

L'art offre des satisfactions substitutives aux renoncements culturels les plus anciens qui continuent d'être le plus profondément ressentis²⁹⁹. L'art réconcilie l'homme avec ces sacrifices consentis pour la civilisation³⁰⁰.

L'artiste cherche une *autolibération* par son art, et facilite un accès à celui-ci aux spectateurs qui partagent et souffrent de mêmes désirs réprimés que lui³⁰¹.

En effet, alors que *le rêveur éveillé cache soigneusement ses fantasmes honteux, l'artiste nous révèle ses fantasmes, sans provoquer le dégoût, le créateur littéraire joue devant nous ses jeux ou nous raconte ce que nous inclinons à considérer comme ses rêves diurnes personnels, nous éprouvons un très grand plaisir dû sans doute à la convergence de plusieurs sources de jouissance. Comment parvient-il au résultat ? C'est là son secret propre, et c'est dans la technique [...] que consiste l'ars poetica. Nous pouvons deviner deux des moyens qu'emploie cette technique : le créateur d'art atténue le caractère du rêve diurne égoïste au moyen de changements et de voiles et il nous séduit par un bénéfice de plaisir purement formel, c'est-à-dire par un bénéfice de plaisir esthétique qu'il nous offre dans la représentation de ses fantasmes. [...] Je crois que tout plaisir par le créateur présente ce caractère de plaisir préliminaire, mais que la véritable jouissance de l'œuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions. Peut-être même le fait que le créateur nous permet de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupules ni honte contribue-t-il pour une large part à ce résultat³⁰² ?*

L'artiste est érigé au rang de *héros, roi, créateur bien-aimé*³⁰³. Un tel accueil n'est possible que parce que tous les hommes se reconnaissent en lui : ils sont insatisfaits de leur condition incommode d'être homme³⁰⁴. Les œuvres d'art exaltent les sentiments d'identification. Elles fournissent des occasions de jouissances en commun, et se mettent au service de la satisfaction narcissique propre aux idéaux culturels³⁰⁵.

²⁹⁹ Freud, *L'avenir d'une illusion*, 14.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Freud, « L'intérêt de la psychanalyse ».

³⁰² Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », 80-81.

³⁰³ Freud, « Formulations sur deux principes du cours des événements psychiques ».

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Freud, *L'avenir d'une illusion*, 14.

Faisons un pas de plus, avec l'*Au-delà du principe de plaisir*, Freud rappelle que l'art peut mener à un haut degré de jouissance sans pourtant épargner le spectateur des impressions les plus douloureuses. Autrement dit, il semblerait que même sous la domination du principe de plaisir, la pulsion de mort se fraie une voie, pour que ce qui est déplaisant, soit l'objet de la remémoration et de l'élaboration³⁰⁶. De ce fait, comme Michel Lapeyre l'explique³⁰⁷, l'art réalise un coup de force : il permet de contourner, de détourner le principe de réalité, mais aussi le principe de plaisir lui-même. L'art contribue à remettre à leur place relative le principe de réalité et de plaisir.

Freud pointe aussi la fragilité de l'art à apporter entière satisfaction. Il ne s'agit que de satisfaction substitutive³⁰⁸. Il *ne peut assurer une protection parfaite contre la souffrance*³⁰⁹. Le plaisir que procurent les œuvres d'art n'est ni plus ni moins qu'une *douce narcose*³¹⁰. Les satisfactions imaginaires que l'art procure ne sont que de brèves évasions, mais ne permettent pas de *faire oublier la détresse réelle*³¹¹.

*L'art est presque toujours inoffensif et bienfaisant, il ne veut rien être d'autre qu'illusion [...] il ne se risque pas à empiéter sur le domaine de la réalité*³¹².

Le génie de l'artiste c'est de donner une forme impersonnelle, esthétique, universelle à ses fantaisies. L'artiste dissimule ainsi le caractère rebutant du fantasme, camoufle la pulsion de mort qui le sous-tend, tout en donnant accès au plaisir, à la jouissance qu'il recèle. L'artiste donne la possibilité au spectateur de trouver soulagement et consolation.

Le talent de l'artiste lui permet de renverser la valeur des affects qui s'attachent au fantasme. Il nous protège ainsi d'une traversée sauvage du fantasme, du passage à l'acte.

³⁰⁶ Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, 57 - 58.

³⁰⁷ Lapeyre, « Fonctions de l'art ».

³⁰⁸ Freud, *Malaise dans la civilisation*, 61.

³⁰⁹ Ibid., 69 - 70.

³¹⁰ Ibid., 71.

³¹¹ Ibid.

³¹² Freud, « XXXVe Conférence : sur une "Weltanschauung" », 214.

L'œuvre transforme l'inacceptable, l'horreur, le dégoût, et l'offre au spectateur. Une jouissance inédite est accessible pour autant qu'elle ne se présente pas sans limite ni condition. L'œuvre met en jeu l'insubjectivable et nous confronte à la faute³¹³.

L'art permet non pas de céder ou de résister à la répulsion, mais de la dépasser. Le créateur nous permet de surmonter le dégoût, en nous mettant en présence d'une jouissance édulcorée. L'art serait tout à la fois ce qui nous réveille, mais aussi nous dévoile le pire : l'interdit, le refoulé, la pulsion. Il nous oblige à l'envisager, nous pousse à l'aborder, voire nous encourage à l'affronter. *Le poète, en dévoilant la faute d'Œdipe, nous oblige à regarder en nous-mêmes et à y reconnaître ces impulsions [inceste, parricide] qui, bien que réprimées, existent toujours [...]. Comme Œdipe, nous vivons inconscients des désirs qui blessent la morale et auxquels la nature nous contraint. Quand on nous les révèle, nous aimons mieux détourner les yeux des scènes de notre enfance*³¹⁴.

L'art est aussi une solution pour le sujet, un compromis entre la pulsion (le ça), et la réalité extérieure. L'artiste cherche une échappatoire aux pressions de la civilisation à travers son art, il propose au spectateur sa solution inédite par l'intermédiaire de sa production artistique.

4.2.3 Le savoir de l'artiste

Freud perçoit dans l'œuvre de Jensen une similitude avec la démarche du psychanalyste si bien qu'il écrit, *Mais nous trouvons toutes ses descriptions si fidèles à la réalité que nous n'élèverions aucune objection à ce que Gradiva ne s'intitule pas fantaisie, mais étude psychiatrique*³¹⁵.

Dans son roman, Jensen nous livre une description précise de la névrose, de la formation de rêve et de l'écllosion du délire. Freud est frappé par la précision et le réalisme avec lequel l'écrivain décrit la réalité psychique de Hanold, au point que l'on pourrait étudier la Gradiva comme s'il s'agissait non pas d'une création poétique, mais d'un récit, d'un compte rendu clinique bien réel : [...] *le romancier nous a donné une étude*

³¹³ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 48.

³¹⁴ Freud, Meyerson, et Berger, *L'interprétation des rêves*, Chapitre V.

³¹⁵ Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, 182.

psychiatrique parfaitement correcte, à laquelle nous pouvons mesurer notre compréhension de la vie psychique ; nous avons là l'histoire d'une maladie et d'une guérison qui semble destinée à approfondir certaines théories fondamentales de la psychologie médicale. Il serait bien étrange que l'auteur ait voulu faire cela ! Et qu'advierait-il si, à nos questions, il répondait en démentant catégoriquement cette intention³¹⁶ ?

Devant une description si proche des comptes rendus cliniques, Freud est forcé de reconnaître qu'il y a du côté de l'écrivain un *savoir psychanalytique*. Freud s'interroge : d'où vient ce savoir que lui-même a pris tant de peine à élaborer, étudiant pendant des années la genèse des troubles psychiques ? *Comment ce romancier était-il parvenu au même savoir que le médecin, ou tout au moins comment en était-il arrivé à se comporter comme s'il avait le même savoir³¹⁷ ?*

Jensen a une connaissance, un savoir inexplicé concernant les mécanismes de la névrose, du rêve et du délire : *Le procédé que le romancier fait employer à sa Zoé, pour guérir le délire de son ami d'enfance, présente une ressemblance poussée, je dirais même une totale concordance dans la nature, avec une méthode thérapeutique que le docteur J. Breuer et l'auteur de ces lignes ont introduite dans la médecine en 1895 et au perfectionnement de laquelle ce dernier s'est consacré depuis lors. Ce mode de traitement que Breuer a d'abord nommé cathartique et que l'auteur psychanalytique de ces lignes préfère appeler psychanalytique consiste, chez les malades souffrant de troubles analogues au délire de Hanold, à amener à la conscience, en quelque sorte de force, l'inconscient dont le refoulement les a rendus malades; comme le fait Gradiva pour les souvenirs refoulés de Hanold qui ont trait à leurs relations enfantines³¹⁸.*

Le procédé que la jeune femme utilise pour guérir Hanold, est similaire au traitement qu'il pourrait être utilisé dans la réalité, en *se plaçant d'abord sur le terrain de la construction délirante, pour procéder ensuite à une investigation aussi complète que possible³¹⁹*. Zoé réussit tout à fait à guérir le délire de Hanold en lui permettant de *relâcher la contrainte qu'exercent sur [lui ses] idées délirantes, en découvrant le refoulé qui se cache derrière elles³²⁰*, tout

³¹⁶ Ibid., 184.

³¹⁷ Ibid., 198.

³¹⁸ Ibid., 239- 240.

³¹⁹ Ibid., 157.

³²⁰ Ibid., 176.

comme dans la réalité où les patients *lorsqu'ils ont compris, apportent d'eux-mêmes les solutions des ultimes et principales énigmes de leur étrange état, dans des idées qui jaillissent subitement*³²¹.

Freud n'hésite pas à écrire à Jensen pour lui demander s'il avait quelques connaissances de ses théories sur la psychanalyse : *Etant donné que notre héros Norbert Hanold est la création d'un romancier, nous aimerions demander timidement à ce dernier si l'imagination seule a décidé ou si elle a été soumise à d'autres puissances*³²².

Celui-ci lui répondit par la négative. Il ne connaissait absolument rien à ces théories et avait écrit son roman à partir de sa seule fantaisie et imagination³²³. Freud est obligé de reconnaître, que l'artiste possède un savoir particulier, un savoir qui n'est d'autre que celui du psychanalyste. Chez l'artiste, il semblerait que ce soit un savoir qui s'ignore : Jensen ne sait pas qu'il sait, et peut-être même qu'il ne veut surtout pas savoir : *Il est fort possible que la récusation du romancier ne s'arrête pas là. Peut-être contestera-t-il d'une manière générale la connaissance des règles dont nous avons montré qu'il les avait suivies, et niera-t-il toutes les intentions que nous avons reconnues dans son ouvrage*³²⁴.

Si le psychanalyste et l'artiste partagent un même savoir, ils n'entretiennent pas le même rapport à celui-ci : *Nous estimons qu'un écrivain n'a nul besoin de rien savoir de telles règles et de telles intentions, si bien qu'il peut nier en toute bonne foi de s'y être conformé, et que cependant nous n'avons rien trouvé dans son œuvre qui n'y soit contenue. Nous puisons vraisemblablement à la même source, nous travaillons sur le même objet, chacun de nous avec une méthode différente, et la concordance dans le résultat semble garantir que nous avons tous deux travaillé correctement. Notre manière de procéder consiste dans l'observation consciente, chez les autres, des processus psychiques qui s'écartent de la norme afin de pouvoir en deviner et en énoncer les lois. L'écrivain, lui, procède autrement ; c'est dans sa propre âme, qu'il dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression artistique, au lieu de les réprimer par une critique consciente. Ainsi il tire de lui-même et de sa propre expérience ce que nous apprenons des autres : à quelles lois doit obéir l'activité de l'inconscient*³²⁵.

³²¹ Ibid.

³²² Ibid., 149.

³²³ Ibid., 242.

³²⁴ Ibid., 242- 243.

³²⁵ Ibid., 243.

Le savoir de l'artiste est un savoir insu, il est à l'écoute de son inconscient, dont l'accès lui est facilité ; tandis que pour le psychanalyste, il s'agit de dégager les lois qui régissent les processus inconscients.

L'artiste et le psychanalyste arrivent à des conclusions identiques à partir d'une méthode différente, ce qui permet à Freud de voir dans cette concordance, une validation de sa théorie psychanalytique : *Mais il [l'artiste] n'a pas besoin de formuler ces lois, il n'a même pas besoin de les reconnaître clairement ; parce que son intelligence le tolère, elles se trouvent incarnées dans ses créations. Nous développons ces lois à partir de l'analyse de ses œuvres, comme nous les découvrons à partir de cas de maladies réelles, mais la conclusion semble irréfutable : ou bien tous deux, le romancier comme le médecin, ont mal compris l'inconscient de la même manière, ou bien nous l'avons tous deux compris correctement. Cette conclusion nous est très précieuse ; pour y parvenir, il valait la peine d'examiner de près cette représentation de la formation et de la guérison d'un délire, ainsi que les rêves de la Gradiva de Jensen, en recourant aux méthodes de la psychanalyse médicale*³²⁶.

Freud n'hésita pas à faire un pas de plus, il va jusqu'à dire que le savoir de l'artiste précède celui du psychanalyste, qu'il lui fraie la voie et que la science aurait à gagner à se laisser enseigner par l'artiste : *Peut-être rendons-nous aussi à notre auteur un mauvais service aux yeux de la majorité des gens en voyant dans son ouvrage une étude psychiatrique. L'écrivain, d'après ce que nous entendons dire, doit éviter tout contact avec le psychiatre et laisser aux médecins la description d'états psychiques pathologiques. A la vérité, aucun écrivain digne de ce nom n'a jamais observé cet impératif. En effet, la description de la vie psychique de l'homme est bien son domaine le plus spécifique ; il a été de tout temps le précurseur de la science et par là aussi celui de la psychologie scientifique. [...] Ainsi l'écrivain ne peut céder le pas au psychiatre, ni le psychiatre à l'écrivain, et le traitement poétique d'un thème psychiatrique peut se révéler correct, sans rien perdre de sa beauté*³²⁷.

Si Freud est très enthousiaste à la lecture de la Gradiva, il n'omet pas de rappeler qu'il y a tout de même un forçage dans le fait de considérer Hanold comme un patient, Zoé comme une clinicienne et faire de leur lien amoureux une relation transférentielle.

³²⁶ Ibid., 244.

³²⁷ Ibid., 184- 185.

L'œuvre n'est pas l'équivalent de la cure, même si elle recueille et utilise le même savoir que celui en jeu dans le travail analytique.

4.2.4 L'œuvre comme tentative de cerner le réel

Le roman de Jensen nous plonge dès les premières pages au cœur de l'interrogation d'un homme sur l'énigme du sexe féminin.

Le récit comporte un point central : il accorde une place prégnante à l'essence corporelle de la Gradiva. Cette question du mystère du féminin se trouve souvent au cœur de la problématique de la création³²⁸. L'écllosion du délire chez Hanold se fait à partir de la posture du corps de la statue de Gradiva. *Il ne porte aucun intérêt à la femme vivante, la science qu'il sert lui a enlevé cet intérêt et l'a déplacé sur les femmes de pierre ou de bronze. Qu'on ne prenne pas ceci pour une particularité sans importance ; c'est au contraire la condition fondamentale des événements rapportés, car il arrive un jour qu'une unique image de pierre accapare tout l'intérêt qui, d'ordinaire, ne revient qu'à la femme vivante, et par là, le délire se trouve installé*³²⁹.

Hanold remarque une particularité dans la démarche de Gradiva, plus précisément dans la position du pied droit, qui lui paraît irréaliste. A partir de cet instant, il va montrer un intérêt aux femmes, auxquelles jusque-là il ne prêtait guère attention [...] *dans son isolement et dans son indépendance ultérieure, il s'est totalement plongé dans sa science et s'est complètement détourné de la vie et de ses plaisirs. Seuls, le marbre et le bronze sont vraiment vivants pour lui, eux seuls sont susceptibles d'exprimer le but et le prix de la vie humaine*³³⁰.

Le héros de Jensen, tout au long de son délire, n'a de cesse de chercher à savoir ce qu'il y a de réel et ce qu'il y a d'imaginaire dans le corps de la femme qu'est Gradiva : *Quel peut bien être, se demande-t-il, la nature corporelle de Gradiva et sentirait-on quelque chose si on touchait sa main*³³¹ ?

[...] *il n'y avait dans son esprit qu'une seule pensée qui en était l'exclusive propriétaire et dont l'activité était telle que, tout en étant perpétuelle, elle demeurait vaine. Elle tournait autour de la question de savoir quelle enveloppe physique avait Zoé-Gradiva, durant son séjour dans la maison de Méléage, ou si au contraire elle n'était que la trompeuse illusion de ce qu'elle avait été auparavant. Le*

³²⁸ André, *Le symptôme et la création*, 22.

³²⁹ Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, 187.

³³⁰ *Ibid.*, 148.

³³¹ *Ibid.*, 158.

fait qu'elle disposât d'organes pour parler, qu'elle pût tenir un crayon dans ses doigts, semblait plaider en faveur de la première hypothèse des points de vue de la physique, de la physiologie et de l'anatomie. Mais l'idée dominante chez Norbert était que, s'il la touchait, s'il essayait de mettre sa main sur la sienne, il ne rencontrerait que le vide [...] Un étrange instinct le poussait à chercher à s'en procurer la certitude, tandis qu'une non moins grande timidité l'en empêchait en imagination, car il sentait que la confirmation de chacune des deux possibilités avait quelque chose d'effrayant. L'existence physique de cette main lui ferait peur et l'absence de cette existence lui causerait un grand chagrin³³².

Zoé signifie *vie* en grec, tandis que son nom de famille *Bertgang* signifie quelque chose comme *étincelante ou magnifique dans sa démarche*³³³. La jeune fille réussit à guérir Hanold et à le ramener du côté de la vie, lui qui *était de mauvaise humeur parce qu'il lui manquait quelque chose, sans pouvoir dire quoi*³³⁴.

Jensen nous montre ce que peut être une femme dans le désir d'un homme en faisant *se dérouler sous nos yeux le processus par lequel le délire est guéri grâce à un heureux concours de circonstances, et l'intérêt, détourné de la pierre, ramené à nouveau sur la femme vivante*³³⁵.

4.2.5 Les limites de la création artistique

Dans son étude sur Léonard de Vinci de 1910, Freud tente de montrer la genèse d'une œuvre, et ses fondements artistiques, mais aussi les limites à la création chez l'artiste.

Dans la *Gradiva*, Freud mettait en exergue que l'artiste ne sait pas qu'il sait, et qu'il refuse de savoir. Avec son étude sur Léonard de Vinci, il montre qu'il s'agit d'une condition nécessaire à la création³³⁶.

A la différence du psychanalyste, l'artiste ne cherche pas à formuler son savoir comme tel, mais cherche plutôt à le mettre en œuvre.

Léonard de Vinci, quant à lui, semble être embarrassé entre sa création artistique et son désir de savoir scientifique : *bien qu'il nous ait laissé des chefs-d'œuvre de la peinture, alors que ses découvertes scientifiques restaient inédites et inexploitées, le chercheur n'a jamais laissé, au*

³³² Ibid., 87.

³³³ Ibid., 193.

³³⁴ Ibid., 62.

³³⁵ Ibid., 187.

³³⁶ André, *Le symptôme et la création*, 38.

*cours de son évolution, l'artiste totalement libre, il lui a souvent causé un grave préjudice et l'a peut-être finalement réprimé*³³⁷.

La production artistique de Léonard de Vinci est parsemée d'une certaine inhibition : il travaille avec une lenteur extrême et laisse des œuvres inachevées.

Cette inhibition à la création, Freud l'attribue à la soif de savoir de Léonard, qui se livre à la recherche au lieu de créer : *Les investigations de Léonard, estime Solmi, étaient peut-être destinées d'abord à servir son art [...] et finalement, la pulsion devenue prédominante l'entraîna jusqu'au point où le lien avec les exigences de son art se rompit [...]*³³⁸. Le peintre, qui s'était fixé comme démarche l'étude de la nature pour exercer son art, souhaite acquérir dans un second temps la science pour la science, et non plus la science au service de l'art.

Les rapports entre le savoir et l'œuvre s'inversent entre la Gradiva et Léonard de Vinci : alors que pour Jensen, la création faisait obstacle au savoir, chez Léonard de Vinci c'est la recherche de savoir qui fait obstacle à la création³³⁹.

Cependant, nous ne pouvons pas conclure que la recherche de savoir fait nécessairement obstacle à la création, en effet, dans un premier temps, Léonard de Vinci met son esprit d'investigation au service de son art, ce n'est qu'ensuite qu'il en est autrement : *L'artiste avait pris autrefois à son service le chercheur en tant qu'auxiliaire, à présent le serviteur était devenu le plus fort et réprimait son maître*³⁴⁰.

Il semblerait plutôt que ce soit la recherche d'un certain type de savoir qui fait obstacle à la création. De quel type de savoir s'agit-il ?

4.2.5.1 Inhibition, symptôme... sublimation

Lorsque Freud fait l'étude du cas Léonard de Vinci, il vient tout juste l'élaborer sa théorie sur la sexualité infantile. Avec le célèbre peintre, Freud se pose la question des pulsions et de leurs destins : quel est le destin pulsionnel privilégié de Léonard, comment a-t-il pu devenir ce chercheur multiple, ce peintre unique et toujours insatisfait³⁴¹ ?

³³⁷ Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 56.

³³⁸ Ibid., 77-78.

³³⁹ André, *Le symptôme et la création*, 39.

³⁴⁰ Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 79.

³⁴¹ Ibid., 18.

Le jeune enfant dans sa troisième année, traverse une période que Freud nomme *d’investigation sexuelle infantile*³⁴². Le petit d’homme est préoccupé par l’origine des enfants, et ne cesse de chercher une réponse à cette énigme. Puis, sous l’effet du refoulement, il abandonne ses recherches, et pour lui, trois possibilités se présentent³⁴³ :

1. L’inhibition névrotique : de la même manière que la sexualité, la curiosité intellectuelle est refoulée. Cette inhibition pouvant aller jusqu’à la débilité.
2. Les symptômes d’obsession : la curiosité intellectuelle résiste au refoulement, mais elle se transforme en pensée obsédante, c’est-à-dire que l’activité de pensée se sexualise et devient le mode de jouissance du sujet. La pensée devient une rumination sans fin.
3. La sublimation : le désir sexuel n’est pas entièrement refoulé, il se transpose et devient le moteur de l’activité intellectuelle. Celle-ci devient un substitut de l’activité sexuelle. Cependant, une limitation s’impose à la suite du refoulement, la curiosité intellectuelle doit éviter les thèmes sexuels.

Dans le cas de Léonard de Vinci, on trouve à la fois une curiosité intellectuelle exacerbée et un étiolement prononcé de la vie sexuelle. Dans un premier temps, Freud a l’idée que cet artiste correspond à l’idée qu’il se fait de la sublimation. Mais il est forcé de se rendre compte que la sublimation finit par échouer et que les symptômes obsessionnels viennent au-devant de la scène. A partir de ce moment, Léonard de Vinci semble avoir de plus en plus de difficulté à faire œuvre : sa production artistique diminue et ses recherches scientifiques se montrent de moins en moins fécondes. *Ces deux particularités de Léonard demeurent inexplicables par une recherche psychanalytique : son penchant tout particulier au refoulement pulsionnel et son extraordinaire aptitude à la sublimation des pulsions primitives*³⁴⁴.

Le travail créateur de l’artiste permet une dérivation de son désir sexuel. Dans sa jeunesse, Léonard de Vinci semble dans un premier temps travailler sans inhibition.

³⁴² Ibid., 82.

³⁴³ Ibid., 83- 85.

³⁴⁴ Ibid., 177.

Puis son activité et son aptitude à décider rapidement commencent à se paralyser, le doute obsessionnel s'installe. Freud considère que la répression presque totale de la vie sexuelle réelle ne permet pas l'existence de conditions favorables à l'activité manifeste des tendances sexuelles sublimées³⁴⁵.

Freud met en évidence deux temps dans l'œuvre de Léonard de Vinci : la sublimation lui facilite la voie d'accès à l'art, puis lors de la puberté, *la seconde sublimation de ses pulsions érotiques s'efface devant la sublimation primordiale préparée par le premier refoulement*³⁴⁶ : il devient alors chercheur, jusqu'à devenir *impacientissomi al pennelle*³⁴⁷, c'est-à-dire *ne pouvant supporter son pinceau*.

Freud élabore le concept de sublimation à partir de la théorie des pulsions sexuelles. En 1908, il écrit : *La pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel des quantités de forces extraordinairement grandes et cela par suite de cette particularité, spécialement marquée chez elle, de pouvoir déplacer son but sans perdre pour l'essentiel de son intensité. On nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but, qui n'est plus sexuel, mais qui lui est psychiquement apparenté, capacité de sublimation*.

La sublimation freudienne se caractérise par la substitution d'objet et l'échange de buts : un mouvement de dérivation, de détournement, de déplacement est à l'œuvre. Freud désigne ce mouvement du terme *désexualisation*. Cette mise en mouvement vise une valorisation sociale et culturelle. L'objet sexuel est substitué par un objet valorisé d'un point de vue social et culturel³⁴⁸.

Qu'est-ce qui permet au sujet un tel passage ?

La fonction sexuelle ne permet pas une entière satisfaction, contraignant le sujet à se tourner vers d'autres voies. Ce que Freud nous enseigne, c'est que la pulsion n'atteint jamais son but, il y a une certaine inhibition quant à sa satisfaction, autrement dit, la jouissance-toute est interdite, il n'y a pas de rapport sexuel possible. La

³⁴⁵ Ibid., 172.

³⁴⁶ Ibid., 173.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 51.

jouissance ne peut être attrapée par les moyens du langage, *le langage dérape sur ce qu'il en est de la jouissance [...]*³⁴⁹.

Freud nous montre qu'une autre voie est possible, pas tant pour échapper à la situation inconfortable d'être homme, que pour répondre aux déterminations avec lesquelles l'homme est fabriqué.

4.2.5.2 *Un savoir inaccessible*

Freud remarque dans les *Carnets* d'anatomies de Léonard de Vinci, les annotations du Dr Reitler, celui-ci a remarqué d'étranges erreurs dans un dessin représentant l'accouplement sexuel : l'anatomie masculine est parfaitement représentée, tandis que l'anatomie féminine est négligée. Il existe aussi un curieux commentaire, dans lequel Léonard de Vinci établit un rapport étonnant entre le sperme de l'homme et lait maternel. Comment comprendre que le savant passionné est une telle ignorance du corps féminin et de l'accouplement ?

Freud situe à cet endroit même une tache aveugle du savoir de Léonard de Vinci. Ce savoir concerne le sexe de la femme, de la mère, et le rôle du père dans la procréation. Ce sont précisément ces trois éléments que Freud met en évidence par l'analyse du seul souvenir d'enfance que Léonard consigne dans ses *Carnets* en association avec des réflexions sur le vol des oiseaux.

4.2.6 L'impression puissante de l'œuvre

Dans l'article de 1914 sur le Moïse de Michel-Ange, il n'est plus question de l'artiste comme dans la *Gradiva* de Jensen ou *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, mais de l'effet que l'œuvre produit chez le spectateur. Freud souhaite *saisir par où elles produisent de l'effet*³⁵⁰.

Freud souhaite découvrir le sens et le contenu de ce qui est représenté dans l'œuvre, afin de savoir pourquoi il a été la proie d'une émotion si puissante. *Toutefois, à*

³⁴⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 37.

³⁵⁰ Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », 9.

*mon sens, ce qui nous empoigne si violemment ne peut être que l'intention de l'artiste, autant du moins qu'il aura réussi à l'exprimer dans son œuvre et à nous la faire saisir*³⁵¹.

Freud cherche à préciser et traduire en mots comme toute autre manifestation de la vie psychique l'intention de l'artiste³⁵². Les critiques et les connaisseurs ne manquent pas de mots lorsqu'ils font l'éloge d'une œuvre d'art. Ils ne s'accordent que rarement sur chaque chef-d'œuvre, tous nourrissent une opinion différente, *aucun ne dit ce qui en résoudrait l'énigme pour un simple admirateur*³⁵³. Freud considère que la psychanalyse a déjà su résoudre l'énigme de l'émotion puissante produite par certaines œuvres, avec notamment Hamlet de Shakespeare, par la mise en évidence de la thématique œdipienne³⁵⁴.

Freud choisit le Moïse de Michel-Ange, *car jamais aucune sculpture ne [lui] a fait impression plus puissante*³⁵⁵. Pour ce faire, il entreprend une description minutieuse de la sculpture en s'appuyant sur les descriptions des critiques d'art. Cette statue interroge le spectateur par sa posture : un pied est dressé, un doigt dans la barbe, dont le mouvement va dans le sens opposé à celui que suit la figure, tandis que Moïse retient les tables d'un bras.

La plupart des critiques s'accordent sur la scène de la vie de Moïse³⁵⁶ : il s'agirait de sa descente du mont Sinaï. Moïse vient de recevoir des mains de Dieu lui-même les Tables de la Loi. Or il s'aperçoit que les Juifs ont fait un veau d'or, et dansent autour remplis de joie. Le regard du Moïse de Michel-Ange est tourné vers cette scène qui provoque les sentiments exprimés par la statue. Ces sentiments vont provoquer la puissante figure dans l'action la plus violente. L'artiste choisit de représenter le moment de l'hésitation dernière, celle du calme avant la tempête, car l'instant d'après Moïse s'élançait, brisant sur le sol les Tables et libérant sa colère.

Si les critiques se rejoignent sur cette interprétation d'un Moïse se trouvant sur le point de bondir et d'entrer en action, ils ne s'accordent pas sur certains détails. Freud

³⁵¹ *Ibid.*, 10.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*, 11.

³⁵⁵ *Ibid.*, 12.

³⁵⁶ *Ibid.*, 15.

ne choisit pas de se rallier à ces critiques, mais à d’autres opinions qui voient dans Moïse une création de caractère³⁵⁷.

Pour analyser l’œuvre, Freud se réfère à Ivan Lermolieff, dont la méthode d’étude lui semble apparentée de très près à la méthode de la psychanalyse³⁵⁸. L’étude des œuvres consiste à *deviner par des traits dédaignés ou inobservés, par le rebut de l’observation les choses secrètes ou cachées*³⁵⁹.

Freud considère la posture de la statue comme un état terminal, à partir duquel le spectateur aurait à s’inventer et à s’imaginer un état antérieur. Il s’agit donc de rendre à la sculpture ce qu’il lui manque, à savoir sa dimension de geste.

Le Moïse de Michel-Ange ne se lève pas pour fracasser les Tables de la Loi, pour Freud l’artiste a créé *un tout autre Moïse, né de la conception de l’artiste, qui se serait permis de corriger les textes sacrés et d’altérer le caractère de l’homme divin*³⁶⁰ :

Michel-Ange a placé sur le tombeau du Pape un autre Moïse, supérieur au Moïse de l’histoire ou de la tradition. Il transforme le thème des Tables de la Loi fracassées, il ne souscrit pas à la colère de Moïse de les briser. La menace, qu’elles soient brisées, apaise la colère de Moïse ou du moins au moment où il serait tenté d’agir. *Par là, il a introduit dans la figure de Moïse quelque chose de neuf, de surhumain, et la puissante masse ainsi que la musculature exubérante de force du personnage ne sont qu’un moyen d’expression tout matériel servant à rendre l’exploit psychique le plus formidable dont un homme soit capable : vaincre sa propre passion au nom d’une mission à laquelle il s’est voué*³⁶¹.

On voit comment l’artiste peut chercher à mettre le spectateur de son côté, et lui donner la possibilité d’accéder à *l’état de passion, d’émotion psychique qui a provoqué chez [lui] l’élan créateur*³⁶². Il apparaît alors comme porte-parole autant que prophète³⁶³.

³⁵⁷ Ibid., 22.

³⁵⁸ Ibid., 23.

³⁵⁹ Ibid., 24.

³⁶⁰ Ibid., 32.

³⁶¹ Ibid., 36.

³⁶² Ibid., 10.

³⁶³ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 45.

Cette analyse de Freud où s'entrecroise la forme et le fond, l'affect et la représentation, n'est pas sans rappeler le travail de la cure. Freud, en tentant de comprendre pourquoi la statue lui fait un tel effet, cherche, tout comme l'obsessionnel en analyse, à lier l'affect et la représentation, à retrouver le sens d'un affect dont il dépossédé. Dans le travail analytique, ce lien est nécessaire afin que l'affect ne soit pas converti en angoisse³⁶⁴.

³⁶⁴ Masson, « "Que veut une oeuvre ?" L'art comme lieu de la jointure ».

4.3 La perspective lacanienne

4.3.1 Lacan, critique de Freud

La psychanalyse exige toujours un réexamen de Freud. Il est nécessaire que la question du retour à Freud ne soit pas une spécialité de l'histoire de la psychanalyse, elle est décisive pour la psychanalyse elle-même. D'ailleurs, toutes les attaques contre la psychanalyse portent sur Freud lui-même, sur le fait qu'il n'est qu'un imposteur, qu'il n'a rien fait, c'est-à-dire qu'il n'existe pas d'acte fondateur de la psychanalyse, que tout n'est que supercherie.

Pour autant, Lacan n'hésite pas à critiquer la démarche freudienne concernant l'art. Il reprend, revisite, révisé, voire reprise, l'entreprise de Freud et son œuvre, à partir de l'action du signifiant et du repérage du réel³⁶⁵. Il critique les distorsions infligées à la doctrine freudienne par les post-freudiens et par Freud lui-même concernant l'art et la création, notamment pour ce qui est d'une application de la psychanalyse à l'art. Ce procédé a des conséquences malencontreuses tant pour l'art que pour la psychanalyse. Lorsqu'on analyse une œuvre ou ses personnages comme des patients ; ou de la même manière, l'auteur à travers son œuvre, on rate systématiquement ce que l'artiste s'est efforcé de nous livrer, sans doute à partir de lui-même, et qui dépasse son propre cas par l'originalité et l'inédit qu'il nous dévoile³⁶⁶.

Nous avons vu que Freud n'hésitait pas à mettre à l'épreuve et à appliquer sa méthode et sa théorie psychanalytique sur des œuvres qui l'émeuvent : la nouvelle d'un auteur peu connu, le souvenir d'enfance de son peintre préféré, la statue de Michel-Ange... Lacan craint que les travaux des post-freudiens et de Freud lui-même concernant l'art donnent l'idée que la psychanalyse est un moyen de produire un savoir sur n'importe quel objet. Freud serait tombé dans la psychanalyse appliquée : il traite le savoir-faire de l'artiste de la même manière que le travail inconscient. Il fait de la

³⁶⁵ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 36.

³⁶⁶ *Ibid.*, 37.

création artistique une formation de l'inconscient au même titre que le rêve, le lapsus, l'acte manqué.

Lacan inverse la perspective freudienne. La psychanalyse ne s'applique pas à l'art, parce que les œuvres d'art ne sont pas des formations de l'inconscient³⁶⁷. Dans son retour à Freud, Lacan cherche avant tout à revenir vers les fondations du projet freudien : s'orienter *vers ce qui au cœur de l'expérience, est le noyau du réel*³⁶⁸, il souhaite en tracer les voies, en définir les moyens³⁶⁹. Alors que la question freudienne concernant la sublimation est la transformation de la pulsion sexuelle et sa possible satisfaction en dehors du sexuel tout en passant par l'accord de toute une collectivité, Lacan oriente la question à partir du réel. Lacan se réfère à la littérature : Hamlet pour le désir, Antigone pour la beauté tragique, Gide pour le fétichisme, et enfin Joyce avec son écriture symptôme³⁷⁰. Ses références à l'art ne sont pas situées du côté du sens, mais au contraire de celui de la jouissance.

Lacan n'hésite pas à reformuler les objectifs que Freud c'était fixés concernant son approche de l'art : il s'agit de la création en tant qu'elle est inhérente au fait humain.

4.3.2 La sublimation

4.3.2.1 *Un vide au cœur de la création*

Qu'est-ce qui fait que l'on crée ? La psychanalyse nous permet de répondre à cette question en mettant en perspective le mouvement de la parole et la construction de l'œuvre : tout comme ce qui nous fait parler, ce qui pousse le créateur à faire œuvre, c'est le fait même qu'il y a quelque chose qui n'existe pas, un vide essentiel à la constitution de l'être parlant. A la place de cette chose inexistante, le parlêtre cherche à mettre des mots ou à créer³⁷¹.

³⁶⁷ Soler, *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée*, 10.

³⁶⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 53.

³⁶⁹ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 37.

³⁷⁰ Soler, *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée*, 10.

³⁷¹ André, *Le symptôme et la création*, 11.

Lacan va chercher le *das Ding* freudien, la Chose pour éclairer la question de la création artistique et de la sublimation³⁷². *Das Ding, ce que j'appelle la Chose, est une place décisive autour de laquelle doit s'articuler la définition de la sublimation*³⁷³[...]

Pour tenter de représenter cet irreprésentable qu'est *das Ding*, Heidegger articule sa dialectique à partir du vase du potier.

La mythologie créationniste se réfère au vase pour définir et imager l'acte de création. *Or, si vous considérez le vase dans la perspective que j'ai promue d'abord, comme un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose, ce vide, tel qu'il se présente dans la représentation, se présente bien comme un nihil, comme rien. Et c'est pourquoi le potier, tout comme vous à qui je parle, crée le vase autour de ce vide avec sa main, le crée tout comme le créateur mythique, ex nihilo, à partir du trou*³⁷⁴. Lacan prend cet exemple pour nous permettre de saisir où se situe la Chose dans le rapport qui met l'homme en fonction de médium entre le réel et le signifiant³⁷⁵. Le champ de la Chose remet en cause l'être, il se projette l'origine de la chaîne signifiante. C'est à cet endroit que se produit la sublimation³⁷⁶. La Chose est la trace de l'objet perdu, du réel de la jouissance impossible à retrouver.

Lacan rapproche trois types de sublimation, l'art, la religion et la science, à trois structures cliniques. Le rapport de ces trois termes au vide révèle que la sublimation artistique, qui se rapproche de l'hystérie, organise la Chose et s'organise autour d'un vide refoulé, la sublimation religieuse, qui se rapproche de la névrose obsessionnelle, évite un vide déplacé et, dans la sublimation scientifique rapportée à la paranoïa, il y a l'incroyance au vide forclus³⁷⁷. L'art organise le vide et s'organise autour de lui, l'art entoure le vide. Lacan nous présente ainsi deux arts paradigmatiques : la peinture et l'architecture. La peinture vient à la place du vide, l'architecture est créatrice de vide. Lacan rend compte de la place du vide dans la peinture et dans l'architecture. Il définit l'architecture primitive et la peinture comme *quelque chose d'organisé autour d'un vide*³⁷⁸.

³⁷² Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 142.

³⁷³ *Ibid.*, 188.

³⁷⁴ *Ibid.*, 146.

³⁷⁵ *Ibid.*, 155.

³⁷⁶ *Ibid.*, 253.

³⁷⁷ *Ibid.*, 153- 157.

³⁷⁸ *Ibid.*, 162.

Lorsque Lacan s'intéresse au problème de la sublimation, il reprend un cas clinique présenté par Mélanie Klein³⁷⁹ en 1929. Dans un article *L'espace vide*, elle évoque le cas de Karin Michaelis. Celle-ci souffre de crises de dépression mélancolique et ne supporte pas l'espace vide laissé sur le mur à la suite de la vente du tableau de son beau-frère. Elle se met donc à peindre à son tour – avec grand talent – afin de remplir l'espace vacant laissé sur le mur. Ce cas nous permet de saisir la façon dont la sublimation vient remplir, voiler un vide.

L'artiste tente de donner forme et consistance à ce vide, cet impossible, à travers son acte de création. Ce vide de la Chose, correspond au manque de signifiant. La Chose est représentée par un vide parce qu'elle ne peut pas être représenté par autre chose, et Lacan de rajouter : *ou plus exactement, qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose*³⁸⁰. L'art s'organise autour de ce vide.

Le créateur façonne un signifiant à l'image de la Chose et l'introduit dans le monde. Mais tout le problème de la sublimation réside dans le fait que cette Chose, il est impossible de nous l'imaginer³⁸¹. La Chose est foncièrement voilée et nous oblige à la cerner, à la contourner pour l'appréhender. Elle ne peut être que représentée par autre chose. L'art est foncièrement métonymique, c'est-à-dire qu'il désigne autre chose que ce qu'il nous montre.

Les œuvres d'art imitent les objets qu'elles représentent. Mais elles ne font que feindre d'imiter, puisqu'elles sont autre chose que cet objet³⁸². Plus l'objet cherche à être imité, plus *l'illusion se brise et vise autre chose*³⁸³. L'art permet de renouveler un certain rapport au réel. Il permet de faire surgir l'objet comme jamais il n'avait été imaginé jusque-là.

L'œuvre d'art est une transposition de la réalité. L'art ne relève pas de l'imitation, il constitue toujours *un remaniement profond de ladite réalité*³⁸⁴. Si l'œuvre d'art n'est pas de l'ordre d'une *mimésis*, elle est l'avènement même de la coupure : le réel du sujet s'y manifeste. L'artiste est étranger à l'avènement de la coupure, en tant qu'elle appartient à

³⁷⁹ Ibid., 140.

³⁸⁰ Ibid., 155.

³⁸¹ Ibid., 150.

³⁸² Ibid., 169.

³⁸³ Ibid., 170.

³⁸⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, 474.

l'inconscient. Mais l'artiste à l'expérience du fantasme qu'il lie intimement à son œuvre. L'artiste s'éloigne de la mimésis, il invente par son geste, quelque chose qui touche l'indicible, l'incompréhensible. L'artiste crée son œuvre à partir d'un réel.

4.3.2.2 *Le paradigme de l'amour courtois*

Dans l'acte de création, la pulsion sexuelle choisit le destin de la sublimation, en façonnant le vide de la Chose : *Nous avons pour nous guider la théorie freudienne des fondements narcissiques de l'objet, de son insertion dans le registre imaginaire. L'objet – pour autant qu'il spécifie les directions, les points d'attrait de l'homme dans son ouvert, dans son monde, pour autant que l'intéresse l'objet en tant qu'il est plus ou moins son image, son reflet – cet objet, précisément, n'est pas la Chose, pour autant qu'elle est au cœur de l'économie libidinale. Et la formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci – elle élève un objet – et ici, je ne me refuserai pas aux résonnances de calembour qu'il peut y avoir dans l'usage du terme que je vais amener – à la dignité de la Chose*³⁸⁵.

Lacan fait de *l'amour courtois* le paradigme de la sublimation. Le début du XII^e siècle voit apparaître dans les petites cours seigneuriales du midi de la France, un nouveau thème littéraire. Le troubadour célèbre par ses poésies l'art d'aimer. Les œuvres de Chrétien de Troyes, écrites de 1160 à 1183, sont l'un des meilleurs témoignages de la littérature courtoise française.

L'amour courtois est un art qui comporte des règles précises : supériorité de la Dame, insatisfaction du désir, pouvoir élévateur de l'amour.

Il ne s'agit pas d'énumérer tous les charmes de la Dame³⁸⁶, mais de délimiter un espace vide où le signifiant phallique *ne cesse pas de s'écrire*³⁸⁷. La Dame est chantée dans sa position poétique, mais elle se présente de manière dépersonnalisée. *L'objet féminin est vidé de toute substance réelle*³⁸⁸. La femme vient à la place de l'être, non pas en tant que

³⁸⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 133.

³⁸⁶ Rey-Flaud, « La sublimation de Freud à Lacan ».

³⁸⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 86- 87.

³⁸⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 179.

femme, mais *en tant qu'objet du désir*³⁸⁹. Lacan précise par la suite : [...] *L'être auquel le désir s'adresse n'est rien d'autre qu'un être de signifiant*³⁹⁰.

La création de la poésie courtoise tend à créer un partenaire inhumain, un objet inaccessible. La Dame est élevée au rang de signifiant, celui de l'absence de l'objet. Elle est considérée comme inaccessible, impossible, c'est pourquoi elle est élevée à la dignité de la Chose, cet objet perdu, tout aussi impossible, tout aussi inaccessible. Le poète dévoile l'objet qu'il cherche à atteindre : la Femme au-delà de toute femme, l'absence pure.

Dans l'amour courtois, la Dame est interdite à la jouissance. La pulsion est déplacée de son but sexuel physique. La frustration entretient le désir et la passion. Si la dame est interdite à la jouissance c'est qu'elle est élevée à la dignité de la chose. La Chose est voilée, présente dans son absence même. C'est pourquoi d'un point de vue structurel, la jouissance est impossible, puisque la chose n'est pas accessible au désir, *cette impossibilité fait la Loi : la jouissance est interdite*³⁹¹.

L'art permet d'élever un objet à une dignité qu'il n'avait pas jusque-là, pour autant toujours est-il que *cette chose* n'est pas *la Chose*³⁹².

4.3.2.3 L'acte de création dans l'art contemporain

L'art contemporain soutient un rapport particulier au réel : il rompt avec le semblant et a recours à l'invention pour construire une sortie face à l'indicible à partir duquel l'homme est fabriqué.

La création dans la modernité se libère des règles esthétiques de la tradition de l'histoire de l'art, pour créer des formes nouvelles. Désormais, les œuvres posent des questions, font énigme. La création invite à la réflexion plus qu'à la contemplation. L'art contemporain radicalise l'indifférenciation entre un objet vulgaire et un objet d'art, il questionne la nature de l'image comme ce qui voile le réel³⁹³.

³⁸⁹ Ibid., 254.

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Baas, *De la chose à l'objet*, 46.

³⁹² Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 142.

³⁹³ Couto e Silva de Mello, « Le savoir-y-faire avec le réel, une nouvelle conception sur l'invention ».

Le *ready-made* de Marcel Duchamp révolutionne l'art. L'artiste choisit des objets ordinaires et les nomme *art*. Il soulève la question des limites entre art et non-art. C'est à partir de cette rupture qu'est née la notion d'art conceptuel.

L'art n'est plus la création d'un objet inédit. La création n'est plus synonyme d'innovation. L'art ne se propose plus d'interpréter le monde, mais inviter le spectateur à porter un regard nouveau sur le monde qui l'entoure. L'art n'offre plus au regard quelque chose de nouveau, mais propose de changer la façon de regarder les choses³⁹⁴. Au-delà d'une image ou d'un objet, ce qui importe dans la production artistique contemporaine c'est l'*acte* de l'artiste.

Les travaux fondateurs de l'art conceptuel nous permettent de saisir en quoi la sublimation consiste à élever un objet à la dignité de la Chose. Le Beau, l'objet esthétique constituait jusque-là une barrière face au vide de la Chose. La démarche conceptuelle permet d'abandonner le rapport de fétichisation de l'objet esthétique. L'artiste peut dès lors, se rapprocher de la fonction centrale de l'art qui consiste à placer un objet sur le vide de la Chose³⁹⁵.

En rendant l'objet obsolète, l'art conceptuel se débarrasse du vase encombrant pour mettre l'accent sur la fonction symbolique du vide que l'objet esthétique voile. Il met en lumière le leurre qui consiste à habiller le vide par du Beau. Il s'agit d'éviter la Chose pour l'objet esthétique dans une production qui procède d'une identification imaginaire, narcissique à l'objet. Tandis que pour l'objet artistique, il s'agit de se confronter à la Chose, la création conceptuelle procède d'une ouverture au réel, ouverture que l'objet aura charge de signifier symboliquement³⁹⁶.

L'œuvre, désormais, vise l'évanouissement du sens. Dès lors, l'art contemporain et la psychanalyse lacanienne se donnent une même exigence commune, celle de viser le réel irréductible au sens.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Brient, « L'art conceptuel ».

³⁹⁶ Lambotte, « À propos d'esthétique ».

L'art contemporain vient remettre en question les règles esthétiques, mais aussi son environnement institutionnel et sa commercialisation. L'art se veut autre chose qu'un objet de décoration réservé aux plus riches. L'art ne vise plus une réalisation matérielle et devient un acte ou une performance. L'art conceptuel interroge la fonction et le statut de l'art en tant qu'objet matériel, et son instrumentalisation par le capitalisme.

Mais le projet reste utopique : le marché de l'art a tôt fait de rattraper le caractère radical de cette démarche³⁹⁷. Le destin du projet conceptuel témoigne de l'insupportable qui caractérise ce vide.

4.3.3 Le nœud du sujet

Le nœud borroméen est une invention de Lacan qui vient scander son enseignement à partir du séminaire... *ou pire. La définition du nœud borroméen part de 3, c'est à savoir que si vous rompez un des anneaux, ils sont libres tous les 3*³⁹⁸. Il s'agit à la fois de l'aboutissement de ses travaux antérieurs, mais aussi une rupture. Avec la topologie, ce n'est plus le signifiant qui est interrogé, mais le réel.

Les propriétés topologiques du nœud borroméen ont permis à Lacan de repenser en 1953 *les trois registres essentiels de la réalité humaine, registres très distincts et qui s'appellent : le symbolique, l'imaginaire et le réel*. Le nœud va lui offrir la possibilité de dépasser une articulation de ces trois ordres deux à deux, et de relier les trois consistances ensemble de manière non hiérarchisée.

Cette écriture va permettre à Lacan de formaliser la question du symptôme.

Quel est le lien entre *création* et *symptôme*, alors même qu'a priori tout les oppose ? La création artistique est considérée comme relevant d'un talent, d'un don, tandis que le symptôme est ce qui fait souffrir, ce dont le sujet se plaint.

Lacan reprend l'orthographe du XIV^e siècle du symptôme, *sinthome*, pour faire émerger un sens différent et pour désigner un des ronds du nœud borroméen. Ce quatrième rond vient désigner la réalité psychique ou le complexe d'Œdipe, plus

³⁹⁷ Brient, « L'art conceptuel ».

³⁹⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XXII, R.S.I.*, Leçon du 10 décembre 1974.

particulièrement le Nom-du-Père. Il permet la nomination symbolique du sujet et témoigne de l'attachement au Père.

Cependant, tous les symptômes ne se constituent pas en référence au Nom-du-Père. Lacan fait du cas de l'écrivain James Joyce, le paradigme d'un symptôme qui se passe du Père, à condition de conserver sa fonction de nouage. Son *sinthome* Joyce le fabrique grâce à son art. Il se construit ainsi une compensation à la carence paternelle et supplée à la forclusion du Nom-du-Père. À partir du cas James Joyce, on peut prendre la mesure de l'importance que la création artistique peut avoir pour un sujet, et jusqu'à quel point il peut en faire une pratique ingénieuse.

Pour autant, toute invention artistique aurait-elle une fonction de *sinthome*? Permet-elle au sujet de ne plus rester *dupe du Père*, c'est-à-dire du sens?

4.4 Conclusion

Freud traite le savoir-faire de l'artiste de la même manière que le travail inconscient. En faisant de la création artistique une formation de l'inconscient, il applique la psychanalyse à l'art.

Freud met en évidence que l'artiste et le psychanalyste arrivent à des conclusions identiques à partir d'une méthode différente. L'artiste possède un savoir particulier, un savoir qui n'est d'autre que celui du psychanalyste. Le savoir de l'artiste est un savoir insu, il est à l'écoute de son inconscient, dont l'accès lui est facilité ; tandis que pour le psychanalyste, il s'agit de dégager les lois qui régissent les processus inconscients.

Les références de Lacan à l'art ne sont pas situées du côté du sens, mais au contraire de celui de la jouissance. Un réel se trouve au cœur de l'acte de création. L'artiste tente de donner forme et consistance à ce vide grâce à son œuvre.

L'art contemporain vise l'évanouissement du sens. Dès lors, l'art contemporain et la psychanalyse lacanienne se donnent une même exigence commune, celle de viser le réel irréductible au sens.

A présent nous allons nous intéresser plus particulièrement à l'acte de création du compositeur A. Schoenberg.

5

LA PASSE

D'ARNOLD SCHOENBERG

5.1 Introduction

[...] certains d'entre vous savent que c'est ce que j'essaye d'introduire dans mon Ecole, cette passe par quoi en somme ce dont il s'agit c'est que chacun apporte sa pierre au discours analytique en témoignant de comment on y rentre³⁹⁹.

L'acte analytique regarde, et fort directement, et d'abord dirai-je, ceux qui n'en font pas profession⁴⁰⁰, nous dit Lacan.

Jusqu'à quel point, l'artiste pourrait-il être concerné par l'acte analytique ? L'acte analytique est-il au cœur même de l'acte de création ?

Dans *Lituraterre*, Lacan nous met sur la voie en nous proposant que l'écrivain James Joyce est allé *tout droit au mieux de ce qu'on peut attendre de la psychanalyse à sa fin* et qu'à faire une psychanalyse *il n'y eût rien gagné⁴⁰¹.*

Qu'est-ce qui nous permet de penser que le compositeur A. Schoenberg en est arrivé à un point équivalent à l'analysant qui fait la passe ?

Ses écrits nous laissent un témoignage saisissant concernant les différentes étapes que traverse le compositeur jusqu'à cet acte de création qui lui permet d'inventer un système compositionnel inédit.

Afin de montrer en quoi la création artistique du compositeur A. Schoenberg est concernée par les enjeux de la passe, nous examinerons, dans un premier temps, le rapport au savoir d'A. Schoenberg, puis dans un second temps son rapport à l'objet *a* et enfin, à son savoir-y-faire avec le réel.

³⁹⁹ Ibid., Leçon du 19 novembre 1974.

⁴⁰⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 22 novembre 1967.

⁴⁰¹ Lacan, « *Lituraterre* », 11.

5.2 Le sujet-supposé-savoir

La sublimation, elle, est le propre de ceci qui sait faire le tour de ce à quoi se réduit le sujet-supposé-savoir. Toute création de l'art se situe dans ce cernement de ce qui reste d'irréductible dans ce savoir en tant que distingué de la jouissance, quelque chose pourtant vient marquer son entreprise, en tant qu'à jamais, dans le sujet, elle désigne ce qui est son inaptitude à sa pleine réalisation⁴⁰².

Lorsque chacun d'entre nous fait le pari de l'expérience analytique, que ce soit du côté de l'analyste ou de l'analysant, il existe une *supposition*. Quelle est cette supposition⁴⁰³ ?

Cette supposition porte sur le fait que les impasses dues à notre ignorance ne sont sans doute déterminées que par le fait que nous nous trompons sur les relations de notre savoir : nous nous posons de faux problèmes, nous dit Lacan⁴⁰⁴. Mais le désir ne se présente jamais à visage découvert, c'est ce qui favorise cette supposition. Lorsque le sujet commence à parler à l'analyste, il va nécessairement arriver à formuler une demande. Qu'est-ce que le sujet demande ?

Afin de nous éclairer sur cette question, Lacan propose une fable, celle d'un menu rédigé en chinois. Dans un premier temps la seule chose que l'on peut commander c'est la traduction de la patronne. Mais il se peut, si c'est une première dans un restaurant chinois, nous dit Lacan, que sa traduction ne nous avance guère plus, si bien que vous n'avez d'autre choix que de demander à la patronne – *conseillez-moi*, ce qui veut dire – *qu'est-ce que je désire là-dedans, c'est à vous de le savoir*⁴⁰⁵.

Dans l'expérience analytique, on *n'y coupe pas* à cette question du désir. Ce que la cure nous montre, c'est que l'homme est marqué, troublé par tout ce qui s'appelle symptôme, en tant que c'est grâce à lui qu'il se lie à ses désirs⁴⁰⁶.

⁴⁰² Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 343.

⁴⁰³ Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, 316.

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 242.

⁴⁰⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, 317.

Dans cette fable du restaurant chinois, les choses s'énoncent clairement : il y a un sujet qui sait, la patronne et un autre qui est en attente d'un savoir, le client. Le savoir en question ne porte pas tant sur le menu à déchiffrer, mais sur le désir même du gourmand qui voudrait s'attabler : *propose-moi l'objet de mon désir*.

Afin de nous avancer sur cette question du *sujet-supposé-savoir*, nous nous intéresserons, dans un premier temps, à ce dernier dans la cure : qui de l'analyste ou de l'analysant occupe la place du *sujet-supposé-savoir*. A moins qu'il existe une troisième voie possible ? Quel est le savoir en jeu ? Dans un second temps, nous nous intéresserons à la méprise du *sujet-supposé-savoir*. Sur quoi la tromperie porte-t-elle ? Qui est trompé ? Quelles sont les conséquences clinique, théorique et éthique de cette méprise ? Enfin, et après avoir défini la place et la fonction du sujet-supposé-savoir dans les sciences et dans l'art, nous proposerons aux lecteurs de repérer le trajet effectué par A. Schoenberg, pour ce qui concerne son rapport au savoir.

5.2.1 Le *sujet-supposé-savoir* dans la cure

5.2.1.1 *Le psychanalyste, sujet-supposé-savoir pas grand-chose*

Lacan propose le syntagme *sujet-supposé-savoir*, pour la première fois dans son séminaire sur le transfert. Dans sa leçon du 3 mai 1961, Lacan s'intéresse au transfert, en s'orientant à partir de la place de l'analyste : quelle doit être la position de l'analyste afin qu'il puisse accueillir son patient qui vient lui demander aide et secours ?

Lacan nous dit : *dès qu'il y a quelque part le sujet-supposé-savoir, il y a transfert*⁴⁰⁷.

Les organisations de psychanalyste permettent d'indiquer à qui l'on peut s'adresser pour représenter ce grand Autre⁴⁰⁸. Pourtant, si l'analyste tient cette place lorsqu'il est l'objet du transfert, le sujet qui rentre en cure ne lui prête pas toujours cette position dans un premier temps⁴⁰⁹. Il est bien évident qu'aucun de ces psychanalystes ne peut prétendre représenter un savoir absolu. Lacan nous met d'ailleurs en garde : *Il n'est*

⁴⁰⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 210.

⁴⁰⁸ Ibid.

⁴⁰⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, 211.

*certainement pas adéquat de nous contenter de penser que l'analyste, de par son expérience et sa science, serait l'équivalent moderne, le représentant autorisé par la force d'une recherche, d'une doctrine et d'une communauté, de ce que l'on pourrait appeler le droit de la nature, et qu'il aurait à nous désigner à nouveau la voie d'une harmonie naturelle, qui serait accessible à travers les détours d'une expérience renouvelée*⁴¹⁰.

S'il ne devait y en avoir au moins qu'un seul, ce serait Freud : on peut lui supposer un savoir concernant l'inconscient. Et Lacan va même jusqu'à nous dire que Freud *ne fut pas seulement le sujet-supposé-savoir. Il savait*⁴¹¹[...] Depuis la découverte de l'inconscient, nous n'avons eu de cesse d'interroger le savoir qu'il nous a légué, sans jamais parvenir à l'épuiser. Cette position de Freud nous donne assez bien l'idée de ce qu'est un *sujet-supposé-savoir* :

*Il est clair que c'est le savoir qui est supposé et que personne ne s'y est jamais trompé. Supposé à qui ? Certainement pas à l'analyste, mais à sa position*⁴¹².

Qu'est-ce qui est supposé savoir ? C'est l'analyste. C'est une attribution ce n'est qu'un mot [...] Savoir est donc son attribut. Il n'y a qu'une seule chose, c'est qu'il est impossible de donner l'attribut du savoir à quiconque.

*Celui qui sait, c'est, dans l'analyse, l'analysant, ce qu'il déroule, ce qu'il développe, c'est ce qu'il sait, à ceci près que c'est un Autre [...] que c'est un Autre qui suit ce qu'il a à dire, à savoir ce qu'il sait. [...] L'analyse, à proprement parler, énonce que l'Autre ne soit rien que cette duplicité*⁴¹³.

Lacan insiste sur le fait que le psychanalyste est *supposé savoir pas grand-chose*. L'analyse instaure un *sujet-supposé-savoir*, mais ce n'est pas celui que l'on croit. Voici ce que nous dit Lacan : *L'analyste dit à celui qui va commencer – Allez-y, dites n'importe quoi, ce sera merveilleux. C'est lui que l'analyste institue comme sujet-supposé-savoir*⁴¹⁴.

Ainsi, comme nous avons tenté de le montrer, il existe une antinomie : pour que l'analyse s'engage et se soutienne, l'analyste doit occuper cette fonction. Cependant, le savoir sur lequel se fonde la psychanalyse, repose sur le fait même que l'analyste ne saurait être ce *sujet-supposé-savoir*, pour la raison nous rappelle Lacan, *que le savoir*

⁴¹⁰ Ibid., 315.

⁴¹¹ Ibid., 211.

⁴¹² Lacan, *Le Séminaire, livre XIX, ... ou pire*, 170.

⁴¹³ Lacan, *Le Séminaire, livre XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, Leçon du 10 mai 1977.

⁴¹⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, 59.

*fondamental de la psychanalyse – la découverte de Freud – l'exclut*⁴¹⁵. Pourtant, c'est à partir de cette antinomie que le psychanalyste soutient sa position.

5.2.1.2 *L'analysant institué comme sujet-supposé-savoir*

Toute expérience d'une cure analytique peut s'incarner par cette question qui se pose inévitablement : *qui suis-je*⁴¹⁶ ? Cette question en psychanalyse, n'est pas le point de départ d'une théorie qui viserait à répondre de manière définitive et universelle à la question de l'être, bien au contraire, elle amène tout un chacun qui se risque à cette expérience jusqu'à un certain point, où il manquerait finalement toujours le dernier mot pour épingler le réel de son être.

Au début de l'expérience analytique, le sujet fait acte de foi envers cet Autre, lieu où le savoir s'institue : *le sujet-supposé-savoir*⁴¹⁷.

Pourtant, il existe une ambiguïté dans le rapport du sujet au savoir : le sujet n'a de cesse de se confronter à l'impossibilité de trouver un savoir qui répondrait aux énigmes que la vie lui pose.

Cependant, c'est ce manque dans le savoir qui fonde l'existence même du sujet et qui le met en mouvement : *C'est bien en quoi ce n'est pas en tant que support supposé d'un ensemble harmonieux de signifiants du système que le sujet se fonde, mais pour autant que quelque part il y a un manque que j'articule pour vous comme étant le manque d'un signifiant*⁴¹⁸[...]

5.2.1.3 *Un savoir sans sujet*

L'introduction de l'inconscient bouleverse radicalement le statut du savoir. Freud introduit la dynamique de l'inconscient, lorsqu'il se rend compte que le sujet en sait toujours plus qu'il ne croit, en dit bien plus qu'il ne le voudrait. Pourtant, le sujet se défause, il est en attente d'un savoir de l'Autre qui viendrait répondre à la question de son être. Lacan nous dit *Les enfants que vous êtes attendent toujours pour croire que je dise la*

⁴¹⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, Leçon du 12 mai 1965.

⁴¹⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre IX, L'identification*, Leçon du 15 novembre 1961.

⁴¹⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 335.

⁴¹⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, Leçon du 12 mai 1965.

*vraie vérité*⁴¹⁹. C'est sur cette expression *vraie vérité*, que c'est édifié tout le crédit de la psychanalyse. La vérité ne se dit jamais aussi bien qu'en mentant : *Mais non, tu ne sais pas que tu dis la vérité. Tu ne l'as dit si bien que dans la mesure même où tu crois mentir, et quand tu ne veux pas mentir, c'est pour mieux te garder de cette vérité*⁴²⁰.

*Ce que veut dire l'inconscient, c'est que le sujet refuse un certain point de savoir, c'est que le sujet se désigne de faire exprès de ne pas savoir, c'est que le sujet s'institue – ceci est le pas où l'articulation freudienne s'enrichit de ce que je désigne en marge concernant le rapport du sujet au signifiant – c'est que le sujet s'institue d'un signifiant rejeté, verworfen, d'un signifiant dont on ne veut rien savoir*⁴²¹.

5.2.1.4 *Le troisième joueur*

Lacan, lors de sa leçon du 5 mai 1965, s'interroge : *Qu'est-ce que veut dire, dans notre champ, dans le champ que découvre la psychanalyse, qu'est-ce que veut dire la formule, le sujet-supposé-savoir*⁴²² ? Nous allons à présent nous intéresser à l'analogie que nous propose Lacan entre le jeu et l'analyse.

Le sujet ne cesse de revenir à la question du sexe : il recherche un savoir sur ce qu'il en est du sexe. En effet, ce que le sujet a à amener au jour comme vérité, c'est ce quelque chose qui donnerait un sens à cette question de l'être, ce qui s'articule à partir de l'expérience analytique du non-rapport sexuel⁴²³.

⁴¹⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre IX, L'identification*, Leçon du 15 novembre 1961.

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Lacan, *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, Leçon du 12 mai 1965.

⁴²² Ibid., Leçon du 5 mai 1965.

⁴²³ Ibid., Leçon du 19 mai 1965.

Figure 7 - Sujet, savoir, sexe⁴²⁴

Lacan fait figurer ces trois pôles dans son schéma⁴²⁵ :

- Le *savoir* en tant que savoir inconscient
- Le *sujet*, s'instituant dans sa certitude d'être manqué à savoir. Il attend sa place dans le savoir.
- Le *sexe*, comme rejeté dès le départ du fait de ce qu'on ne veut rien en savoir. Le sexe désigne ce point d'accès impossible, c'est-à-dire, le point où le réel se définit comme l'impossible.

Dans une analyse, il y a en apparence seulement deux joueurs, dont le rapport repose pourtant sur un malentendu : le rapport du pôle sujet au pôle savoir se fait par l'intermédiaire du *sujet-supposé-savoir*.

⁴²⁴ Ibid.

⁴²⁵ Ibid.

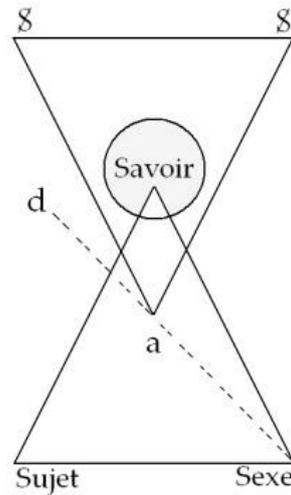


Figure 8 - Sujet, savoir, sexe et sujet-supposé-savoir⁴²⁶

Voilà pourquoi, Lacan nous propose l'analogie du jeu : il existe un rapport de fallace, puisque *le sujet a d'abord à savoir qu'au niveau du savoir il n'a pas à supposer de sujet, puisque c'est l'inconscient*⁴²⁷.

Ce jeu de dupe pourrait s'arrêter, nous dit Lacan, à la manière de Pascal : à la fin du jeu, les mises seraient réparties d'une façon satisfaisante pour les deux. De cette manière, la guérison serait la répartition des enjeux à n'importe quel moment de l'analyse.

Pourtant, avec Lacan, l'analyse vise autre chose que l'identification du sujet indéterminé au *sujet-supposé-savoir*. Une autre fin possible que l'identification au moi fort de l'analyste existe, car il y a en fait dans l'expérience analytique, un troisième joueur. Ce troisième joueur, nous dit Lacan, s'appelle la réalité de la différence sexuelle⁴²⁸. Face à cette réalité de la différence sexuelle, le joueur qui sait, ce n'est pas le *sujet-supposé-savoir*, mais l'analysant. Celui-ci, avant même d'aller à la rencontre d'un analyste, c'est depuis toujours constitué son propre jeu. Il y a quelque chose qui se présente pour le sujet, dont il ne veut ni ne peut rien savoir. Pourtant ce quelque chose n'est pas si étranger que ça au sujet, puisque c'est ce qui se révèle au cœur de son fantasme.

⁴²⁶ Ibid.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid.

Lacan nous propose d'écrire la règle du jeu de la cure analytique en ces termes : *Cette substitution du a, de l'objet de déchet, de l'objet de chute, à ce dont il s'agit, la réalité de la relation sexuelle, c'est là ce qui donne sa loi à ce rapport de l'analyste à l'analysé*⁴²⁹ [...]

L'analysant, loin de se contenter d'une répartition équitable des gains, a affaire à la réalité sexuelle. C'est là qu'entre en scène la ruse du meneur de jeu, le psychanalyste : *Amener le patient à son fantasme originel, ce n'est rien lui apprendre, c'est apprendre de lui comment faire. L'objet a et son rapport, dans un cas déterminé, à la division du sujet, c'est le patient qui sait y faire, et nous sommes à la place du résultat dans la mesure où nous le favorisons*⁴³⁰.

L'analyse est le lieu où se vérifie, de manière radicale, que *le désir est le désir de l'Autre*. Non pas en tant que le désir de l'analyste est dicté à l'analysant, mais parce que l'analyste se fait le désir du patient, ce qui peut se représenter dans le schéma de Lacan par le triangle noir. Le seul gain concevable est donc de ce côté-là :

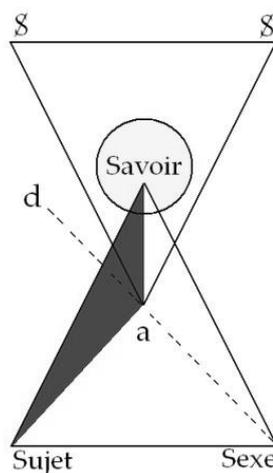


Figure 9 - L'analyste se fait le désir du patient⁴³¹

Lacan s'interroge, par la suite, à la question du devenir du *sujet-supposé-savoir* à la fin d'une cure.

⁴²⁹ Ibid.

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Ibid.

5.2.2 La méprise du sujet-supposé-savoir

5.2.2.1 De la ruse de la raison à la ruse de l'inconscient

Le *sujet-supposé-savoir* est une illusion qui a pris consistance à partir des effets du discours de la science. Lacan nous dit dans sa conférence à Naples sur *La méprise du sujet-supposé-savoir*, que c'est le Dieu des philosophes et des savants. Pascal prend soin de préciser qu'il ne s'agit pas du Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob.

Le sujet-supposé-savoir, c'est Dieu, un point c'est tout. Et l'on peut être un savant de génie, et pas que je sache pour autant un obscurantiste, on peut être Einstein pour tout dire, et faire recours de la façon la plus articulée à Dieu. [...] on peut interroger ceci de ce qui résulte d'un athéisme véritable, le seul, comme vous le voyez, qui mériterait ce nom, qui est celui-ci, s'il est possible à la pensée de soutenir l'affrontement de la mise en question du sujet-supposé-savoir⁴³².

Le Dieu dont il s'agit, c'est celui qu'il faudrait déloger *de sa latence dans toute théorie*⁴³³.

Lacan s'intéresse au Dieu d'Einstein qu'il oppose à l'inconscient :

Les malins le sont moins que l'inconscient, et c'est ce qui suggère de l'opposer au Dieu d'Einstein. On sait que ce Dieu n'était pas du tout pour Einstein une façon de parler, quand plutôt faut-il dire qu'il le touchait du doigt de ce qu'il s'imposait : qu'il était compliqué certes, mais non pas malhonnête. Ceci veut dire que ce qu'Einstein tient dans la physique (et c'est là un fait de sujet) pour constituer son partenaire n'est pas mauvais joueur, qu'il n'est pas joueur du tout, qu'il ne fait rien pour le dérouter, qu'il ne joue pas au plus fin. Suffit-il de se fier au contraste d'où ressortirait, marquons-le, combien l'inconscient est plus simple, – et de ce qu'il roule les malins, faut-il le mettre plus haut que nous dans ce que nous croyons bien connaître sous le nom de malhonnêteté ? C'est là qu'il faut être prudent. Il ne suffit pas qu'il soit rusé, ou tout au moins qu'il en ait l'air⁴³⁴.

En effet, Lacan nous demande d'être prudents : gardons-nous de mettre cette méprise au compte de la seule ruse de l'inconscient. Lacan a à sa portée, nous dit-il, l'histoire hégélienne, dite de la ruse de la raison : selon Hegel, c'est la Raison qui gouverne le monde et qui permet à celui-ci d'évoluer vers davantage de rationalité, de morale et de liberté. Pourtant, l'histoire montre plutôt l'apparence d'une bousculade

⁴³² Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 274- 275.

⁴³³ Lacan, « La méprise du sujet supposé savoir ».

⁴³⁴ Ibid.

d'évènements sans cohérence particulière. C'est que la raison agit dans l'histoire par ruse. En effet, chaque individu poussé par la passion, en pensant agir pour son bien propre, œuvre en fait inconsciemment pour une tâche plus élevée, dont la voie est tracée par les grands hommes qui jouent le rôle de conducteurs d'âmes : ainsi la raison se réalise-t-elle dans l'histoire⁴³⁵.

La méprise du *sujet-supposé-savoir* se fait de la même manière que la ruse de la raison qui abat son jeu à la fin⁴³⁶ : après avoir supposé que l'inconscient tire les ficelles du jeu, le sujet réalise que cette place est vide, et qu'il n'attrapera jamais ce savoir inconscient qui répondrait à la question de l'être.

5.2.2.2 *L'analysant trompeur*

D'un point de vue phénoménologique, certaines entrées en cure nous permettent de mettre de côté un instant l'hypothèse cartésienne d'un psychanalyste trompeur. Dans ce premier temps, la tromperie serait plutôt du côté de l'analysant.

Il arrive que le patient s'imagine qu'il tromperait l'analyste s'il lui donnait certains éléments. Ainsi il retient ces éléments et en livre d'autres pour que l'analyste n'aille pas trop vite. Lacan nous dit *Combien de fois dans notre expérience n'arrive-t-il pas que nous ne sachions que très tard un détail biographique gros comme ça ? Pour me faire entendre, je dirai, par exemple, qu'à tel moment de sa vie, le sujet a attrapé la vérole. Et pourquoi ne me l'avez-vous pas dit plus tôt ? – on pourra poser la question, si l'on est encore assez naïf. Très exactement, vous dira l'analysé, si je vous l'avais dit plus tôt, vous auriez pu lui attribuer une partie au moins, voire le fond, de mes troubles, et si je suis ici ça n'est pas pour que vous donniez à mes troubles une cause organique*⁴³⁷.

5.2.2.3 *La chute du sujet-supposé-savoir dans la cure*

Avant de pouvoir destituer le *sujet-supposé-savoir*, l'analysant, dans la cure, vient mettre son psychanalyste à cette place, comme nous l'avons développé précédemment. L'association libre participe à ce que le psychanalyste vienne incarner cet Autre, lieu du trésor des signifiants. *Cette question est simple*, nous dit Lacan, *c'est celle du transfert, je veux*

⁴³⁵ Hegel et Papaioannou, *La raison dans l'histoire*.

⁴³⁶ Bousseyroux, « L'autre raison. Sa ruse et la méprise ».

⁴³⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 211- 212.

dire qu'elle se propose de partir des termes déjà élaborés. Un homme, le psychanalyste, de qui on vient chercher la science de ce qu'on a de plus intime, car c'est là l'état d'esprit dans lequel on l'aborde communément, et donc de ce qui devrait être d'emblée supposé comme lui étant le plus étranger – nous rencontrons ceci au départ dans l'analyse – cette science pourtant, il est supposé l'avoir⁴³⁸.

Dans l'expérience analytique, le savoir supposé, c'est le savoir inconscient, hypothèse princeps de Freud : *Pourquoi ne me dirait-on pas : « Mais non, il ne sait pas. Tout le monde sait ça ; le sujet-supposé-savoir, pan-pan, il n'y en a plus ! » [...] Mais ce n'est pas ça du tout que j'ai dit. Je n'ai pas dit que l'Autre ne sait pas [...] J'ai dit que l'Autre, comme c'est évident puisque c'est la place de l'inconscient, sait ; seulement il n'est pas un sujet. La négation « il n'y a pas de sujet-supposé-savoir », ça porte sur le sujet, pas sur le savoir⁴³⁹.*

L'analyste donne les conditions de la mise en place du sujet supposé à ce savoir. Au fur et à mesure que se déploie la parole de l'analysant, se détacheront un certain nombre de signifiants de son histoire, certains à une place majeure en tant que signifiants maîtres et toute une série d'autres qui donneront corps à un savoir orienté par le fantasme inconscient du sujet. Jusqu'au moment où cet Autre se trouve entamé et perde sa consistance.

On a sans cesse à la bouche, nous dit Lacan, sans savoir absolument ce que l'on veut dire, le terme de liquidation du transfert⁴⁴⁰. Que peut bien vouloir dire cette liquidation du transfert ? S'agit-il de la liquidation du sujet-supposé-savoir ? Il serait tout de même singulier que ce sujet-supposé-savoir, supposé savoir quelque chose de vous, et qui, en fait, n'en sait rien, puisse être considéré comme liquidé, au moment où, à la fin de l'analyse, il commence justement, sur vous au moins à en savoir un bout. C'est donc au moment où il devrait le plus prendre de consistance que le sujet-supposé-savoir devrait être supposé vaporisé. Il ne peut s'agir alors, si le terme de liquidation a un sens, que de la liquidation permanente de cette tromperie par où le transfert tend à s'exercer dans le sens de la fermeture de l'inconscient⁴⁴¹.

⁴³⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, 83- 84.

⁴³⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 351.

⁴⁴⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 240.

⁴⁴¹ *Ibid.*, 240- 241.

L'analysant, de la même manière qu'il réalise que le *sujet-supposé-savoir* est tromperie, se rend compte que l'amour qu'il adressait à son psychanalyste est de la même essence : *L'analysé dit en somme à son partenaire, à l'analyste – Je t'aime, mais, parce qu'inexplicablement j'aime en toi quelque chose plus que toi – l'objet petit a, je te mutile. [...] Je me donne à toi, dit encore le patient, mais ce don de ma personne – comme dit l'autre – mystère ! se change inexplicablement en cadeau d'une merde – terme également essentiel de notre expérience.* ⁴⁴²

L'analyste, lui, sait d'avance, pour en avoir fait l'épreuve dans sa propre cure et peut-être même pour avoir porté son témoignage à la procédure de la passe, que le savoir inconscient est un savoir sans sujet et que l'être de ce sujet supposé, c'est l'objet *a* de l'analysant. Il sait qu'en tant qu'objet *a*, il sera le rebut de l'opération analysante à la fin de la cure⁴⁴³.

5.2.2.4 Méprise du sujet-supposé-savoir et acte analytique

L'acte surgit là où le *sujet-supposé-savoir* déclare forfait, là où l'Autre ne répond pas⁴⁴⁴, *il n'y a pas de savoir de l'acte, pas de sujet-supposé-savoir de l'acte*⁴⁴⁵

Dans la passe, le sujet commet un acte qui le met en défaut ; il y aura désormais un écart entre sujet et savoir. Le sujet assume sa castration, et n'a plus besoin d'en passer par un Autre pour répondre à la question de son être, le *sujet-supposé-savoir* est destitué. Croire en l'inconsistance de l'inconscient ou croire au grand Autre, il faut choisir. La reconnaissance de l'inconsistance de l'Autre abolit le postulat du *sujet-supposé-savoir*. Son parcours analytique lui a permis de faire l'expérience d'un savoir sans sujet, d'un savoir qui ne le détermine pas lui-même, mais plutôt sa propre jouissance⁴⁴⁶.

La névrose de transfert, en tant qu'elle empêchait l'acte, est résolue⁴⁴⁷.

⁴⁴² Ibid., 241.

⁴⁴³ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 10 janvier 1968.

⁴⁴⁴ Soler, *Le politique de l'acte*, 121.

⁴⁴⁵ Ibid., 25.

⁴⁴⁶ Ibid., 43.

⁴⁴⁷ Bruno, *La passe*, 72.

L'analysant venu à la fin de l'analyse dans l'acte, s'il en est un, qui le porte à devenir le psychanalyste, ne nous faut-il pas voir qu'il ne l'opère, ce passage, que dans l'acte qui remet à sa place le sujet-supposé-savoir. Nous voyons maintenant cette place où elle est parce qu'elle peut être occupé, mais qu'elle est occupée qu'autant que ce sujet-supposé-savoir, s'est réduit à ce terme que celui qui l'a jusque-là garanti par son acte, à savoir le psychanalyste, lui, le psychanalyste, l'est devenu ce résidu, cet objet a. [...] Ce sujet-supposé-savoir, qu'il ne peut que reprendre comme condition de tout acte analytique, lui sait, à ce moment que j'ai appelé dans la passe, lui sait que là est le désêtre qui par lui, le psychanalysant, a frappé l'être de l'analyste. Je dis, sans le toucher, que c'est comme cela qu'il s'engage. Car ce désêtre institué au point du sujet-supposé-savoir, lui le sujet dans la passe au moment de l'acte analytique il n'en sait rien. Justement parce qu'il est devenu la vérité de ce savoir, et que, si je puis dire une vérité qui est atteinte « pas sans le savoir » [...] c'est incurable : on est cette vérité⁴⁴⁸.

Ce rapport béant auquel est suspendue la position du psychanalyste requiert, nous dit Lacan, *de construire une théorie de la méprise essentielle au sujet de la théorie : ce que nous appelons le sujet-supposé-savoir. Une théorie incluant un manque qui doit se retrouver à tous les niveaux, s'inscrire ici en indétermination, là en certitude, et former le nœud de l'ininterprétable, je m'y emploie non certes sans en éprouver l'atopie sans précédent.*

Se méprendre signifie prendre une personne pour ce qu'elle n'est pas, pour une autre, comme l'indique par exemple le titre du séminaire de 1968-1969, *D'un Autre à l'autre*. On se méprend sur le grand Autre, il y a méprise sur l'Autre, la logique de sa structure nous conduit à le prendre pour ce qu'il n'est pas : l'Autre réel où se totaliserait le savoir, alors que ce à quoi on accède, c'est à l'autre avec un petit a⁴⁴⁹.

La méprise n'est pas seulement celle qui est essentielle au sujet de la théorie, c'est-à-dire le *sujet-supposé-savoir*. La méprise est aussi au cœur de la pratique de l'analyste : elle touche à l'acte, puisque dans la pratique le psychanalyste a à s'égaliser à la structure, c'est-à-dire à son manque irréductible. Voilà ce que nous dit Lacan :

Or, c'est bien dans la pratique d'abord que le psychanalyste a à s'égaliser à la structure qui le détermine non pas dans sa forme mentale, hélas ! C'est bien là qu'est l'impasse, mais dans sa position de sujet en tant qu'inscrite dans le réel : une telle inscription est ce qui définit proprement l'acte. Dans

⁴⁴⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 10 janvier 1968.

⁴⁴⁹ Bousseyroux, « L'autre raison. Sa ruse et la méprise ».

la structure de la méprise du sujet-supposé-savoir, le psychanalyste (mais qui est, et où est, et quand est, épuisez la lyre des catégories, c'est-à-dire l'indétermination de son sujet, le psychanalyste ?), le psychanalyste pourtant doit trouver la certitude de son acte et la béance qui fait sa loi.

L'acte du psychanalyste sans lequel il ne saurait y avoir ni de commencement, ni de fin d'analyse, comporte ce que Lacan appelle, dans son séminaire sur l'acte psychanalytique, *une feinte*. Alors que l'analyste dans sa propre cure a fait l'expérience de la chute du *sujet supposé au savoir*, il se met pourtant à feindre que cette position du sujet-supposé-savoir est tenable ! Qui dit feinte, dit ruse : celle de l'analyste au service de son acte. Dans le séminaire du 7 février 1968, il va même jusqu'à parler de *foi faite au sujet-supposé-savoir*. Il s'agit d'un acte de foi, précisément de foi à ce qui à la fin est mis en question, *puisque à simplement engager le psychanalysant dans la tâche, on profère cet acte de foi, c'est-à-dire qu'on le sauve.*

Tout acte analytique, à chaque moment où il peut être dit avoir été commis par un analyste dans une direction de cure, implique une destitution subjective⁴⁵⁰. La chute du *sujet-supposé-savoir* est la condition de l'acte, mais l'effet de l'acte est justement la relance même de cette fonction. L'analyste, dans son acte, s'empresse de restaurer le leurre du *sujet-supposé-savoir* pour l'analysant, alors que lui-même l'a abandonné.

La clinique analysante se fait sous transfert, mais l'acte analytique, lui, s'excepte de celui-ci. C. Soler propose de parler de l'*acthéisme* de l'analyste, pour dire que *dans l'acte cette figure de Dieu, cette figure de l'Autre, qu'est le sujet-supposé-savoir, n'est pas opérante.*⁴⁵¹

L'acte analytique se produit finalement toujours entre deux transferts : celui de l'analyste A qui a conduit à la chute du *sujet-supposé-savoir*, et celui de l'analyste B qui s'engage dans le transfert⁴⁵².

Si la chute du *sujet-supposé-savoir* est une condition nécessaire, mais bien sûr, pas suffisante de l'acte, peut-on faire l'hypothèse qu'A. Schoenberg en est arrivé à ce point où il n'a plus besoin de s'en remettre à un Autre ?

⁴⁵⁰ Bruno, *La passe*, 125.

⁴⁵¹ Soler, *Le politique de l'acte*, 42.

⁴⁵² Ibid.

Tant que le sujet-supposé-savoir avant que nous sachions n'aura pas été mis en question de la façon la plus sérieuse, on pourra dire que toute démarche restera accrochée à ce qui, dans une pensée qui ne s'en détache pas, est facteur de résistance⁴⁵³ [...]

Retrouve-t-on chez le créateur le cheminement de la cure analytique, c'est-à-dire la nécessité d'en passer par un *sujet-supposé-savoir*, pour ensuite le destituer ?

A. Schoenberg fait-il appel à un Dieu, tout comme Einstein ou Descartes *compliqué, mais honnête* ?

A moins que A. Schoenberg n'ait jamais eu besoin de mettre en fonction un *sujet-supposé-savoir*, et qu'il soit déjà dans la méprise de celui-ci ?

5.2.3 Le sujet-supposé-savoir dans les sciences et dans l'art

C'est contre les normes régnautes, normes politiques par exemple, voire schèmes de pensée, c'est toujours à contre-courant que l'art essaie d'opérer à nouveau son miracle⁴⁵⁴.

5.2.3.1 L'avènement de la science moderne

La naissance de la science moderne a pris appui sur une longue tradition de recherche, mais a été rendue possible par la combinaison des gestes créateurs de plusieurs savants. Un Nouveau Monde est à construire et doit remplacer celui d'Aristote et de la scolastique⁴⁵⁵.

L'Europe savante naît à partir des correspondances des savants, de leurs voyages, de leur rencontre ainsi qu'à partir de la création des académies et des périodiques. Désormais, il est possible de discuter les résultats et de mettre à l'épreuve les dogmatismes⁴⁵⁶.

Un Nouveau Monde se dessine peu à peu puis se construit au tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Le géocentrisme est abandonné au profit de l'héliocentrisme grâce à Copernic qui développe cette nouvelle théorie dans son ouvrage *De revolutionibus orbium caelestium* publié en 1543 à Nuremberg. Il reviendra à Kepler de montrer la suprématie

⁴⁵³ Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 276.

⁴⁵⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 170.

⁴⁵⁵ Blay et Thomasset, *La naissance de la science classique au XVII^e siècle*, 5- 6.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, 7- 17.

du système copernicien sur tous les autres en 1596. Puis, Galilée, grâce à sa nouvelle lunette plus puissante que les précédentes, observe le ciel. La dichotomie ontologique d'Aristote entre le monde terrestre et le monde supralunaire s'effondre⁴⁵⁷.

Les fondements de la science moderne reviennent à Descartes. Il fonde le rationalisme moderne, en s'appuyant sur les forces de la raison et sur l'évidence, de façon à atteindre le vrai de manière sûre.

L'ensemble des travaux et des recherches du XVII^e siècle trouvent un aboutissement et un dépassement dans les *Philosophiæ naturalis principia mathematica* de Newton, publié en 1687. La hiérarchie du cosmos aristotélicien est définitivement détruite : les mêmes principes, les mêmes lois s'appliquent sur la terre et dans le ciel.

La science moderne révolutionne le rapport au savoir⁴⁵⁸. Le savoir était jusque-là présent dans le grand livre de la nature, cumulable et vrai pour l'éternité. Copernic, Galilée, Descartes et d'autres découvrent chacun à leur façon et dans leur discipline, que certains faits objectent au savoir des anciens. Le réel est plus fort que le vrai. Désormais, les savants sont davantage intéressés par ce qu'ils ignorent que par ce qu'ils savent déjà. Ce changement de positionnement permet dès lors au savoir de se renouveler et non plus de s'accumuler.

L'avènement de la science moderne nous montre comment les savoirs d'une époque ont pu se renouveler.

*Tant que le sujet-supposé-savoir-avant-que-nous-sachions n'aura pas été mis en question de la façon la plus sérieuse, on pourra dire que toute notre démarche restera accrochée à ce qui est facteur de résistance dans une pensée qui ne s'en détache pas*⁴⁵⁹[...] Si le savoir ne peut se renouveler sans qu'il y ait une remise en question des savoirs établis, il faut aussi un sujet qui ne recule pas devant la mise en question de l'Autre du savoir. Cette mise en question ne vaut pas seulement pour le champ de la science et de sa pratique. Elle l'excède et intéresse tout champ où l'invention et la création convoquent le sujet subverti par le désir.

⁴⁵⁷ Ibid., 18- 29.

⁴⁵⁸ Lapeyre et Sauret, « La psychanalyse avec la science ».

⁴⁵⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 282.

L'hypothèse sous-jacente nous conduit à passer du champ de la science à celui de l'art et tout particulièrement à celui de la création musicale.

Comment le compositeur A. Schoenberg a-t-il renouvelé les lois de la composition musicale ?

Son rapport au savoir nous permet-il d'éclairer son acte de création ?

Avant de tenter de répondre à ces questions, nous proposons au lecteur de revenir sur les conditions de l'émergence du système tonal et de sa déconstruction, afin d'éclairer le lecteur sur la manière dont l'acte d'A. Schoenberg s'inscrit dans l'histoire de la musique.

5.2.3.2 Le système tonal

Le système tonal fonde la musique classique. Il s'est progressivement imposé au cours de l'histoire de la musique⁴⁶⁰.

Les musiciens grecs (les pythagoriciens) étudiaient le rapport entre les sons à partir du rapport entre les différentes longueurs de cordes. A cette époque, la musique accompagnait les fêtes qui rythmaient la vie du citoyen ainsi que le culte des muses.

Au Moyen-Âge, le système pythagoricien continua d'être utilisé, mais l'Eglise considérait la musique instrumentale comme impure. Elle favorisait les sensations frivoles et le libertinage. L'usage des instruments fut donc proscrit pour leur caractère païen, seule la voix humaine fût tolérée au sein des édifices religieux. Le pape Grégoire Le Grand (540-604) imposa un unique rite musical à toute la chrétienté. Ce fût les débuts du chant grégorien.

Mais la musique populaire ne tarda pas à faire son retour dans la liturgie. De même que la musique profane, l'art des instruments se développa.

Le système tonal n'est pas naturel comme ont pu le penser certains musicien ou musicologue. Il s'est construit au fil des siècles. Ce système accorde une suprématie aux modes majeurs et mineurs, tandis que les modes ecclésiastiques sont effacés.

Le système tonal privilégie l'esthétique de l'équilibre, des symétries et des proportions tout en laissant une part de fantaisie et de liberté. Toute pièce tonale

⁴⁶⁰ Parrochia, « Naissance et destruction d'un espace sonore ».

s'inscrit obligatoirement dans une certaine tonalité. Cependant, à partir de la tonalité principale, de brèves incursions peuvent être effectuées dans des tonalités voisines.

L'historien de l'art Francastel met en évidence une mutation de la conception de l'espace qui se répercute dans toutes les formes de savoir⁴⁶¹.

Grâce à Copernic, l'espace est désormais infini. Le premier espace ouvert en art fût celui de la peinture. La coupole de Florence introduisit la perspective, les lignes de fuites. En musique, l'expansion de l'espace tonal permet le développement et l'agrandissement des classes d'instrument. L'espace se densifie grâce à l'insertion des demi-tons. L'ambitus de la voix humaine n'est plus capable de remplir cet espace désormais infini. La polyphonie vocale laisse place à la polyphonie instrumentale.

Au courant du XVI^e siècle, l'art de la lutherie se perfectionne. Les principes de la corde pincée, frappée, frottés sont inventés.

Cette triple révolution philosophique, technique et musicale va permettre à la musique classique de se développer pour les trois siècles à venir, et de donner naissance aux grandes formes de l'opéra, de la fugue, de la sonate et de la symphonie.

5.2.3.3 La déconstruction de l'espace sonore établi

Le système tonal, né dans le courant du XVI^e siècle, permet l'accomplissement des grandes œuvres classiques. Mais dans la deuxième partie du XIX^e siècle, ce système va être déconstruit⁴⁶².

La musique romantique tolère au fur et à mesure de plus en plus de dissonances, jusqu'à les intégrer comme une nécessité expressive. Elle s'autorise des sonorités nouvelles et des accords inédits. Une certaine incertitude harmonique va se constituer grâce à l'utilisation d'accords particuliers qui ne sont pas rattachés à une tonalité précise.

Le point de départ se fait en 1857 avec le premier accord de l'opéra de *Tristan et Isolde* de Wagner. Cet accord a la particularité de changer de signification en fonction

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Ibid.

du contexte : il peut relever de cinq tonalités extrêmement éloignées. On peut aussi citer le premier accord du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy.

La déconstruction de la tonalité se fera grâce à une conception moins harmonique et plus linéaire de la musique.

Cette déconstruction s'inscrit aussi dans le contexte de l'époque : cette période de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e correspond à une mutation dans la culture occidentale, notamment concernant les sciences et la technique. Les sujets mythologiques ne sont plus d'actualité, les dieux se retirent pour laisser la place à la science qui pénètre dans l'intimité.

Le développement de l'optique et les travaux d'analyse des lumières accompagnent l'évolution de la peinture et permettent la naissance de la photographie. De même, les travaux de la mécanique des fluides et l'acoustique influencent nos représentations sonores. La rupture de Cézanne, des cubistes et des abstraits met fin à la représentation, au traitement du support plastique tel que la ligne, la valeur, et la couleur.

La théorie de la relativité d'Einstein, qui permet de réinterpréter les lois de l'électromagnétisme, révolutionne une nouvelle fois l'espace-temps.

L'intérêt porté par les compositeurs du XIX^e siècle d'une part à la musique folklorique, mais aussi à des musiques non occidentales participe aussi à la fin du système tonal.

Liotard rapproche ce mouvement transgressif de la musique, de la peinture (le cubisme), de la littérature (Mallarmé), du théâtre à une problématique du désir dans son rapport au capitalisme : « *l'art* », *celui qui est mort depuis un siècle, avait pour fonction la réconciliation du tout social avec lui-même, la récupération des affects dans un système de signes échangeables, il était une langue des passions. Problématique du capitalisme : tous les signes sont transformables en marchandises, c'est-à-dire n'importe quel objet, véhicule d'une quantité d'affects et de représentants de pulsion, peut devenir valeur d'échange, peut entrer dans le circuit du capital, et sa production engendrer de la plus-value : on découvre l'inépuisable marché qu'offre le champ du désir*⁴⁶³.

A la fin du XIX^e siècle, lorsque le capitalisme s'étend et se renforce, à chaque œuvre est attribué une valeur d'échange, *la circulation d'affects et de représentants pulsionnels*

⁴⁶³ Lyotard, *Ecrits sur l'art contemporain et les artistes. Textes dispersés II : artistes contemporains*, 64- 66.

*recouvrant une autre circulation, celle du capital*⁴⁶⁴. L'art ne se définit plus sur le plan de l'émotion, mais de valeur d'échange. *Les traces de l'inconscient, les marques du désir sur les œuvres du processus secondaire sont à acheter et à vendre*⁴⁶⁵.

Il reste à l'artiste de choisir s'il se met au service de l'idéologie du capital ou s'il prend une autre voie. L'art devient désormais anti-art. La production d'œuvre cherche à attester l'existence d'une altérité irrécupérable dans le circuit.

Pour ce qui est du champ de la musique, le début du XIX^e siècle est marqué par trois révolutions successives :

- Le dodécaphonisme introduit par A. Schoenberg puis développé par Berg et Webern.
- Le sérialisme généralisé, repris notamment par Messiaen, Boulez.
- L'instrumentation électronique, développée par l'informatique à la fin du XX^e siècle.

A présent que nous avons resitué l'œuvre d'A. Schoenberg dans l'histoire de la musique, nous allons nous intéresser à son acte de création et plus particulièrement à son rapport au savoir.

⁴⁶⁴ Ibid.

⁴⁶⁵ Ibid.

5.2.4 Le rapport au savoir d'A. Schoenberg

Quand les gens parlent de moi, ils associent aussitôt ma personne à des horreurs, à l'atonalité et à la composition avec douze sons. Généralement, les gens oublient qu'avant de développer ces nouvelles techniques, je suis passé par deux ou trois périodes au cours desquelles j'ai forgé les moyens de composition me permettant de voler de mes propres ailes, et d'une manière excluant toute comparaison avec d'autres compositeurs, mes devanciers ou mes contemporains⁴⁶⁶.

5.2.4.1 La musique des anciens : au-delà d'un enseignement théorique

A. Schoenberg fut très tôt attiré par la musique. Il semblerait que son désir d'indépendance et sa volonté d'individualisme s'imposèrent si énergiquement qu'il refusa l'aide d'un professeur. Voilà pourquoi il choisit d'étudier en autodidacte⁴⁶⁷. Les écrits d'A. Schoenberg nous donnent à voir un homme extrêmement critique vis-à-vis de la figure du maître et du savoir établi. Si bien que dans un premier temps de notre travail, nous avons fait l'hypothèse qu'il n'y avait aucune figure imaginaire de maître pour A. Schoenberg, et qu'il n'avait pas eu recours à la fonction du sujet-supposé-savoir... Nous avons fait erreur. Une relecture plus précise, plus attentive et plus approfondie de ses écrits nous a permis de repérer les maîtres d'A. Schoenberg, ainsi que les amis initiateurs qui ont compté pour lui.

A. Schoenberg n'a pas suivi d'études musicales académiques, il s'est lui-même plongé dans l'étude des compositeurs du passé afin de dégager les lois qui fondent la composition musicale. Ses maîtres sont Bach, Mozart, Beethoven, Brahms et Wagner. A partir de chacun de ces compositeurs, il en retire un certain nombre d'enseignements :

De Bach j'ai appris :

1. *L'esprit du contrepoint, autrement dit l'art d'inventer des dessins musicaux qui puissent fournir matière à leur propre accompagnement.*

⁴⁶⁶ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 744.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, 120.

2. *L'art de bâtir une œuvre entière à partir d'un élément unique et des dessins tirés de cet élément par diverses transformations.*
3. *L'art de m'affranchir des « temps forts » de la mesure.*

De Mozart :

1. *L'art des phrases de longueurs inégales.*
2. *La coordination d'éléments hétérogènes en une même unité thématique.*
3. *L'émancipation du nombre pair de mesures dans la construction d'un thème et de ses composants.*
4. *L'art de créer des idées secondaires.*
5. *L'art de l'introduction et de la transition.*

De Beethoven :

1. *L'art de développer les thèmes et les mouvements.*
2. *L'art de varier, l'art de la variation.*
3. *Le grand nombre de façons dont on peut construire de longs mouvements.*
4. *L'art de ne pas craindre d'être long (ou au contraire impitoyablement court), suivant ce qu'exige la logique de la situation.*
5. *En matière de rythme, le déplacement d'un dessin mélodique sur des temps différents de la mesure.*

De Wagner :

1. *La façon dont il est possible de traiter les thèmes pour en obtenir le maximum d'expression ; l'art de les écrire à cet effet.*
2. *Les parentés entre les notes et les accords.*
3. *La possibilité de traiter les thèmes et les motifs comme on avait traité les agréments composés, en sorte qu'on puisse les superposer à une harmonie sans se soucier des dissonances résultantes.*

De Brahms :

1. *L'acquisition consciente de bien des choses que j'avais acquises inconsciemment de Mozart, comme l'emploi des mesures en nombres impairs, l'extension ou le raccourcissement des phrases.*

2. *La plasticité dans le modelage des dessins musicaux ; la générosité, l'abondance quand la musique exige de la place pour être claire ; l'art de conduire chaque figuration jusqu'à sa fin.*
3. *L'art d'une notation systématique.*
4. *L'économie conciliée avec l'abondance*⁴⁶⁸.

A. Schoenberg admire ces hommes qui ont réussi à marquer l'histoire par leur composition. Il repère, pour chacun d'eux, de quelle manière leur œuvre est un moyen singulier de savoir y faire avec l'impossible auquel toute création musicale à affaire.

Brahms, lui, apparaît comme celui qui par sa composition a découvert et accédé aux lois de la langue musicale : [...] *Brahms, le classique, l'académique, fut en fait un grand découvreur au royaume de la langue musicale, un grand progressiste*⁴⁶⁹.

Bach, quant à lui, semble être parvenu à un savoir, qui se présentait comme indisponible, sur les relations des sons entre eux. *J'ai toujours eu une haute estime pour Bach en tant que professeur. Il avait certainement une connaissance approfondie des mystères cachés dans les relations des sons entre eux*⁴⁷⁰.

Tandis qu'il repère chez Liszt un moyen de s'élever au statut de grand homme et de marquer l'Histoire : *L'importance de Liszt tient à cette seule chose capable de donner quelque importance aux grands hommes : la foi, la foi fanatique, celle qui sépare de façon catégorique l'homme mû par la foi de l'homme ordinaire. Alors que l'homme normal possède une conviction, le grand homme est possédé par la foi [...] Cette foi, cette fois fanatique, caractérise Liszt comme elle caractérise tout autre grand homme [...] Un tel homme n'est plus un artiste ; il est devenu quelqu'un de plus grand : un prophète*⁴⁷¹.

Qu'en est-il pour A. Schoenberg ? Sa musique nouvelle sera-t-elle pour lui aussi, un moyen singulier de savoir y faire avec l'impossible auquel toute création musicale à affaire ?

⁴⁶⁸ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 139- 140.

⁴⁶⁹ Ibid., 308.

⁴⁷⁰ Ibid., 301.

⁴⁷¹ Ibid., 343- 344.

A. Schoenberg, à l'âge de soixante-quinze ans, revient sur l'évolution de son écriture et sur l'influence de ses amitiés de jeunesse⁴⁷². Trois rencontres marquèrent un point de départ pour A. Schoenberg dans sa culture littéraire et musicale, celle d'Oscar Adler, de David Buch et d'Alexander Zemlinsky.

C'est grâce à Oscar Adler aussi doué pour les sciences que pour la musique, qu'A. Schoenberg découvrit l'existence d'une théorie musicale. Cet ami l'initia aussi à la poésie et à la philosophie. A. Schoenberg construisit sa connaissance de la musique classique à partir des quatuors à cordes qu'ils jouaient ensemble.

David Buch est linguiste, philosophe, mathématicien et qui plus est musicien. Voici ce qu'A. Schoenberg nous dit à son sujet : *Il eut une grande influence sur le développement de ma personnalité et je lui dois cette force morale qui m'a permis de refuser la vulgarité et la popularité de bas étage*⁴⁷³.

Son troisième ami, Alexander Zemlinsky, l'initia aux questions techniques et aux problèmes de composition⁴⁷⁴. Jusqu'à sa rencontre avec Zemlinsky, A. Schoenberg n'avait aucune formation, ni en théorie ni en composition. Il cherchait dans le dictionnaire de la bibliothèque parentale, les termes musicaux tels qu'*allegro de sonate* et il s'en faisait une idée à partir de la définition qu'il en trouvait. Zemlinsky l'introduit aux questions théoriques. En 1949, il écrit *Zemlinsky est celui à qui je dois la plus grande part de mon savoir sur les questions techniques et sur les problèmes de la composition musicale*⁴⁷⁵.

Par ailleurs, son évolution musicale trouvera aussi son inspiration dans la littérature. Lorsque Dehmel le remercie en décembre 1912 pour l'impression que *La nuit transfigurée* exerce sur lui, A. Schoenberg lui répond : *Votre poésie a eu une influence décisive sur mon évolution musicale. C'est à travers elle que j'ai pour la première fois ressenti le besoin de chercher un ton lyrique nouveau. Ou plutôt, je l'ai trouvé sans chercher, en reflétant musicalement ce que vos vers éveillaient en moi. Ceux qui connaissent mon œuvre pourront vous confirmer que mes premières tentatives pour mettre vos poèmes en musique laissent beaucoup mieux pressentir ce qui s'est*

⁴⁷² Ibid., 64- 65.

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 40.

*développé beaucoup plus tard chez moi que la plupart des compositions qui ont immédiatement succédé à ces premières tentatives*⁴⁷⁶.

Un autre personnage eut une place privilégiée pour A. Schoenberg, il s'agit du compositeur Gustav Mahler.

Depuis 1897 jusqu'à la fin de sa vie, A. Schoenberg fut fasciné par Gustav Mahler. Il voit en lui un être hors du commun, le génie par excellence. Ce fut Zemlinsky qui présenta A. Schoenberg à Mahler. Celui-ci, même s'il ne comprenait pas toujours l'évolution artistique d'A. Schoenberg ne cessa de l'encourager et de le soutenir, d'un point de vue artistique et financier. Le 3 août 1910, A. Schoenberg écrit à Mahler que *toute son éducation aspirait à approcher de cette noblesse que Mahler manifestait. Puis mon ambition est devenue aussi pure que vous, parce qu'il m'est interdit d'être aussi grand que vous*⁴⁷⁷.

Lorsque A. Schoenberg se met à peindre, il réalise un remarquable portrait de Gustav Mahler :

Figure 10 - cette figure ne dispose pas des droits de diffusion

Puis, il peint l'enterrement de l'homme qu'il admirait tant⁴⁷⁸ :

⁴⁷⁶ Ibid., 41.

⁴⁷⁷ Ibid., 116.

⁴⁷⁸ Ibid., 122.

Figure 11 - cette figure ne dispose pas des droits de diffusion

Lorsqu'A. Schoenberg publie son *Traité d'harmonie*, un ouvrage de plus de cinq cents pages, il le dédie à la mémoire de Gustav Mahler : *Il fut l'un des très grands.*

Pour A. Schoenberg, il existe un lien entre la musique des compositeurs du passé et sa musique nouvelle. Il ne peut pas être créé une nouvelle technique en art qui ne plonge pas ses racines dans le passé⁴⁷⁹. Il existe pour A. Schoenberg des lois éternelles de l'esthétique musicale : *A mon sens, il est certain que les lois de l'art ancien valent aussi pour l'art nouveau*⁴⁸⁰.

Il continue notamment à se référer à la méthode qui consiste à pouvoir justifier chaque page d'écriture. Il cherche ainsi à donner un appui théorique aux libertés de son style : *Mais il se trouve que j'avais été élevé dans l'esprit des écoles classiques, qui apprenaient à leurs élèves comment ils pouvaient justifier chaque page de ce qu'ils écrivaient. J'eus beau secouer le joug de ce*

⁴⁷⁹ Ibid., 744.

⁴⁸⁰ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 287.

*que je tenais pour une esthétique dépassée, je n'en cherchai pas moins à donner un appui théorique aux libertés que j'avais accordées à mon style*⁴⁸¹.

Son style, A. Schoenberg le puise dans la musique de ses maîtres du passé. L'étude de Brahms l'a mis sur la voie de la libération totale du langage musical : *Il me semble, si je ne prends pas mes désirs pour des réalités, qu'un progrès a déjà commencé de se manifester dans ce sens, un progrès vers cette libération totale du langage musical dont Brahms le progressiste aura été l'initiateur*⁴⁸². Tandis que Bach l'a inspiré dans l'invention de sa musique dodécaphonique : *J'ai coutume de dire : « Le premier compositeur en musique avec douze sons, c'est Bach ». C'est une boutade, bien sûr. Je ne sais pas si quelqu'un d'autre avant lui n'a pas mérité ce titre. Mais j'appuie mon opinion sur ce fait que le sujet de la fugue en si mineur du premier livre du Clavecin bien tempéré se développe sur les douze tons de la gamme chromatique*⁴⁸³.

A. Schoenberg est convaincu qu'un jour ou l'autre on reconnaîtra à quel point ses propositions nouvelles sont en filiation étroite avec la musique des anciens, et que sa musique pourra à son tour marquer l'histoire et rejoindre la tradition.

A. Schoenberg s'est consacré à une étude sérieuse et approfondie des grands compositeurs du passé. Riche de l'enseignement qu'il en a tiré, il cherche à trouver la place juste pour ce savoir. Il n'hésite pas à dénoncer le savoir comme source de pouvoir : *Au cours du siècle précédent, on a certainement surestimé la valeur du savoir. Le peuple croyait que « savoir, c'est pouvoir » [...] le savoir n'est plus qu'une entrave à la libre action et au libre examen [...]*⁴⁸⁴.

Ce qu'A. Schoenberg dénonce, c'est le discours académique, c'est-à-dire ce que Lacan thématise comme discours de l'université⁴⁸⁵. Dans ce discours le savoir occupe la place dominante. Derrière les efforts apparents pour inculquer un savoir qui se voudrait neutre à l'autre – l'enseigné, l'éduqué, etc. -, il y a à l'œuvre une tentative d'assujettir et donc de maîtriser l'autre au travers de ce qui lui est appris. Ce discours s'apparente à une hégémonie du savoir et à une emprise par le savoir. Il fait miroiter au

⁴⁸¹ Ibid., 71.

⁴⁸² Ibid., 343.

⁴⁸³ Ibid., 300.

⁴⁸⁴ Ibid., 146.

⁴⁸⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*.

sujet que le savoir pourrait lui permettre d'accéder au statut de maître et d'auteur du savoir.

A. Schoenberg dénonce aussi les limites imposées à chaque époque par la société : *L'art est continuellement enrichi par le développement de l'esprit humain ; de même, il l'enrichit à travers ses nouvelles formes d'expression. Cependant, à chaque époque sont posées les nouvelles limites de l'accessible, de même qu'à chaque âge sont posées les nouvelles limites de la connaissance intérieure*⁴⁸⁶.

Pourtant, il est obligé de reconnaître que même s'il veut s'émanciper des connaissances qui lui préexistent, aucune création ne peut se faire ex nihilo, et que toute invention est influencée, voire conditionnée par ce qui a déjà été fait dans le passé : *cependant je sens aujourd'hui déjà qu'il y a ici aussi des conditions déterminées dont dépend le fait que j'emploie telle ou telle dissonance*⁴⁸⁷.

5.2.4.2 L'impuissance de la musique des anciens

A. Schoenberg considère que le savoir musical de son époque ne suffit pas aux musiciens de sa génération. Le savoir déjà existant ne permet pas de répondre aux énigmes et aux mystères de la création musicale et ne lui permet pas non plus d'exprimer ses sentiments. A. Schoenberg ressent le besoin de s'émanciper, de refuser que l'Autre lui dicte le réel en jeu dans la composition musicale. Il considère que le savoir des lois artistiques ne peut rendre compte de la vérité et qu'elles ne peuvent être tenues pour des lois immuables : *La tentative d'établir des lois artistiques à partir de propriétés communes devrait certes trouver place dans une méthode d'enseignement artistique au même titre que le principe de comparaison, mais on ne devrait jamais prétendre que d'aussi misérables résultats puissent être tenus pour des lois éternelles semblables en quelque sorte aux grandes lois de la nature. Car je le répète, les lois de la nature ne connaissent aucune exception alors que les théories de l'art reposent avant tout sur des exceptions*⁴⁸⁸.

Si A. Schoenberg reconnaît et admire les maîtres du passé, il a l'idée qu'il existe un manque dans les théories musicales, il ne se méprend pas sur la béance structurale du grand Autre.

⁴⁸⁶ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 209- 210.

⁴⁸⁷ Ibid.

⁴⁸⁸ Schoenberg, *Traité d'harmonie*, 28.

5.2.4.3 Difficultés à se libérer de la musique des anciens

Pour élaborer sa méthode de composition, il se réfère aux compositeurs qu'il admire, tout en ayant la conviction qu'il lui faut s'affranchir des théories passées pour pouvoir construire son propre système. Sept années lui furent nécessaires, de 1899 à 1906, pour s'émanciper de la musique tonale. La production musicale d'A. Schoenberg s'organise en trois périodes :

- 1- La période tonale et postromantique (1897-1907) : *La nuit transfigurée*, *Pelléas et Mélisande*, *Gurrelieder* ;

- 2- La période atonale (de 1907 au début des années 1920) : elle se caractérise par une remise en cause des fonctions traditionnelles de l'harmonie tonale. La tonique⁴⁸⁹ n'est plus considérée comme le pôle d'attraction principal autour duquel l'œuvre doit graviter. La musique atonale repose sur une indétermination générale de la gamme tonale : toute attente propre à la syntaxe tonale est suspendue. C'est par exemple les accords non répertoriés, et des dissonances non résolues, qui créent dans des pièces comme *Erwartung* op. 17 (1909) ou *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912), une atmosphère de tension et de flottement généralisés. L'oreille ne peut plus s'appuyer sur les repères fixes de la musique tonale. L'atonalité systématique repose sur ce qu'A. Schoenberg nomme *l'émancipation de la dissonance*. Dans ses écrits théoriques, A. Schoenberg entreprend de démontrer l'importance du traitement de la dissonance, dans le sens où il est soumis aux règles du langage musical dominant d'une époque. La tierce mineure, rappelle A. Schoenberg, fonctionnait autrefois comme une dissonance, alors qu'on l'entend aujourd'hui comme une consonance⁴⁹⁰.

- 3- La période sérielle (à partir de 1923) constitue une nouvelle syntaxe musicale sur fond d'élimination radicale de la mémoire tonale : *Cinq pièces pour piano* op. 25, *Variations pour orchestre* op. 31. Le sérialisme est un principe d'organisation

⁴⁸⁹ Tonique : Dans l'harmonie tonale, les hauteurs des notes de la gamme sont définies par rapport à un centre, la tonique, qui détermine la tonalité générale du morceau.

⁴⁹⁰ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 83- 84.

de la gamme sonore reposant sur la succession des douze demi-tons de la gamme chromatique (do, do dièse, ré, ré dièse, etc.), présentés dans un ordre déterminé par le compositeur, qu'on appelle la série. A. Schoenberg oppose un espace sonore homogène, face à la hiérarchisation des sons dans la gamme tonale. Dans la musique sérielle, chaque demi-ton est aussi important qu'un autre, les notes ne sont plus déterminées par leur rapport à la tonique, mais à leur place dans la série. Le sérialisme ne prétend pas simplement se substituer au langage tonal, transformer un système par un autre, ou simplement inventer un nouveau langage : il se construit à partir de la mémoire tonale et la prend en compte négativement comme ce qu'il faut en permanence annuler⁴⁹¹. La naissance du sérialisme est datée du 17 février 1923. Schoenberg convoque quelques proches pour leur expliquer sa nouvelle méthode de *composition avec douze sons n'ayant de rapports qu'entre eux*, c'est-à-dire le *sérialisme dodécaphonique*.

A. Schoenberg était fortement attaché à la tradition, et ce n'est pas sans difficulté qu'il a cédé à sa propre évolution⁴⁹². Pour être complètement novatrice, une musique nouvelle ne doit pas être la répétition de ce qui est devenu la norme, mais le dépassement, la remise en question de ses acquis⁴⁹³. A. Schoenberg fait acte de création à partir du lieu où l'Autre ne peut pas répondre, où il est devenu non pas incomplet ou inexistant, mais inconsistant.

A. Schoenberg reconnaît l'importance des savoirs anciens et actuels, mais refuse d'être assujéti au savoir de l'Autre. Pour faire acte de création, il est nécessaire d'avoir acquis un certain nombre de savoir, mais surtout de pouvoir s'en libérer : [...] *c'est une chose que d'aborder un problème sans faire appel à son savoir et à sa mémoire, afin de juger comme si on était le premier à l'aborder, en cherchant à se libérer de toutes les idées préconçues issues de l'acquis et de l'expérience, afin d'arriver à une prise de conscience neuve et intuitive ; c'est une autre chose que d'être sans idée préconçue parce qu'on est ignorant*⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ Troche, « L'écriture musicale comme puissance d'oubli chez Arnold Schoenberg et John Cage », 73.

⁴⁹² Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 94- 95.

⁴⁹³ Cohen-Levinas, *Le siècle de Schoenberg*, 69.

⁴⁹⁴ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 146.

A. Schoenberg oriente son acte de création dans le but de faire reconnaître ce qui échappe à la loi, à l'Autre. L'Autre entraîne à l'homogénéisation, à l'uniformisation. Mais l'Autre ne peut pas faire la loi sur tout, il y a quelque chose qui le dépasse, l'excède, lui résiste. A. Schoenberg entretient un rapport particulier à la loi. Il est hétérogène à l'Autre. Ses œuvres font ressortir et mettent en valeur ce qui est étranger à l'Autre⁴⁹⁵. La musique d'A. Schoenberg déconstruit le système tonal⁴⁹⁶, en accordant une place privilégiée aux dissonances. Sa musique offre des sonorités nouvelles et des accords inédits. Une incertitude harmonique va se constituer grâce à l'utilisation d'accords particuliers qui ne sont pas rattachés à une tonalité précise. La déconstruction de la tonalité se fera grâce à une conception moins harmonique et plus linéaire (mélodique) de la musique. A. Schoenberg invente de nouvelles lois de la composition, à partir de ce que la musique tonale tendait à rejeter et à proscrire.

5.2.4.4 Trouver une solution là où les autres ont échoué

A. Schoenberg a constaté un trou dans le savoir, il a l'idée qu'il lui faudrait inventer une théorie musicale capable de résoudre les difficultés liées à la composition, libérant ainsi les jeunes compositeurs de sa génération de toute angoisse. *Lorsque j'eus achevé ma première Symphonie de chambre, j'eus la conviction que j'avais trouvé mon propre style de compositeur. Désormais se trouvaient résolus tous les problèmes qui m'avaient tourmenté comme compositeur débutant. Désormais s'ouvrait une voie qui nous permettrait, à nous jeunes compositeurs, de nous libérer des angoisses [...]*⁴⁹⁷.

En proposant une théorie nouvelle, il pense réussir là où les autres ont échoué et cherche à combler la béance de l'Autre.

A. Schoenberg se considère comme l'acteur nécessaire d'une révolution du langage musical, qui consistera à épuiser les potentialités du langage tonal, puis à mettre

⁴⁹⁵ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 60- 61.

⁴⁹⁶ Le système tonal fonde la musique classique. Il désigne un ensemble de relations entre des notes et des accords structurés autour d'une note centrale : la tonique. Ce système privilégie l'esthétique de l'équilibre, des symétries et des proportions tout en laissant une part de fantaisie et de liberté. Toute pièce tonale s'inscrit obligatoirement dans une certaine tonalité. Cependant à partir de la tonalité principale de brèves incursions peuvent être effectués dans des tonalités voisines.

⁴⁹⁷ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 36.

fin à celui-ci en bâtissant à sa place un nouveau système, le système sériel⁴⁹⁸. Il se donne comme objectif de construire une méthode capable de dicter des règles et des lois qui puissent lui offrir la possibilité d'écrire une musique lui permettant d'exprimer le réel de ses sentiments.

Après avoir fini de composer le premier mélodrame, *Gebet an Pierrot*, n°9, il écrit : *Les sons, ici, deviennent vraiment une expression immédiate, animale, d'émotions sensuelles et psychologiques. Presque comme si tout était transmis directement*⁴⁹⁹. Dans son article *Des rapports entre la musique et le texte*⁵⁰⁰, A. Schoenberg explique que la musique est capable de délivrer un sens plus profond que celui même du langage, et donnerait accès à un message d'une profonde sagesse, dans une langue que la raison ne comprend pas.

Le rapport entre langage et musique est au centre des préoccupations d'A. Schoenberg. Il cherche dans l'invention de sa musique nouvelle une voie d'accès facilitée au réel.

Voilà ce qu'il nous dit sur la musique qu'il aimerait composer : *[...] j'ai tendance à croire que ce que j'avais conçu en termes de liberté et de diversité de l'expression, de flexibilité d'une forme libre de toute entrave, non inhibée par la "logique", apparaît beaucoup plus dans la première que dans la seconde.*

Ce que j'avais imaginé n'a été atteint dans aucune des deux. Ce ne sera probablement ou plutôt sûrement pas le cas dans la troisième, qui sera terminée dans les tout prochains jours. Quelques pièces orchestrales que j'ai composées tout dernièrement m'en ont rapproché sur plusieurs points ; mais c'était pour m'éloigner à nouveau, sur d'autres points, de ce que je considérais déjà comme atteint.

Peut-être n'est-ce pas encore à portée de main. Peut-être mettrai-je encore longtemps avant de pouvoir écrire la musique à laquelle j'aspire, dont j'ai l'intuition depuis plusieurs années, mais que, pour le moment, je ne peux pas saisir.

Si j'écris de façon tellement détaillée sur ce sujet, c'est parce que je veux exprimer en toute franchise ce qui me tient à cœur [...].

*J'aspire à : une libération complète
de toutes les formes*

⁴⁹⁸ Troche, « L'écriture musicale comme puissance d'oubli chez Arnold Schoenberg et John Cage ».

⁴⁹⁹ Caullier, *C'est ainsi que l'on crée...*, 73.

⁵⁰⁰ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 118.

*de tous les symboles
de la cohérence et
de la logique.*

Donc :

en finir avec le "travail motivique"

En finir avec l'harmonie comme ciment ou comme pierre à bâtir d'une architecture.

*L'harmonie est expression
et rien d'autre.*

Ensuite :

En finir avec les pathos !

*En finir avec les partitions interminables qui pèsent des tonnes ;
avec les tours, les rochers édifiés et construits
et autres fatras gigantesques.*

Ma musique doit

être brève.

Concise ! En deux notes : non pas construire, mais "exprimer" !!

Et le résultat que j'espère :

pas d'émotions stables, stylisées et stériles.

Cela n'existe pas chez les gens :

il est impossible pour une personne de n'avoir qu'une émotion à la fois.

On en a des milliers en même temps. Et ces milliers d'émotions ne se laissent pas plus facilement additionner qu'une pomme avec une poire.

Elles se dispersent.

Et cette diversité, cette multiplicité, cet illogisme que montrent nos sens, cet illogisme dont font preuve les associations, que le moindre afflux de sang, la moindre réaction nerveuse ou celle des sens présentent, c'est cela que j'aimerais avoir dans ma musique.

Elle devrait être l'expression du sentiment, tel que le sentiment est en réalité, lui qui nous met en rapport avec notre subconscient, et non pas comme un hybride monstrueux de sentiments et de "logique consciente".

*Maintenant, j'ai fait ma confession et l'on peut me brûler*⁵⁰¹.

La création artistique est une tentative d'attraper le réel, soit ce qui résiste constamment à être pris dans les rets du langage. L'origine de la création se trouve dans le fait qu'il y a un vide essentiel qui constitue le *parlêtre*. C'est à la place de cette chose insaisissable que l'artiste cherche à inventer des signifiants par la création d'une œuvre. Lacan, reconduisant la méditation de Heidegger, se rapporte à la fonction artistique du potier pour nous éclairer sur le mystère de la création : *Le potier crée le vase autour de ce vide avec sa main, il le crée comme le créateur mythique, ex nihilo, à partir du trou (...) Il y a identité entre le façonnement du signifiant et cette introduction dans le réel d'une béance, d'un trou*⁵⁰².

5.2.4.5 De l'impuissance à l'impossibilité

Lorsqu'A. Schoenberg compose sa première symphonie de chambre, il a immédiatement l'idée qu'il aura réussi là où les autres auraient échoué, et qu'il aurait découvert un moyen de résoudre les problèmes de composition. Cependant, A. Schoenberg destitue bien vite cette illusion en se remettant immédiatement en question : [...] *Je pensais avoir trouvé les moyens nouveaux de construire et de développer des thèmes et des mélodies, des moyens intelligibles, caractéristiques, originaux, expressifs... C'était un rêve merveilleux. Ce fut une désillusion amère*⁵⁰³.

A. Schoenberg, dans un premier temps, ne croit pas à l'impossible. Pour lui, les compositeurs du passé ont échoué du fait de leur incapacité. Ils sont responsables de leur échec et il n'est pas question de l'existence d'une impossibilité de structure. A. Schoenberg pense pouvoir trouver une solution là où les autres ont échoué, mais par la suite, il est obligé d'admettre que la castration fait partie de la structure, et que face à ça, il est impuissant. *L'impuissance de l'Autre s'enracine dans un impossible [...] L'impuissance de l'Autre à répondre tient à une impasse, et cette impasse, nous la connaissons, s'appelle la limitation de savoir*⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 35- 36.

⁵⁰² Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 146.

⁵⁰³ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 36.

⁵⁰⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre IX, L'identification*, Leçon du 21 mars 1962.

Dans une lettre de 1912, A. Schoenberg énonce clairement qu'il ne s'agit pas pour lui de s'en remettre à un Autre pour répondre aux énigmes qui l'entourent. Dans cette lettre, il n'hésite pas à s'opposer à son ami le peintre Kandinsky, pour qui un ordre supérieur est caché derrière la dysharmonie apparente : *Nous devons prendre conscience du fait que nous sommes entourés d'énigmes. Et nous devons avoir le courage de les affronter, sans demander lâchement qu'on nous donne une solution*⁵⁰⁵.

Il existe une ambiguïté dans le rapport du sujet au savoir : le sujet n'a de cesse de se confronter à l'impossibilité de trouver un savoir qui répondrait aux énigmes que la vie lui pose. A. Schoenberg est peu à peu convaincu que le savoir ne peut que rater son objet, amenant toujours plus d'énigmes. C'est ce manque dans le savoir qui fonde l'existence même du sujet et qui le met en mouvement⁵⁰⁶. A. Schoenberg, lui, ne se défausse pas, il n'est pas en attente d'un savoir de l'Autre qui viendrait répondre à la question de son être⁵⁰⁷.

A. Schoenberg en arrive à consentir au fait, comprend, qu'il existe une impossibilité logique, celle du réel, qui induit un ratage inévitable. Pour autant, il ne recule pas devant cet impossible, bien au contraire, il le prend à sa charge. Si le sujet ne peut qu'échouer à attraper le réel, A. Schoenberg, lui, le fera à sa manière, avec son style.

5.2.4.6 Prendre à sa charge l'impossible

A. Schoenberg tire des conséquences radicales de son expérience de compositeur : d'abord en 1908, avec le dépassement du cadre de la tonalité, puis en 1921, grâce à sa nouvelle méthode de composition fondée sur la technique dodécaphonique⁵⁰⁸.

Les *Deux ballades* op. 12 qui précèdent le *Deuxième quatuor à cordes* op. 10 d'A. Schoenberg marquent la transition vers sa seconde période. Jusque-là, A. Schoenberg était un musicien reconnu comme talentueux pour ses premières œuvres musicales dans un style néo-romantique, notamment avec *La Nuit transfigurée* créée en 1902 et

⁵⁰⁵ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 44.

⁵⁰⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*.

⁵⁰⁷ Ibid.

⁵⁰⁸ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 44.

Pelléas et Mélisande de 1905. Mais à partir de 1907, il cherche à s'émanciper de la musique tonale, notamment avec son *Quatuor à cordes* op.7 et la première *Symphonie de chambre* op.9. Il renonce à construire sa musique autour d'un centre tonal, qui pour lui a été incorrectement appelée *atonalité*. Il est le premier à franchir ce pas décisif⁵⁰⁹.

A. Schoenberg met à l'épreuve son style nouveau avec les *Deux mélodies pour chant et piano* op. 14, dans les *Quinze mélodies d'après le Livre des jardins suspendus* et dans les *Trois pièces pour piano* op.11.

Il est accusé d'être un révolutionnaire, un anarchiste, alors que pour lui, il en est tout autrement : *La plupart de ceux qui critiquèrent mon nouveau style furent incapables de voir dans quelle mesure je m'étais conformé aux « lois éternelles » de l'esthétique musicale, dans quelle mesure je les avais rejetées, dans quelles mesures je les avais tout simplement adaptées aux circonstances. La légèreté de leur jugement me valut d'être traité d'anarchiste et de révolutionnaire, alors qu'au contraire ma musique était le fruit incontestable d'une évolution et n'avait rien de plus révolutionnaire que bien d'autres progrès dont est jalonnée l'histoire de la musique*⁵¹⁰.

A. Schoenberg se laisse enseigner par les compositeurs du passé, se met à leur école, sans pour autant céder sur sa singularité : *Ceux qui analysent ma musique devront prendre acte de tout ce que je dois personnellement à Mozart. Et ceux qui me regardent d'un œil sceptique, croyant de ma part à une plaisanterie de mauvais goût quand je me dis « élève de Mozart », vont maintenant comprendre mes raisons. [...] Et cela apprendra aux jeunes compositeurs quels sont les enseignements essentiels qu'il faut recueillir des maîtres et comment on peut se mettre à leur école sans rien perdre de sa personnalité*⁵¹¹.

Le génie d'A. Schoenberg tient au fait qu'il ne se contente pas d'appliquer les lois de la composition musicale traditionnelle : il les transforme, les subvertit.

A. Schoenberg n'a pas cherché à imiter les anciens, mais s'est laissé guider par ce qu'il avait trouvé dans son for intérieur :

Je ne me suis coupé d'aucun enseignement et en conséquence voici ce que je pourrais dire de moi. Mon originalité tient à ce que j'ai immédiatement imité toute chose qui me paraissait bonne, même

⁵⁰⁹ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 70.

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ Ibid., 320.

quand je ne l'avais pas trouvée en premier lieu dans l'œuvre de quelqu'un d'autre. Car cette chose je l'ai souvent trouvée chez moi-même. Une fois découverte, je ne l'ai pas lâchée ; je l'ai saisie, afin de bien la faire mienne ; je l'ai travaillée, je l'ai développée et en fin de compte elle m'a donné « du neuf »⁵¹².

C'est en se mettant à l'écoute d'une nécessité intérieure que A. Schoenberg développe ainsi son style : *Je dois avouer que je suis de ceux qui n'attachent guère de prix à l'originalité. J'ai coutume de dire : « J'ai toujours essayé de faire quelque chose qui fût dans la ligne commune, mais j'ai échoué. En sorte que, bien contre mon gré, mon œuvre a toujours tourné en quelque chose de déconcertant⁵¹³. »*

La réponse singulière que s'invente A. Schoenberg n'est possible que par la mutation de son rapport au savoir : sa musique nouvelle surgit à un endroit où ni lui ni l'Autre ne peut répondre. Son acte de création se produit à partir de ce trou dans le savoir. Peut-on conclure, pour autant, qu'un sujet qui connaîtrait une telle mutation dans son rapport au savoir aurait un accès facilité à l'acte de création ? On peut aussi se demander si sa musique nouvelle n'est pas une tentative de réponse à la question du réel de son être. Cette solution dont un sujet se dote pour répondre à cet impossible, la psychanalyse le nomme symptôme : *Dans notre expérience d'analyste c'est de ce rapport très particulier d'un sujet à son savoir sur lui-même qui s'appelle symptôme⁵¹⁴.*

Le rapport singulier au savoir est l'un des éléments, entre autres, qui nous permettent d'appréhender l'acte de création d'A. Schoenberg. Il a rigoureusement étudié les compositeurs du passé. S'il en retire un précieux enseignement, il repère très tôt un manque dans le savoir qui ne lui permet pas l'expression du réel de ses sentiments. Dès lors, A. Schoenberg ne cessera de suivre ce qu'il nomme une *nécessité intérieure* jusqu'à s'inventer son propre style. Son génie lui permettra de transformer et de subvertir la musique des anciens, jusqu'à inventer une harmonisation nouvelle, la gamme dodécaphonique puis sa musique sérielle.

⁵¹² Schoenberg, *Le style et l'idée*.

⁵¹³ Ibid., 104.

⁵¹⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, Leçon du 16 juin 1965.

A. Schoenberg a su marquer l'histoire de son style et a été à l'origine d'un courant nouveau. Tandis que les critiques étaient acerbes, de nombreux musiciens se sont intéressés à ses propositions et ont par la suite défendu ses idées. A. Schoenberg a enseigné, toute sa vie durant, la composition. On peut se demander quel style de professeur était-il, lui qui dénonçait l'hégémonie du savoir et de la connaissance. Qu'a-t-il voulu transmettre à ses élèves ?

5.3 La cause du désir

L'objet perdu initial de toute la genèse analytique, celui que Freud martèle dans tous les temps de sa naissance de l'inconscient, il est là, cet objet perdu, cause du désir. Nous aurons à la voir comme principe de l'acte⁵¹⁵.

L'objet *a* apparaît tardivement dans l'enseignement de Lacan. Il n'est pas simple de dater son invention de manière claire et concise. Pourtant, la lettre *a* est en fonction depuis les débuts de l'enseignement de Lacan. Dans les séminaires *Les formations de l'inconscient* et *Le désir et son interprétation*, Lacan se réfère à *petit a* pour désigner le *petit autre*, c'est-à-dire l'autre spéculaire, à partir de son graphe du désir.

L'invention de l'objet *a* est le résultat d'une longue élaboration. La lettre *a* privative vient sans cesse désigner un terme *indéniable* de l'expérience analytique. Si l'objet *a* est au cœur d'une analyse, de quelle manière est-il en jeu dans l'acte de création pour A. Schoenberg ?

De plus, c'est cet objet que l'analyste va représenter pour son analysant, mais au terme de la cure analytique, l'objet *a* est évacué. Quel rapport A. Schoenberg entretient-il avec l'objet *a* ? Quelle place vient-il occuper dans le discours, lorsqu'A. Schoenberg devient pédagogue ?

Dans un premier temps, nous nous attacherons à retracer quelques étapes qui ont permis à Lacan l'invention de l'objet *a*. Puis, nous mettrons en évidence la manière dont il est à l'œuvre pour le compositeur A. Schoenberg. Enfin, nous nous intéresserons au désir de l'analyste et à celui d'A. Schoenberg.

⁵¹⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 10 janvier 1968.

5.3.1 L'invention de l'objet *a*

5.3.1.1 Une traversée psychanalytique de la phénoménologie

Lacan convoque Kant et Merleau-Ponty pour élaborer son concept d'objet *a*. Cependant, Lacan souhaite porter la psychanalyse au-delà de la phénoménologie : *il en va donc bien, avec cette élaboration du concept d'objet a, d'une sorte de traversée psychanalytique de la phénoménologie*⁵¹⁶.

Dans la *Critique de la raison pure*, au chapitre *Amphibologie des concepts de la réflexion*, Kant propose de différencier quatre sortes de *rien*⁵¹⁷ :

1. *L'ens rationis*. Il s'agit d'une catégorie vide : *Au concept de tout, de plusieurs, et de un est opposé celui qui supprime tout, l'objet d'un concept auquel ne correspond aucune intuition.*
2. *Le nihil privatum* : *La réalité est quelque chose, la négation n'est rien, c'est-à-dire qu'elle est un concept du manque d'objet, comme l'ombre, le froid.* Il s'agit là, en quelque sorte, d'une définition de l'objet freudien⁵¹⁸ : il porte la marque du manque du premier objet de satisfaction. Ce premier objet, toujours, déjà perdu.
3. *L'ens imaginarium* désigne le *rien* de l'espace et du temps, *qui, tout en étant quelque chose en qualité de formes de l'intuition, ne sont pas eux-mêmes des objets de notre intuition.*
4. *Le nihil negativum* : *L'objet d'un concept qui se contredit lui-même n'est rien, parce que le concept rien est l'impossible : telle est en quelque sorte la figure limitée par deux droites*⁵¹⁹.

C'est à partir du *nihil negativum*, que Lacan, dans sa séance du 28 mars 1962 de son séminaire sur l'*Identification*, extrait une des caractéristiques de l'objet *a* : l'objet *a* ne tombe sous aucun concept, il relève d'un impossible à représenter⁵²⁰.

⁵¹⁶ Baas, *De la chose à l'objet*, 43.

⁵¹⁷ Kant, *Critique de la raison pure*, 248- 249.

⁵¹⁸ Le Gaufey, *Le pastout de Lacan, consistance logique, conséquences cliniques*, 61.

⁵¹⁹ Kant, *Critique de la raison pure*, 249.

⁵²⁰ Le Gaufey, *L'objet a*, 48.

5.3.1.2 Les prémisses de l'objet *a* : l'agalma

L'agalma est la première trace que nous trouvons de l'objet *a* comme cause du désir. Il trouve son origine dans la poésie épique grecque, il désigne un certain nombre d'objets mobiliers précieux et brillants. Lacan le rapproche des racines de *agaomai*, qui signifie *admirer*, et d'*aglaé*, *la brillante*.

Dans son séminaire de 1960-1961, Lacan introduit l'agalma pour tenter d'éclairer les questions posées par l'amour de transfert, notamment avec son commentaire du *Banquet* de Platon : c'est l'agalma qui meut l'amour d'Alcibiade pour Socrate.

Le charme qu'exercent sur ses auditeurs les paroles de Socrate en fait pour Lacan cette enveloppe qui contient cet objet brillant destiné à attirer le désir des Dieux. L'acte d'Alcibiade qui bouleverse les règles du banquet permet à Lacan de dégager la structure fondamentale du transfert dans son objet agalmatique que Lacan rapproche de la fonction du fétiche.

C'est donc bien un objet et non un sujet qui centre le lien d'amour. Socrate se dérobe à l'amour d'Alcibiade en refusant ses avances. Il sait qu'il n'a pas l'objet qu'Alcibiade a cru voir en lui.

5.3.1.3 De l'objet perdu à l'objet cause du désir

En 1895, dans son texte *Esquisse pour une psychologie scientifique*, Freud imagine l'entrée de l'enfant dans le monde : le prochain, *Nebenmensch*, interprète comme une demande le cri de tension que pousse le nourrisson. L'Autre, pour décharger la tension du besoin, va chercher à l'apaiser avec le sein, le biberon, ou une caresse. Cette réponse que l'Autre, le plus souvent la mère, lui donne, tient à son désir et à l'interprétation qu'elle fait de l'appel⁵²¹.

Ce que Freud remarque, c'est le suçotement du pouce de l'enfant qui suit l'allaitement ou la caresse. Il recherche une *autre* satisfaction, qui lui donnerait accès à une satisfaction *supplémentaire*⁵²², celle qui toucherait à l'objet perdu.

Freud nomme *désir* le mouvement vers la satisfaction perdue, et *sexualité infantile* l'auto-érotisme de l'enfant. L'enfant est divisé par les représentations fournies par

⁵²¹ Freud, « Esquisse pour une psychologie scientifique ».

⁵²² Sauret, « Les embarras de l'objet ».

l'Autre et par ce qui échappe à la représentation, *das Ding, la Chose*. *Das Ding* échappe à la représentation. Elle est une jouissance perdue du fait du langage. L'objet est toujours déjà perdu, mais c'est sa perte qui cause le désir du sujet. Il faut que l'objet soit perdu pour que le désir surgisse.

Freud met au principe du désir le manque d'un objet anciennement connu, puis perdu. Cette unité perdue, cet objet mythique à retrouver, se présente comme la cause du désir de tout sujet. Ce vide, dont est fabriqué le sujet, le pousse à puiser dans le champ de l'Autre les signifiants.

L'objet après lequel le sujet court ne pourra être qu'un objet de substitution toujours décevant. *Le sujet a toujours à reconstituer l'objet, il cherche à en retrouver la totalité à partir de je ne sais quelle unité perdue à l'origine*⁵²³. Pour Freud, c'est cet objet, *das Ding*, en tant qu'Autre absolu du sujet, qu'il s'agit de retrouver. Mais ce n'est pas cet objet que le sujet pourra retrouver, mais ses coordonnées de plaisir⁵²⁴.

La position de Lacan est tout autre concernant l'objet perdu, pour lui il s'agit d'un mythe⁵²⁵ qui articule sujet mythique et objet mythique. La Chose n'est pas un objet perdu, mais « un rien de perdu » : *L'objet est, de sa nature, un objet retrouvé. Qu'il ait été perdu en est la conséquence – mais après coup. Et donc, il est retrouvé sans que nous sachions autrement que de ces retrouvailles qu'il a été perdu. Nous retrouvons là une structure fondamentale, qui nous permet d'articuler que la Chose dont il s'agit est ouverte dans sa structure à être représentée par [...] l'Autre chose. [...] La Chose comme voilée – de sa nature, elle est, dans les retrouvailles de l'objet, représentée par autre chose*⁵²⁶.

Le 16 janvier 1963, Lacan reprend sa proposition de définir l'objet *a* comme *objet du désir*. Le désir aurait un objet qui serait *en avant*, nous dit-il. Mais lorsque Lacan propose, l'objet *a* comme cause du désir, l'objet n'est plus ce vers quoi l'objet tend, mais plutôt ce qui se situe derrière le désir. L'objet est ce qui soutient le désir. Nous pouvons prendre exemple du fétichiste, pour qui son fétiche, lui permet d'avoir accès à

⁵²³ Lacan, *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 165.

⁵²⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 65.

⁵²⁵ *Ibid.*, 128.

⁵²⁶ *Ibid.*, 143.

une certaine jouissance, de la même manière que le névrosé s'appuie sur son fantasme. L'objet, mis en fonction par le fétiche ou le fantasme, n'est donc pas l'objet à atteindre, mais un objet qui cause et met en mouvement le désir. Cet objet n'est pas ce vers quoi le désir tend, il se situe en amont, il vient plutôt soutenir le désir. *Le Ding comme Fremde, étranger et même hostile à l'occasion, en tout cas comme le premier extérieur, c'est ce autour de quoi s'oriente tout le cheminement du sujet ? [...] Cet objet sera là quand toutes les conditions seront remplies, au bout du compte – bien entendu, il est clair que ce qu'il s'agit de trouver ne peut pas être retrouvé. C'est de sa nature que l'objet est perdu comme tel. Il ne sera jamais retrouvé. Quelque chose est là en attendant mieux, ou en attendant pire, mais en attendant*⁵²⁷.

Le désir advient au-delà de la demande comme manque d'objet. Le sujet prend acte de la perte de cet objet par la formation de son fantasme qui va lui permettre de représenter imaginairement l'objet supposé perdu.

L'excitation du sujet dans la poursuite de ce qui le satisfait a pour point de butée le manque. Le fantasme vient faire écran à ce manque. L'excitation n'est pas destinée à atteindre son but. L'excitation réelle fait le tour d'un objet insaisissable. Ces objets supports du fantasme (anal, scopique, vocal, phallique) et cause du désir, Lacan les appelle objet *a*.

Le sujet est à la poursuite de la cause évanescence de son désir, cet objet toujours perdu. Au terme de la cure analytique, ces objets supposés perdus qui se font support du fantasme dévoilent leur véritable substance, c'est-à-dire le *rien*.

5.3.1.4 Un objet métonymique

L'objet *a* en tant que cause du désir, c'est ce que Lacan nomme aussi l'objet métonymique : *ce qui court tout au long de ce qui se déroule comme discours [...] jusqu'à ce que ça bute et que toute l'affaire se termine en eau de boudin*⁵²⁸. C'est à partir de là qu'émerge chez Lacan l'idée de la cause : *nous sommes causés par notre propre bla-bla-bla*⁵²⁹.

⁵²⁷ Ibid., 65.

⁵²⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX-bis, Le savoir du psychanalyste*, Leçon du 3 février 1972.

⁵²⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre XIX, ... ou pire*, 73.

Dans le *rêve de la bouchère* que Freud nous évoque dans *L'interprétation des rêves*, la patiente évoque le plat de prédilection de son amie, à savoir le saumon. Mais ce que la patiente dévoile par la suite, c'est qu'elle encourage son mari à ne pas satisfaire son désir de caviar qu'elle lui a pourtant évoqué. Freud interprète cette association de la patiente comme un désir d'avoir un désir insatisfait. Lacan reprend ce rêve dans *La direction de la cure* afin de montrer l'articulation entre désir et langage. Le désir de la patiente est représenté par un signifiant : le caviar. Mais le désir se déplace le long de la chaîne signifiante, puisque par association libre la patiente passe de *saumon* à *caviar*. Il s'agit là d'un déplacement d'un signifiant à un autre, qui permet au sujet de représenter momentanément l'objet désirable. C'est ce que Lacan nomme *métonymie*.

Pour Lacan, il n'existe aucun rapport naturel et direct entre le sujet et l'objet. Le sujet doit s'engager dans la demande afin d'atteindre l'objet de sa satisfaction, c'est-à-dire l'objet qui pourra venir apaiser non pas le désir, mais le besoin. Il existe un objet métonymique que Lacan nomme *phallus*. Dans cette acception, le phallus est ce qui permet l'accès à la dimension symbolique. Il permet au sujet de mobiliser des signifiants en vue d'obtenir une certaine satisfaction.

5.3.1.5 *Un objet irréprésentable*

A partir de l'image spéculaire, Lacan va affiner son concept d'objet *a*, notamment dans la séance du 21 novembre 1962 du séminaire *L'angoisse*. Il existe quelque chose investi libidinalement dans le corps du sujet qui ne peut être représenté, qui ne passe pas par l'image spéculaire. Ce reste, c'est ce que Lacan nomme objet *a*.

Dans *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, Lacan souligne l'impossibilité de l'objet *a* et de la représentation : *l'objet du désir au sens courant est, [soit] un fantasme, qui est en réalité le soutien du désir, [soit] un leurre*⁵³⁰.

Puis, dans son séminaire *L'Angoisse*, il propose une approche de l'objet *a* liée à la perte et au manque, grâce à sa conceptualisation du stade du miroir : *cet investissement de l'image spéculaire est un temps fondamental de la relation imaginaire, fondamental en ceci qu'il a une limite, et c'est que tout l'investissement libidinal ne passe pas par l'image spéculaire. Il y a un reste.*

⁵³⁰ Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir ».

L'objet *a* est donc ce reste coupé de l'image spéculaire, qui ne peut pas être représenté dans le miroir. L'objet *a* est *irreprésentable*, mais s'il n'a pas de représentation, il a un représentant : il s'agit de ce moment, où le sujet tente de toucher le plus près de son être, croit l'attraper, avant de finalement, se rendre compte qu'il n'en ait rien, et de s'évanouir comme sujet. On trouve donc le seul signe clinique de l'émergence de l'objet *a* dans l'*aphanisis* du sujet. L'objet *a* ne peut être dévoilé sans que le sujet ne s'éclipse.

L'objet *a* ne saurait être représenté, il n'est pas un signifiant, mais il est ce qui dans la chaîne signifiante, fait fonction de manque et atteste du réel. L'objet *a* est ainsi inscrit dans l'intimité de la chaîne signifiante, tout en lui étant extérieur : il s'agit d'un objet *extime*. L'objet *a* n'est pas représenté par le signifiant, mais s'y *inter-dit*, il est la marque en creux qui sépare les signifiants⁵³¹. *Das Ding* est originellement ce que nous appellerons le *hors-signifié*⁵³². L'objet *a* relève à la fois de l'ordre de la Chose et à la fois de l'ordre de l'objet sans pour autant être un objet empirique, c'est-à-dire, soutenu par du signifiant⁵³³.

5.3.1.6 L'objet en tant que coupure

L'objet *a* est *l'objet cause du désir*. Il cause la division du sujet. Le sujet, écrit Lacan⁵³⁴, dépend de cette cause qui le fait divisé et qui s'appelle l'objet *a*. Voilà qui signe ce qu'il est important de souligner : que le sujet n'est pas cause de soi, qu'il est conséquence de la perte, celle qui constitue l'objet *a*, pour savoir ce qui lui manque.

Le rapport entre le sujet et l'objet *a* peut se formaliser avec un premier cercle, tandis qu'un autre cercle, celui de l'Autre, vient le recouper⁵³⁵ :

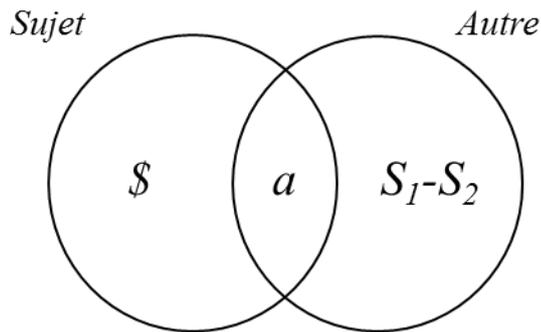
⁵³¹ Baas, *De la chose à l'objet*, 52.

⁵³² Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 67.

⁵³³ Baas, *De la chose à l'objet*, 55.

⁵³⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 10 janvier 1968.

⁵³⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XIV, La logique du fantasme*, Leçon du 16 novembre 1966.

Figure 12 - Rapport sujet-objet *a*

On trouve l'objet *a* à l'intersection des deux cercles.

Le rapport sujet-objet *a*, représenté dans le schéma d'Euler, prend tout son sens au regard des deux opérations logiques de *réunion* et d'*intersection* : la réunion concerne la liaison du sujet à l'Autre, tandis que l'intersection définit l'objet *a*.

L'objet supporte une certaine évanescence. Il permet de maintenir quelque chose du sujet dans son *fading*. Chaque fois que le sujet veut saisir le réel de son être, chercher à trouver une quelconque forme de réflexivité, il échoue. Il s'évanouit comme sujet. Le sujet pour riposter à cette défaillance convoque l'objet. Il s'agit là du seul signe clinique de l'émergence de l'objet *a*. Cet objet n'est pas le résultat d'une coupure, il est la coupure elle-même.

5.3.1.7 Le trajet de la pulsion

Lacan fait de la pulsion l'un des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. La pulsion permet de nous éclairer sur les rapports entre objet et satisfaction par un montage spécifique.

Dans le *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan reprend le texte freudien de 1915, *Pulsions et destins des pulsions*. Il s'agit pour Lacan de relire la première théorie des pulsions à la lumière de la seconde théorie de Freud. Avec sa théorie de la pulsion, Freud cherche à comprendre ce qui donne à l'être humain la force de vivre, mais aussi ce qui donne aux symptômes névrotiques la force de se constituer. Lacan reprend le concept freudien de pulsion auquel il rajoute la pulsion scopique et invocante. Il nomme tous les objets pulsionnels : objet *a*.

Cette relecture lacanienne permet un dépassement de certains points, mais aussi de nouvelles propositions concernant la pulsion.

Freud considère la pulsion comme un concept limite entre le psychique et le somatique. La pulsion est le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps, il donne pour exemple la faim et la soif. La lecture de Lacan nous montre qu'il s'agit là d'un détour qui permet à Freud d'en forger une conception autre.

Lacan s'interroge : *Ce dont il s'agit dans la pulsion est-il du registre organique⁵³⁶ ?* Pour répondre à cette question, il nous faut dans un premier temps différencier la pulsion de sa poussée : *La poussée d'abord va être identifiée à une pure et simple tendance à la décharge. [...] Sans doute ici il y a stimulation, excitation. Mais c'est une excitation interne. Qu'est-ce que cela veut dire⁵³⁷ ?*

Puis, dans un second temps, il nous faut différencier la pulsion du besoin : *Nous avons, pour l'expliquer, la notion de besoin, tel qu'il se manifeste dans l'organisme à des niveaux divers et d'abord au niveau de la faim, de la soif. Eh bien ! qu'il soit dit que Freud pose de la façon la plus formelle qu'il ne s'agit absolument pas dans la Trieb de la pression d'un besoin tel le Hunger, la faim, ou le Durst, la soif⁵³⁸.*

Avec Lacan, la pulsion n'est désormais plus un concept charnière entre le biologique et le psychique, mais un concept qui articule le signifiant et le corps.

Lacan se propose d'examiner les quatre composantes de la pulsion : la poussée, le but, l'objet et la source, composantes qui dès lors n'ont *plus rien de nature⁵³⁹* [...] *ces quatre termes sont disjoints, la pulsion ressemble à un montage, un montage surréaliste [...] une hétérogénéité qui n'a ni queue ni tête⁵⁴⁰.*

1. La poussée (*Drang*) : elle se caractérise par la constance de sa force, *La pulsion n'a pas de montée ni de descente, c'est une force constante⁵⁴¹.*

⁵³⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 148.

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ Ibid., 149.

⁵³⁹ Ibid., 148.

⁵⁴⁰ Ibid., 154.

⁵⁴¹ Ibid., 150.

2. La satisfaction : pour Lacan la satisfaction consiste dans le bouclage d'une boucle à trois temps.
3. L'objet (*Objekt*) : il occupe une place particulière dans la satisfaction de la pulsion puisque *La pulsion en fait le tour*⁵⁴². La pulsion rate toujours son objet. Celle-ci décrit une boucle autour de ce dernier qui la ramène à son point d'origine. La source est ainsi réactivée et la pulsion va à nouveau reproduire un trajet quasiment identique au précédent. L'objet pulsionnel n'est jamais à la hauteur de l'attente. Il rend le but pulsionnel impossible à réaliser directement.
4. La source (*Quelle*) : *Les zones érogènes ne sont pas n'importe quelle partie du corps, mais ces points qui se différencient par leur structure de bord*⁵⁴³.

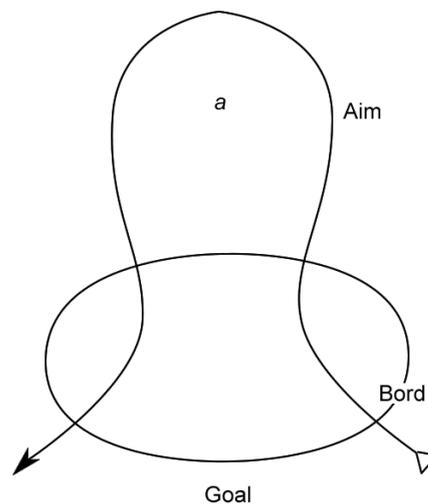


Figure 13 - La pulsion partielle⁵⁴⁴

La pulsion n'a d'autre destin que celui de rater inévitablement son objet. Ce ratage permet de mettre le sujet en mouvement : la pulsion décrit une boucle autour de l'objet qui la ramène à son point d'origine et la dispose à entamer un nouveau trajet. Si ce montage pulsionnel met le sujet en mouvement et donne à l'être humain sa force de vivre, peut-on penser qu'il donne à A. Schoenberg sa force de créer ?

⁵⁴² Ibid., 153.

⁵⁴³ Ibid., 154.

⁵⁴⁴ Ibid., 163.

Nous allons à présent nous intéresser au style d'A. Schoenberg, à ce qui le met en mouvement et le pousse à la création.

5.3.2 Le style d'A. Schoenberg

Je n'ai peut-être qu'un seul mérite : je n'ai jamais abandonné⁵⁴⁵.

5.3.2.1 Au-delà d'une technique

A. Schoenberg revendique son style. Il précise que son écriture n'est en aucun cas due à une incapacité ou à une inaptitude, mais qu'elle relève d'une détermination, d'un devoir d'exprimer ses sentiments et ses désirs : *Je crois que mon écriture pianistique n'est pas le résultat d'une incapacité, mais l'expression d'une volonté ferme, de désirs déterminés, de sentiments clairs et tangibles. Ce qu'elle ne fait pas n'est pas ce qu'elle ne peut pas, mais ce qu'elle ne veut pas. Ce qu'elle fait n'est pas : quelque chose qui aurait pu se réaliser autrement, mais ce qu'elle doit faire. Elle a donc sa nature propre, son style, et elle est organique⁵⁴⁶.*

Le compositeur est divisé entre sa nouvelle méthode de composition et la musique tonale. Sa musique atonale ne vient pas remplacer la musique tonale. Les deux méthodes de composition cohabitent sans se contredire. Le style d'A. Schoenberg ne se réduit pas à une méthode de composition en particulier, il est dans chacune de ses œuvres, il est la marque de sa singularité, ce qui lui permet de se reconnaître dans toutes ses compositions : *Mais le désir de retourner à mon ancien style ne cessait de se manifester fortement en moi : il me fallut bien lui céder de temps à autre. Voilà pourquoi j'écris parfois de la musique tonale. Je n'attache moi-même aucune importance à mes diversités de style. J'ignore de quelle façon j'écris le mieux ; j'aime toutes mes compositions parce que je les ai aimées quand je les ai écrites⁵⁴⁷.*

Si la musique d'A. Schoenberg ne cesse d'évoluer, de connaître des bouleversements, l'homme, lui, reste le même : *Si je devais exprimer ce que je ressens de façon subjective, je dirais : je crois que j'ai toujours été le même et que je n'ai pas changé⁵⁴⁸.* Au fil du

⁵⁴⁵ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 509.

⁵⁴⁶ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 39- 41.

⁵⁴⁷ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 91.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, 92.

temps, son style reflète son parcours, son expérience : *Je n'ai jamais cessé de composer dans le même style et de la même manière depuis mes tout débuts. La seule différence est que je m'en tire mieux maintenant qu'auparavant ; mon œuvre reflète plus de concentration et plus de maturité*⁵⁴⁹.

Les véritables œuvres ne sont pas celles qui relèvent d'un savoir ou d'une technique parfaite, mais plutôt nous dit Buffon, celle dans lesquelles l'homme y dépose une part de lui-même, offre sa vision singulière du monde, et partage avec l'autre sa propre vérité : *Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité : la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes, ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité : si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans noblesse et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent et gagnent même à être mises en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même. Le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer : s'il est élevé, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps ; car il n'y a que la vérité qui soit durable, et même éternelle. Or un beau style n'est tel en effet que par le nombre infini des vérités qu'il présente. Toutes les beautés intellectuelles qui s'y trouvent, tous les rapports dont il est composé, sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit humain que ceux qui peuvent faire le fond du sujet*⁵⁵⁰.

Pour A. Schoenberg, le compositeur doit à la fois avoir de la technique et de l'invention. *Il n'existe jamais de véritable technique sans pouvoir d'invention et ce qui existe, c'est un pouvoir d'invention qui cherche encore sa technique*⁵⁵¹. Avoir de la technique ne se limite pas à imiter, sinon *c'est la technique qui vous possède*⁵⁵². La technique sans invention n'est qu'un *trompe-l'œil, elle ne recouvre rien de solide, tout est du vernis brillant adroitement appliqué*⁵⁵³.

Buffon définit le style comme fondé par l'idée : *Le style suppose la réunion et l'exercice de toutes les facultés intellectuelles. Les idées seules forment le fond du style [...] Or jamais l'imitation n'a rien créé*⁵⁵⁴.

⁵⁴⁹ Ibid., 17.

⁵⁵⁰ Buffon, « Discours sur le style ».

⁵⁵¹ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 282- 283.

⁵⁵² Ibid.

⁵⁵³ Ibid.

⁵⁵⁴ Buffon, « Discours sur le style ».

A. Schoenberg, lui aussi, s'intéresse à l'articulation entre le style et l'idée en musique à travers un certain nombre d'articles. Pour lui, le style doit se mettre au service de l'idée. Le style est éphémère tandis que l'idée, elle, est éternelle : *L'outil lui-même se trouvera alors démodé, mais l'idée dont il est né demeurera. Et c'est précisément là que se trouve la différence entre un style et une idée : une idée ne peut jamais mourir*⁵⁵⁵. A. Schoenberg ne s'attendait pas à son nouveau style. C'est en suivant ses idées qu'un nouveau style émerge : *[...] j'en vins à écrire des œuvres extraordinairement courtes. Je ne m'attardai certes pas à ce nouveau style, mais j'avais appris cette fois deux choses : la première, à donner à mes idées un tour d'aphorisme, sans vouloir les commenter pour des raisons de pure forme ; la seconde, à relier les idées les unes aux autres sans utiliser les modes traditionnels d'articulation, mais par simple juxtaposition*⁵⁵⁶.

Derrière le style d'une œuvre achevée se cachent des règles précises qui ont permis la création. Mais l'artiste *ne procède jamais à partir de l'image préconçue d'un style : il se préoccupe uniquement de ne pas trahir ses idées. Il a la certitude que, s'il a satisfait à tout ce qu'elles exigent pour être exprimées, leur formulation matérielle sera nécessairement bonne*⁵⁵⁷.

L'art n'est pas une fin en soi pour A. Schoenberg. Il le met au service de ses idées : *L'art ne peut être créé que pour l'art. Une idée vient de naître : il va falloir la façonner, la formuler, la développer, la fouiller et le conduire jusqu'à son ultime conclusion*⁵⁵⁸.

5.3.2.2 Un savoir inaccessible au cœur de la création artistique

*Toute recherche tendant à produire un effet traditionnel reste plus ou moins marquée par l'intervention de la conscience. Mais l'art appartient à l'inconscient ! C'est soi-même que l'on doit exprimer ! S'exprimer directement ! Non pas exprimer son goût, son éducation, son intelligence, ce que l'on sait, ou ce que l'on sait faire*⁵⁵⁹[...]

La musique et la pensée d'A. Schoenberg sont liées à la logique, la construction et l'intelligibilité⁵⁶⁰, mais il reconnaît aussi une part qui échappe à la conscience. *Ce n'est pas par un processus conscient que j'ai développé ma technique et mon style*⁵⁶¹. Ce qu'A.

⁵⁵⁵ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 102.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, 62- 63.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, 100.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, 103.

⁵⁵⁹ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, Lettre du 24 janvier 1911.

⁵⁶⁰ Caullier, *C'est ainsi que l'on crée...*, 70.

⁵⁶¹ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 91.

Schoenberg cherche à mettre dans ses œuvres, c'est ce qui échappe au sens et qui concerne la part animale du vivant, sa jouissance. Il écrit à Busoni en 1909 [...] *il est impossible à quiconque de ne ressentir qu'une émotion à la fois. On en a des milliers en même temps. [...] Et cette diversité, cette multiplicité, cet illogisme de nos sens, cet illogisme dû à leur interaction, suscitée par quelque brusque afflux de sang, par quelque réaction des nerfs et des sens, - c'est cela que je voudrais avoir dans ma musique*⁵⁶².

*Je n'ai jamais cru devoir cacher que je pense avec logique, que je distingue avec sûreté le vrai du faux et que j'ai des idées absolument justes sur l'art. Or, ayant un certain jour pas mal discuté avec un de mes partenaires de tennis, j'avais peut-être fait montre d'un peu trop de tête. Mon interlocuteur, un poète lyrique, ne me répondit pas directement, mais me raconta malicieusement l'histoire d'un crapaud qui avait demandé au mille-pattes s'il avait toujours exacte conscience de celle de ses mille pattes qu'il devait lever pour se déplacer. Après quoi le mille-pattes, sensibilisé à ce problème de décision, ne put retrouver l'instinct qui lui permettait d'avancer*⁵⁶³.

Cette anecdote qu'A. Schoenberg raconte n'est pas sans nous évoquer la thèse freudienne sur l'artiste et son savoir. L'intervention malicieuse de l'ami poète vient rappeler qu'il y a tout intérêt à ce que l'artiste soit séparé de son savoir sur son acte de création, au risque d'une inhibition de l'activité créatrice comme nous l'a montré Freud avec Léonard de Vinci.

Pour A. Schoenberg, il existe un savoir en réserve qui recèle un sens caché : *Les mystères cachent la vérité, mais ils suscitent la curiosité qui cherche à les dévoiler*⁵⁶⁴. Il existe un savoir sur l'œuvre inaccessible. A. Schoenberg cherche – sans résultat – à percer le secret du *Clavecin bien tempéré* de Bach : *Je crois plutôt qu'il y a là un mystère qui n'a pas encore été éclairci. J'ai souvent essayé de trouver la clef, mais en vain*⁵⁶⁵.

Si A. Schoenberg consacre sa vie entière à tenter d'établir de nouvelles lois de la composition musicale, il se rend finalement compte que l'énigme et le mystère sont au cœur de la création artistique : *le véritable art de la composition restera toujours un secret*⁵⁶⁶.

⁵⁶² Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 36.

⁵⁶³ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 101.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, 308.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, 303.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 287.

A. Schoenberg oppose *intelligence lucide* et *sentiment vrai*. C'est grâce à ce qu'A. Schoenberg nomme le *sentiment vrai* qu'il espère pouvoir composer une musique capable d'exprimer le réel des sentiments : [...] *une intelligence lucide fait presque toujours le contraire de ce qui conviendrait à un sentiment vrai. Alors qu'un sentiment vrai ne doit pas craindre de redescendre constamment, sans se lasser, dans les sombres profondeurs de l'inconscient d'où il ramène, en une seule fois, à la manière d'un tout, le contenu et la forme à travers laquelle il s'exprimera*⁵⁶⁷. Le *sentiment vrai* semble relever de la conscience et de l'intelligible, mais il lui permet aussi d'avoir accès à un savoir indisponible autrement. Ce *sentiment vrai* est une voie d'accès à l'inconscient, il inspire le compositeur.

Cependant, ce n'est pas sans difficulté qu'A. Schoenberg se montre disponible et à l'écoute de ce *sentiment vrai* : il écrit à Busoni *ne rien laisser filtrer qui puisse relever de l'intellect ou de la conscience, puis de rajouter peut-être n'est-ce pas encore à portée de main. Peut-être me faudra-t-il encore longtemps pour que je puisse écrire la musique qui me hante, et dont j'ai une certaine idée depuis des années, mais que, pour l'instant, je ne peux exprimer*⁵⁶⁸.

Ce sont les sentiments vrais et forts qui dictent à A. Schoenberg sa musique, même si ses compositions ne pourraient exister sans connaissance des règles de la construction harmonique.

A. Schoenberg écrit à ce sujet dans son *Traité d'Harmonie* : *Lorsque je compose, j'obéis à mon intuition, à mon sentiment de la forme. C'est lui qui me dicte exclusivement ce que je dois écrire. Chaque accord que j'inscris m'est imposé, imposé par la nécessité de m'exprimer, peut-être aussi par la logique rigoureuse, bien qu'inconsciente, de la construction harmonique. Je suis tout à fait persuadé qu'elle est présente, ici aussi, au moins autant que dans le domaine de l'harmonie qu'on cultivait auparavant*⁵⁶⁹.

Il existe malgré tout un risque pour A. Schoenberg. Il craint que ses connaissances théoriques ne viennent gâcher sa musique : *La preuve en est qu'en corrigeant l'inspiration par des raisons purement formelles, ce à quoi la conscience à l'état de veille n'a que trop tendance, on la gâte*

⁵⁶⁷ Ibid., 346.

⁵⁶⁸ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 44.

⁵⁶⁹ Webern, *Le chemin vers la nouvelle musique*, 114.

*le plus souvent. C'est la preuve pour moi qu'il faut nécessairement obéir à l'inspiration, que les harmonies qui avaient été choisies en font intimement partie et qu'il ne faut rien changer*⁵⁷⁰.

Mais pour A. Schoenberg, le choix est fait, sa musique sera celle qui résulte de son inspiration, et non des règles de compositions.

5.3.2.3 Le chemin vers la création : une trajectoire pulsionnelle

Voici ce qu'écrivait A. Schoenberg dans une lettre adressée à Busoni en août 1909 :

Ma seule intention est : n'avoir aucune intention ! Ni formelle, ni architectonique, ni artistique dans quelques sens que ce soit, ni esthétique - absolument aucune ; ou tout au plus celle-ci : ne rien mettre en travers du flux de mes sensations inconscientes. Ne rien y laisser infiltrer qui serait l'effet de l'intelligence ou de la conscience. Mais lorsqu'on voit combien j'ai évolué par degrés, combien je suis depuis longtemps proche d'une forme d'expression à laquelle j'adhère aujourd'hui clairement et sans réserves, alors on comprendra qu'il n'y a là rien d'inorganique, rien d'une "esthétique de pisse-copie"⁵⁷¹, mais que c'est un impératif qui a engendré ce résultat⁵⁷².

A. Schoenberg s'interroge sur ce qui le pousse à composer, sur la cause du désir. Il se donne pour principe directeur de n'avoir aucune intention. Il a l'idée que ce qui le pousse à la création ne peut pas s'attraper par une idée ou un mot, tel l'objet *a*, et que justement ses intentions de créateur doivent rester en dehors du champ du symbolique, et ne pas se laisser infiltrer. Il laisse la place vide. S'il ne peut pas nommer l'intention qui l'anime, il constate le chemin parcouru : il a su composer une musique dans laquelle il se reconnaît.

A. Schoenberg réalise peu à peu que ses choix de compositions ne sont pas tirés aux dés, bien au contraire, ils relèvent d'une nécessité : [...] *j'ignorais alors que les harmonies que je composais à cette époque n'étaient pas le fruit du hasard, mais de la nécessité*⁵⁷³.

Le compositeur nomme finalement le point de départ du trajet vers son style et vers ses œuvres. Cet impératif qui le pousse à composer, la *Drang* (poussée de la pulsion), il le nomme : *nécessité intérieure*.

⁵⁷⁰ Ibid.

⁵⁷¹ Original : "Verschmoeckt-Ästhetisches", dérivé de *Schmoeck*, dans le sens d'une écriture superficielle.

⁵⁷² Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 43.

⁵⁷³ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 464.

C'est la volonté ferme d'A. Schoenberg de ne plus se mettre au service de la technique musicale ou des attentes du public, mais d'une nécessité intérieure qui lui permet d'inventer sa musique nouvelle. Voici ce qu'A. Schoenberg nous livre : [...] *il m'a semblé opportun, en donnant en concert les Gurrelieder, qui ne rencontraient aucune compréhension il y a huit ans, mais qui ont aujourd'hui de nombreux partisans, d'attirer l'attention sur le fait que ce n'est ni le manque d'imagination, ni le manque de technique, ni l'ignorance des autres exigences de l'esthétique traditionnelle qui me poussent dans cette voie, mais que j'obéis à une nécessité intérieure, plus forte que l'éducation, que je suis mon évolution naturelle qui, en tant que telle, est plus forte que ma formation artistique*⁵⁷⁴.

5.3.2.4 *Se libérer d'une poussée intérieure*

L'émergence du style atonal d'A. Schoenberg se fait à partir d'une force intérieure qui le pousse dans cette direction. Cette force interne s'impose au compositeur qui se sent étranger, séparé d'elle, tout comme le sujet de l'objet *a*. Elle semble être à l'œuvre sur une autre scène.

*J'avais commencé de composer une Deuxième symphonie de chambre. Mais alors que j'en avais presque achevé deux mouvements [...] je vins à être inspiré par des poèmes de l'allemand Stefan George ; je me sentis poussé à mettre en musique certains de ses poèmes et, à ma grande surprise, sans que j'y misse rien du mien, mes mélodies se révélèrent d'un style complètement différent de tout ce que j'avais pu écrire auparavant. Ce fut dès lors une nouvelle voie qui s'ouvrit devant moi, une voie hélas semée d'épines : c'était le premier pas vers ce style qu'on a depuis appelé « le style atonal »*⁵⁷⁵.

La musique s'impose à A. Schoenberg. *Des idées musicales peuvent surgir sans qu'on les ait provoquées et même être aussi indésirables qu'un cri pour l'oreille ou une mauvaise odeur pour le nez*⁵⁷⁶.

Elle le met en mouvement : *J'ai honnêtement confié ma façon d'agir : ne jamais me répéter, ou presque. On va donc me demander à bon droit : « Et pourquoi agissez-vous ainsi ? [...] » Ma réponse sera : « Je ne puis faire autrement. Ma musique n'a pas de sens écrite autrement. Je puis*

⁵⁷⁴ Webern, *Le chemin vers la nouvelle musique*, 112.

⁵⁷⁵ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 36.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, 101.

seulement dire que je n'ai pas décidé a priori d'écrire ainsi, que je ne me force point et que je serais soulagé s'il m'était possible d'écrire différemment »⁵⁷⁷.

A. Schoenberg définit ce qui met en mouvement le créateur comme une *poussée intérieure* dont il cherche à se libérer, ce qui le conduit à sa propre satisfaction : *Il est certain que le véritable créateur n'écrit que pour se libérer de la poussée intérieure qui le contraint à créer ; il crée essentiellement pour sa propre satisfaction*⁵⁷⁸. Le trajet de la pulsion n'est-il pas clairement posé ? A. Schoenberg possède un savoir qui n'est pas étranger à celui du psychanalyste nous dirait sans doute Freud. *Qu'on se souvienne de la façon dont travaille un créateur. La poussée intérieure sourd en lui, ses œuvres se conçoivent et viennent au jour sans qu'il se sente en quoi que ce soit aidé par le monde extérieur ; il est l'esclave d'une force supérieure, sous la domination de laquelle il œuvre sans relâche*⁵⁷⁹.

5.3.2.5 Avoir le courage de ne pas céder

A. Schoenberg définit l'artiste par son courage de suivre ses propres *inclinaisons* et de ne pas céder dessus. *L'artiste qui a du courage se soumet totalement à ses propres inclinaisons. Et celui-là seul qui se soumet à ses propres inclinaisons a du courage, et celui-là seul qui a du courage est un artiste*⁵⁸⁰.

C'est en suivant sans relâche ce qu'il trouve dans son for intérieur qu'A. Schoenberg développe son style : *Mon originalité tient à ce que j'ai immédiatement imité toute chose qui me paraissait bonne [...] Car cette chose je l'ai souvent trouvée chez moi-même. Une fois découverte, je ne l'ai pas lâchée ; je l'ai saisie, afin de bien la faire mienne. Je l'ai travaillée, je l'ai développée et en fin de compte elle m'a donné du « neuf »*⁵⁸¹ ?

Pour A. Schoenberg, le créateur écrit sa musique pour lui-même et non dans l'intention de plaire à un quelconque public. *Je crois qu'un compositeur digne de ce nom écrit sa musique pour la seule raison qu'elle lui plaît. Ceux qui composent dans le dessein de plaire aux autres et ne pensent qu'à leur auditoire ne sont pas de vrais artistes. Ce ne sont pas des inspirés, poussés à dire quelque chose sans se soucier de savoir s'il existe ou non quelqu'un à qui cela plaira, dût cette*

⁵⁷⁷ Ibid., 86.

⁵⁷⁸ Ibid., 112.

⁵⁷⁹ Ibid., 348.

⁵⁸⁰ Schoenberg, *Traité d'harmonie*, 494.

⁵⁸¹ Schoenberg, *Le style et l'idée*, VI.

*chose leur déplaire à eux-mêmes. Ce ne sont pas des créateurs, contraints comme malgré eux de se libérer d'une poussée intérieure qui donnera le jour à une œuvre impatiente de naître. Ce sont des amuseurs plus ou moins adroits, qui renonceraient à composer s'ils n'étaient pas sûrs de trouver des auditeurs*⁵⁸².

Lorsqu'A. Schoenberg demande à ses amis leur avis sur ces œuvres, et qu'elles ne sont pas à leurs goûts, il ne se décourage pas : *Je savais que j'avais écrit des mélodies et je sentais qu'elles étaient bonnes ; le choix me restait donc ou bien de perdre courage ou bien de douter de la compétence de mon ami en matière de musique*⁵⁸³. A. Schoenberg préfère douter de ses amis que de sa musique.

La musique d'A. Schoenberg se fonde sur un choix éthique, c'est-à-dire qu'elle est une réponse d'A. Schoenberg face au réel. Ses compositions ne se mettent pas au service de la technique et des lois dictées par un Autre, leur but n'est pas de plaire à un public, à ses pairs ou à ses amis. Sa musique résulte de son inspiration, de ce qu'il nomme une *nécessité intérieure*.

Pour autant, la position d'A. Schoenberg face à son désir n'est pas sans paradoxes. Alors que nous venons de montrer qu'il a le courage de se confronter à son propre désir et qu'il en assume les conséquences, il existe chez A. Schoenberg, une autre version concernant la cause de ses créations musicales, une version mystique. Les deux versions semblent exister de manière synchrone et cohabiter sans se contredire, il existe un véritable clivage.

5.3.2.6 Le tout puissant

A. Schoenberg a toujours affirmé qu'il n'avait pris le chemin de l'inconnu et de l'incertain qu'à contrecœur. Ce sont des forces supérieures qui l'ont conduit sur cette voie⁵⁸⁴.

Au-delà du style et de l'idée, c'est Dieu lui-même qui inspire A. Schoenberg. Dieu lui permet de créer, mais aussi de résoudre ses problèmes spirituels : *Il importe peu qu'un*

⁵⁸² Ibid., 40.

⁵⁸³ Ibid., 27- 28.

⁵⁸⁴ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 136.

artiste produise ses chefs-d'œuvre consciemment ou inconsciemment, en application d'un plan préconçu ou en passant à l'avenglette d'un dessein à l'autre. Serait-ce que le Seigneur a doté ce penseur d'un esprit extraordinaire pénétrant ? Ou Se contente-t-Il de lui venir silencieusement en aide de temps à autre, avec une émanation de Sa propre pensée ? Il est de fait que le Seigneur est un merveilleux joueur d'échecs, capable de prévoir couramment des milliards de coups d'avance, et c'est pourquoi il n'est pas facile de Le comprendre. Il semble toutefois qu'Il se plaise à aider, pour la solution de leurs problèmes spirituels, ceux qu'Il a choisis – quoiqu'Il ne les aide pas tellement à résoudre leurs problèmes matériels⁵⁸⁵.

A. Schoenberg se fait le porte-parole de Dieu. Il écrit sa musique en son nom : *L'artiste n'est ici que le porte-parole d'une force qui lui dicte ce qu'il doit faire⁵⁸⁶.*

A. Schoenberg est à l'apogée de sa première période avec sa symphonie de chambre op.9. Il parvient à associer la mélodie à l'harmonie, assurant de cette manière la fusion des relations tonales éloignées en une parfaite unité. A partir de là, il tire les conséquences logiques des problèmes posés. Mais A. Schoenberg nous parle aussi *de l'étonnant secours apporté par le subconscient. Je suis convaincu qu'on peut découvrir dans les œuvres des grands maîtres quantités de passage qui relève du miracle, tant leur profondeur insondable et le caractère prophétique de leur message semblent dépasser les possibilités de l'humain. En toute modestie, je me permettrai de citer ici un passage de ma Symphonie de chambre. [...] pour montrer qu'il existe un pouvoir créateur qui transcende le cerveau humain et qui produit des miracles dont nous ne devons pas nous attribuer le mérite⁵⁸⁷.*

Je crois qu'une fois qu'on s'est acquitté de sa tâche avec le meilleur de soi-même et qu'on a tout amené à un degré aussi voisin de la perfection qu'on peut humainement le faire, alors le Tout-Puissant intervient avec Sa générosité, qui vient ajouter à votre œuvre des éléments de beauté, que jamais votre seul talent n'eût été capable de concevoir⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 332- 333.

⁵⁸⁶ Ibid., 303.

⁵⁸⁷ Ibid., 68- 69.

⁵⁸⁸ Ibid., 69- 70.

Lorsqu'A. Schoenberg eut fini sa Première symphonie de chambre op.9, il crut avoir trouvé son style et savoir comment composer désormais. Pourtant, ses œuvres suivantes se montrèrent bien différentes, elles prenaient une toute autre direction. Voici la manière dont A. Schoenberg s'explique ce changement : *Mon destin m'avait forcé la main ; il ne m'appartenait plus de poursuivre dans le sillage de ma Nuit transfigurée ou de mes Gurre-lieder ou même de Péléas et Mélisande, car le Tout-Puissant m'avait imposé une autre voie, plus rude*⁵⁸⁹.

Il existe chez A. Schoenberg une version mystique qui vient expliquer ce qui le pousse à créer.

Nous allons à présent nous intéresser à la question du désir de l'analyste puis à celui qui anime A. Schoenberg.

5.3.3 Le désir de l'analyste

5.3.3.1 *Le désir de Freud*

La psychanalyse s'est fondée sur le désir de Freud. Elle est une réponse clinique, le geste originaire de Freud face à la souffrance et aux symptômes de ses patientes hystériques. Ce geste inaugural de Freud est porté par les mutations d'une époque et s'inscrit dans une pensée et une redéfinition de l'humain. La psychanalyse est une offre de parole et une voie d'accès à la dimension du désir. Elle est devenue dépositaire et garante d'une certaine idée de la subjectivité⁵⁹⁰.

On ne peut parler du désir de l'analyste sans se référer au désir de Freud. Le champ freudien de la pratique analytique reste dans la dépendance d'un désir originel, qui joue un rôle privilégié et ambigu, dans la transmission de la psychanalyse⁵⁹¹. Il ne s'agit pourtant pas de s'intéresser à la subjectivité de Freud, à son désir en tant que sujet, mais plutôt au désir en tant qu'objet.

⁵⁸⁹ Ibid., 91.

⁵⁹⁰ Guyomard, « L'éthique du bien et le désir du sujet ».

⁵⁹¹ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 17.

Questionnons ce qu'il doit en être de l'analyste (de l'« l'être » de l'analyste) quant à son propre désir.

Qui aurait la naïveté encore de s'en tenir, quant à Freud, à cette figure de bourgeois rangé de Vienne qui stupéfait son visiteur André Breton de ne s'auréoler d'aucune hantise de Ménades ? Maintenant que nous n'en avons plus que l'œuvre, n'y reconnâtrons-nous pas un fleuve de feu, qui ne doit rien à la rivière artificielle de François Mauriac ?

Qui mieux que lui avouant ses rêves, a su filer la corde où glisse l'anneau qui nous unit à l'être, et faire luire entre les mains fermées qui se le passent au jeu du furet de la passion humaine, son bref éclat ?

Qui a grondé comme cet homme de cabinet contre l'accaparement de la jouissance par ceux qui accumulent sur les épaules des autres les charges du besoin ?

Qui a interrogé aussi intrépidement que ce clinicien attaché au terre-à-terre de la souffrance, la vie sur son sens, et non pour dire qu'elle n'en a pas, façon commode de s'en laver les mains, mais qu'elle n'en a qu'un, où le désir est porté par la mort ?

Homme de désir, d'un désir qu'il a suivi contre son gré dans les chemins où il mire dans le sentir, le dominer et le savoir, mais dont il a su dévoiler, lui seul, comme un initié aux défunts mystères, le signifiant sans pair : ce phallus dont le recevoir et le donner sont pour le névrosé également impossible, soit qu'il sache que l'Autre ne l'a pas, ou bien qu'il l'a, parce que dans les deux cas son désir est ailleurs : c'est de l'être, et qu'il faut que l'homme, mâle ou femelle, accepte de l'avoir et de ne pas l'avoir, à partir de la découverte qu'il ne l'est pas⁵⁹².

5.3.3.2 Le désir de l'analyste

L'expérience, qui s'est organisée par une sorte de glissement progressif à partir de l'indication freudienne primordiale, masque de plus en plus la question essentielle qui gît en son cœur, et sans laquelle il n'y a pas, je crois, de juste appréciation de l'action analytique à savoir la question de la place du désir.

Le mouvement de la cure analytique s'organise sur un point pivot que Lacan désigne sous le nom de désir du psychanalyste⁵⁹³. La question du désir constitue un point central de la cure, mais reste néanmoins *difficile à saisir*⁵⁹⁴.

⁵⁹² Lacan, « La direction de la cure », 642.

⁵⁹³ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 209.

Lacan introduit la question du désir, en 1958, dans *La direction de la cure : Une éthique est à formuler qui intègre les conquêtes freudiennes sur le désir : pour mettre à sa pointe la question du désir de l'analyste*⁵⁹⁵. Lacan formule son idée que l'analyste opère avec son désir et pose la question du désir de l'analyste, à partir de son questionnement sur l'éthique de la psychanalyse. Il interroge la réflexion freudienne concernant les paradoxes du désir en la confrontant à l'éthique d'Aristote et celle de Kant à partir de la notion de Souverain Bien. C'est la distinction entre principe de plaisir et principe de réalité, qui permet à Freud de mettre en évidence le paradoxe du désir⁵⁹⁶. Lacan développe sa théorie du désir à partir de l'affirmation hégélienne selon laquelle *tout désir est désir de l'Autre*⁵⁹⁷. Lacan ne cessera de répéter cet aphorisme tout au long de son enseignement. Il nous en propose néanmoins un éclairage dans *Subversion du sujet et dialectique du désir* (1960) : nous désirons le désir de l'Autre, c'est-à-dire le manque qui le rend désirant. L'aphorisme lacanien met en évidence que le désir du sujet est désir d'être désiré. Dans la cure, le désir de l'Autre est le désir qui correspond à celui de l'analyste⁵⁹⁸.

Lacan déconstruit toute idéalisation de l'analyste. L'analyste ne sait pas tout du désir, même si sa cure lui a permis d'en savoir un bout sur ce qui est en jeu pour lui. *Avoir mené à son terme une analyse n'est rien d'autre qu'avoir rencontré cette limite où se pose toute la problématique du désir*⁵⁹⁹. Le trajet de sa cure lui permet de laisser suffisamment de place au désir de son analysant. Il doit pouvoir accueillir tant l'amour que l'agressivité et la haine de l'analysant.

On pourrait croire que le désir de l'analyste est un désir pur. Cependant, le désir pur, dont il est question avec Antigone dans le séminaire *l'Éthique*, est un désir de destruction et d'autodestruction. Dans le séminaire sur les *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan spécifie que le désir de l'analyste n'est pas un désir pur. Il est *désir*

⁵⁹⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, Leçon du 27 février 1963.

⁵⁹⁵ Lacan, *Écrits*, 615.

⁵⁹⁶ Tardits, « L'éthique et le désir de l'analyste ».

⁵⁹⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 370.

⁵⁹⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, 71.

⁵⁹⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 347.

*d'obtenir la différence absolue, celle qui vient quand, confronté au signifiant primordial, le sujet vient pour la première fois en position de s'y assujettir*⁶⁰⁰. De même, lorsque Lacan associe le psychanalyste à un saint dans *Télévision*, il ne s'agit pas du saint de la charité ni celui à qui l'on adresse ses prières et ses offrandes. L'analyste doit être un saint en tant qu'il doit accepter d'incarner le déchet, l'objet *a*⁶⁰¹.

Le désir de l'analyste serait un désir *averti*⁶⁰². Grâce à son expérience personnelle, l'analyste en a appris un bout sur son désir inconscient et sur cause. Il a appris à ne pas désirer l'impossible.

Au terme de l'opération analytique, l'objet *a* est évacué en tant qu'il représentait la béance de la vérité rejetée. C'est cet objet que l'analyste va représenter pour son analysant. L'analyse permet de cerner le désir, non pas son dérochement ou sa métonymie, mais le désir en tant que l'analyse peut y trouver sa fin⁶⁰³. Ce désir-là, Lacan le nomme désir de l'analyste. C'est à partir de la procédure de la passe, comme nous l'avons vu précédemment, que Lacan espérait recueillir un témoignage sur le désir de l'analyste.

Le concept du désir de l'analyste révolutionne le cadre de l'analyse en tant qu'il permet une prise de distance radicale par rapport aux concepts de neutralité bienveillante, d'empathie, d'absence de désir qui jusque-là incarnaient la non-intervention de l'analyste. Lacan rompt avec la non-intervention systématique devenue standard de la cure type, en donnant pour but de l'analyste didactique, de permettre à l'analyste de *soutenir le dialogue analytique* et de *parler ni trop tôt ni trop tard*⁶⁰⁴. Lacan insiste sur l'importance pour le psychanalyste d'abandonner tout *discours intermédiaire*⁶⁰⁵, celui de la tromperie et de l'erreur, l'intérêt fondamental de son ouverture à la parole authentique de l'autre⁶⁰⁶, mais aussi la nécessité de l'évitement de *tout abus du désir de guérir*⁶⁰⁷. Le désir de l'analyste est le résultat d'un deuil, du deuil de l'objet idéal.

⁶⁰⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 248.

⁶⁰¹ Lacan, *Télévision*, 28.

⁶⁰² Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 347.

⁶⁰³ Lacan, *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, Leçon du 13 janvier 1965.

⁶⁰⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*, 9.

⁶⁰⁵ Lacan, *Écrits*, 353.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, 352.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 324.

L'analyste ne doit pas vouloir le meilleur pour son analysant. Il doit être capable d'offrir sa place comme place vacante au désir du patient, pour qu'il se *réalise comme désir de l'Autre*⁶⁰⁸.

*J'ai terminé la dernière fois sur un point de ce qui constitue un des éléments, et peut-être l'élément fondamental de la position du sujet dans l'analyse. C'était la question où se recoupe pour nous la définition du désir comme le désir de l'Autre, question en somme marginale, mais qui indique par là comme foncière dans la position de l'analysé par rapport à l'analyste, même s'il ne se la formule pas - qu'est-ce qu'il veut*⁶⁰⁹?

L'inconscient est par définition ce qui est inaccessible à la conscience. On peut y accéder dans des conditions strictement limitées, par un détour, celui par l'Autre, dans la cure analytique, ce qui rend caduque toute idée d'auto-analyse⁶¹⁰.

C'est toujours comme inconscient de l'Autre, nous dit Lacan, que se fait toute expérience de l'inconscient. Freud découvre l'inconscient grâce à ses patientes hystériques, et de la même manière c'est dans un premier temps comme inconscient de l'Autre que chacun d'entre nous peut avoir l'idée *qu'un truc pareil puisse exister*⁶¹¹.

Si toute découverte de son propre inconscient se présente d'abord comme inconscient de l'Autre, on pourrait tout à fait imaginer que même pour l'analyste qui a fait une longue analyse, celle-ci puisse toujours reprendre au niveau de l'Autre dans la cure qu'il est censé diriger et dont il doit s'absenter en tant que sujet. La reconnaissance de l'inconscient ne met pas l'analyste hors de portée des passions, et ne le préserve pas des sentiments négatifs ou positifs envers son patient. Pourtant, il a été rapidement admis que *tout ce qui chez l'analyste représente son inconscient en tant que, dirons-nous, non analysé, a été considéré comme nocif pour sa fonction et son opération d'analyste*⁶¹².

Dans la cure, le désir de l'analysant s'affronte avec le désir de l'analyste⁶¹³. Si l'analyste fait de l'analysant l'objet de son désir, ou s'il vient incarner l'objet du

⁶⁰⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, 130.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, 189.

⁶¹⁰ *Ibid.*, 222.

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² *Ibid.*, 220.

⁶¹³ Lacan, *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, 571.

fantasme de son analysant, la cure devient un lieu de jouissance, il n'y a aucune place pour le travail de la cure. *Ne pas céder sur son désir*, c'est ainsi que formule Lacan le moyen à la portée de l'analyste pour faire barrière à sa jouissance.

L'analyste ne doit pas se tromper sur l'objet du désir du sujet⁶¹⁴. Il est tenu de diriger l'analysant vers son propre désir : *Nous nous trouvons, disait Lacan, dans la situation paradoxale d'être les entremetteurs, les accoucheurs, ceux qui président à l'avènement du désir*⁶¹⁵. Il ne doit pas guider le désir de l'analysant vers lui-même : *Nous mûrissons le désir du sujet pour un autre que nous*⁶¹⁶.

En 1953-1955, dans *Variante de la cure type*, Lacan propose d'ores et déjà sa conception du psychanalyste : *Il faudrait que l'analyste eût dépourvu l'image narcissique de son Moi de toutes les formes de désir où elle s'est constituée pour la réduire à la seule figure qui, sous leur masque, la soutient : celle du Maître absolu : la mort*⁶¹⁷. Lacan précise la mort pour que la vie lui soit amie. Le désir de l'analyste permet à la cure d'être autre chose qu'une hypnose : l'Idéal du moi et l'objet *a* ne sont pas confondus. L'analyste doit déchoir de toute idéalisation pour être le support de l'*a* séparateur. Le désir de l'analyste est un x qui œuvre dans le sens contraire de l'identification⁶¹⁸.

L'analyste se fait le maïeuticien du désir, sans pour autant être un Socrate, un pur, un saint⁶¹⁹.

De son temps, A. Schoenberg est lui-même comparé à Socrate. A présent, nous allons nous intéresser à comprendre pourquoi une telle comparaison a pu être faite : A. Schoenberg était-il un pur, un saint ? Était-il un maïeuticien ?

⁶¹⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre IX, L'identification*, Leçon IX du 24 janvier 1962.

⁶¹⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, 572.

⁶¹⁶ Ibid., Leçon du 1er juillet 1959.

⁶¹⁷ Lacan, *Écrits*, 348.

⁶¹⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 245- 246.

⁶¹⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, 130.

5.3.4 A. Schoenberg maïeuticien

*C'était hier, le flux des sons était encore
 Contenu entre les rives de la tonalité.
 Puis les dissonances donnèrent l'assaut ;
 Tu les utilisas avec courage
 Pour briser la digue qui entravait la plénitude
 Du flot chromatique. C'est lui que tu as organisé,
 En transformant la contrainte en liberté.
 Tu as créé des formes grandes et nouvelles,
 Des signes lumineux.
 L'ont-ils tout de suite reconnu, et ont-ils suivi avec
 gratitude ?
 Effrayés, ils n'osent pas faire le saut dans les profondeurs
 De l'espace chromatique qui ouvre, à l'instar de l'espace
 courbe,
 La nouvelle connaissance.
 Mais toi, tu nous as donné la vraie dodécaphonie⁶²⁰.*

L'histoire d'A. Schoenberg et ses élèves n'est pas sans nous rappeler le trouble qu'a provoqué Socrate en son temps dans la philosophie. Lacan nous rappelle que Socrate est le philosophe qui a suscité le plus grand transfert de tous les temps, alors que ce dernier n'a laissé aucune trace écrite de sa main.

Socrate n'a jamais rien écrit. Il privilégiait la parole qui était pour lui *la mémoire vivante*, par rapport à l'écriture qu'il considérait comme *la mémoire morte*. Sans avoir laissé derrière lui de traces écrites, ni même sans avoir fondé une Ecole, Socrate a pourtant marqué la philosophie antique d'un avant et d'un après, signe d'un acte de rupture épistémologique qui laisse une empreinte inédite dans le réel⁶²¹.

On connaît Socrate grâce au transfert qu'il a suscité auprès de ses disciples. On pourrait dire que ces derniers se sont faits les passeurs du philosophe.

Si Lacan convoque Socrate dans son séminaire sur le transfert, c'est bien parce que sa seule prétention au savoir était de dire qu'il était ignorant en tout, sauf en ce qui

⁶²⁰ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 536.

Contribution de Rudolf Kolisch à la revue « The Canon, Australian Journal of Music » qui s'intitulait « La mission de Schoenberg, un hommage anniversaire en douze sons ». Chaque vers commençait par un son de la série dodécaphonique du « Troisième Quatuor ».

⁶²¹ Guillen, « La chair du transfert ».

concernait les choses de l'amour, à savoir le désir. C'est pourquoi, Lacan choisit Socrate pour incarner une première figure du désir de l'analyste, et ce dès la première leçon de son *Séminaire II*, qu'il a consacré à la théorie du moi dans la psychanalyse⁶²².

Socrate utilisait la méthode de la maïeutique. Celle-ci consistait pour le philosophe à diviser son interlocuteur par une interrogation serrée de ce qu'il venait de dire, afin de le faire accoucher d'une vérité en réserve. A travers ses dialogues, il cherchait la définition du sens des choses.

Ses dialogues sont purement aporétiques. Socrate confronte ses interlocuteurs à leurs propres contradictions, il les pousse à réfléchir sur leurs représentations. Sa position en tant qu'antidogmatique n'est transitive vers aucun savoir : il s'agit justement de faire accoucher chacun de son propre savoir.

La maïeutique, l'art d'accoucher, apparaît pour la première fois dans le *Théétète* de Platon. Socrate y est présenté comme un *accoucheur*, à l'image de sa mère sage-femme. A la différence près, que lui, accouche les âmes et non les corps. Dans *Théétète* de Platon, la maïeutique est associée à trois éléments : la déclaration d'ignorance de Socrate, le fait qu'il n'enseigne rien à personne et sa mission divine. Reste à savoir ce qui appartient à Socrate lui-même et ce qui résulte de l'invention de Platon⁶²³.

Le fait d'avoir suscité un tel transfert dans la philosophie nous enseigne sur ce qu'il devait être à l'œuvre dans le désir de Socrate. Pourrait-on y trouver des similitudes avec la relation d'A. Schoenberg et ses élèves ? Nous allons tenter de comprendre quelle est la place qu'il a occupée auprès d'eux, en quoi son rapport au savoir et à l'objet *a*, mais pas seulement, lui a permis de transmettre quelque chose de son désir.

Tout comme Socrate, A. Schoenberg était accusé de corrompre la jeunesse : *En 1910 on me traitait de corrupteur de la jeunesse et lorsque certain critique me compara à Socrate,*

⁶²² Lacan, *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*.

⁶²³ Dorion, « Le Socrate de Platon ».

*j'en fus à me demander s'il entendait me faire honneur ou suggérer au contraire que je dusse, comme Socrate, être condamné à boire une coupe de poison*⁶²⁴.

Voici un court extrait d'un article paru en avril 1913 dans le Wiener Mittag Zeitung : *S'il existait un tribunal pour les choses de l'art, il faudrait immédiatement y déférer MM. Berg et Webern, et au moins mettre M. Schönberg en examen en tant que spiritus rector de cet abus [Unzucht] contre la musique. À moins que l'autorité la plus compétente dans ce cas ne soit le psychiatre.*

Ses élèves n'hésitent pas à prendre la parole afin de défendre leur maître, notamment l'un de ses plus fidèles élèves, Anton Webern :

On prétend que Schönberg enseigne son style et qu'il force les élèves à se l'approprier. Cela est absolument faux.

Schönberg n'enseigne aucun style ; il ne prêche ni l'utilisation de moyens artistiques anciens ni celle des nouveaux moyens. Il dit « Quel sens cela a-t-il donc d'apprendre à maîtriser les situations quotidiennes ? L'élève apprend à appliquer quelque chose qu'il ne devrait pas appliquer s'il veut être un artiste. Mais la chose la plus importante, on ne peut pas la lui offrir : le courage et la force de se placer face aux choses de telle sorte que tout ce qu'il observe devient, par la manière dont il l'observe, une situation extraordinaire. » (Problèmes de l'enseignement artistique.)

Or, c'est « la chose la plus importante » que l'élève de Schönberg reçoit.

Schönberg exige avant tout de lui que, dans ses travaux pour les leçons, il n'écrive pas des notes quelconques afin de remplir une forme scolaire, mais qu'au contraire il réalise ces travaux à partir d'un besoin expressif. [...]

Ainsi, Schönberg éduque véritablement dans la création.

Il suit avec la plus grande énergie les traces de la personnalité de l'élève, essaie de l'approfondir, de l'aider à percer au grand jour, en bref, de donner à l'élève « le courage et la force de se placer face aux choses de telle sorte que tout ce qu'il observe devient, par la manière dont il l'observe une situation extraordinaire. »

Il s'agit d'une éducation à l'authenticité la plus grande vis-à-vis de soi-même.

Elle s'attache, outre les aspects purement musicaux, à tous les autres domaines de la vie humaine.

⁶²⁴ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 28.

*Oui, véritablement, on apprend chez Schönberg davantage que des règles artistiques*⁶²⁵.

Le témoignage de ses élèves nous apprend que l'enseignement d'A. Schoenberg ne visait pas directement l'apprentissage de sa théorie nouvelle : *Il laissait l'élève trouver sa propre voie*⁶²⁶ confie l'un de ses élèves, Linke, ou encore *Schönberg apprend à penser*⁶²⁷ (E. Stein). Aux dires de Schmid, A. Schoenberg n'a jamais parlé de la méthode de composition avec douze sons ; il lui importait peu que l'élève compose une musique tonale, atonale, ou qu'il utilise la technique dodécaphonique⁶²⁸.

Ses élèves témoignent de la nature de ce qu'A. Schoenberg cherche à leur transmettre. Son enseignement porte autant sur la création que sur l'essence de l'homme : *Cet enseignement, nous dit Berg, n'est séparable ni de l'aspect plus spécifiquement créateur ni du fondement humain de la personnalité*⁶²⁹.

Il semblerait que tout comme Socrate, A. Schoenberg ait suscité un transfert auprès de ses élèves : *l'essence de sa personnalité humaine avait affecté les pensées et les sentiments de tous ceux qui s'appelaient eux-mêmes ses élèves, et, à cause de cela, nous sentions un certain lien spirituel entre nous*⁶³⁰ (Jalowetz), Berg dira aussi *l'Artiste créateur, on l'appelle maître, et on dit de lui qu'il fait école*⁶³¹.

Pour A. Schoenberg, il ne s'agit pas d'enseigner ce qu'il sait, mais plutôt d'accompagner ses élèves vers une invention qui puisse leur permettre de trouver la solution, selon ses mots, d'un problème angoissant : *Dans ma carrière de professeur, je n'ai jamais enseigné seulement ce que je savais, mais plutôt ce dont mon élève avait besoin. Ainsi je n'ai jamais appris à un étudiant « un style », autrement dit les particularités techniques de tel ou tel compositeur, ravalées à ces tours de main qui donnèrent peut-être à ce compositeur la solution d'un problème angoissant. Et si je dis dans mon Traité d'harmonie, que je m'efforçai de trouver pour*

⁶²⁵ Webern, *Le chemin vers la nouvelle musique*, 121- 122.

⁶²⁶ Jameux, *L'école de Vienne*, 75.

⁶²⁷ Ibid.

⁶²⁸ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 347.

⁶²⁹ Jameux, *L'école de Vienne*, 75.

⁶³⁰ Ibid.

⁶³¹ Ibid.

*chacun de mes élèves quelque chose qui s'adaptât à ses propres besoins, cela ne veut pas dire que je lui rendis les choses plus faciles*⁶³².

A. Schoenberg, à l'image de Socrate qui grâce à la maïeutique cherche à faire accoucher ses interlocuteurs d'un savoir singulier, se donne pour vocation d'accompagner ses élèves dans leur recherche d'un style, d'une solution aux problèmes angoissants. Ce qui prime pour A. Schoenberg, c'est le besoin expressif.

Voici ce que rapporte un élève d'A. Schoenberg, Schmid : [...] *L'utilisation de concepts erronés ou mal appliqués, cela le met en colère. Et là aussi est son but pédagogique : conduire l'élève à se connaître soi-même, lui faire passer le goût de toute phraséologie et l'inciter à aller au fond des choses. Et même lui faire prendre conscience de ses propres contradictions. Sans le vouloir, on apprend énormément, on aiguise son entendement au contact d'autres œuvres et de soi-même*⁶³³.

A. Schoenberg exige de ses élèves qu'ils soient poussés par une nécessité interne. Il ne s'agit pas d'utiliser correctement les règles de la composition, mais de les mettre au service de cette nécessité d'expression.

*A. Schoenberg parle sans notes, son élocution est alerte, son discours imagé, il donne d'excellentes comparaisons, il possède une réelle connaissance de toute la production musicale et des théories, et il vise à éveiller et à favoriser chez les élèves le plaisir de penser et de créer d'une façon autonome ; il exige expressément que chaque progression harmonique ait sa nécessité interne, et que l'élève puisse expliquer cette nécessité. Si un élève ne parvient pas à justifier la progression harmonique, fût-elle irréprochable en soi, il ne doit pas l'utiliser*⁶³⁴.

A. Schoenberg ne conçoit pas son rôle de professeur comme un moyen d'amener ses élèves à inventer une quantité de belles mélodies, mais il ne peut pas les aider non plus à rendre leur musique expressive ou profonde⁶³⁵, ni leur *apprendre le plus important, à savoir le courage et la force d'âme qui feront, de toute chose à laquelle il[s] s'attaquer[ont], une chose exceptionnelle par la façon même dont il l'aura abordée*⁶³⁶.

A. Schoenberg considère que *les règles de l'art risquent de faire plus de mal que de bien. S'en servir peut inciter à s'en servir indéfiniment, et dès lors ce ne sont plus des règles de l'art, mais*

⁶³² Schoenberg, *Le style et l'idée*, 295.

⁶³³ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 346.

⁶³⁴ *Ibid.*, 144.

⁶³⁵ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 298- 299.

⁶³⁶ *Ibid.*, 282.

bien des tours de main, des recettes d'atelier. [...] Il peut être inutile, voire dangereux, d'obliger un élève à composer suivant les canons d'une symphonie s'il doit plus tard donner cours à son inspiration en écrivant des œuvres lyriques. Le fera-t-on dans l'intérêt de sa culture ? Dans l'intérêt de son éducation⁶³⁷ ?

Voici les objectifs que A. Schoenberg se donne : [...] *la véritable voie dans laquelle un professeur d'art digne de ce nom doit guider ses élèves : vers une manière d'être strictement objective et terre-à-terre qui, mieux que toute autre, mettra en relief le caractère de l'élève. Ce faisant, le maître pourra aller jusqu'à aider ses élèves les plus doués à atteindre ce point où ils oseront lâcher la bride au mode d'expression particulier qui exprimera leur véritable originalité ? Mais il faut qu'il cesse de prôner la technique comme la seule planche de salut et qu'il encourage la quête de la vérité. Alors seulement, il sera peut-être admissible de faire appel aux exemples de l'art et de transmettre les règles de l'art⁶³⁸.*

A travers le témoignage d'A. Schoenberg et de ses élèves, nous pouvons faire l'hypothèse que ce qui est à l'œuvre chez A. Schoenberg le pédagogue n'est pas sans rapport avec la mise en fonction du discours de l'analyste.

L'enseignement d'A. Schoenberg ne vise pas à délivrer un savoir technique, une méthode de composition. Bien au contraire, son rapport au savoir semble lui permettre de proposer un enseignement et une transmission de la composition, qui se dégage du discours de l'université. S'il est nécessaire d'étudier et de connaître les lois qui sous-tendent la composition, ce n'est pas suffisant. A. Schoenberg ne cesse d'insister auprès de ses élèves : ce qui les pousse à composer ne doit pas être leur connaissance et l'application des règles de composition, mais une nécessité interne. Autrement dit, ce n'est pas le savoir de l'Autre qui doit les mettre en mouvement, mais quelque chose de plus intime. Il ne s'agit pas pour A. Schoenberg de former des élèves formatés à sa technique de composition, mais plutôt de les faire accoucher de leur propre savoir, de les accompagner dans la recherche de leur propre solution. Riche de sa propre expérience, qui a pu l'amener jusqu'à la chute du sujet-supposé-savoir et le confronter à

⁶³⁷ Ibid.

⁶³⁸ Ibid., 284.

l'impossible du réel, l'enseignement d'A. Schoenberg vise à transmettre un certain rapport au savoir.

Le rapport au savoir et à la cause du désir d'A. Schoenberg lui permet d'enfoncer les barrières esthétiques du passé et de son époque, ainsi que de transmettre de manière singulière la composition.

Si A. Schoenberg a su transformer et subvertir les lois de la composition traditionnelle, c'est parce qu'une *nécessité intérieure* le poussait à ne pas se contenter du savoir établi. En cessant de compléter l'Autre, A. Schoenberg rencontre sa division et ce qui la cause : l'objet *a*⁶³⁹.

La création est une participation au mouvement réel des choses, de ce qui résiste constamment à la prise dans les rets du langage. Selon Freud, tout comme dans l'acte où le sujet s'évanouit, dans la création aussi c'est l'objet qui est actif, alors que le sujet est subverti⁶⁴⁰. Ce qu'il s'agit de faire valoir pour le créateur, c'est un objet comme cause de désir.

La psychanalyse, comme pratique, propose le dispositif de la cure, pour mettre le symptôme à nu, s'attacher à le déchiffrer, puis identifier un reste à la fin de la cure, qui témoigne de l'irréductible du sujet⁶⁴¹.

L'artiste s'appuie, bien souvent à son insu, sur son symptôme pour créer son œuvre. Il n'a pas besoin de déchiffrer son symptôme, il lui suffit de s'en servir. C'est d'ailleurs ce qui fait son style. *Le style est le savoir-faire à partir de son symptôme, le savoir y faire avec son symptôme*⁶⁴².

Ce qui nous conduit maintenant à nous intéresser à la position et à la fonction du symptôme chez A. Schoenberg.

⁶³⁹ Thibaudeau, « Cause et détermination ».

⁶⁴⁰ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 41.

⁶⁴¹ Lemouzy-Sauret, « Création et psychanalyse ».

⁶⁴² Ibid.

5.4 Le sinthome

Comment peut-on mettre en relation création et symptôme, alors même qu'a priori tout les oppose ? La création artistique est trivialement considérée comme relevant d'un talent, d'un don, tandis que le symptôme est ce qui fait souffrir, ce dont le sujet se plaint.

L'écrivain James Joyce, mais à n'être ni le seul ni le premier, nous enseigne sur le fait que le symptôme ne se réduit pas à sa simple psychopathologie. Cependant, il lui revient d'avoir mis Lacan sur la voie d'une réduction du symptôme à sa fonction de nouage.

Comment un art peut-il viser de façon divinatoire à substantialiser le sinthome dans sa consistance, mais aussi bien dans son existence et dans son trou⁶⁴³ ?

Nous reprendrons à notre compte la question de Lacan pour nous interroger sur les liens entre l'art et le *sinthome* : l'art a-t-il toujours fonction de nouage pour un sujet ?

Dans une première partie, nous nous intéresserons à la fin d'analyse par identification au symptôme. Puis, à partir du cas de Joyce, nous reviendrons sur la fonction de nomination du symptôme et nous chercherons à repérer ce qu'il en est pour A. Schoenberg. Ensuite, nous nous interrogerons sur la part d'énigme dont regorge l'œuvre. Enfin, nous montrerons qu'une métaphore délirante est à l'œuvre chez A. Schoenberg.

⁶⁴³ Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, 38.

5.4.1 La fin d'analyse par identification au symptôme

5.4.1.1 Des fins d'analyse

Avant d'énoncer sa conception de la fin d'analyse par l'identification au symptôme lors de la première leçon de *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, Lacan réfute les thèses soutenant une fin par identification à l'inconscient. Il se donne pour programme de proposer quelque chose au-delà de l'inconscient freudien : *Cette année, disons que, avec cette insu que sait de l'une-bévue, j'essaie d'introduire quelque chose qui va plus loin que l'inconscient*⁶⁴⁴. Lacan rejette aussi la thèse soutenue par les post-freudiens d'une identification au moi fort de l'analyste : *À quoi s'identifie-t-on à la fin de l'analyse ? Est-ce qu'on s'identifierait à son inconscient ? C'est ce que je ne crois pas. Je ne le crois pas, parce que l'inconscient reste [...] l'Autre. C'est de l'Autre avec un grand A qu'il s'agit dans l'inconscient.*

Si l'on peut repérer dans la chronologie de l'enseignement de Lacan une évolution de la conception de fin d'analyse, ces différentes propositions ne s'opposent pas, on peut même dire qu'elles se complètent à leur manière. Lacan nous propose tout au long de son enseignement différentes conceptions de la fin d'analyse⁶⁴⁵ :

- fin par le désir : son interprétation et sa reconnaissance
- fin par le fantasme : sa construction et sa traversée
- fin par le transfert : résolution de la névrose de transfert, par la destitution de l'analyste comme sujet-supposé-savoir et séparation de l'analyste en tant qu'objet a.
- fin par le symptôme : identification au symptôme/sinthome et/ou au savoir par le passage d'un savoir y faire, d'un s'y reconnaître jusqu'à un savoir pourquoi dont le sujet tente de dire quelque chose lors de la passe.

Depuis Freud, il est admis que la cure analytique se propose de déchiffrer, d'interpréter et dissoudre les symptômes et qu'elle permet d'affranchir le sujet des

⁶⁴⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, Leçon du 16 novembre 1976.

⁶⁴⁵ Askofaré, « L'identification au sinthome ».

identifications aux signifiants maîtres à partir desquels il s'est fabriqué. Alors pourquoi Lacan propose-t-il cette nouvelle formule de fin d'analyse par *identification au symptôme*, qui peut nous paraître paradoxale d'un premier abord ?

5.4.1.2 *Au-delà du symptôme freudien*

Freud met en évidence quatre points fondamentaux concernant le symptôme névrotique⁶⁴⁶ :

1. Le symptôme est une formation de compromis concernant le conflit entre la pulsion et la défense. Il est un signe de la division du sujet.
2. Le symptôme est une formation de substitution, une formation substitutive. D'une part, il est substitution signifiante, au sens de la métaphore, d'autre part il est une substitution de satisfaction.
3. Le symptôme est formation de défense. Il permet de localiser la jouissance trop envahissante dans le corps (hystérie), dans la pensée (obsession) ou dans l'espace (phobie).
4. Le symptôme est formation de vérité, en tant que modalité spécifique de retour du refoulé.

Freud invente la méthode de l'association libre afin de traiter les symptômes de ses patients. Le travail analytique d'association consiste à connecter les unités hors sens du symptôme, mais aussi du lapsus, de l'acte manqué, et du rêve, avec d'autres signifiants qui lui donnent sens. Mais Freud est obligé de se rendre compte que le sens ne résout pas le symptôme : quelque chose résiste.

Alors que les post-freudiens s'engagent dans la voie de l'analyse des résistances, Lacan choisit de prendre une tout autre voie.

Le séminaire *RSI* puis celui sur *Le sinthome* permettent à Lacan de réexaminer le concept freudien de *symptôme*.

⁶⁴⁶ Askofaré et Combres, « Symptômes et suppléances. Un essai de problématisation ».

Au début de son enseignement, Lacan se réfère à une approche freudienne du symptôme, puis il s'en éloigne au fur et à mesure, et redéfinit le concept de symptôme à partir de son invention de l'objet *a*. Lacan passe d'un symptôme comme *signifiant* au sens de la métaphore, à un symptôme comme *jouissance*, puis comme *signe* (mixte de signifiant et de jouissance), comme *lettre*, comme *fonction d'ex-sistence de l'inconscient*, et enfin comme quatrième *consistance nouant R, S et I*⁶⁴⁷.

Lacan ouvre quatre perspectives nouvelles à la fin de son enseignement sur le symptôme⁶⁴⁸ :

1. Il opère un retour au signe jusque-là délaissé au profit du signifiant : le signe est une catégorie à part entière dans l'expérience et la théorie psychanalytiques.
2. Il reconsidère le symptôme à partir de la *fonction de l'écrit* et donc du statut de la lettre.
3. Il propose une approche du symptôme, au-delà de sa structure, de ses types et de ses formes. Il établit un parallèle voire parfois une homologie entre la fonction du symptôme et la fonction paternelle.
4. Il porte un regard nouveau sur les fondements de la psychanalyse à la lumière du symptôme comme hors discours, du réel, du symbolique et de l'imaginaire ainsi qu'à partir de la pluralisation du Nom-du-Père.

Le pas de Lacan, c'est de considérer le symptôme comme dénué de sens. Lors de sa conférence de 1975 à la Yale University, il substitue sa catégorie de réel au symptôme : *Le symptôme est ce que beaucoup de personnes ont de plus réel ; pour certaines personnes on pourrait dire : le symbolique, l'imaginaire et le symptôme*⁶⁴⁹.

Mais c'est à Rome en 1974, que Lacan propose son symptôme réel : *J'appelle symptôme ce qui vient du réel. Ça veut dire que ça se présente comme un petit poisson dont le bec vorace ne se referme qu'à se mettre du sens sous la dent*⁶⁵⁰. Le réel du symptôme ne cesse de faire appel au sens.

⁶⁴⁷ Askofaré, « La révolution du symptôme ».

⁶⁴⁸ Askofaré, « Figures du symptôme du social à l'individuel ».

⁶⁴⁹ Lacan, « Conférences et entretiens dans les universités nord-américaines », 41.

⁶⁵⁰ Lacan, « La troisième ».

Lacan passe d'un symptôme à interpréter pour accéder à la vérité du sujet, à un symptôme réel qu'il nomme *sinthome*. Le sinthome ne se présente plus désormais comme une énigme à déchiffrer, comme un appel à l'Autre⁶⁵¹, il n'est plus un mirage de la vérité.

Le symptôme appartient au *champ du réel*, à l'intérieur du rond R, où il se produit comme l'effet du symbolique dans le réel⁶⁵². Le 10 décembre 1974 dans la première leçon du séminaire *R.S.I*, Lacan situe le symptôme par rapport à l'inconscient-lalangue sur les champs du nœud borroméen R.S.I. mis à plat :

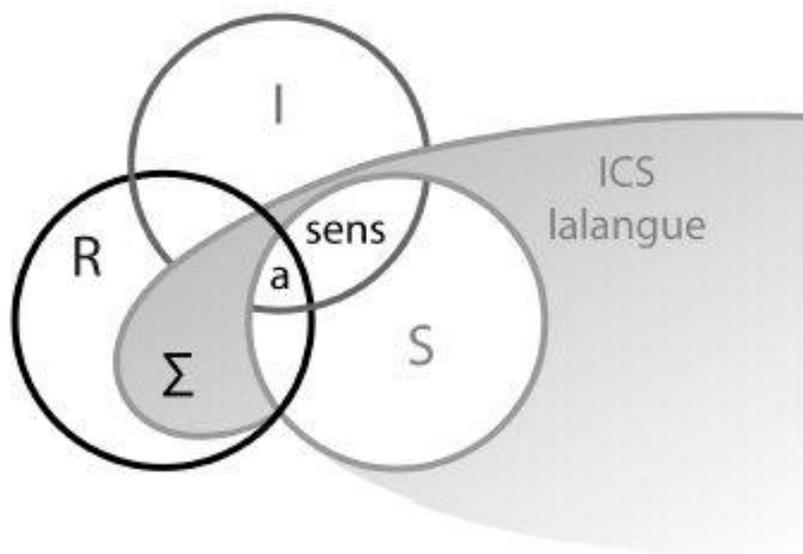


Figure 14 - Le symptôme dans le réel sur R.S.I.

5.4.1.3 L'identification au symptôme

La demande thérapeutique se fait lorsque les modes d'accès à la jouissance du sujet sont trop douloureux. Le névrosé se plaint de ses symptômes qui s'imposent à lui et se présentent comme étrangers à lui-même. Mais Freud se rend compte que si le sujet se plaint de son symptôme et demande à en être soulagé, paradoxalement il y tient et l'aime comme lui-même. Si le sujet tient à son symptôme malgré la souffrance, c'est parce qu'il se reconnaît dans la singularité de sa jouissance. Il s'y reconnaît au point de ne pas vouloir céder sur cette jouissance qui le fait souffrir.

⁶⁵¹ Vanier, « La fin de la cure ».

⁶⁵² Bousseyroux, « Le symptôme inventé, interprété et réinventé ».

A la fin du travail analytique, le sujet trouve des modes d'accès à la jouissance un peu plus pacifiés, ou du moins qui lui permettent d'habiter la communauté des hommes, tout en ne cédant pas sur sa singularité. Cependant, Lacan, dans sa séance du 10 janvier 1978 de son Séminaire *Le moment de conclure*, nous précise que *l'analyse ne consiste pas à ce qu'on soit libéré de ses "sinthomes" [...]. L'analyse consiste à ce qu'on sache pourquoi on en est empêtré ; ça se produit du fait qu'il y a le symbolique. Le symbolique, c'est le langage : on apprend à parler et ça laisse des traces. Ça laisse des traces et, de ce fait, ça laisse des conséquences qui ne sont rien d'autre que le "sinthome", et l'analyse consiste à se rendre compte de pourquoi on a ces "sinthomes", de sorte que l'analyse est liée au savoir.*

En proposant la fin de la cure par l'*identification au symptôme*, Lacan élabore une nouvelle conception du concept d'*identification*⁶⁵³. Après le stade du miroir, puis le séminaire de 1961-1962, c'est une version borroméenne que Lacan nous propose dans son séminaire *R.S.I.*

La cure analytique se propose d'affranchir le sujet des identifications aliénantes aux signifiants maîtres à partir desquels il s'est fabriqué. Pourtant, Lacan repère que l'identification demeure une fonction nécessaire. L'analyse ne peut aboutir à une désidentification complète du sujet. Le sujet est toujours nécessairement représenté par le signifiant.

Aussi, Lacan ajoute-t-il aux trois identifications mises en évidence par Freud (identification au père, identification hystérique, identification au trait unaire), un quatrième type d'identification : l'identification à la jouissance du symptôme qui permet un type particulier de lien social et qui peut se représenter comme liant un quatrième cercle au nœud borroméen de base de RSI. *Poser le lien énigmatique de l'imaginaire, du symbolique et du réel implique ou suppose l'ex-sistence du symptôme*⁶⁵⁴ :

⁶⁵³ Askofaré, « L'identification au sinthome ».

⁶⁵⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, 19.

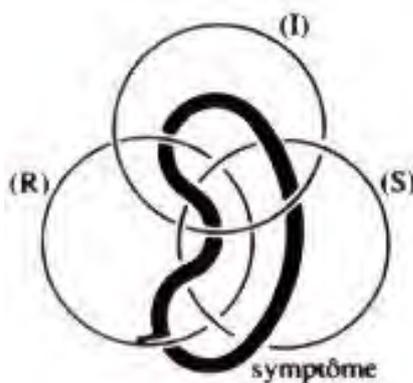


Figure 15 - Nouage par le symptôme

Dans ce moment d'identification au symptôme, le sujet consent à en faire autre chose qu'une jouissance dérangeante, parasite, incommode. S'identifier à son symptôme c'est avant tout s'identifier à sa modalité d'insertion singulière dans le lien social, c'est-à-dire à ses modes singuliers d'accès à la jouissance de l'inconscient⁶⁵⁵.

Cette identification de fin d'analyse produit l'effet de séparation finale. Le symptôme de transfert est abandonné pour le symptôme fondamental, comme le nomme Soler en référence au fantasme fondamental. L'identification au symptôme n'est pas une identification au signifiant de l'Autre, elle est identification à l'irréductible du sujet, à ce qu'il a de plus singulier, elle relève d'un *s'y reconnaître*. Dans le symptôme, le sujet reconnaît à la fois quelque chose de sa vérité, mais également, son être de jouissance. Cet être de jouissance donne consistance au symptôme en tant qu'il va permettre l'identification du sujet.

L'identification au symptôme fait identité, elle réussit là où toutes les identifications passées avaient échoué⁶⁵⁶ : elle fait nom propre véritable. Le sujet peut désormais trouver une réponse à sa question d'entrée en analyse *Que suis-je ?* Il peut prendre la mesure du réel avec lequel il est fabriqué et plus précisément découvrir sa modalité propre de nouage entre son désir impossible à attraper le réel de son être et une jouissance que vient fixer une lettre de l'inconscient.

⁶⁵⁵ Soler, *Lacan, l'inconscient réinventé*, 108.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, 111.

L'identification au symptôme consiste à accepter ce qui n'a pas pu être traité, transformé par l'analyse. Il existe, pour le sujet, de l'incurable dans son symptôme. Cette fin d'analyse n'est pas seulement à envisager comme une acceptation, un consentement à son symptôme, elle est avant tout ce moment où le sujet ne souffre plus de son symptôme et se reconnaît dans celui-ci. En ce sens, elle s'oppose à la réaction thérapeutique négative décrite par Freud.

Le symptôme/sinthome vient répondre au manque à être du sujet. Néanmoins, s'identifier au symptôme exclut de s'y reconnaître complètement : il s'agit de s'identifier tout en prenant ses garanties, en gardant une certaine distance⁶⁵⁷, pour se préserver d'une jouissance autistique du symptôme. Il restera toujours un impossible à atteindre par les moyens du langage. Le sujet entre divisé dans l'expérience analytique, et continue à la sortie à être un sujet affecté par le langage⁶⁵⁸.

L'effet thérapeutique de la cure résulte, au moins en partie, du déchiffrement du symptôme ; ainsi, pour l'Homme aux rats le déchiffrement du symptôme aboutit à la levée de ses obsessions. Mais une part du symptôme reste indéchiffrable et son rapport au partenaire sexuel demeure toujours aussi énigmatique⁶⁵⁹. Là où Freud visait et attendait de la cure une disparition des symptômes et une aptitude à ne pas en former de nouveaux, Lacan repère un incurable : le symptôme. Cette part d'incurable tient au fait que le symptôme vient suppléer à l'impossible du rapport sexuel.

L'identification au symptôme est une *fin par le réel*, le réel de l'inexistence du rapport sexuel. Le sinthome du sujet vient suppléer à cette inexistence.

L'identification au symptôme est à la fois reconnaissance et distanciation. C'est sans doute dans l'espace de cet entre-deux que peut exister une ouverture aux symptômes des autres, condition nécessaire, mais pas suffisante, pour qu'émerge le

⁶⁵⁷ Lacan, *Le Séminaire, livre XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, Leçon du 16 novembre 1976.

⁶⁵⁸ Couto e Silva de Mello, « Le savoir-y-faire avec le réel, une nouvelle conception sur l'invention ».

⁶⁵⁹ Soler, *Lacan, l'inconscient réinventé*, 108.

désir d'accompagner à son tour un sujet dans le trajet d'une analyse et le déchiffrement de ses symptômes.

5.4.2 La fonction de nomination du symptôme

Dans la cure analytique, le langage opère sur le symptôme. Le symptôme est ici à entendre comme ce qui ne cesse de s'imposer sous forme de pensées, de phénomènes de corps, d'affects et qui fait souffrir le sujet⁶⁶⁰.

La création artistique a quelque chose à voir avec le symptôme, en tant que si le sujet cherche bien souvent à s'en débarrasser, il est toujours création.

L'invention symptomatique correspond à l'élection d'un objet présent dans le discours, mais pas nécessairement inédit⁶⁶¹. Par exemple une femme peut être une invention symptomatique, pour un homme, mais cette solution, même si elle est toujours singulière, reste conditionnée par un discours, celui du père, de la *père-version* dirait Lacan. La création, quant à elle, produit du radicalement nouveau. Si elle se fait symptôme, elle s'émancipe du discours. *L'artiste créateur est toujours un sans père*⁶⁶².

En ce sens, la création, celle qui produit du radicalement nouveau, si elle est symptôme, est un symptôme spécial qui nous permet de dire que l'artiste créateur est toujours un sans père.

5.4.2.1 La nomination

Le patronyme est insuffisant à identifier un individu en particulier. Les homonymes s'énumèrent dans l'annuaire téléphonique, la femme passe du nom de son père à celui de son mari. Dans *Subversion du sujet et dialectique du désir*, Lacan propose une définition du nom propre. Ce signifiant ne fait que représenter le sujet, mais ne dit pas ce qu'il est. Il échoue à identifier le sujet.

Le vrai nom d'identité du sujet c'est son symptôme : il désigne le sujet à partir de ce qu'il a de plus singulier. Par exemple, Freud choisit de désigner Ernst Lanzer par

⁶⁶⁰ Soler, *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée*, 11.

⁶⁶¹ Ibid., 13.

⁶⁶² Ibid., 14.

l'Homme aux rats en faisant du signifiant *rat* le nom de sa jouissance logée dans sa relation fantasmatique à la dame et au père.

Se faire un nom, au sens de la renommée, permet de dépasser le ratage du nom propre en nouant le patronyme à une singularité du sujet. Se renommer a une fonction borroméenne de nouage, il permet au sujet de faire tenir ensemble le corps, la jouissance et langage. L'émergence de ce nom-symptôme constitue la signature infalsifiable du sujet⁶⁶³.

Au-delà du cas de Joyce, la thèse défendue par Lacan est un *au-delà de l'Œdipe*. Si Freud pose son hypothèse de l'inconscient à partir de la fonction du Nom-du-Père⁶⁶⁴, Lacan met en évidence avec Joyce, que le *Nom-du-Père, on peut aussi bien s'en passer*⁶⁶⁵. Et de rajouter : *On peut aussi bien s'en passer à condition de s'en servir*.

5.4.2.2 *Joyce le symptôme*

*Joyce le Symptôme à entendre comme Jésus la caille : c'est son nom*⁶⁶⁶.

Lacan s'intéresse à Joyce, non pas pour des raisons littéraires, mais parce qu'il a cru reconnaître dans l'œuvre de Joyce un exemple extrême et paradoxal de la structure et de la fonction du symptôme.

Tout symptôme a une part de jouissance hors sens : Joyce jouit d'un usage hors sens de la lettre. Ce qui est surprenant, voire paradoxal, c'est que Joyce jouisse de l'usage de la lettre par l'intermédiaire de la littérature. En effet, tout l'art de littérature repose sur le tressage de la jouissance de la lettre avec celle du sens. Joyce y échappe, court-circuite le sens.

Lacan propose la thèse suivante concernant la fonction de l'écriture chez Joyce : son écriture a fonction de symptôme, c'est-à-dire que Joyce jouit d'écrire. L'écriture lui donne accès à une jouissance hors sens, qui se passe de l'Autre, une jouissance de la lettre. Son symptôme de la lettre est élevé au rang de sinthome à partir du moment où

⁶⁶³ Soler, *Lacan, l'inconscient réinventé*, 96- 97.

⁶⁶⁴ Hoffmann, « Pourquoi la loi freudienne du père mort ? »

⁶⁶⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, 136.

⁶⁶⁶ *Joyce avec Lacan*, 31.

Joyce publie. La publication permet à Joyce de se faire un nom pour les siècles à venir, corrigeant ainsi la défaillance de l'imaginaire⁶⁶⁷.

Dans le cas de Joyce, Lacan met en évidence que ce n'est pas tant son art qui occupe la fonction de sinthome, mais plus précisément ce qu'il nomme son *ego* – à entendre non pas comme son moi, mais comme *l'idée de soi comme corps*. Ce quatrième rond vient corriger le défaut du nouage à quatre du fait de la forclusion paternelle. La *forclusion de fait* avait produit un défaut dans le nœud à quatre⁶⁶⁸ : un des deux passages du réel par-dessus le symbolique dans le nouage RSI a été raté, le rond de l'imaginaire se trouve libéré, seuls le réel et le symbolique sont liés. Lacan fait cette hypothèse d'un lâchage de l'imaginaire à partir d'un extrait des épiphanies de Joyce dans lesquelles il fait part d'une raclée reçue par Héron et qui à sa surprise ne l'a pas affecté.

Joyce restaure le nouage borroméen par l'intermédiaire de son ego d'écrivain qui a eu une fonction de sinthome⁶⁶⁹.

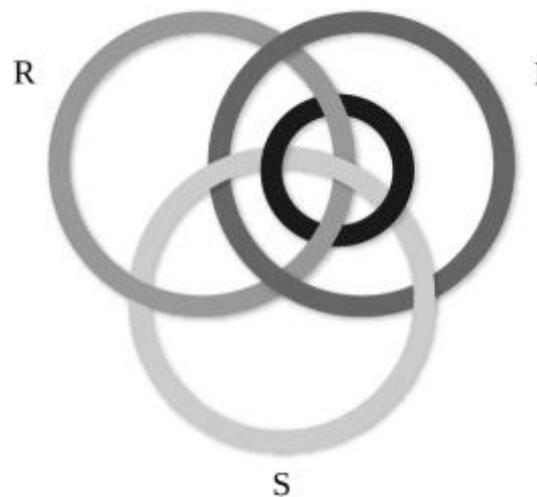


Figure 16 - L'ego correcteur

L'extraordinaire est que Joyce y soit parvenu non pas sans Freud [...], mais sans recours à l'expérience de l'analyse ⁶⁷⁰[...]

Joyce atteste qu'il peut exister une identification au symptôme *hors* cure analytique.

⁶⁶⁷ Soler, *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée*, 55.

⁶⁶⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, 151.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, 152.

⁶⁷⁰ *Joyce avec Lacan*, 36.

Ce que Lacan semble vouloir nous dire, c'est que Joyce est arrivé à cette même dévalorisation de la jouissance opaque par le sens, que l'analysant obtient en se faisant dupe du Père à la fin de son analyse⁶⁷¹. La thèse de Lacan est qu'il aurait parcouru le même chemin qu'une analyse, à savoir dévaloriser la jouissance opaque du sens.

Cette opération est rendue possible, parce que Joyce ne se contente pas de jouir de la lettre de manière autistique : il veut aussi se faire un nom en publiant, ce qui lui permet de se faire une place dans le lien social.

Le savoir-faire *donne à l'art dont on est capable une valeur remarquable, parce qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre pour opérer le Jugement dernier*⁶⁷². Mais de ce savoir-faire on n'en jouit pas. Celui pour qui la jouissance est interdite, c'est le lecteur, Joyce est le seul à jouir de son art. Le lecteur est fasciné par son maniement du verbe, mais il n'en reste pas moins que certains de ses écrits (certains seulement, car tout de Joyce ne se réduit pas à *Finnegans Wake*) restent opaques, le signifiant ne détermine plus le signifié, il n'y a pas d'effet de sens. C'est pourquoi Lacan dira qu'il est désabonné à l'inconscient.

Le symptôme joycien n'est pas sans paradoxes. L'identification au symptôme hors du discours analytique n'est pas complétée par l'analyste comme *être-de-savoir*. On peut distinguer l'identification au symptôme par la cure et hors cure à partir de la position du sujet face au savoir⁶⁷³ : il y aurait chez Joyce une soustraction du savoir, un *savoir-y-faire* moins le savoir. Joyce n'interroge pas le savoir qui le détermine, il ne suppose pas l'existence d'un savoir inconscient. Sa position subjective fait de lui un désabonné à l'inconscient.

Qu'en est-il pour A. Schoenberg ? Ses compositions musicales lui permettent-elles de se faire un nom ?

⁶⁷¹ Soler, *Lacan, lecteur de Joyce*, 173.

⁶⁷² Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, 61.

⁶⁷³ Askofaré, « L'identification au sinthome ».

5.4.2.3 Un nom et une image pour A. Schoenberg

Se faire un nom

Ce qui nous intéresse plus particulièrement chez A. Schoenberg, c'est à quel point son travail de compositeur était fondé sur l'ambition de modeler l'histoire. Si Joyce souhaite que les universitaires s'intéressent à lui durant des décennies, de la même manière A. Schoenberg voudrait lui aussi marquer l'histoire de son nom.

A la veille de sa mort, voici ce qu'A. Schoenberg confiait à Stuckenschmidt : *J'attends d'avoir cent-vingt-cinq ans, et de vivre alors le commencement de mon succès*⁶⁷⁴ !

A. Schoenberg n'a cessé d'attendre un succès qui n'arriva jamais de son vivant.

Le 6 décembre 1930, A. Schoenberg dans une lettre adressée à Theodor Wiensengrund-Adorno, exprime son désir d'inscrire son nom dans l'histoire en poussant ce dernier à la rédaction d'un dictionnaire : [...] *J'aimerais vous inciter à faire un dictionnaire de la théorie musicale (ou esthétique). Un tel ouvrage pourrait, un peu comme un dictionnaire philosophique (ou n'importe quel travail de ce genre), suivre à travers toute l'histoire chaque question dans l'évolution de son importance [...] Ici, je pense que cela vaudrait la peine, pour les différents courants et conceptions, de donner la parole à leurs représentants originaux, si bien que l'on trouverait les différentes opinions groupées sous la même rubrique. Par exemple (par exemple !!!) Schenker, Howar, Mersmann (?), Schönberg, Wiesengrund, Stein, Wellesz (??), Hauer, entre autres*⁶⁷⁵.

A. Schoenberg souhaite inscrire son nom dans le dictionnaire sans doute pour se faire un nom propre, mais aussi, et surtout, pour passer dans le langage courant, car selon lui, lorsque *Le nom des grands hommes demeure. Il devient un nom commun, qui élève bien haut l'imagination. Il devient un élément du langage, un moyen d'expression, une façon de se faire comprendre quand on veut évoquer les plus nobles desseins poursuivis par l'humanité*⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 554.

⁶⁷⁵ Schoenberg, Stein, et Collins, *Correspondance, 1910-1951*, 145- 146.

⁶⁷⁶ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 347.

A. Schoenberg veut marquer l'Histoire en modifiant la structure du langage musical, mais il souhaite aussi que son nom passe dans la langue commune et devienne le synonyme d'une démarche audacieuse et mémorable.

A. Schoenberg se fait l'idée qu'il appartiendra à l'histoire de la musique relativement tôt. Lorsqu'il cherche à vendre ses tableaux, il fait valoir non ses qualités artistiques de peintre, mais sa future notoriété pour les vendre au prix fort. Voilà ce qu'il écrit dans une lettre à Emil Hertzka, le 7 mars 1910 : [...] *il est beaucoup plus intéressant d'avoir son portrait, ou un tableau, par un musicien de ma renommée plutôt que par quelconque artiste peintre dont tout le monde aura oublié le nom dans vingt ans, alors que le mien appartient d'ores et déjà à l'histoire de la musique. [...] Ce n'est pas cher du tout lorsqu'on songe que pour ces tableaux on paiera dix fois plus dans vingt ans et cent fois plus dans quarante ans.*

[...] *Une chose encore : je ne peux pas laisser le client subordonner l'achat d'une toile au fait qu'il l'aime ou non. Il sait qui peint ; il doit aussi savoir que lui-même n'y entend rien, mais qu'il possède une toile de valeur artistique ou, du moins, de valeur historique* ⁶⁷⁷ [...] A. Schoenberg ne démord jamais sur l'importance historique qu'il est persuadé de connaître un jour ou l'autre.

Si A. Schoenberg cherche avec autant de conviction à inscrire son nom dans l'Histoire et dans la langue, certains éléments nous permettent de faire l'hypothèse que son patronyme ne suffit pas à fixer son identité.

Voici l'anecdote qu'A. Schoenberg aimait raconter : *Quand je faisais mon service militaire, un officier supérieur m'aborda un jour par : « Ainsi ; c'est donc vous le célèbre A. Schoenberg ? » Je répondis : « A vos ordres, mon commandant. Personne ne voulait être A. Schoenberg. Il fallait bien que quelqu'un le fût. Aussi est-ce moi* ⁶⁷⁸.

A. Schoenberg voudrait se faire une renommée à partir de ses compositions musicales. C'est par cette voie qu'A. Schoenberg souhaite se faire un nom, et une place. A. Schoenberg *le compositeur* semblerait être un moyen de se faire reconnaître auprès de l'autre.

⁶⁷⁷ Schoenberg, Stein, et Collins, *Correspondance, 1910-1951*, 20.

⁶⁷⁸ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 86.

Sa célébrité fait de lui un personnage connu de tous, mais qui reste étranger à lui-même. Voici ce qu'il écrit dans une lettre à Emil Hertzka, le 31 octobre 1911 : *Vous ne croiriez pas comme je suis célèbre ici. Je suis presque gêné d'en parler. On me connaît partout. On me reconnaît d'après mes photos. On connaît ma « biographie », mes particularités, on est au courant de mes « scandales », presque mieux que moi, qui oublie tout cela très vite*⁶⁷⁹.

A. Schoenberg n'hésite pas à modifier l'orthographe de son nom propre. Il nous explique la raison de ce changement dans une lettre du 25 juin 1947 : *Mon nom doit s'écrire avec oe. Je l'ai changé en arrivant en Amérique, parce que peu d'imprimeurs ont le signe ö et que je voulais éviter la forme « Schonberg »*⁶⁸⁰. A. Schoenberg semble entretenir un rapport lâche à son patronyme. Il ne lui permet pas de s'y reconnaître, si bien qu'il peut le modifier sans que cela ne porte atteinte à son identité.

Se construire une image

A partir de 1907, A. Schoenberg recherche de nouveaux moyens pour traduire son monde intérieur. Si la musique avait jusque-là un effet de libération psychique, un effet de consolidation des défenses ou un moyen d'accéder à la vérité⁶⁸¹, la musique seule ne lui permet plus de canaliser sa puissante volonté d'expression. C'est à partir de là, qu'A. Schoenberg se lance dans une activité picturale de caractère plutôt préexpressionniste, les *Visions*, et dans une série d'autoportraits. Ces peintures lui permettent d'exprimer des états d'âme, qui ne peuvent exister sous une forme musicale⁶⁸².

La peinture d'A. Schoenberg semble être plus particulièrement le fruit des trois crises personnelles⁶⁸³ :

1. Crise de la création (1907-1912) : Jusque-là, A. Schoenberg était un musicien reconnu comme talentueux pour ses premières œuvres musicales dans un style néo-romantique notamment avec *La Nuit transfigurée*, créée en 1902 et *Palléas et Mélisande* de 1905. Mais à partir de 1907, il cherche à s'émanciper de la

⁶⁷⁹ Schoenberg, Stein, et Collins, *Correspondance, 1910-1951*, 25.

⁶⁸⁰ Ibid., 10.

⁶⁸¹ Vanier, « La musique, c'est du bruit qui pense ».

⁶⁸² Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 213.

⁶⁸³ Fleck, « La peinture de Schoenberg et la modernité viennoise », 16.

musique tonale, notamment avec son *Quatuor à cordes* op.7 et la première *Symphonie de chambre* op.9. A. Schoenberg se trouve dès lors dans une situation inconfortable, car il n'a pas encore établi de système compositionnel. C'est donc à partir de 1907 qu'A. Schoenberg porte un vif intérêt à la peinture, ainsi qu'à d'autres domaines artistiques. On peut penser que ces différentes activités ont permis à A. Schoenberg de mettre au point des éléments esthétiques qu'il n'arrivait pas encore à maîtriser dans le domaine strictement musical⁶⁸⁴. Il se tourne à cette époque vers l'écriture, en publiant le *Traité d'Harmonie* en 1911, et le livret d'oratorio *L'Echelle de Jacob*. Il se tourne aussi vers le cinéma et pensait faire un film en 1913. Il compose par la suite des drames musicaux avec le monodrame *Erwartung* op.17 de 1909, le cycle de mélodrames du *Pierrot lunaire* op.21 en 1912.

2. Crise sociale (1908-1912) : La peinture a pu représenter une activité artistique de substitution entre 1908-1912 pour A. Schoenberg qui composait peu à ce moment-là⁶⁸⁵. Durant cette période, il doit faire face aux vives attaques de la presse. De plus face aux scandales, il est écarté des grandes salles de concert de Vienne, tant et si bien qu'il n'arrive plus à nourrir sa famille. Dans une telle situation, A. Schoenberg considère alors la peinture comme un revenu supplémentaire. Puis à partir de 1911, A. Schoenberg quitte Vienne pour Berlin et peut à nouveau vivre en tant que musicien.
3. La rencontre de R. Gerstl : A la fin d'un concert, le jeune peintre Richard Gerstl s'adresse à A. Schoenberg (A. Schoenberg a alors 33 ans). Il lui demande de faire son portrait, ce qu'A. Schoenberg accepte. Les deux hommes se lient d'amitié, et Gerstl initie A. Schoenberg à la technique de la peinture. Gerstl devient l'amant de Mathilde, l'épouse d'A. Schoenberg. Ce dernier les surprend. Mathilde décide de partir avec son amant. A. Schoenberg menace alors de se suicider. Mathilde reviendra grâce à l'intervention de leur

⁶⁸⁴ Fleck, « La peinture de Schoenberg et la modernité viennoise ».

⁶⁸⁵ Ibid., 19.

ami Webern. Mais l'histoire, qui pourrait être une banale histoire d'adultère, ne s'arrête pas là. Son dénouement est un peu plus tragique, Richard Gerstl se suicide accompagné d'une mise en scène toute particulière, comme l'écrit Robert Fleck, historien et critique d'art : *Le 4 novembre 1908, ce dernier s'assied dans son atelier devant le miroir utilisé pour maints autoportraits, peut-être même pour ceux d'A. Schoenberg, se met une corde autour du cou et s'enfonce un couteau de boucher dans le cœur. La mise en scène suggère qu'il a dû observer son visage pendant son acte*⁶⁸⁶. Le désarroi d'A. Schoenberg est immense face à cette rupture du *pacte de fidélité*, comme il le nomme, que Mathilde a trahi. Il avoue avoir pensé à tout, même au suicide, et il sort *déchiqueté*, selon ses mots, de cet épisode.

Ce passage à la peinture rend compte d'un moment précis de son processus de subjectivation. Ses toiles semblent être une construction, une historisation de son expérience. Elles permettent au sujet, comme l'écrit M. Lapeyre⁶⁸⁷, de prendre acte, des rencontres et des choix qui font ce qu'il est à l'heure actuelle.

Quelle fonction occupe cette série d'autoportraits pour le compositeur dans son processus de subjectivation ?

La rencontre avec le peintre R. Gerstl nous fait entrer dans un jeu de miroir.

Tout commence par la demande du jeune peintre qui propose à A. Schoenberg de faire son portrait. Ce dernier aurait pu refuser et décliner la proposition de cet inconnu, mais il choisit d'accepter son offre. Il se fait peindre par le coup de pinceau de R. Gerstl et confie à cet inconnu le soin de représenter son être par la peinture.

C'est à partir de ce premier portrait que se noue l'amitié entre les deux hommes. Chacun semble incarner un alter ego pour l'autre. Les deux amis partagent la même passion pour la peinture, et sans doute cette même volonté de donner à voir par la peinture l'irreprésentable.

⁶⁸⁶ Ibid., 24.

⁶⁸⁷ Lapeyre, *Psychanalyse et création*.

Lorsque Mathilde quitte A. Schoenberg pour R. Gerstl, la trahison est double. Le pacte de fidélité entre les deux époux est brisé, tandis que le peintre trahit l'amitié si forte qui le liait à A. Schoenberg.

La relation en miroir entre R. Gerstl et A. Schoenberg apparaît au grand jour dans le drame qui suit l'adultère et avec son dénouement tragique, le suicide de R. Gerstl.

Alors qu'A. Schoenberg menaçait de se suicider, c'est finalement R. Gerstl qui passe à l'acte sous une forme particulièrement scénarisée. Le peintre cherche-t-il à saisir jusqu'au dernier moment l'insaisissable, le regard même de la mort ? Qu'en est-il du couteau planté en plein cœur ? Atteste-t-il du fait que le peintre n'a pas accès à la métaphore ? Face à la violence de la rupture amoureuse et le renoncement de Mathilde, R. Gerstl prend-il au pied de la lettre la métaphore *avoir un couteau planté dans le cœur* ?

Si A. Schoenberg ne dit presque rien dans ses écrits de cet épisode, nul doute qu'il ne s'agisse d'un épisode particulièrement éprouvant et déstabilisant pour le compositeur.

La série énigmatique d'autoportraits d'A. Schoenberg qui suivra ce sombre épisode nous laisse face à de multiples questions et interrogations en lien avec le stade du miroir : ses autoportraits témoignent-ils d'un ratage de l'imaginaire pour le compositeur ? Sont-ils un moyen de s'approprier son image et de fixer son identité ?

A. Schoenberg tente dans chacune de ses toiles de représenter une image dans laquelle il pourrait se reconnaître. Il donne l'impression de chercher à apprivoiser cette image. Le nombre important de ses tableaux nous laisse penser que ce n'est pas sans difficulté : les autoportraits s'accumulent sans doute parce que la peinture rate toujours le réel de l'être d'A. Schoenberg. L'image du compositeur ne semble pas faire identité pour lui.

A. Schoenberg commence cette série d'autoportraits au moment où sa femme le quitte pour son amant. On peut s'interroger sur la fonction qu'occupait sa femme : avait-elle une fonction d'Autre pour lui ? A-t-il manqué pour A. Schoenberg un Autre primordial pour désigner et nommer son image dans le miroir ?

Figure 17 -cette figure ne dispose pas des droits de diffusion.

Ce que donne à voir un autoportrait, ce n'est pas un visage, c'est le regard du peintre nous dit A. Schoenberg : *C'est la seule chose que j'étais capable de faire car cela émane de ma nature, qui est aux antipodes de celle d'un véritable peintre. Je n'ai jamais vu de visages, mais,*

*parce que j'ai regardé les gens dans les yeux, j'ai vu seulement leur regard [...]. Un véritable peintre représente avec le regard, l'homme tout entier, et moi seulement son âme*⁶⁸⁸.

Si A. Schoenberg ne semble pas être en mesure d'avoir une image unifiée de lui-même, il est également en panne pour s'en faire une de l'autre. La fonction de l'objet regard envahit son univers. Ses tableaux sont un moyen de traiter cet autre qui le regarde. Il peint l'informulable auquel il a affaire. Il reprend la dialectique œil/regard, figurable/irreprésentable et tente de donner à voir, de transmettre, ce qui ne peut se dire ni se voir. Sa peinture est une réponse à la question *Que me veut l'Autre ?* Schoenberg semble nous dire *vois, ce qui me regarde*. Ce qu'il nous donne à voir, ce sont des visages inquiétants, aux yeux hagards.

A. Schoenberg peint-il quelque chose de l'insoutenable jouissance qui l'envahit par le regard ? La peinture est-elle une tentative d'appivoiser la jouissance du regard de l'Autre, un moyen de venir déposer le regard envahissant de l'Autre ?

A. Schoenberg se confronte à un monde visuel, qui est de l'ordre de l'imaginaire, inquiétant, persécuteur. Trouve-t-il refuge dans le monde scopique, celui du regard où l'objet de la pulsion échappe à la représentation ? *Dans notre rapport aux choses*, dit Lacan, *tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré élué – c'est ça qui s'appelle le regard*⁶⁸⁹. Le champ du scopique est celui qui occulte le mieux la castration⁶⁹⁰.

Le regard apporte le plaisir de la satisfaction scopique lorsqu'il escamote la castration : il vient comme un bouchon, combler le manque-à-être du sujet⁶⁹¹. Le peintre écrit Lacan, *donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien, de la peinture. Quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'œil, quelque chose qui comporte l'abandon du regard*⁶⁹².

⁶⁸⁸ Poirier, *L'expressionnisme et la musique*, 124- 125.

⁶⁸⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 70.

⁶⁹⁰ Castanet, *Le regard à la lettre*, 121.

⁶⁹¹ Quinet, *Le plus de regard*, 97.

⁶⁹² Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 116.

A. Schoenberg semble être inquiet et tourmenté par son corps. Voici ce qu'il écrit dans une lettre à Gustav Singer, professeur de médecine à l'Université de Vienne, le 7 août 1926 à Berlin : *comme je ne remarque plus ma température comme autre fois, je ne l'ai pas prise ces derniers temps : vous pourrez peut-être donc constater que je ne suis pas hypocondriaque*⁶⁹³ ? Contrairement à la dénégation que formule A. Schoenberg, il semble qu'il soit en proie à des phénomènes hypocondriaques, à un corps qui le persécute.

Elsa Bienenfeld, en octobre 1910, rapporte qu'A. Schoenberg associait l'atmosphère de l'un de ses mouvements pour quatuor à une veine qui éclate dans le cerveau. Plusieurs de ses tableaux expriment une telle tension⁶⁹⁴ :

⁶⁹³ Schoenberg, Stein, et Collins, *Correspondance, 1910-1951*, 22.

⁶⁹⁴ Buch, « Au nom de la Loi : Schoenberg et les critiques ».

Figure 18 - cette figure ne dispose pas des droits de diffusion

5.4.3 L'œuvre comme énigme

Le tableau, le poème, la sculpture ou la symphonie n'ajoutent pas au monde un objet supplémentaire parmi d'autres, mais comme l'énigme même de ce monde, son point de fuite et son entrouverture. Ils donnent à percevoir, non la chose, mais la question qu'elle pose au passant qui la découvre ou qui se découvre en elle⁶⁹⁵.

5.4.3.1 Joyce : l'identification à l'énigme

Joyce est *l'écrivain par excellence de l'énigme*⁶⁹⁶, c'est cela qui permet à Lacan de dire que son art est borroméen. C'est par l'énigme que le nom se soutient, et que l'ego corrige le lapsus du nœud. Elle restaure la fonction borroméenne⁶⁹⁷.

Les textes de Joyce sont remplis d'énigmes proposées comme des devinettes à qui voudra les résoudre. Néanmoins, Joyce ne cherche pas à chiffrer le sens, son écriture n'est pas un moyen de déformation pour cacher un sens en réserve. Elle n'est pas non plus un chiffrement de la jouissance, puisque celle-ci ne peut que se déchiffrer. Ce ne sont que de fausses énigmes que Joyce nous propose. A chaque énigme résolue, une toute autre énigme se dévoile : pourquoi Joyce a-t-il découpé les mots de cette façon ? Joyce se fait représenter par l'énigme de l'énonciation⁶⁹⁸, *c'est l'énigme portée à la puissance de l'écriture*⁶⁹⁹. L'énonciation de Joyce est strictement indéchiffrable et aucune explication de texte ne viendra lever le mystère.

Dans *Finnegans Wake*, Joyce semble faire le chemin inverse de l'analyse, il fabrique un texte dont l'objectif semble être de rendre quasi impossible toute interprétation⁷⁰⁰. Joyce occupe non pas la place de l'analysant cherchant à déchiffrer son inconscient, mais celle de l'inconscient au travail.

⁶⁹⁵ Maulpoix, « Création et contradiction », 18.

⁶⁹⁶ Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, 153.

⁶⁹⁷ Soler, *Lacan, lecteur de Joyce*, 156.

⁶⁹⁸ Ibid., 157.

⁶⁹⁹ Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, 153.

⁷⁰⁰ Bruno, « Lucie(w)hole ».

Sans doute que Joyce fut aussi une énigme pour lui-même. Mais cette énigme qu'il est pour lui-même Joyce renonce à la résoudre, il choisit plutôt de se faire représenter par elle, il s'y identifie⁷⁰¹.

5.4.3.2 A. Schoenberg : un secret à préserver

Pour A. Schoenberg, la question de l'énigme se pose aussi, mais nous allons voir qu'elle ne se pose pas dans les mêmes termes que pour James Joyce.

La réalité d'A. Schoenberg semble parsemée d'énigmes. Face à celles-ci, ce n'est pas la perplexité angoissante qui surgit chez le compositeur, ni la volonté de les résoudre, mais plutôt la détermination à trouver une méthode permettant le chiffrement/déchiffrement d'énigme : *Nous devons prendre conscience du fait que nous sommes entourés d'énigmes. Et nous devons avoir le courage de les affronter sans demander lâchement qu'on nous donne une "solution". Il est important que nous employions notre faculté créatrice à imaginer des énigmes analogues à celles qui nous entourent. Afin que notre âme tente - non pas de les résoudre -, mais de les déchiffrer. Nous ne devons pas en attendre la solution, mais une nouvelle méthode de chiffrement ou de déchiffrement. Méthode sans valeur intrinsèque, qui offre la matière permettant de créer de nouvelles énigmes*⁷⁰²[...]

Un élève américain, Dika Newlin, interrogea A. Schoenberg pour savoir si *un programme secret ne se cachait pas derrière son œuvre de jeunesse* le Quatuor opus 7. Cette entrevue nous apprend que la musique d'A. Schoenberg recèle un secret qui ne peut être dévoilé. En effet, A. Schoenberg lui répondit que le *programme* a le droit d'exister, pourvu qu'il reste secret. Pas seulement pour des raisons de pudeur et de discrétion, mais parce que sa connaissance n'apporterait rien à celle de l'œuvre. C'est une affaire privée du compositeur. L'auditeur et même l'interprète n'ont pas à le pénétrer⁷⁰³.

Il y a une volonté de la part du compositeur à rendre ses œuvres incompréhensibles : *Pour ma part, je ne pense pas que l'atonalité et la dissonance soient les*

⁷⁰¹ Soler, Lacan, *lecteur de Joyce*, 159.

⁷⁰² Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 171.

⁷⁰³ Jameux, *L'école de Vienne*, 79- 80.

*caractères les plus marquants de mes œuvres. Ce sont certainement des obstacles à l'intelligibilité trop facile du véritable sens de mon message*⁷⁰⁴.

A. Schoenberg semble, contrairement à Joyce, vouloir chiffrer un message. Son écriture est un moyen de déformation pour cacher un sens en réserve.

A. Schoenberg met un point d'honneur à être incompris. L'accueil acerbe du public atteste de la qualité de ses œuvres. Et quand il se met à rencontrer le succès en 1913 avec ses *Gurre-lieder*, c'est la dépression qui le guette : *Le succès va par vagues et après ce sommet je connus la dépression qui suit la crête [...] Partout mes œuvres étaient jouées et acclamées au point que j'en vins à douter moi-même de la valeur de ma musique. J'ai l'air de plaisanter, mais on comprend certainement la vérité en raison de l'originalité de mes idées et de la façon dont je les exprimais, comment pouvait-il se faire que maintenant, d'un seul coup, tout le monde pût suivre mes idées et s'y attacher ? Ou bien ma musique ou bien le public ne méritaient plus aucun crédit*⁷⁰⁵?

A. Schoenberg interprète la désaffection du public comme une preuve que sa musique a de la valeur : *[...] des optimistes en conclure que j'avais désormais un public. Je n'étais pas d'accord. Je ne voyais pas comment des gens en étaient arrivés à brusquement comprendre ma musique en une soirée ; ce que j'écrivais n'était pas devenu stupide ni plus creux. Mais je fus heureusement rassuré par la rapide volte-face de ces extrémistes qui, ne sachant toujours pas à quoi s'employer, trouvèrent bientôt d'autres chats à fouetter : je n'avais donc rien écrit de creux*⁷⁰⁶.

L'œuvre d'A. Schoenberg est sous-tendue par l'énigme. La valeur de ses œuvres réside dans le fait qu'elles sont incomprises et énigmatiques pour le public. A. Schoenberg ne propose pas ses œuvres comme des devinettes à résoudre, au contraire, tout son art est de faire en sorte qu'elles soient inaccessibles à l'autre. A la différence de Joyce, A. Schoenberg semble crypter un véritable message dont il souhaite être le seul à en détenir la clef.

⁷⁰⁴ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 62.

⁷⁰⁵ Ibid., 37- 38.

⁷⁰⁶ Ibid., 79.

5.4.4 Une métaphore délirante : la rédemption

5.4.4.1 Rousseau : l'Autre persécuteur comme pousse-à-la-crédation

Lorsque Rousseau tombe sur la question de l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres de Dijon, *Si le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les mœurs*, une inspiration fracassante s'empare de lui, et il ne semble pas avoir d'autre choix que de répondre à cet Autre⁷⁰⁷. C'est là le départ de l'œuvre de Rousseau toujours écrite pour un Autre.

Rousseau se confronte à la béance de l'Autre du savoir. Cet Autre s'adresse à lui, et lui pose une question à laquelle il est tenu de répondre. C'est à lui de dire la vérité aux hommes. Le manque de signifiant au lieu de l'Autre vient mobiliser chez lui une construction signifiante qui est une réponse à l'énigme qu'on lui pose. Avec *Emile ou de l'éducation*, la thèse de Rousseau est que l'homme est bon de nature, c'est la civilisation qui le corrompt, le pervertit, et le rend méchant. L'Autre est fondamentalement mauvais.

Voltaire en décembre 1764 révèle au public, dans le pamphlet *Le sentiment des citoyens*, l'abandon par Rousseau de ses cinq enfants. Rousseau est traité de fou et d'hypocrite. Il s'exile à l'étranger pour fuir les complots contre lui.

Pour ne pas sombrer dans la folie, Rousseau redouble d'efforts pour recourir à une nouvelle construction signifiante. Il prend la plume pour dire toute la vérité et faire taire ses persécuteurs en leur montrant qui il est vraiment. Il écrira les quatre *Lettres à Malesherbes*, puis le début de la rédaction des *Confessions*.

Les persécuteurs de Rousseau tiennent une véritable fonction de *pousse-à-l'écriture* et ne cessent de relancer son écriture⁷⁰⁸. Rousseau donne consistance à la jouissance de l'Autre, cet Autre jouisseur devient un appui pour lui, il le met en mouvement. Rousseau est contraint à écrire et à poursuivre son délire de vérité⁷⁰⁹. La vérité, Rousseau la connaît, il peut la dire toute, c'est pourquoi il se donne pour objectif de montrer à l'Autre son erreur et de rétablir la vérité.

⁷⁰⁷ Soler, *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée*, 22.

⁷⁰⁸ Brémaud, « Jean-Jacques Rousseau : paranoïaque de génie ».

⁷⁰⁹ Ibid.

Chez A. Schoenberg, il semble aussi exister un Autre persécuteur, incarné par les critiques et le public, qui le pousse vers la création.

5.4.4.2 A. Schoenberg : le succès de scandale

En fait, Schönberg est bel et bien un problème, et, qu'on le veuille ou non, il y a désormais un « cas Schönberg » (Fall Schönberg)⁷¹⁰.

La collaboration du public

Dans une lettre du 20 juillet 1909, A. Schoenberg répond à Busoni qui lui fait remarquer qu'il semble oublier *la tâche qui incombe au public : collaborer*⁷¹¹.

A. Schoenberg compose en se laissant aller à ses intuitions, il ne compose pas en fonction de l'air du temps, pour plaire à un public ou à la critique. Il rejette de manière générale toutes contraintes extérieures. Si ses intuitions sont *sans calcul*, il n'en demeure pas moins qu'elles n'agissent pas sans la prise en compte des conditions et des relations humaines. En raison de cette universalité qu'elles recèlent, ses œuvres ne dépeignent pas un seul homme, mais permettent à chacun de s'y reconnaître. De cette manière, A. Schoenberg s'adresse aux publics malgré lui : [...] *je n'ai pas pensé au public ; mais je ne l'ai pas oublié. Dans toute création ou re-création, le processus est toujours le même ; à condition qu'il se déroule intuitivement ; sans calcul, mais avec la pleine conscience de nos conditions et de nos relations humaines. C'est à partir de là que nous créons et, croyant ne dépendre que nous-mêmes, nous remplissons simultanément les devoirs que nous impose le monde qui nous entoure*⁷¹².

C'est l'*inconscient* même qui est à l'œuvre nous dit A. Schoenberg. Il semblerait que l'*inconscient* dont il nous parle recèle cet universel qui permet à chacun de se connaître dans ses œuvres. L'artiste produit un effet sur son spectateur grâce à cette *force inconsciemment créatrice*, et non pas par l'intermédiaire de savants calculs : *Inconsciemment !*

⁷¹⁰ Buch, *Le cas Schönberg*, 138.

⁷¹¹ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 27.

⁷¹² *Ibid.*, 27- 28.

*Mais d'autant plus sûrement. Et c'est cette force inconsciemment créatrice seule qui possède un pouvoir de suggestion. En elle, pas d'erreurs de calcul, car elle ne calcule pas*⁷¹³.

A. Schoenberg se confronte très tôt au fait que ses œuvres ne sont pas toujours bien accueillies par son public. Cette *force inconsciemment créatrice* n'est pas sans rencontrer de limites. Il faut qu'il existe une sensibilité commune entre l'artiste et son spectateur. Cependant, A. Schoenberg semble avoir l'idée que plus le créateur se lie à l'universel, plus son art pourra toucher un large public et trouver une adresse : *Elle [cette force inconsciemment créatrice] agit ; son rayon d'action peut être limité ; mais elle agit ; sur ceux qui sont sur la même longueur d'onde. Sur ceux qui possèdent un organe récepteur correspondant à notre organe émetteur. Comme dans la télégraphie sans fil. C'est pourquoi je pense que tout art créé sans "calcul des effets les plus avantageux" doit en fin de compte trouver ceux à qui il s'adresse. Et plus le créateur est lié de façon intense à quelque chose de général - dans le présent ou dans le futur - plus le cercle de ceux à qui son art s'adresse sera grand*⁷¹⁴.

Pour A. Schoenberg, le public n'apparaît pas comme indispensable à une œuvre. Il peut tout à fait être convoqué seulement lorsque le créateur y voit une nécessité. Cependant, A. Schoenberg n'est pas dupe, il a l'idée que la réception d'une œuvre par le public échappe à son créateur : *En ce sens, je pense que l'on ne doit pas nécessairement penser au public dans l'analyse du créateur ou re-créateur. Le public collabore uniquement lorsqu'il est requis, lorsqu'il est, en quelque sorte, convoqué. Mais la question de savoir s'il sera requis échappe entièrement aux calculs et aux efforts du créateur*⁷¹⁵.

⁷¹³ Ibid.

⁷¹⁴ Ibid.

⁷¹⁵ Ibid.

Skandalkonzerte



Figure 19 - Skandalkonzert, caricature, 1913

Le scandale musical est un concert ou une représentation d'opéra qui, pour des raisons particulières, finit par *dégénérer*.

En France, les premières représentations de créations telles que *Tannhäuser* de Wagner à l'Opéra de Paris en 1861, du *Sacre du Printemps* de Stravinsky au Théâtre des Champs Elysées en 1913, ou encore de *Déserts* de Varèse dans la même salle en 1954, ont provoqué d'impressionnantes cohues, *avec applaudissements frénétiques, sifflets rageurs, cris et insultes, voire coups et empoignades, le tout suivi de longues polémiques dans la presse*⁷¹⁶.

En allemand, le *Skandalkonzert* désigne notamment le concert dirigé par A. Schoenberg le 31 mars 1913 dans la grande salle du Musikverein de Vienne. Sur les billets d'entrée des concerts où la musique d'A. Schoenberg était jouée, on pouvait lire : *Ce billet autorise l'intéressé à assister au concert, à condition qu'il s'abstienne de perturber l'exécution de quelque manière que ce soit*⁷¹⁷. Le public de l'époque n'était en effet pas toujours réceptif

⁷¹⁶ Buch, « A l'épreuve du scandale ».

⁷¹⁷ Buch, *Le cas Schönberg*, 193.

aux propositions nouvelles d'A. Schoenberg et ne se gênait pas pour le faire savoir lors des concerts.



Anton Webern

Six pièces pour orchestre, op. 6

Alexander von Zemlinsky

*Quatre Lieder pour orchestres sur
 des poèmes de Maurice Maeterlinck*

Arnold Schoenberg

Symphonie de chambre n° 1, op. 9

Alban Berg

Altenberg Lieder, op. 4

Gustav Mahler

Kindertotenlieder :

Nun will die Sonn' so hell aufgehn

Figure 20 - Programme du Skandalkonzert

Le lendemain du concert, A. Schoenberg raconta la soirée à l'hebdomadaire allemand *Die Zeit* : alors que le public était resté silencieux pendant les trois premiers morceaux, lors d'un des *Altenberg Lieder* de Berg, un éclat de rire foudroyant se répandit dans la salle, suivi par nombreux sifflets et agitation de trousseaux des clés. Webern se leva de son fauteuil et cria en direction du public de se taire. Quant à A. Schoenberg, il arrêta sa direction et annonça que tout fauteur de troubles sera évacué du théâtre. Oscar Straus, compositeur de l'opérette *Un rêve de valse*, remonta sur scène, provoqua A. Schoenberg et lui donna une gifle⁷¹⁸.

Cette forme spectaculaire du scandale, dont la *bataille d'Hernani* aura fourni dès 1830 le modèle pour tout l'art moderne, n'est pas différente lorsqu'il s'agit de musique, de danse ou de théâtre. Les controverses et les scandales peuvent se présenter comme des opportunités pour relancer la discussion sur les limites de l'art. L'agitation, provoquée par une prestation musicale, peut tout à fait viser un artiste en particulier,

⁷¹⁸ « 1913 • Scandal in the Concert Hall ».

qui ne se serait pas montré à la hauteur de l'attente du public, mais les controverses peuvent permettre une discussion sur le bien-fondé d'un certain bouleversement des codes, notamment concernant les compositions nouvelles. Le scandale peut permettre à des œuvres avant-gardistes de se frayer une voie, et de réussir à s'imposer. Il peut permettre aussi de repenser les contraintes stylistiques passées, et à venir⁷¹⁹.

Pour A. Schoenberg, tout commence en 1900 avec la création mouvementée de ses deux lieder opus 1. Puis, les scandales se succédèrent et furent les plus retentissants de l'art du vingtième siècle⁷²⁰.

C'est notamment lors de la première représentation du deuxième quatuor à cordes op.10, le 21 décembre 1908, dans la salle Bösendorfer de Vienne, et le concert du 31 mars 1913, au Musikverein, que les musicologues reprennent le terme de certains critiques de l'époque : le *Skandalkonzert*.

Durant les premières années de sa carrière, A. Schoenberg défendait le fait que ses œuvres étaient une prolongation de la tradition, mais après les événements de décembre 1908, il assuma publiquement un discours de rupture. Son intention n'était d'autre que de *surmonter toutes les limitations d'une esthétique dépassée*, affirme-t-il en janvier 1910, en prologue à la création des premières œuvres atonales de l'histoire, les *Trois pièces pour piano* op.11⁷²¹.

L'incompréhension du public

Dans son ouvrage le *Style et l'idée*, voici ce que A. Schoenberg nous livre : *Je dois ici confesser : je pense que je n'ai aucun public*⁷²². Cependant, on peut se demander si A. Schoenberg cherche véritablement à se faire comprendre par son public. Il existe chez A. Schoenberg une volonté de créer des œuvres capables de toucher le spectateur, mais peut-être pas de les rendre compréhensibles par tous. Voici ce qu'il répond à Busoni : *[...]vous ne voulez pas adopter le point de vue de l'auteur, mais cherchez plutôt, dans le travail d'un*

⁷¹⁹ Buch, « A l'épreuve du scandale ».

⁷²⁰ Ibid.

⁷²¹ Ibid.

⁷²² Schoenberg, *Le style et l'idée*, 79.

*autre, à vous trouver vous-même, complètement vous-même, et cela n'est pas possible. Il n'existe pas d'art qui soit entièrement du côté de celui qui l'a créé, et dans le même temps entièrement de celui qui en jouit. L'un des deux doit céder, et je crois que ce doit être celui qui en jouit*⁷²³.

Dans une lettre à Alban Berg, du 20 janvier 1932, il demande l'avis de son élève sur l'effet que produit sa scène du *Veau d'or* de Moïse et Aaron : *Cela m'intéresserait de savoir quelle impression t'a faite la scène du Veau d'or, dans laquelle j'ai voulu mettre beaucoup de « sens ». Elle doit bien durer 25 minutes. Mais je crois qu'il se passe suffisamment de choses pour que le public puisse y trouver son compte, même s'il ne comprend absolument rien de ce que j'ai voulu dire. Mais : comprend-on jamais rien*⁷²⁴?

Un élève américain, Dika Newlin, interrogea A. Schoenberg pour savoir si *un programme secret ne se cachait pas derrière son œuvre de jeunesse* Le Quatuor opus 7. Sa musique permet à A. Schoenberg de chiffrer un secret qui ne peut être dévoilé. Un *programme* existe mais doit être dissimulé au public. Il s'agit d'une affaire privée du compositeur et l'auditeur et même l'interprète n'ont pas à le pénétrer⁷²⁵.

Quelle que soit l'origine de l'incompréhension, qu'elle soit ou non la volonté de l'artiste, l'œuvre maintient toujours une place et une fonction pour celle-ci. *Aucune œuvre qui ne nous pousse et ne nous conduise dans le domaine de l'incompréhensible : au sens où elle excède la compréhension présente, où elle précède la compréhension à venir, et même où elle dépasse, déborde, anticipe toute compréhension, passée, actuelle ou future*⁷²⁶.

Les critiques et le public : un Autre persécuteur

Les critiques et le public viennent prendre la forme d'un Autre persécuteur pour A. Schoenberg.

Face aux critiques acerbes, A. Schoenberg se positionne comme innocent : *un artiste qu'on aura ainsi traité non seulement devient méfiant, mais encore entre en rébellion. Il constate que des passages d'une beauté indiscutable n'ont pas pu eux-mêmes le protéger des critiques ; il sait que les passages qui ont été jugés affreux ne le sont pas, parce qu'il ne les aurait pas écrits s'il ne les avait*

⁷²³ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 39.

⁷²⁴ Schoenberg, Stein, et Collins, *Correspondance, 1910-1951*, 159.

⁷²⁵ Jameux, *L'école de Vienne*, 79- 80.

⁷²⁶ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 70.

lui-même aimés ; il se rappelle enfin le jugement favorable d'amis très autorisés et de connaisseurs indiscutés qui ne lui ont pas ménagé leurs éloges. Il a dès lors conscience que ce n'est pas lui le fautif⁷²⁷.

A. Schoenberg se plaint aussi des chefs d'orchestre, sa musique n'est jamais assez bien exécutée : *La faute en est, comme toujours, aux chefs d'orchestre [...] Tous ces messieurs, que j'assimile à des sergents tout au plus, se donnent le nom de « conservateur », une expression dont je suis parvenu à saisir le sens : ils n'ont rien d'autre à conserver, à protéger, que leur incapacité, leur ignorance et leur lâcheté ; mais cela, ils le cachent si bien que personne ne s'en aperçoit. C'est pour cette raison que j'ai refusé de diriger des concerts ici et à San Francisco, car j'aime voir le bâtiment frapper les coupables⁷²⁸.*

Avec ses *Gurrelieder*, A. Schoenberg rencontre un vrai triomphe, mais le succès ne l'intéresse pas : *je me sentais plutôt indifférent, peut-être même un peu contrarié. Je prévoyais que ce succès n'aurait aucune influence sur le destin de mes œuvres futures. Au long de ces treize années, j'avais développé mon style de telle façon qu'à un habitué des concerts classiques il devait sembler complètement différent de tout ce qui s'était écrit auparavant. J'avais dû me battre pour faire admettre chacune de mes créations ; j'avais été insulté de la façon la plus outrageante par la critique ; j'avais perdu bien des amitiés et complètement perdu confiance dans le jugement de mes amis. Je demeurais face à un monde hostile⁷²⁹.*

A. Schoenberg a-t-il besoin d'un monde hostile pour faire acte de création ? En tout cas, c'est à partir de ses scandales qu'il se fait un nom. Voici ce qu'il écrit : *Ce premier quatuor à cordes a joué un rôle important dans ma vie. Tout d'abord, les scandales qu'il provoqua furent l'objet de tant de commentaires dans le monde que j'en vins à être connu d'un public considérable [...] Et c'est ainsi qu'un slogan se fit jour, dont on lui attribua à tort la paternité. Il devient courant de dire en pareil cas : « Il a obtenu un succès de scandale » ; autrement dit, il a su transformer son échec en réussite⁷³⁰.*

⁷²⁷ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 25.

⁷²⁸ Ibid., 16.

⁷²⁹ Ibid., 28.

⁷³⁰ Ibid., 29.

5.4.4.3 A. Schoenberg le prophète

Une mission prophétique

En 1922, A. Schoenberg confie à son ami Kandinsky, l'importance que la foi religieuse a eue pour lui, à l'époque où il écrit le livret pour l'*Echelle de Jacob*, en 1917 juste avant la guerre : *tout ce à quoi on croyait auparavant s'était effondré : Ce que je veux dire par là, s'exprime le mieux dans mon poème l'Echelle de Jacob (un oratorio⁷³¹) : c'est-à-dire - mais sans toutes les contraintes d'organisation – la religion. Elle a été mon seul soutien pendant des années – et je le dis ici pour la première fois⁷³². L'Echelle de Jacob est un oratorio qui occupe l'esprit d'A. Schoenberg à partir de 1915, et jusqu'à sa mort. Elle restera pourtant inachevée.*

L'Écriture sainte deviendra l'objet de ses préoccupations, notamment après la Première Guerre mondiale. La musique elle-même est un message prophétique en soi : *Mon sentiment personnel est que la musique dispense un message prophétique et révèle la forme de vie plus noble vers laquelle aspire l'humanité. Et c'est en raison de ce message qu'elle émeut les hommes de toutes les races et de toutes les cultures⁷³³.*

Il y a chez A. Schoenberg un sentiment d'une mission prophétique à accomplir, accompagné de conflits et de tensions intellectuelles⁷³⁴ : *Je veux susciter un mouvement qui fasse des Juifs de nouveau un peuple [...] Il faut pour cela un homme qui soit disposé et apte à lutter contre vents et marées, et qui soit résolu à renverser tous ceux qui ne veulent que discuter, parlementer, protester, secourir, en un mot : affaiblir. J'ai décidé, faute de mieux, de commencer en attendant⁷³⁵. Mon intention est de participer activement à une telle entreprise. Je considère cela comme plus important que mon art, et je suis résolu – si je suis capable d'une telle activité – à ne plus rien faire d'autre⁷³⁶.*

Tout comme le prophète, A. Schoenberg croyait donner aux musiciens les lois de la nouvelle musique, s'identifiant peut-être ainsi à Moïse gravant dans la pierre pour son peuple les Dix Commandements de Dieu. Ce sentiment est exprimé dans ses livrets et notamment dans le texte de la deuxième *Pièce pour chœur d'hommes*, op.35, *La*

⁷³¹ Genre musical dramatique, généralement sacré, non représenté, pour soli, chœur et instruments.

⁷³² Schoenberg et Babin-Gugenheim, *Journal de Berlin*, 18.

⁷³³ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 113.

⁷³⁴ Cohen-Levinas, *Le siècle de Schoenberg*, 207.

⁷³⁵ Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 383.

⁷³⁶ *Ibid.*, 385.

loi : Ce qui devrait t'apparaître incompréhensible : // C'est qu'il y ait une loi // à laquelle les choses obéissent autant // Que toi à ton seigneur // Qui commande autant de choses [...]

Dans son œuvre *Moses und Aaron*, il met en scène Moïse et son frère Aaron. Moïse, qui a reçu la mission divine d'annoncer au peuple le Dieu unique et de le conduire jusqu'à la Terre promise, est porteur de *la Pensée*. Mais Moïse est dénué de parole et hésite à relever sa mission, car il doute de ses capacités à convaincre le peuple juif d'abandonner toutes ses croyances pour la foi et l'obéissance en un *Dieu unique, éternel, omniprésent, invisible, irreprésentable*. Tandis que son frère Aaron, lui, possède *la Parole*, et autorise le peuple à adorer leurs anciennes idoles.

Ne met-il pas là en scène sa propre histoire : celle d'un prophète d'une nouvelle musique vouée à l'incompréhension de ses contemporains⁷³⁷ ?

Il arrive un moment où la musique d'A. Schoenberg n'est plus liée à un plaisir, mais à un devoir. Composer devient un devoir, car il est porteur d'un message :

Voici ce qu'A. Schoenberg écrit le 11 octobre 1937 : *L'une des accusations que l'on maintient constamment contre moi était que je composais pour ma seule satisfaction. En fait, ceci finit par s'avérer exact, mais dans un sens différent de celui qu'on avait voulu exprimer. Jusqu'alors, j'avais indéniablement écrit pour mon plaisir ; désormais, je sentis que composer serait pour moi un devoir : il me fallait dire ce qui devait être dit et je savais qu'il me revenait de développer mes idées dans l'intérêt des progrès de la musique, que cela me fût ou non agréable. Dans le même moment, il me fallait bien prendre acte de ce que la grande majorité du public n'avait aucun goût pour ma musique, mais je me rappelai que toute ma musique avait d'abord été trouvée affreuse... Ne pouvais-je donc espérer le proche lever d'un soleil tel que celui que j'avais dépeint dans le chœur final de mes Gurrelieder ? Il se pouvait que vînt la promesse d'un nouveau jour de soleil dans la musique, comme celui que j'eusse aimé offrir au monde⁷³⁸.*

Sa musique devient une lutte, contre les *lâches* et les *incapables* :

⁷³⁷ Jameux, *L'école de Vienne*, 545.

⁷³⁸ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 39.

Cette Suite [pour orchestre à corde] deviendra une excellente démonstration didactique des progrès que l'on peut faire à l'intérieur même de la tonalité si l'on est véritablement musicien et si l'on possède bien son métier, autrement dit si l'on sait réfléchir non seulement à l'harmonie, mais aussi à la mélodie, au contrepoint et à la technique. Ce sera un grand moment, j'en suis sûr, dans notre combat contre les lâches et les incapables⁷³⁹.

Mais c'est sans doute dans ce court extrait de ses correspondances qu'A. Schoenberg nous livre directement les rapports entre sa musique et son Dieu : *Nous devons prendre conscience du fait que nous sommes entourés d'énigmes. Et nous devons avoir le courage de les affronter sans demander lâchement qu'on nous donne une "solution". Il est important que nous employions notre faculté créatrice à imaginer des énigmes analogues à celles qui nous entourent. Afin que notre âme tente - non pas de les résoudre -, mais de les déchiffrer. Nous ne devons pas en attendre la solution, mais une nouvelle méthode de chiffage ou de déchiffrage. Méthode sans valeur intrinsèque, qui offre la matière permettant de créer de nouvelles énigmes. Car les mystères sont un reflet de l'Inconcevable. Un reflet imparfait, c'est-à-dire humain. Mais si à travers eux nous apprenons seulement à tenir l'Inconcevable pour possible, nous nous approchons de Dieu, parce que nous n'exigeons plus de le comprendre⁷⁴⁰. Parce que nous ne voulons plus le mesurer avec notre entendement, le critiquer, le nier, puisque nous ne pouvons pas le réduire à cause de cette insuffisance humaine qui est notre clarté⁷⁴¹.*

A. Schoenberg invalide toute méthode qui ne laisserait pas place à l'Inconcevable. Pour atteindre ce qui serait de l'ordre d'une essence divine, chiffage et déchiffrage ne doivent pas avoir pour but de résoudre les énigmes. S'autoriser à produire un savoir qui laisse émerger de nouvelles énigmes serait un moyen de se rapprocher de Dieu, voire de l'égaliser.

D'ailleurs, il semblerait qu'A. Schoenberg soit en lien direct avec son Dieu, puisqu'il converse littéralement avec celui-ci, comme nous l'indique une lettre à Oskar Adler, du 3 mars 1951, dans laquelle il écrit : *Je t'enverrai bientôt un recueil que j'appelle : Psaumes, prières et autres conversations, avec et sur Dieu.*

⁷³⁹ Ibid., 17.

⁷⁴⁰ C'est nous qui soulignons

⁷⁴¹ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 171.

A. Schoenberg est en lien direct avec Dieu, il a une mission à réaliser. Les thématiques religieuses sont particulièrement importantes dans ses compositions, ainsi il aurait *incontestablement constitué l'un des corpus les plus impressionnants de musique religieuse du XX^e siècle*⁷⁴².

A. Schoenberg cherche à approcher Dieu qu'il maintient à une place d'impossible. Pour lui, cet impossible s'explique du fait qu'un homme ne peut atteindre une essence divine dans son rapport à l'*Inconcevable*. Il cherche par sa musique à inventer des énigmes similaires à celle du Créateur et garde la conviction d'être porteur d'une mission prophétique.

⁷⁴² Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 636.

L'Echelle de Jacob (1917-22, inachevé)

Figure 21 - cette figure ne dispose pas des droits de diffusion

Le texte de l'Echelle de Jacob repose sur des références bibliques. A. Schoenberg en fait une première esquisse en 1915 dont la copie fut achevée le 26 mai 1917. Son texte fut très bien accueilli par son cercle d'amis. Il n'est pas sans comporter des traits autobiographiques.

Selon la tradition chrétienne, l'archange est porteur du message divin et de son interprétation. Il apporte lumières et conseils à tout être humain sur sa nature

profonde. Les personnages, un Appelé, un Révolté, un Combattant, l'Elu, le Moine, la Mourante incarnent certaines étapes de la maturité et de la perfection⁷⁴³.

A. Schoenberg perçut dans l'effondrement de toutes les valeurs durant la guerre, une impuissance de la pensée, et de l'invention. A. Schoenberg avait l'intuition des événements de 1933 et du régime nazi, le 4 mai 1923 il écrivait à Wassily Kandinsky : *Mais à quoi l'antisémitisme aboutira-t-il, si ce n'est à la violence ? Est-ce si difficile à prévoir* ⁷⁴⁴?

Le président de l'Académie, qui lui avait confié jusque-là une classe de composition musicale, ne lui cachait plus qu'il était désormais indésirable⁷⁴⁵. La démarche d'A. Schoenberg fut de rejoindre la communauté religieuse qu'il avait quittée à Vienne le 21 mars 1898 lors de son baptême. Trente-cinq ans plus tard, à Paris, A. Schoenberg se reconvertit au judaïsme. Marc Chagall était l'un de ses témoins⁷⁴⁶.

Moses und Aaron (1923-1937, inachevé)

Le livret dont A. Schoenberg est l'auteur traite du conflit entre les deux frères, Moïse et Aaron, tel qu'il apparaît dans le livre de l'Exode.

Les scènes du premier acte ont pour source la Bible : le Buisson Ardent, la rencontre de Moïse et d'Aaron, l'annonce du message de Dieu au peuple d'Israël, les trois miracles (le serpent, les ulcères, l'eau changée en sang), la fuite des Israélites dans le désert⁷⁴⁷.

Le deuxième acte, quant à lui, est une invention d'A. Schoenberg lui-même. Il montre Aaron et le peuple dans l'attente de Moïse qui, au loin, guette la révélation sur le mont Sinaï. Aaron donne aux apostats le Veau d'or. Devant la statue, le peuple se livre à une orgie d'ivresse, de folie et de frénésie sexuelle. Quand tout a cessé, Moïse revient et une longue et dramatique discussion entre les frères s'ensuit. Moïse, messager de la Parole tient entre ses mains les Tables de la Loi. Il doit reconnaître qu'Aaron, dont la bouche prononce les pensées, les corrompt en les rendant visibles. Les idoles détournent le peuple de la forme pure et non représentable de Dieu. Il brise les Tables

⁷⁴³ Ibid., 260.

⁷⁴⁴ Ibid., 382.

⁷⁴⁵ Ibid.

⁷⁴⁶ Ibid., 382- 383.

⁷⁴⁷ Ibid., 366-367.

de la Loi. Désespéré, il s'écroule à terre en prononçant ces mots : *O Parole, tu me manques*. La partition s'arrête à cet endroit-là⁷⁴⁸.

Le texte du dernier acte se compose d'une seule et unique scène à la fin de laquelle Aaron, qui a trahi l'idée pour l'image, tombe mort au moment où Moïse lui rend la liberté. De ce dernier acte, A. Schoenberg ne nous a laissé que quelques esquisses musicales⁷⁴⁹.

N'y a-t-il pas là une analogie avec l'expérience d'A. Schoenberg ? Lui-même ne se considérait-il pas comme le prophète d'une nouvelle musique vouée à l'incompréhension de ses contemporains⁷⁵⁰ ?

Par son thème et son mode de composition, *Moïse et Aaron* constitue un fil conducteur dans l'histoire de vie d'A. Schoenberg. L'œuvre traite les questions récurrentes concernant son rapport à la modernité, ses réflexions sur les violences dont il est contemporain. Mais la question du sens est aussi au cœur de ses préoccupations et de cet opéra. Il pose la question de la responsabilité des hommes dans l'histoire du monde à travers Moïse⁷⁵¹. A. Schoenberg pose aussi à travers cette œuvre, la question de la vérité. Moïse reproche à Aaron d'avoir trahi l'idée même de Dieu en le représentant par une idole. Moïse brise les Tables de la loi, car il ne comprend pas que l'on soit obligé de falsifier la vérité dès que l'on veut l'exprimer.

La montée du nazisme et son arrivée au pouvoir modifient la vision que se faisait A. Schoenberg du judaïsme. Après la rédaction de son drame *Le Chemin biblique*, le compositeur mène dans ses œuvres une réflexion théologique sans lien avec les contingences historiques, avec notamment pour thème central l'irreprésentabilité de Dieu et l'interdiction de faire des images.

Au moment où l'antisémitisme le force à quitter l'Europe, ce ne sont plus des réflexions théologiques fondamentales qui préoccupent A. Schoenberg, mais plutôt des réflexions pratiques⁷⁵². Il se lie avec les milieux sionistes actifs et milite pour la solidarité internationale des juifs, écrivant notamment une lettre ouverte à ses confrères

⁷⁴⁸ Ibid., 367.

⁷⁴⁹ Ibid.

⁷⁵⁰ Jameux, *L'école de Vienne*, 545.

⁷⁵¹ Gruson, « Schoenberg, tradition vers modernité », 76- 77.

⁷⁵² Merlin, « Moïse et Aaron de Schoenberg, opéra biblique ».

musiciens restée sans réponse. Il publie, en 1938, un *Four Point Programm for Jewry* où il imagine un plan pour faire sortir de leur pays les sept millions de juifs menacés. Il propose que les seize millions de juifs dans le monde participent à hauteur d'un mark par mois jusqu'à ce que le dernier juif menacé soit mis à l'abri. Selon ses calculs, la tâche prendrait moins de cinq ans. A. Schoenberg va jusqu'à invoquer les contingences logistiques : moyens de transport, secrétariat...

Par la suite, A. Schoenberg dénonce l'abomination de l'holocauste avec *Un survivant de Varsovie* op. 46 créé en 1947.

Une métaphore délirante est à l'œuvre chez A. Schoenberg : une mission divine lui a été confié et lui commande de révéler aux hommes les lois d'une musique nouvelles, ainsi que de sauver le peuple juif.

Psychanalyse et création touchent au plus intime du sujet : elles mettent en jeux ce par quoi le sujet soutient son rapport aux autres et au monde. Le symptôme est un indice de ce réel, par lequel le sujet trouve sa place dans le monde.

5.5 Conclusion

Afin de montrer en quoi la création artistique du compositeur A. Schoenberg est concernée par les enjeux de la passe, nous avons choisi d'extraire trois points, qui nous ont semblé cruciaux, de ce dispositif inventé par Lacan : le rapport au savoir, à l'objet *a* et au savoir-y-faire avec le réel (symptôme/sinthome).

Les écrits d'A. Schoenberg nous ont permis de repérer une mutation dans son rapport au savoir nécessaire à l'invention d'un système compositionnel inédit. Après avoir rigoureusement étudié les lois de la composition musicale, il se rend compte qu'elles ne lui permettent pas d'écrire une musique capable d'exprimer le réel de ses sentiments. A. Schoenberg n'a d'autre choix que de s'inventer son propre style. Son génie lui permet de transformer et de subvertir la musique des compositeurs du passé. C'est en suivant une *nécessité intérieure*, c'est-à-dire en étant à l'écoute de ce qui cause son désir, qu'il parvient à révolutionner les codes de la composition.

Dans son activité de pédagogue, A. Schoenberg tente de transmettre à ses élèves son rapport au savoir et à l'objet *a*.

L'œuvre d'A. Schoenberg n'est pas sans paradoxe : face à la poussée intérieure qui le met en mouvement, cohabite une version mystique, messianique de son acte de création. Il a une véritable mission prophétique à accomplir.

A. Schoenberg voudrait marquer l'histoire de la musique, se faire un nom à partir de ses compositions. Cependant, s'il connaît le succès, c'est seulement à partir des scandales que sa musique suscite. Il semble nécessaire que le public et les critiques gardent leur place d'Autre persécuteur pour qu'A. Schoenberg reste libre de créer. Seules ses œuvres picturales le soutiennent au moment où il traverse un certain nombre de crises.

Nous allons à présent soumettre nos découvertes à la discussion, afin d'en retirer un enseignement.

6

DISCUSSION :
CE QUE NOUS ENSEIGNE
ARNOLD SCHOENBERG

6.1 Introduction

Le créateur est ainsi celui qui renouvelle sans cesse la présence de l'homme à lui-même en produisant des formes qui posent les questions demeurées sans réponses ou qui parfois répondent à des questions jamais posées⁷⁵³.

Le savoir de la psychanalyse exige de ne pas se contenter des connaissances acquises, mais de se mettre à la tâche de les questionner.

L'intérêt, que Freud puis Lacan ont porté à certains artistes, a permis d'effectuer des découvertes, des avancées dans la psychanalyse. Entre autres, Freud déduit de la *Gradiva* de Jensen que l'artiste possède le même savoir que l'analyste, tandis que Lacan déduit la fonction de *sinthome* grâce à l'écrivain James Joyce.

La rencontre de l'art et de la psychanalyse s'opère à partir de questions fondamentales communes. Ainsi, l'œuvre et la passe mettent toutes deux en jeu un certain rapport du sujet au savoir, à la cause de son désir et au savoir-y-faire avec le réel.

Si le savoir de l'artiste précède celui de la psychanalyse, alors qu'est-ce que l'acte de création d'A. Schoenberg nous enseigne-t-il ? Quel regard nouveau nous permet-il de poser sur la question de l'acte ?

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à ce que nous enseigne A. Schoenberg concernant son rapport au savoir, à la cause du désir et à son savoir-y-faire avec le réel.

Puis, nous nous interrogerons sur la fonction d'autopromotion de l'œuvre que Lacan nomme *escabeau*.

Enfin, nous nous intéresserons au pousse-à-la-crédation dans la névrose, dans la psychose et plus particulièrement chez A. Schoenberg.

⁷⁵³ Maulpoix, « Création et contradiction », 21.

6.2 L'œuvre et la passe

6.2.1 Le rapport au savoir

L'acte de création d'A. Schoenberg nous a permis de nous interroger sur son rapport au savoir.

Si Freud est obligé de reconnaître que l'artiste possède un savoir particulier et que ce savoir n'est d'autre que celui du psychanalyste. A. Schoenberg nous a montré, en définissant la poussée intérieure qui met en mouvement le créateur, qu'il possédait lui aussi un savoir proche de celui de l'analyste concernant le caractère partiel de la pulsion. Pour le compositeur, le créateur est mis en mouvement par une poussée intérieure dont il cherche à se délivrer, ce qui le conduit à sa propre satisfaction : *Il est certain que le véritable créateur n'écrit que pour se libérer de la poussée intérieure qui le contraint à créer ; il crée essentiellement pour sa propre satisfaction*⁷⁵⁴.

Plusieurs éléments nous ont laissé supposer qu'il y a eu pour le compositeur une mutation dans son rapport au savoir. Le rapport au savoir d'A. Schoenberg est-il le même que celui de l'analysant qui fait la passe ?

La cure permet à l'analysant de déployer sa parole par les moyens de l'association libre et d'égrener ainsi les signifiants de son histoire, jusqu'au moment où l'Autre se trouve entamé et perd sa consistance de sujet-supposé-savoir. A. Schoenberg repère très tôt un manque dans le savoir des anciens. Après avoir rigoureusement étudié les compositeurs du passé, il constate un manque qui ne lui permet pas l'expression du réel de ses sentiments.

La cure permet à l'analysant d'isoler le signifiant de l'impuissance, c'est-à-dire d'isoler le phallus comme fonction imaginaire. Le travail de la cure permet d'élever l'impuissance à l'impossible logique. A. Schoenberg, quant à lui, est peu à peu convaincu que le savoir ne peut que rater son objet, amenant toujours plus d'énigmes.

⁷⁵⁴ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 112.

A. Schoenberg, tout comme l'analysant, fait l'expérience que tout n'est pas accessible par le langage, qu'il existe un savoir indisponible et que son acte de création se doit d'assumer cet impossible. Pour autant l'expérience du passant et celle d'A. Schoenberg sont-elles superposables ?

Dans la quête de l'expression de ses sentiments, A. Schoenberg réinvente les lois de la composition musicale, bousculant ainsi le savoir des compositeurs qui le précèdent. Il est évident pour lui qu'il ne doit pas attendre sa réponse de l'Autre, qu'il ne peut compter que sur lui et quelques-uns de ses semblables pour forger de nouvelles règles. Pour A. Schoenberg, l'Autre de la musique est béant et même Dieu ne peut pas répondre de cette béance : *Nous devons prendre conscience du fait que nous sommes entourés d'énigmes. Et nous devons avoir le courage de les affronter sans demander lâchement qu'on nous donne une "solution". Il est important que nous employions notre faculté créatrice à imaginer des énigmes analogues à celles qui nous entourent. Afin que notre âme tente - non pas de les résoudre -, mais de les déchiffrer. Nous ne devons pas en attendre la solution, mais une nouvelle méthode de chiffrage ou de déchiffrement. Méthode sans valeur intrinsèque, qui offre la matière permettant de créer de nouvelles énigmes. Car les mystères sont un reflet de l'Inconcevable. Un reflet imparfait, c'est-à-dire humain. Mais si à travers eux nous apprenons seulement à tenir l'Inconcevable pour possible, nous nous approchons de Dieu, parce que nous n'exigeons plus de le comprendre. Parce que nous ne voulons plus le mesurer avec notre entendement, le critiquer, le nier, puisque nous ne pouvons pas le réduire à cause de cette insuffisance humaine qui est notre clarté*⁷⁵⁵. A. Schoenberg nous exprime une propriété du savoir en nous présentant son Dieu qui reste un Autre barré. Sa théorie nouvelle ne réduira pas les énigmes du réel qu'il cherche à chiffrer, au contraire, elle permettra de dévoiler de nouvelles énigmes. Si toute théorie nouvelle nous permet d'appréhender par le symbolique un plus grand champ du réel, elle conduira également à de nouvelles interrogations qui n'auraient pu être posées auparavant.

A. Schoenberg arrive à un point dans son rapport au savoir, qui est probablement le même que l'analysant qui fait l'expérience de la passe. Le savoir du psychanalyste est

⁷⁵⁵ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 171.

le *savoir de l'impuissance*⁷⁵⁶. Mais si le savoir du psychanalyste est impuissant, sans lui, la psychanalyse disparaîtrait⁷⁵⁷.

La psychanalyse subvertit le rapport au savoir : il ne vaut que pour autant qu'il nous coûte, et qu'on soit décidé à y mettre du nôtre⁷⁵⁸. A. Schoenberg lui-même nous montre la voie : il s'agit de prendre en compte le savoir déjà là, pour mieux s'en délester et pouvoir espérer élaborer un savoir qui n'est pas donné d'avance.

6.2.2 La cause du désir

L'acte de création d'A. Schoenberg nous a permis de nous interroger sur ce qui le pousse à renouveler les lois de la composition musicale.

Ce désir à l'œuvre chez A. Schoenberg est-il proche de celui que cherche à recueillir le témoignage de la passe, à savoir le désir de l'analyste ?

Les œuvres d'A. Schoenberg relèvent d'un positionnement éthique. Loin de vouloir répondre aux exigences d'un Autre, ses compositions musicales dépassent toutes techniques et lois générales admises par tous. Séduire son public, ses amis ou ses pairs n'est pas une fin en soi pour A. Schoenberg, ses œuvres lui permettent avant tout de se libérer d'une poussée intérieure, elles sont une réponse à une *nécessité intérieure*.

A. Schoenberg semble en être arrivé au même point que l'analysant qui fait la passe concernant la cause du désir. La chute du sujet-supposé-savoir a laissé apparaître l'objet *a*. Il peut alors se choisir une conduite à partir de ce qu'il a rencontré de son être.

Le témoignage d'A. Schoenberg et de ses élèves nous montre que celui-ci n'a pas été seulement un compositeur, mais aussi un pédagogue.

Auprès de ses élèves, A. Schoenberg ne semble pas mettre en place le discours du maître. Il ne cherche pas à mettre au travail ses élèves pour en retirer quelque chose. L'enseignement d'A. Schoenberg ne vise pas non plus à délivrer un savoir technique et

⁷⁵⁶ Bruno, *La passe*, 151.

⁷⁵⁷ Ibid., 157.

⁷⁵⁸ Lapeyre, *Au-delà du complexe d'Oedipe*, 6.

n'exige pas une méthode de composition à respecter. Bien au contraire, son rapport au savoir et à l'objet *a* lui permet de proposer un enseignement et une transmission de la composition qui se dégage du discours de l'université.

A. Schoenberg semble donner les conditions nécessaires à la mise en fonction du discours de l'analyste auprès de ses élèves. Il cherche à les faire accoucher de leur propre savoir, à partir de ce qu'ils ont de plus intime, de plus singulier. La pédagogie d'A. Schoenberg ne pousse pas ses élèves à compléter l'Autre, elle les pousse à aller à la rencontre de leur division et de ce qui la cause : l'objet *a*⁷⁵⁹.

Tout acte analytique, à chaque moment où il peut être dit avoir été commis implique une destitution subjective⁷⁶⁰. La chute du *sujet-supposé-savoir* est la condition de l'acte, mais l'effet de l'acte est justement la relance même de cette fonction. L'acte analytique se produit finalement toujours entre deux transferts : celui d'A. Schoenberg avec les maîtres du passé qui l'a conduit à la chute du *sujet-supposé-savoir*, et celui de ses élèves qui s'engagent dans le transfert⁷⁶¹.

Tout comme l'analyste concernant le désir de son analysant, le trajet d'A. Schoenberg lui permet de laisser suffisamment de place au désir de ses élèves. A. Schoenberg ne semble pas faire de ces derniers l'objet de son désir, il ne dirige pas non plus leur désir et leurs créations musicales vers lui-même, mais vers celle que leur nécessité intérieure leur dicte.

Si l'analyste fait de l'analysant l'objet de son désir, ou s'il vient incarner l'objet du fantasme de son analysant, la cure devient un lieu de jouissance, il n'y a aucune place pour le travail de la cure. *Ne pas céder sur son désir*, c'est ainsi que formule Lacan le moyen à la portée de l'analyste pour faire barrière à sa jouissance.

La position d'A. Schoenberg face à son désir n'est pas sans paradoxes. Si A. Schoenberg ne recule pas devant son propre désir et qu'il en assume les conséquences,

⁷⁵⁹ Thibaudeau, « Cause et détermination ».

⁷⁶⁰ Bruno, *La passe*, 125.

⁷⁶¹ Soler, *Le politique de l'acte*, 42.

nous avons vu qu'il cohabitait chez A. Schoenberg une autre version concernant la cause de ses créations musicales, une version mystique. Les deux versions semblent exister de manière synchrone et cohabiter sans se contredire, il semble exister un véritable clivage.

6.2.3 Le sinthome

L'œuvre révolutionnaire d'A. Schoenberg nous a permis de nous interroger sur la fonction de son acte de création. A-t-elle une fonction de sinthome pour l'artiste ?

Il y a à la fois un peu de Joyce et de Rousseau chez A. Schoenberg, même si sa singularité ne peut s'y réduire.

Joyce se fait le maître de la lettre avec *Finnegans Wake*, il pousse la langue jusqu'à l'inintelligible, par ses équivoques. Rousseau, quant à lui, nous enseigne sur un autre point. Il veut faire entendre la vérité, traquer le malentendu. A. Schoenberg se fait maître de la note, déconstruit les règles de composition établies afin d'exprimer le réel de ses sentiments.

Joyce attend peu de l'Autre, Rousseau écrit pour un Autre. C'est d'ailleurs pour répondre à un Autre que Rousseau devint écrivain, en témoigne sa *Révélation de Vincennes*. A. Schoenberg reconnaît l'Autre et dénonce son impuissance, puis son impossibilité à dicter des règles valables pour tous.

L'œuvre littéraire de Rousseau vise à remédier à l'inconsistance de l'Autre⁷⁶². Rousseau repère un *vide inexplicable* dans son cœur, il est à la recherche d'un *supplément*, mais ne se contente pas des oripeaux de l'Autre⁷⁶³. Il ne suppose pas un savoir à l'Autre. Il a la certitude que ce dernier est fondamentalement mauvais⁷⁶⁴. Rousseau fait œuvre à l'endroit même où l'Autre ne peut pas répondre. A. Schoenberg lui aussi reconnaît l'inconsistance de l'Autre. Pour autant, si dans un premier temps il cherche un savoir qui résorberait la béance de l'Autre, il parvient à élever cette impuissance à

⁷⁶² Soler, *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée*, 31.

⁷⁶³ Ibid., 34- 35.

⁷⁶⁴ Ibid., 36.

une impossibilité de structure. Son œuvre ne vise pas à apporter un supplément capable de boucher le trou de l'Autre, elle est au contraire un moyen de prendre à sa charge l'impossibilité qu'il a rencontré.

Dans ses derniers textes, Rousseau abandonne ses certitudes de paranoïaque pour un usage poétique de la lettre. Mais il n'est pas Joyce pour autant, nous dit Soler⁷⁶⁵. Rousseau a un usage de la lettre englué dans l'imaginaire. A. Schoenberg lui non plus n'est pas Joyce. Alors que l'on pourrait croire qu'il a un usage de la note similaire à l'usage que Joyce a de la lettre, notre travail de recherche nous permet d'avancer qu'il en est autrement.

Chez Rousseau, l'écriture vient s'opposer, contester l'Autre. Chez Joyce, elle détruit le langage de l'Autre. A. Schoenberg ne trouve pas dans l'Autre les signifiants capables d'exprimer le réel de son être. Il détruit la langue de l'Autre, pour se reconstruire une langue qui lui permettrait de rendre compte de sa singularité.

Joyce s'attaque non seulement à la syntaxe de sa langue, mais aussi au signifiant. Il transforme les mots répertoriés dans le dictionnaire, en les déformant, en les combinant entre eux, en allant en chercher dans une autre langue. Il s'agit chez Joyce d'un savoir-faire avec la langue qui parvient à une forclusion du sens⁷⁶⁶. On pourrait dire que l'écriture de Rousseau se trouve à l'opposé. Il introduit de l'inédit tout en se servant de la langue commune. Rousseau a marqué l'histoire de son style, mais pas la langue. Le style d'A. Schoenberg déconstruit le langage de l'Autre, il remet en cause les règles de compositions établies. Pour autant, il ne s'agit pas d'un savoir-faire avec la note qui parvient à une forclusion du sens, au contraire, il s'agit pour A. Schoenberg de construire un sens inédit. Il marque l'histoire et la langue musicale par son style. Il bouscule l'Autre, la langue musicale, mais le sens, lui, reste intact. Son écriture est un moyen de déformation, de chiffage, pour cacher un sens en réserve. Son œuvre est sous-tendue par l'énigme. A. Schoenberg semble crypter un véritable message dont il souhaite être le seul à en détenir la clef.

⁷⁶⁵ Ibid., 47.

⁷⁶⁶ Ibid., 55.

Si Rousseau ne respecte pas l'Autre, il respecte la langue. Tandis que Joyce ne respecte ni l'Autre ni la langue. On pourrait dire qu'A. Schoenberg, lui, respecte la structure de l'Autre et l'impossible qui la sous-tend. Il respecte aussi la langue et le sens dont elle est porteuse. Ce sont les petits autres envers lesquels A. Schoenberg a un respect très relatif. S'il respecte le travail des compositeurs du passé, celui-ci est insuffisant et il ne peut s'en contenter. C'est pourquoi il ne voit pas d'autre solution que de réinventer les règles de la composition musicale.

Rousseau a échoué là où Joyce a réussi. Son art est doublement symbolique : il résulte du symbolique tout en l'interrogeant. Rousseau n'a pas une écriture-symptôme, au contraire, il construit des significations là où le père fait défaut. Il met en place non pas des suppléances réelles, mais symboliques, proches du travail du délire. Ce qui a été forclos revient de l'extérieur. Lui qui se croit si bon, est persécuté. L'œuvre de Rousseau, aussi remarquable soit-elle, ne lui permet pas de soigner sa paranoïa⁷⁶⁷.

A. Schoenberg, lui aussi, met en place des suppléances symboliques. Son acte de création aurait pu lui permettre de se fabriquer un nom d'identité. *A. Schoenberg-le-compositeur* viendrait alors désigner ce qu'il a de plus singulier. C'est à partir de ses compositions musicales qu'A. Schoenberg voudrait se faire un nom. Le succès pourrait avoir pour A. Schoenberg une fonction de symptôme en tant qu'elle lui donne accès à une nomination symbolique. Sa renommée de compositeur viendrait alors occuper la place d'un quatrième rond. Ce quatrième rond ne serait pas constitué à partir d'une référence au Nom-du-Père, mais à partir de son art. Cependant à la différence de Joyce, A. Schoenberg est en attente toute sa vie d'un succès qui ne vient jamais.

Ses compositions sont prises dans l'imaginaire et le symbolique, une métaphore délirante y est à l'œuvre. Ce qui a été forclos revient de l'extérieur. Lui qui se croit le rédempteur de la musique et du peuple juif, est incompris et persécuté par le public et la critique. A. Schoenberg se construit une fiction autre que celle de l'Œdipe, jusqu'à un point de stabilisation.

⁷⁶⁷ Ibid., 56.

Le symptôme joycien, quant à lui, n'est pas sans paradoxes. L'identification au symptôme hors du discours analytique n'est pas complétée par l'analyste comme *être-de-savoir*. On peut distinguer l'identification au symptôme par la cure et hors cure à partir de la position du sujet face au savoir⁷⁶⁸ : il y aurait chez Joyce une soustraction du savoir, un *savoir-y-faire* moins le savoir. Joyce n'interroge pas le savoir qui le détermine, il ne suppose pas l'existence d'un savoir inconscient. Sa position subjective fait de lui un désabonné à l'inconscient.

L'acte de création d'A. Schoenberg est fondé sur l'ambition de modeler l'histoire. A. Schoenberg pourrait s'apparenter à un antihéros de l'histoire de la musique. Il marque l'histoire de ses *succès de scandale*. Il ne cherche pas à convaincre la critique ou le public. Sa renommée, A. Schoenberg la fonde à partir d'un Autre persécuteur, il met un point d'honneur à être incompris. Il n'a pas une composition-symptôme qui se passe du père, au contraire il construit des significations pour suppléer au père défaillant. Ce qui met A. Schoenberg en mouvement, c'est la mission prophétique qu'il doit accomplir. Sa musique devient une lutte contre les *lâches* et les *incapables*. Il cherche par sa musique à inventer des énigmes similaires à celle du créateur et garde la conviction d'être le porteur d'un message divin.

⁷⁶⁸ Askofaré, « L'identification au sinthome ».

6.3 « L'art-gueil »

6.3.1 L'escabeau

Finnegan Wake est l'œuvre à laquelle [Joyce] a réservé la fonction d'être son escabeau⁷⁶⁹.

Lacan parle de la fonction d'*escabeau* lors de sa première conférence sur Joyce. Au-delà de ce petit objet qui permet de se hisser de quelques marches afin d'atteindre la hauteur de ce que l'on voudrait attraper, Lacan en fait un instrument d'autopromotion, un moyen d'être à la hauteur de ses ambitions, de se hisser afin que LOM *Hissecroitbeau*. L'escabeau est ce sur quoi le parlêtre se hisse, monte *pour se faire beau*. C'est un piédestal qui lui permet de s'élever lui-même à la dignité de la Chose⁷⁷⁰. L'escabeau est un moyen de jouissance.

L'escabeau est un concept qui traduit à la fois la sublimation freudienne, mais dans son croisement avec le narcissisme.

Lacan se passionne pour James Joyce et son ouvrage *Finnegans Wake* en raison du tour de force de l'écrivain. Il a su faire converger le symptôme et l'escabeau. Joyce a fait de son symptôme, l'escabeau de son art. Son écriture hors sens lui permet d'élever son symptôme sur l'escabeau⁷⁷¹.

Joyce se distingue par sa modalité de se faire *escabeau*, et nous montre ce qu'est un escabeau en tant que tel : un jeu de lettre hors sens, mais pas hors jouissance, qui retient l'autre.

L'escabeau de Joyce s'affranchit des habillages imaginaires, il est dépouillé d'un rapport à la vérité. Il n'est pas une production délirante de sens sans limites qui ne trouverait un point d'arrêt que dans la certitude. Son rapport à l'écriture lui permet de se faire l'interprète de sa position de jouissance voire de sa modalité de jouissance⁷⁷². Son usage de la lettre et plus particulièrement ses publications lui permettent de se tenir et se soutenir sans sombrer dans l'abîme des paroles imposées.

⁷⁶⁹ Joyce avec Lacan, 26.

⁷⁷⁰ Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 133.

⁷⁷¹ Miller, « L'inconscient et le corps parlant ».

⁷⁷² Askofaré, « Figures du symptôme du social à l'individual ».

A. Schoenberg fait-il de son art un escabeau ?

A. Schoenberg voudrait faire de sa musique un moyen d'atteindre la hauteur de son ambition, c'est-à-dire être le créateur d'une musique qui marque les siècles à venir. Son ambition se rapproche de celle de Joyce. Pour autant, A. Schoenberg est en attente d'un succès qui ne viendra jamais de son vivant. Son style dérange le public et la critique.

Deux ambitions cohabitent chez A. Schoenberg. A la fois le désir de marquer l'histoire de son nom, mais aussi l'impératif de maintenir la jouissance de l'Autre à distance. A. Schoenberg ne peut pas faire de sa musique un escabeau : il ne peut pas se hisser sur un piédestal pour se montrer à l'Autre, car c'est la jouissance de l'Autre qu'il rencontrerait. Or, si A. Schoenberg cherche à créer des œuvres capables de toucher son auditeur, pour autant il ne veut pas que le spectateur puisse jouir entièrement de lui et de sa musique. [...] *Il n'existe pas d'art qui soit entièrement du côté de celui qui l'a créé, et dans le même temps entièrement de celui qui en jouit. L'un des deux doit céder, et je crois que ce doit être celui qui en jouit*⁷⁷³.

Ses compositions lui permettent de crypter des messages et des énigmes dont lui seul à la clef. Sa musique nouvelle est une méthode de chiffrage qui lui permet de se mettre hors de portée de l'Autre et de sa jouissance.

A. Schoenberg se rend compte, avec ses *Gurrelieder*, que ce n'est finalement pas le succès qu'il cherche. Il se sent indifférent et même contrarié face à ce triomphe.

6.3.2 La renommée

De la même manière que Joyce souhaitait que les universitaires s'intéressent à lui durant des décennies, A. Schoenberg a voulu marquer l'histoire de son nom. Il souhaite inscrire son nom dans les dictionnaires et marquer l'Histoire en modifiant la structure du langage musical. Il veut que son nom passe dans la langue commune et devienne le synonyme d'une démarche audacieuse et mémorable. C'est à partir de ses scandales que A. Schoenberg se fait un nom. A. Schoenberg a besoin d'un monde hostile pour faire acte de création.

⁷⁷³ Schoenberg et al., *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, 39.

Contrairement à l'acte créateur, l'acte analytique ne nomme pas celui qui le supporte. L'analyste s'emploie à un acte qui ne fait pas nom, qui ne s'historise pas et qui s'oublie.

Si le psychanalyste ne fait pas l'artiste et qu'il ne se prend pas pour un créateur, il peut permettre à son analysant de le devenir, d'apprendre, de découvrir, d'inventer sa solution, son savoir-faire, son savoir-y-faire avec le réel, jusqu'à ce qu'à son tour il puisse en transmettre quelque chose à la communauté.

6.3.3 Saint homme

Lacan joue pour la première fois de l'équivoque *Symptôme/Saint homme* dans sa conférence à la Sorbonne en juin 1975. En désignant par *sinthome* la solution que Joyce s'invente pour suppléer à la forclusion du Nom-du-Père, l'équivoque ne peut que nous interroger : Joyce était-il un saint homme comme Lacan l'a envisagé pour le psychanalyste⁷⁷⁴ ?

Voici ce que nous répond Lacan dans un style très joycien : *Joyce n'est pas un Saint. Il joyce trop de l'SK beau pour ça, il a de son art art-gueil jusqu'à plus soif*⁷⁷⁵.

Joyce n'est pas un saint. Il ne se sert pas du génie de sa découverte pour offrir à l'autre la possibilité d'accoucher de sa propre invention. Lacan dit de l'analyste qu'il doit être un saint en tant qu'il doit accepter d'incarner le déchet, l'objet *a* pour son analysant⁷⁷⁶.

A. Schoenberg, quant à lui, était-il un saint ? Le compositeur transmet ce que son acte de création lui a permis de découvrir : il s'agit de s'émanciper et de subvertir les lois de la composition, afin de créer en se mettant à l'écoute d'une nécessité intérieure. Il met en place les conditions d'émergence du discours de l'analyste auprès de ses élèves. Il préfère les accompagner dans la recherche de leur propre solution plutôt que de leur apprendre sa technique de composition.

⁷⁷⁴ Askofaré, « L'identification au sinthome ».

⁷⁷⁵ *Joyce avec Lacan*, 33.

⁷⁷⁶ Lacan, *Télévision*, 28.

Son sinthome, Joyce en fait un S.K.Beu, un faire-valoir, un moyen de se hisser, d'être à la hauteur. Son sinthome lui facilite l'accès à la jouissance.

La musique ne fait pas sinthome pour A. Schoenberg. Il a à sa portée une autre solution, celle de la métaphore délirante. Il ne fait pas non plus de son art un escabeau. Son rapport à la jouissance de l'Autre ne lui permet pas de s'exposer librement à l'Autre. Sa méthode de composition est une tentative de chiffrer le réel de son être, et de le rendre inaccessible à la jouissance de l'Autre.

L'analysant qui fait la passe témoigne du rapport à son symptôme. Il ne s'agit ni d'une identification parfaite ni d'un rejet brutal vis-à-vis de celui-ci. Il doit coexister à la fois une reconnaissance, une satisfaction et une distanciation afin que le sujet puisse rester ouvert aux symptômes des autres. Voici les conditions nécessaires, mais pas suffisantes pour qu'émerge le désir d'accueillir et de déchiffrer le symptôme de l'autre.

6.4 Névrose, psychose et création

6.4.1 Le névrosé incapable de sublimation ?

L'Autre est toujours barré, il manque d'un savoir essentiel sur l'être de jouissance du sujet. Mais le névrosé, lui, ne veut pas y croire. L'Autre sait et l'inconscient lui en apporte la preuve sous la forme des rêves, des lapsus, des actes manqués, et de ses symptômes. Le savoir qu'il imagine être détenu par le sujet-supposé-savoir vient à la place du manque de l'Autre, c'est-à-dire à la place de la jouissance. Ainsi, l'idée même du manque dans l'Autre n'est pas une idée acquise. Il faudra le travail de toute une cure pour permettre au névrosé de ne plus être en attente d'un sens supplémentaire.

On pourrait en déduire que ce rapport particulier au manque de l'Autre ne le prédispose pas spécialement à la création. En effet, l'œuvre prend son point de départ à partir de cette confrontation du sujet avec le manque fondamental de savoir dans l'Autre. L'acte de création ne peut avoir lieu sans que le sujet accepte que l'Autre ne réponde pas.

Freud a tenté de comprendre la création artistique grâce à la sublimation. Mais telle qu'il l'entend, celle-ci reste entièrement dépendante de la reconnaissance de l'Autre. La sublimation freudienne se caractérise par la substitution d'objet et l'échange de buts : un mouvement de dérivation, de détournement, de déplacement est à l'œuvre. Freud désigne ce mouvement du terme *désexualisation*. Cette mise en mouvement vise une valorisation sociale et culturelle. L'objet sexuel est substitué par un objet valorisé d'un point de vue social et culturel⁷⁷⁷.

Nous l'avons vu précédemment, Lacan nous propose une autre conception de la sublimation. L'artiste tente de donner forme et consistance à un vide, un impossible, à travers son acte de création. Ce vide de la Chose, correspond au manque de signifiant. La Chose est représentée par un vide parce qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose.

⁷⁷⁷ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 51.

Lacan dira du névrosé qu'il est incapable de sublimation⁷⁷⁸, en tant qu'il ne peut élever l'objet à la dignité de la Chose. Il en est empêché par le fait même qu'il se fait une idée d'un Autre sans faille.

L'artiste doit être capable de s'éloigner de la *mimésis*, il invente par son geste quelque chose qui touche l'indicible, l'incompréhensible. L'artiste crée son œuvre à partir d'un réel. Si tout est déjà présent au lieu de l'Autre, que lui reste-t-il à créer et à inventer ? *Toute création de l'art se situe dans le cernement de ce qui reste d'irréductible dans ce savoir, en tant que distingué de la jouissance*⁷⁷⁹.

6.4.2 Le pousse-à-la-crédation dans la psychose

La structure névrotique et psychotique sont marquées par une distinction fondamentale. Freud met en évidence le mécanisme langagier au fondement du symptôme névrotique : le refoulement. Freud remarque que dans la psychose il existe *une espèce beaucoup plus énergique et efficace de défense*⁷⁸⁰.

Lacan propose de traduire le mécanisme propre à la psychose par *forclusion*⁷⁸¹. La forclusion est susceptible d'être compensée dans ses effets sous des formes qui ne se réduisent pas à une élaboration délirante⁷⁸².

La folie n'est pas toujours *absence d'œuvres*⁷⁸³, *l'examen même rapide des conditions subjectives de la création montre que la psychose est le terrain fertile où naquirent la plupart de nos grandes œuvres*⁷⁸⁴.

L'artiste de position subjective psychotique semble être poussé vers la création artistique du fait que la solution, qui permet de faire tenir ensemble son corps, sa jouissance et le langage, ne lui est pas donnée d'emblée. Il n'a pas à sa portée le signifiant du Nom-du-Père. Il doit s'inventer sa propre solution pour parer au retour

⁷⁷⁸ Lacan, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 353.

⁷⁷⁹ Ibid., Leçon du 4 juin 1969.

⁷⁸⁰ Freud, « Les psychonévroses de défense ».

⁷⁸¹ Lacan, « Commentaire parlé sur le "Verneinung" de Freud, par Jean Hyppolite ».

⁷⁸² Soler, « Le travail de la psychose ».

⁷⁸³ Foucault, « Préface ».

⁷⁸⁴ Joyce avec Lacan, 19.

dans le réel de ce qui a été forclus du symbolique et traiter la jouissance. La structure psychotique exige et impose au sujet de trouver une solution à son tourment et sa perplexité.

Là où la forclusion du signifiant du Nom-du-Père ne permet pas l'accès à la signification phallique, le sujet peut s'inventer une signification de suppléance⁷⁸⁵. Les effets de la forclusion du Nom-du-Père peuvent être civilisés par le symbolique. Le sujet ne crée pas et n'invente pas toujours le signifiant qui fait tenir son monde, il peut se contenter de l'emprunter à l'Autre.

La construction d'un ordre symbolique s'impose dans la psychose. Ce pousse-à-la-création conduit Rousseau à se construire un monde nouveau, dans lequel les idéaux et les désordres de la société, des mœurs, des individus sont rectifiés⁷⁸⁶. De même, A. Schoenberg se construit un monde dans lequel il est le seul à pouvoir sauver le peuple juif.

La solution que l'artiste de structure psychotique s'invente pour faire face aux effets de la forclusion peut se passer du symbolique et relever d'une opération réelle sur la jouissance⁷⁸⁷. Dans la création artistique, le sujet accouche ex nihilo d'un objet inédit et y dépose la jouissance qui le déborde. Il peut alors prendre une allure esthétique.

Le tour de force de Joyce repose dans le fait d'être parvenu à une telle opération à partir de la littérature, cet art qui entre tous est le plus ancré dans le symbolique. D'un premier abord, tout nous poussait à croire qu'A. Schoenberg pouvait être le Joyce de la musique. Mais à la différence de Joyce, A. Schoenberg n'évacue pas l'Autre de sa musique, il ne forclot pas le sens.

6.4.3 Le pousse-à-la création chez A. Schoenberg

Nous avons pu repérer certains éléments qui mettaient en mouvement l'acte de création du compositeur A. Schoenberg :

⁷⁸⁵ Hoffmann, « Le paradigme des suppléances psychotiques ».

⁷⁸⁶ Soler, « Le travail de la psychose ».

⁷⁸⁷ Ibid.

- Une *nécessité intérieure* : A. Schoenberg est mis en mouvement par une force intérieure, quelque chose gîte en lui et le pousse à composer. Il nomme cet impératif, qui le conduit à renouveler les règles de la composition, *nécessité intérieure*. Cette force constante qui sourd en lui, ne trouve jamais complète satisfaction. La tension renaît très vite et le pousse sans cesse vers de nouvelles compositions.

- Un vide : *L'art [...] n'a pas à craindre le vide*⁷⁸⁸, nous dit A. Schoenberg. Le compositeur crée à partir d'un manque, notamment celui qu'il a constaté dans le savoir. Il a perçu qu'il existait un vide essentiel sur lequel le langage ne cesse de déraiser. Dans son article *Des rapports entre la musique et le texte*⁷⁸⁹, A. Schoenberg explique que la musique est capable de délivrer un sens plus profond que celui même du langage, et donnerait accès à un message d'une profonde sagesse, dans une langue que la raison ne comprend pas. Là où le langage est en défaut, la musique lui permettrait de s'avancer sur le réel. Après avoir fini d'écrire le premier mélodrame, *Gebet an Pierrot*, n°9, il écrit : *Les sons, ici, deviennent vraiment une expression immédiate, animale, d'émotions sensuelles et psychologiques. Presque comme si tout était transmis directement*⁷⁹⁰.

- Un Autre persécuteur : Pour A. Schoenberg, la langue ne loge pas les phénomènes de jouissance, il identifie celle-ci au lieu de l'Autre. Il existe pour lui un Autre persécuteur, incarné par les critiques et le public, qui le pousse vers la création. A. Schoenberg cherche à se protéger de cet Autre menaçant. Sa méthode de composition est un moyen de ne pas être en position d'objet de jouissance mortifère de l'Autre. Il a la volonté ferme de rendre ses œuvres incompréhensibles.

⁷⁸⁸ Schoenberg, *Traité d'harmonie*.

⁷⁸⁹ Schoenberg, *Le style et l'idée*, 118.

⁷⁹⁰ Caullier, *C'est ainsi que l'on crée...*, 73.

L'auditeur et même l'interprète n'ont pas à les pénétrer⁷⁹¹. Il semble nécessaire que le public et les critiques gardent leur place d'Autre persécuteur pour qu'A. Schoenberg reste libre de créer.

- Dieu : A. Schoenberg est en lien direct avec Dieu. Il est porteur d'un message divin. Il se construit un monde dans lequel il est le seul à pouvoir sauver le peuple juif. Composer devient un devoir pour A. Schoenberg. Il est le porte-parole d'un Dieu qui l'anime et lui permet à la fois de résoudre et de créer des problèmes spirituels. Ses compositions s'inspirent de thématiques religieuses, si bien qu'elles constituent l'un des corpus les plus importants de la musique religieuse du XX^e siècle⁷⁹².

Il semblerait que pour le compositeur A. Schoenberg, la *nécessité intérieure*, le vide constaté, l'Autre persécuteur et Dieu opèrent comme un pousse-à-la-crétation.

⁷⁹¹ Jameux, *L'école de Vienne*, 79- 80.

⁷⁹² Stuckenschmidt, Poirier, et Hildenbrand, *Arnold Schoenberg*, 636.

6.5 Conclusion

La cure permet à l'analysant, par les moyens de l'association libre, d'isoler le signifiant de l'impuissance et de l'élever à un impossible logique. A travers l'élaboration de sa méthode de composition nouvelle, A. Schoenberg témoigne de son parcours : aucune théorie ne pourra résoudre les difficultés liées à la composition, il existe un savoir indisponible. L'impuissance des compositeurs du passé est élevée à une impossibilité logique.

La chute du sujet-supposé-savoir a dévoilé la nature de l'objet *a*. Dès lors, A. Schoenberg se choisit une conduite à partir de son expérience, son acte de création ne recule pas devant l'impossibilité logique qu'il a constatée. En tant que pédagogue, il choisit de mettre en place les conditions d'émergence du discours de l'analyste auprès de ses élèves.

L'acte analytique, à la différence de l'acte créateur, ne nomme pas celui qui le supporte. Tandis que l'analyste s'emploie à un acte qui ne s'historise pas, A. Schoenberg est en attente du succès. Pour autant, A. Schoenberg n'est pas Joyce, ses compositions musicales ne lui permettent pas de s'inventer un sinthome, il ne s'en fait pas non plus un escabeau.

Si la structure psychotique se révèle être le terrain fertile de grandes œuvres, la clinique nous montre aussi que la névrose n'est pas toujours absence d'œuvre. L'acte de création ne peut se réduire à une position subjective. Bien que l'on puisse tenter de donner les coordonnées propres au génie et à son secret, l'art est avant tout *le résultat d'un choix*⁷⁹³.

L'acte de création d'A. Schoenberg relève du génie. Il nous enseigne sur ce qui le met en mouvement : une *nécessité intérieure*, un vide constaté, un Autre persécuteur et Dieu opèrent pour lui comme un véritable pousse-à-la-crédation. L'œuvre d'A. Schoenberg nous montre comment le compositeur essaie d'encadrer et de civiliser la jouissance.

⁷⁹³ Lapeyre, *Psychanalyse et création*, 102.

CONCLUSION GENERALE

L'acte psychanalytique désigne une forme, une enveloppe, une structure telle qu'en quelque sorte il suspend tout ce qui s'est institué jusqu'alors, formulé, produit comme statut de l'acte, à sa propre loi⁷⁹⁴.

La psychanalyse est une discipline qui, dans l'ensemble des sciences, occupe une position tout à fait particulière⁷⁹⁵. Si elle n'est pas une science à proprement parler, pourrait-on dire qu'elle est un art ? La psychanalyse ne peut se résumer à une technique, une méthode opérationnelle ou un ensemble de recettes. Si Lacan nous propose de rapprocher la psychanalyse des arts, c'est en considérant le sens *art*, tel qu'il était utilisé au Moyen-Âge avec les *arts libéraux*.

Les arts libéraux désignaient les disciplines intellectuelles fondamentales dont la connaissance était considérée comme indispensable depuis l'Antiquité hellénistique et romaine afin d'acquérir la haute culture. Sept arts libéraux étaient distingués : la grammaire, la rhétorique et la dialectique formaient le *trivium*, tandis que l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique formaient le *quadrivium*. Ce qui caractérise ces arts et les distingue des sciences, c'est le maintien au premier plan de ce qui peut s'appeler *un rapport fondamental à la mesure de l'homme*⁷⁹⁶.

La psychanalyse est comparable aux arts libéraux pour ce rapport interne⁷⁹⁷ :

- qui ne peut, en quelque sorte, jamais être épuisé,
- qui est cyclique, fermé sur lui-même,
- ce rapport de mesure de l'homme à lui-même qu'est l'usage du langage, l'usage de la parole.

L'expérience analytique ne s'épuise dans aucun de ces différents rapports. Elle n'est pas objectivable, puisqu'elle *implique toujours au sein d'elle-même l'émergence d'une vérité qui ne peut être dite, puisque ce qui la constitue, c'est la parole, et qu'il faudrait en quelque sorte dire la parole elle-même ce qui est à proprement parler ce qui ne peut pas être dit en tant que parole*⁷⁹⁸.

⁷⁹⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*, Leçon du 6 décembre 1967.

⁷⁹⁵ Lacan, *Le mythe individuel du névrosé*.

⁷⁹⁶ Ibid.

⁷⁹⁷ Ibid.

⁷⁹⁸ Ibid.

Si Lacan a cru repérer dans l'acte de création de Joyce la fin de cure et s'il convoque les arts libéraux pour rendre compte de la psychanalyse, jusqu'à quel point art et psychanalyse se rejoignent-ils ? Peut-on affirmer, à partir de leur similitude, qu'il existe une équivalence entre l'acte analytique et l'acte de création ?

Afin de montrer en quoi la création artistique du compositeur A. Schoenberg était concernée par les enjeux de la passe, nous avons choisi d'extraire trois points cruciaux de ce dispositif inventé par Lacan : le rapport au savoir, à l'objet *a* et au savoir-y-faire avec le réel (symptôme/sinthome) :

Le rapport au savoir : A. Schoenberg étudie la composition et se réfère dans un premier temps au système tonal. Mais il est rapidement obligé de se rendre à l'évidence que les lois de la composition tonale sont impuissantes à rendre compte de ses sentiments. Le savoir qui lui manque ne peut venir de l'Autre. Il n'a d'autre choix que celui de l'arracher lui-même au réel. Pour autant, la méthode de composition d'A. Schoenberg ne cherche pas à combler ou à voiler le vide qu'il a constaté. Il élève l'impuissance d'une méthode de composition à répondre aux énigmes et aux mystères de la création musicale, à l'impossible du réel.

Lacan attendait des analystes de l'École qu'ils témoignent des problèmes cruciaux de la psychanalyse, aux points vifs où ils en sont, mais aussi qu'ils puissent les résoudre⁷⁹⁹. La passe leur permettrait ainsi de créer un savoir nouveau sur la psychanalyse. Ne pourrait-on pas penser qu'A. Schoenberg a fait ce que Lacan attendait de ces AE, c'est-à-dire qu'il a su créer un savoir nouveau ?

L'objet *a*, cause du désir : Si les compositions d'A. Schoenberg ne peuvent exister sans une solide connaissance des règles de construction de l'harmonie, elles résultent aussi de son inspiration. A. Schoenberg a la volonté de ne plus se mettre au service d'une technique musicale, mais de suivre une *nécessité intérieure*. En étant à l'écoute de ce qui cause son désir, A. Schoenberg fonde sa musique sur un choix éthique. Ses œuvres sont une réponse singulière face à l'impossible du réel.

⁷⁹⁹ Lacan, « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École ».

En tant que pédagogue, A. Schoenberg tente de transmettre ce que son parcours vers l'invention de sa musique nouvelle lui a enseigné, c'est-à-dire un certain rapport au savoir et à l'objet *a*. Il invite ses élèves à trouver leurs propres solutions aux énigmes que pose la création musicale.

A. Schoenberg ne témoigne-t-il pas de ce que Lacan attendait recueillir de la procédure de la passe, un savoir sur le désir qui anime le sujet dans son acte ?

Le savoir-y-faire avec le réel : la construction du cas d'A. Schoenberg nous a permis d'extraire la façon dont le compositeur trouve sa solution pour faire face au réel de la jouissance auquel il a affaire. En recherchant les indices que le symptôme recèle, nous avons pu appréhender la mise en œuvre d'un style pour A. Schoenberg dans la façon de *s'inventer une issue*⁸⁰⁰.

La musique d'A. Schoenberg se présente comme un savoir-y-faire avec le réel. Pour autant, A. Schoenberg n'est pas Joyce, ses compositions musicales ne lui permettent pas de s'inventer un sinthome, il ne s'en fait pas non plus un escabeau. Le compositeur localise la jouissance au lieu de l'Autre, incarnée par la critique et le public. Sa musique est une énigme dont il est le seul à détenir le secret. Son style lui assure le fait qu'il ne peut être réduit au savoir ou à la jouissance de l'Autre. Il lui permet de mettre à l'abri sa singularité, tout en ne faisant pas complètement voler en éclat le lien social, si ce n'est par ses scandales.

Le style demande à ce que le lien entre le singulier et l'universel soit sans cesse renouvelé. Il témoigne de l'obligation dans laquelle chacun se trouve d'avoir à inventer, à s'inventer soi-même jusqu'à renouveler le lien social par sa création individuelle. Lacan s'attache à montrer comment le style met en tension deux aspects : d'une part, la création basée sur une connaissance objective, d'autre part, la création comme expression du désir⁸⁰¹.

Lacan attire également notre attention sur le fait que la conception du style dépend de l'idée que l'artiste se fait de sa création. L'artiste peut concevoir le style comme le fruit d'un choix rationnel, d'un choix éthique, d'un choix arbitraire ou bien

⁸⁰⁰ Sauret et Zapata-Reinert, « L'éthique du cas ».

⁸⁰¹ Zapata-Reinert, « L'évidement du savoir et le style de l'inconscient ».

encore d'une spontanéité qui s'impose contre tout contrôle⁸⁰². A. Schoenberg a une certaine appréhension du réel, qui lui permet de se construire une éthique, mais pas seulement : face à la *nécessité intérieure*, au vide constaté, et à l'Autre persécuteur qui le mettent en mouvement, il cohabite, chez lui, à côté du versant éthique, une version mystique, messianique de son acte de création. A. Schoenberg s'est construit une métaphore délirante dans laquelle il a une véritable mission prophétique à accomplir.

Les écrits d'A. Schoenberg nous ont permis de montrer qu'il en est arrivé à un point similaire à l'analysant qui fait la passe, mais la question de savoir si l'on peut strictement faire équivaloir acte de création et acte psychanalytique reste ouverte.

L'analysant et l'artiste parcourent un chemin qui les amène tous deux au champ symbolique-réel, où ils peuvent construire leur artifice, leur savoir-y-faire avec le réel⁸⁰³. Nonobstant, l'analyste ne crée pas une œuvre et l'artiste n'accouche pas de son sinthome.

L'analysant se construit un sinthome à partir de son travail analytique qui le conduit à la découverte du non-rapport sexuel : il n'y a pas de rapport entre S₁ et S₂. La cure lui permet de trouver sa solution pour faire face à ce réel.

Freud a mis en évidence que l'artiste possède un savoir particulier, un savoir qui n'est autre que celui du psychanalyste. Le savoir de l'artiste est un savoir insu, il est à l'écoute de son inconscient. L'artiste a l'intuition, sans en passer par la cure, d'un trou dans le symbolique, à partir duquel il lui est permis de faire œuvre.

L'acte ne se réduit pas seulement à la psychopathologie dans sa dimension d'acting out et de passage à l'acte. Avant de proposer une définition de l'*acte analytique*, Lacan s'emploie à définir l'acte dans son rapport à la structure du sujet : l'acte convoque le signifiant qui se répète et opère une coupure en raison de laquelle le sujet surgit différent, sa structure s'en trouve modifiée. Pour autant, l'acte dépasse toujours le sujet⁸⁰⁴.

⁸⁰² Ibid.

⁸⁰³ Couto e Silva de Mello, « Le savoir-y-faire avec le réel, une nouvelle conception sur l'invention ».

⁸⁰⁴ Lacan, *Le Séminaire, livre XIV, La logique du fantasme*, Leçon du 22 février 1967.

Peut-on penser que, dans chaque acte, du plus modeste au plus révolutionnaire, du plus banal au plus créateur, nous pouvons retrouver la structure de l'acte analytique ? Si l'acte de création d'A. Schoenberg témoigne d'une mutation de son rapport au savoir, au désir, et au savoir-y-faire avec le réel, retrouve-t-on un tel bouleversement dans chaque acte ?

On peut supposer qu'il existe une seule et même force structurante à l'œuvre dans l'acte. Tout comme la feuille d'une plante recèle certains détails de la façon dont s'imbriquent et s'insèrent les nervures, l'acte analytique nous permet de repérer des invariants à l'œuvre dans chaque acte. Cette métaphore de la plante⁸⁰⁵ de Lacan nous permet de comprendre le ressort de la structure : il existe des caractéristiques universelles que l'on retrouve dans chaque élément.

L'acte analytique nous a permis de repérer les coordonnées de l'acte de création. Pour autant un sujet qui en serait arrivé au même point qu'A. Schoenberg, en ce qui concerne son rapport au savoir, au désir et au symptôme, serait-il capable d'un tel génie ? La réponse est sans équivoque : il est possible de repérer des invariants à l'acte de création, mais la capacité de création d'un sujet reste un mystère. De même, la passe ne permet pas systématiquement à un sujet de renouveler le savoir analytique.

Laissons le dernier mot au créateur : *Le sentiment de mystère est le plus beau qu'il nous soit donné d'éprouver. Il est la source de tout art et de toute science véritable*⁸⁰⁶.

⁸⁰⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*, 28.

⁸⁰⁶ Einstein, *Comment je vois le monde*.

BIBLIOGRAPHIE

- « 1913 • Scandal in the Concert Hall ». Consulté le 14 avril 2016. <http://www.schoenberg.at/index.php/en/1913-der-skandal-im-konzertsaal-2>.
- Abelhauser, Alain. « L'éthique de la clinique selon Lacan ». *L'Évolution Psychiatrique* 69, n° 2 (2004): 303-10. doi:10.1016/j.evopsy.2004.01.002.
- Ackerman, Michael, et Jean-Louis Steurman. *Berg, Schoenberg, Webern piano music*. Arles: Actes sud, 2010.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1979.
- André, Serge. *Le symptôme et la création*. Lormont: Le Bord de l'Eau, 2010.
- Aouillé, Sophie. « La solitude du coureur de fond ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 37-49. doi:10.3917/ess.018.0037.
- Arnold Schönberg et l'École de Vienne*. Paris: La Revue musicale, 1989.
- Askofaré, Sidi. « Construction de cas ». présenté à Cours de M2 Recherche, Toulouse, 2013.
- . « Figures du symptôme du social à l'individuel ». *Docslide.fr*. Consulté le 18 août 2015. <http://docslide.fr/documents/sidi-askofare-figures-du-symptome-du-social-a-l-individual-conferencia-na-pucsp.html>.
- . « La révolution du symptôme ». *Psychanalyse* 4, n° 3 (2005): 31. doi:10.3917/psy.004.0031.
- . « L'identification au sinthome ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 61-76. doi:10.3917/ess.018.0061.
- Askofaré, Sidi, et Laurent Combres. « Symptômes et suppléances. Un essai de problématisation ». *Recherches en psychanalyse* 13, n° 1 (2012): 22. doi:10.3917/rep.013.0022.
- Baas, Bernard. *De la chose à l'objet*. Leuven: Peeters, 1998.
- Badiou, Alain. *Lacan : l'antiphilosophie 3 1994-1995*. Paris: Fayard, 2013.
- Barbaud, Pierre, et André Riotte. *Schoenberg*. Nice: Main d'oeuvre, 1997.
- Blay, Michel, et Claude Thomasset. *La naissance de la science classique au XVIIe siècle*. Paris: Nathan, 1999.
- Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti: Textes réunis et présentés par Paule Thévenin*. Seuil, 1966.
- Bousseyroux, Michel. « L'autre raison. Sa ruse et la méprise ». *L'en-je lacanien* 6, n° 1 (2006): 89. doi:10.3917/enje.006.0089.
- . « Le symptôme inventé, interprété et réinventé : de Marx à Joyce ». *L'en-je lacanien* 17, n° 2 (2011): 7. doi:10.3917/enje.017.0007.
- Brémaud, Nicolas. « Jean-Jacques Rousseau : paranoïaque de génie ». *l'Information Psychiatrique* 80, n° 10 (2004): 819-28.
- Brient, Pierrick. « L'art conceptuel : tentative de circonscription du vide ». *Essaim* 27, n° 2 (2011): 119. doi:10.3917/ess.027.0119.
- . « Nullibiété ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 129-32. doi:10.3917/ess.018.0129.
- Bruno, Pierre. *La passe*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2003.
- . « Lucie(w)hole ». *Psychanalyse* n° 19, n° 3 (2010): 15-18.
- . « Sans la passe... » *Essaim* 18, n° 1 (2007): 11-24. doi:10.3917/ess.018.0011.
- Buch, Estebán. « A l'épreuve du scandale ». *Politix* 18, n° 71 (2005): 107-20.

- . « Au nom de la Loi : Schoenberg et les critiques ». *Raisons politiques*, 2004, 21-40.
- . *Le cas Schönberg : naissance de l'avant-garde musicale*. Paris: Gallimard, 2006.
- . « Métaphores politiques dans le Traité d'harmonie de Schoenberg ». *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* n° 21, n° 1 (2003): 55-76.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc. « Discours sur le style ». In *Oeuvres complètes*. Pourrat frères, 1835.
- Bujić, Bojan. *Arnold Schoenberg*. Londre: Phaidon, 2011.
- Cambon, Fernand. « Du conflit ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 113-28. doi:10.3917/ess.018.0113.
- Castanet, Hervé. *La sublimation : l'artiste et le psychanalyste*. Paris: Economica Anthropos, 2014.
- . *Le regard à la lettre*. Paris: Economica Anthropos, 1996.
- Caulier, Joëlle. « C'est ainsi que l'on crée... » : à propos de « La main heureuse » d'Arnold Schoenberg. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- Chaboudez, Gisèle. « Passe, fin d'analyse et Lettre volée ». *Essaim* 11, n° 1 (2003): 115-24. doi:10.3917/ess.011.0115.
- Chemama, Roland. « Suis-je passionné par l'acte analytique ? » *La clinique lacanienne* 23, n° 1 (2013): 11-18. doi:10.3917/cla.023.0011.
- Chemama, Roland, et Bernard Vandermersch. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Larousse, 2009.
- Cohen-Levinas, Danielle. *Le siècle de Schoenberg*. Paris: Hermann, 2010.
- Couto e Silva de Mello, Letícia. « Le savoir-y-faire avec le réel, une nouvelle conception sur l'invention ». *Psychanalyse* 33, n° 2 (2015): 101. doi:10.3917/psy.033.0101.
- Dahlhaus, Carl. *Schoenberg*. Genève Mésigny: Contrechamps éd, 1997.
- Dejours, Christophe. « Préface ». In *La Technique psychanalytique*, par Sigmund Freud. Paris: PUF, 2007.
- Delaere, Mark, et Jan Herman. *Pierrot lunaire*. Louvain Paris Dudley: Peeters, 2004.
- Delume, Caroline, et Ann Dominique Merlet. *La musique du XXe siècle : de Arnold Schoenberg à nos jours*. Courlay: J. M. Fuzeau, 2001.
- Dorion, Louis-André. « Le Socrate de Platon ». *Que sais-je ?*, 2011, 37-92.
- Einstein, Albert. *Comment je vois le monde*. Paris: Flammarion, 2009.
- Estrade, Martine. *Création, arts et psychanalyse*. Bruxelles: EME InterCommunications, 2010.
- Fleck, Robert. « La peinture de Schoenberg et la modernité viennoise ». In *Arnold Schoenberg, Regards*, 16-29. Paris: Paris-musées, 1995.
- Foucault, Michel. « Préface ». In *Folie et Dérailson. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1994.
- Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris: Payot, 2010.
- . *Cinq psychanalyses*. Paris: Presses universitaires de France, 2010.

- . « Communication d'un cas de paranoïa en contradiction avec la théorie psychanalytique ». In *Névrose, psychose et perversion*, 209-18. Paris: PUF, 2004.
- . « Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique ». In *La Technique psychanalytique*, 85-94. Paris: PUF, 2007.
- . « Construction dans l'analyse ». In *Résultats, idées, problèmes II*, 269-81. Paris: PUF, 2005.
- . « De la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine ». In *Oeuvres complètes XV, 1916-1920*. PUF, 1996.
- . « De la psychothérapie ». In *La Technique psychanalytique*, 27-38. Paris: PUF, 2007.
- . *Deuil et mélancolie*. Paris: Payot & Rivages, 2010.
- . « Esquisse pour une psychologie scientifique ». In *La Naissance de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1996.
- . « Formulations sur deux principes du cours des événements psychiques ». In *Résultats, idées, problèmes*, 135-43. Paris: PUF, 2007.
- . *Introduction à la psychanalyse*. Paris: Payot, 2001.
- . « La création littéraire et le rêve éveillé ». In *Essais de psychanalyse appliquée*, 69-81. Saint-Amand: Gallimard, 1971.
- . « La dynamique du transfert ». In *Oeuvres complètes XI*. Paris: PUF, 1998.
- . « La méthode psychanalytique de Freud ». In *La Technique psychanalytique*, 17-23. Paris: PUF, 2007.
- . *L'analyse finie et l'analyse infinie suivi de Constructions dans l'analyse*. Paris: PUF, 2012.
- . *La technique psychanalytique*. Paris: PUF, 2007.
- . *L'avenir d'une illusion*. Paris: PUF, 2002.
- . *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris: Gallimard, 1986.
- . « Le Moïse de Michel-Ange ». In *Essais de psychanalyse appliquée*, 9-44. Saint-Amand: Gallimard, 1971.
- . « Les chances d'avenir de la thérapie analytique ». In *La Technique psychanalytique*, 41-51. Paris: PUF, 2007.
- . « Les psychonévroses de défense ». In *Névrose, psychose et perversion*, 1-14. Paris: PUF, 2004.
- . « L'intérêt de la psychanalyse ». In *Résultats, idées, problèmes*, 187-213. Paris: PUF, 2007.
- . *Malaise dans la civilisation*. Paris: Points, 2010.
- . « Remémoration, répétition et perlaboration ». In *La Technique psychanalytique*. Paris: PUF, 2007.
- . « Sur la dynamique du transfert ». In *La Technique psychanalytique*, 71-82. Paris: PUF, 2007.
- . *Sur la psychanalyse*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Totem et tabou*. Paris: Payot, 2001.
- . *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. 1987^e éd. Paris: Gallimard, s. d.

- . « XXXVe Conférence : sur une “Weltanschauung” ». In *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, 211-43. Paris: Gallimard, 1984.
- Freud, Sigmund, et Josef Breuer. *Études sur l'hystérie*. Paris: Presses universitaires de France, 2002.
- Freud, Sigmund, Ignace Meyerson, et Denise Berger. *L'interprétation des rêves*. Paris: Presses universitaires de France, 1967.
- Giroux, François, et Jésus Aguila. « Paradoxes de l'énergie dans la pensée musicale de Schoenberg : le chemin renversé de la composition ». ANRT, 2009.
- Gould, Glenn. *La série Schönberg*. Paris: C. Bourgois, 1998.
- Gruson, Pascale. « Schoenberg, tradition vers modernité ». In *Le siècle de Schoenberg*, 49-78. Paris: Hermann, 2010.
- Guillen, Fabienne. « La chair du transfert ». *Psychanalyse* 17, n° 1 (2010): 5. doi:10.3917/psy.017.0005.
- Guimaraes, Christina Helena, Mariângela Maximo Dias, Marta Scaranari, De Lemos, Maria Teresa G, De Leite, et Nina Virgínia A. « La passe in progress ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 25-30. doi:10.3917/ess.018.0025.
- Guyomard, Patrick. « L'éthique du bien et le désir du sujet ». *Cahiers de psychologie clinique* n° 17, n° 2 (2001): 9-18.
- Harari, Roberto. « L'acte de parole : réel et vérité ». *Cliniques méditerranéennes*, n° 68 (2003): 163-73.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, et Kostas Papaioannou. *La raison dans l'histoire : introduction à la philosophie de l'histoire*. Paris: Pocket, 2012.
- Hoffmann, Christian. « Comment se produit l'analyste ? » *La clinique lacanienne* 24, n° 2 (2014): 13-16.
- . « L'analyse sans fin de l'analyste et la question des tranches d'analyses ». *La clinique lacanienne* 21, n° 1 (2012): 177. doi:10.3917/cla.021.0177.
- . « Le paradigme des suppléances psychotiques ». *Recherches en psychanalyse* 7, n° 1 (2009): 87. doi:10.3917/rep.007.0087.
- . « Pourquoi la loi freudienne du père mort ? De la métaphore paternelle à la version du père dans l'enseignement de J. Lacan ». *Figures de la psychanalyse* 11, n° 1 (2005): 83. doi:10.3917/fp.011.0083.
- Hubé, Gilbert. « Division subjective et division dans la psychanalyse ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 77-83. doi:10.3917/ess.018.0077.
- Jameux, Dominique. *L'école de Vienne*. Paris: Fayard, 2002.
- Joyce avec Lacan*. Paris: Navarin, 1987.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris: PUF, 1965.
- Kierkegaard, Søren. *Ou bien ... ou bien ...*. Paris: Gallimard, 2005.
- Kong, Philippe. « Batman à Cerisy, la révolution du sujet ». In *Marx, Lacan : l'acte révolutionnaire et l'acte analytique*, 37-63. Toulouse: Eres, 2013.
- . *Passer à l'acte*. Ramonville Saint-Agne: Érès, 2013.
- Lacan, Jacques. *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001.
- . « Commentaire parlé sur le “Verneinung” de Freud, par Jean Hyppolite ». In *Écrits*, 879-88. Paris: Seuil, 1966.
- . « Conférences et entretiens dans les universités nord-américaines ». In *Scilicet*, 7-63. 6-7. Paris: Seuil, 1976.

- . « Discours à l'École freudienne de Paris ». In *Autres écrits*, 261-83. Seuil, 2001.
- . « Du discours psychanalytique, Discours de Jacques Lacan à l'Université de Milan le 12 mai 1972 ». In *Lacan in Italia*, 32-55. Milan: La Salamandra, 1978.
- . *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- . « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein ». In *Autres écrits*, 191-98. Seuil, 2001.
- . « Kant avec Sade ». In *Écrits*, 765-90. Paris: Seuil, 1966.
- . « L'acte psychanalytique ». In *Autres écrits*, 375-83. Paris: Seuil, 2001.
- . « La direction de la cure ». In *Écrits*, 585-645. Paris: Seuil, 1966.
- . « La méprise du sujet supposé savoir ». In *Autres écrits*, 329-41. Seuil, 2001.
- . « La science et la vérité ». In *Écrits*, 855-77. Paris: Seuil, 1966.
- . « La troisième ». *Lettres de l'EFPP*, n° 16 (1975): 177-203.
- . *Le mythe individuel du névrosé*. Paris: Seuil, 2007.
- . *Le Séminaire, livre III, Les psychoses*. Paris: Seuil, 1981.
- . *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1978.
- . *Le Séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Le Séminaire, livre IX, L'identification*. Inédit, 1961.
- . *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*. Paris: Seuil, 1991.
- . *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
- . *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris: Seuil, 2013.
- . *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*. Paris: Seuil, 1998.
- . *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964.
- . *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.
- . *Le Séminaire, livre XIV, La logique du fantasme*. Inédit, 1966.
- . *Le Séminaire, livre XIX-bis, Le savoir du psychanalyste*. Inédit, 1971.
- . *Le Séminaire, livre XIX, ... ou pire*. Paris: Seuil, 2011.
- . *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*. Paris: Seuil, 2004.
- . *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*. Paris: Seuil, 2006.
- . *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1991.
- . *Le Séminaire, livre XV, L'acte psychanalytique*. Inédit, 1967.
- . *Le Séminaire, livre XX, Encore*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*. Paris: Seuil, 2005.
- . *Le Séminaire, livre XXII, R.S.I.* Inédit, 1974.
- . *Le Séminaire, livre XXI, Les non dupes errent*. Inédit, 1973.
- . *Le Séminaire, livre XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Inédit, 1976.
- . « Lettre au journal le Monde ». *le Monde*, 26 janvier 1980.
- . « L'expérience de la passe ». *Assises de l'École freudienne de Paris*, n° 23 (1978): 180-81.
- . « Litraterre ». In *Autres écrits*, 11-22. Seuil, 2001.
- . « Note italienne ». In *Autres écrits*, 307-11. Paris: Seuil, 2001.

- . « Préface à l'édition anglaise du séminaire XI ». In *Autres écrits*, 571-73. Paris: Seuil, 2001.
- . « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École ». In *Autres écrits*, 243-61. Paris: Seuil, 2001.
- . « Radiophonie : réponses à sept questions posées par M. Robert Georgin pour la radiodiffusion belge ». In *Autres écrits*, 403-47. Paris: Seuil, 2001.
- . « Subversion du sujet et dialectique du désir ». In *Écrits*, 793-828. Paris: Seuil, 1966.
- . « Sur l'expérience de la passe ». *Ornicar ?*, n° 12-13 (1977): 117-23.
- . *Télévision*. Paris: Seuil, 1973.
- Lagache, Daniel. « Acting out et action ». *Revue française de psychanalyse*, 1968, 1055-66.
- Lambotte, Marie-Claude. « À propos d'esthétique ». *Psychologie Clinique* n° 34, n° 2 (2012): 7-18.
- Lapeyre, Michel. *Au-delà du complexe d'Oedipe*. Paris: Anthropos, 1997.
- . *Clinique freudienne : cinq leçons*. Paris: Anthropos, 1996.
- . « Fonctions de l'art : lectures freudiennes ». *Cliniques méditerranéennes* 80, n° 2 (2009): 9. doi:10.3917/cm.080.0009.
- . *Psychanalyse et création : la cure et l'œuvre*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2011.
- Lapeyre, Michel, et Marie-Jean Sauret. « La psychanalyse avec la science ». *Cliniques méditerranéennes* 71, n° 1 (2005): 143. doi:10.3917/cm.071.0143.
- Lefort, Rosine, et Robert Lefort. « "Les Demoiselles d'Avignon" ou la passe de Picasso ». *Ornicar ?*, n° 46 (juillet-août 1988): 81-92.
- Le Gaufey, Guy. « L'acting-out : la perte et le manque ». *Lettres de l'AFP*, n° 19 (1976).
- . *Le pastout de Lacan, consistance logique, conséquences cliniques*. Paris: EPEL, 2006.
- . *L'objet a : approches de l'invention de Lacan*. Paris: EPEL, 2012.
- Leibowitz, René. *Schœnberg et son école : l'étape contemporaine du langage musical*. Paris: J. B. Janin, 1947.
- Leibowitz, René, et Marcel Marnat. *Schoenberg*. Paris: Seuil, 1969.
- Lemouzy-Sauret, Bernadette. « Création et psychanalyse ». In *Actes des Cinquièmes Journées de Psychanalyse*, 24-40. Hanoï, 2006.
- Les Abattoirs, éd. *Arnold Schönberg : visions & regards*. Montreuil-sous-Bois Toulouse: Lienart les Abattoirs, 2010.
- « Le savoir du psychanalyste ». *Psychanalyse* 17, n° 1 (2010): 35. doi:10.3917/psy.017.0035.
- Lesure, François. *Dossier de presse de Pierrot lunaire d'Arnold Schönberg*. Genève: Minkoff, 1985.
- Lippi, Silvia. « Destin et improvisation : Démocrite, Marx et la cure ». In *Marx, Lacan : l'acte révolutionnaire et l'acte analytique*, 79-94. Toulouse: Eres, 2013.
- Lucas-Bazantay, Annick. « L'acte dans l'économie psychique ». *Topique*, n° 86 (2004): 97-115.

- Liotard, Jean-François. *Ecrits sur l'art contemporain et les artistes. Textes dispersés II : artistes contemporains*. Louvain: Leuven University Press, 2012.
- Mannoni, Octave. « L'analyse originelle ». In *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris: Le Seuil, 1967.
- Marblé, Jacques. *Création et transmission. 2e rencontre-exposition, 22 et 23 novembre 2008, théâtre Les Ateliers, Lyon*. Paris: Trèfle, 2010.
- . *Passe à la création. Rencontre-Exposition, Théâtre les Ateliers, Lyon 2 avril 2006*. Saint-Sabin: Trèfle, 2006.
- Martin-Mattéra, Patrick. *Théorie et clinique de la création : perspective psychanalytique*. Paris: Economica Anthropos, 2005.
- Masson, Céline. « “Que veut une oeuvre ?” L'art comme lieu de la jointure ». *Cliniques méditerranéennes*, n° 80 (2009): 41-60.
- Maulpoix, Jean-Michel. « Création et contradiction ». In *L'acte créateur*, par Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt, et Jean-Michel Maulpoix. Paris: Presses universitaires de France, 1997.
- Maurer, Lise. « L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre ». *Essaim* 11, n° 1 (2003): 199-226. doi:10.3917/ess.011.0199.
- McDougall, Joyce. *L'artiste et le psychanalyste*. Paris: Presses universitaires de France, 2008.
- Meier, Christian. « Texte de Suétone, « les douze Césars : César », XXXI et XXXII ». In *César*. Paris: Seuil, 1987.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Merlin, Christian. « Moïse et Aaron de Schoenberg, opéra biblique ». *Germanica*, n° 24 (1999): 79-95. doi:10.4000/germanica.2252.
- Meurant, Jean-Louis. « Quatre questions sur la passe ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 51-60. doi:10.3917/ess.018.0051.
- Miller, Jacques-Alain. « L'inconscient et le corps parlant ». Paris, 2014.
- . « Marginalia de “Constructions dans l'analyse” ». *Cahier de l'EEP*, n° 3 (1994).
- Moscovitz, Jean-Jacques. « D'un lieu insoumis à l'institution. Approche de l'actuel entre la passe et l'histoire du mouvement analytique ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 85-96. doi:10.3917/ess.018.0085.
- Nancy, Jean-Luc, et François Martin. *Le regard du portrait*. Paris: Galilée, 1999.
- Nassif, Jacques. *Un troisième temps pour la psychanalyse*. Montréal: Liber, 2006.
- Nicolas, François. *La singularité Schoenberg : trois conférences prononcées à l'Ircam, 25 novembre 1996, 9 décembre 1996 et 6 janvier 1997*. Paris: Harmattan, 1997.
- Nominé, Bernard. « L'analyste ne s'historise que de lui-même ». *Le mensuel*, n° 19 (2006).
- Pagé, Suzanne. *Arnold Schoenberg : regards*. Paris: Paris-musées, 1995.
- Parrochia, Daniel. « Naissance et destruction d'un espace sonore ». In *Philosophie et musique contemporaine ou Le nouvel esprit musical*, 13-44. Seyssel: Presses universitaires de France, 2006.
- Pickmann, Claude-Noëlle. *Impasses de la cure*. Toulouse: Érès, 2012.
- Piot-Mayol, Geneviève. « Il était une fois Hélène Smith ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 133-46. doi:10.3917/ess.018.0133.

- Plon, Michel. « Figures de l'absolu ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 167-70. doi:10.3917/ess.018.0167.
- Poirier, Alain. *L'expressionnisme et la musique*. Paris: Fayard, 1995.
- Porge, Érik. « Clinique de l'acte psychanalytique ». *La clinique lacanienne* 23, n° 1 (2013): 35-50. doi:10.3917/cla.023.0035.
- . *Des fondements de la clinique psychanalytique*. Ramonville Saint-Agne: Érès, 2008.
- . « La passe existe ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 5-9. doi:10.3917/ess.018.0005.
- Quinet, Antonio. *Le plus de regard: destins de la pulsion scopique étude psychanalytique*. Paris: Seuil, 2004.
- Quinodoz, Jean-Michel. « Une série de recommandations pour la pratique ». In *Les écrits sur la technique psychanalytique de 1904 à 1919*, 129-41. Paris: PUF, 2004.
- Resweber, Jean-Paul. « Discours universitaire et questionnement philosophique ». *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 6 (2000).
- Rey-Flaud, Henri. « La sublimation de Freud à Lacan: le fil rouge de l'amour courtois ». *Figures de la psychanalyse* 7, n° 2 (2002): 137-48.
- Rosen, Charles. *Schoenberg*. Paris: Les éditions de Minuit, 1979.
- Ruhs, August. « Une voix affaiblie... » *Essaim* 18, n° 1 (2007): 99-112. doi:10.3917/ess.018.0099.
- Safouan, Moustapha. *Dix conférences de psychanalyse*. Paris: Fayard, 2001.
- . *La psychanalyse: science, thérapie - et cause*. Vincennes: T. Marchaisse, 2013.
- Sauret, Marie-Jean. « Les embarras de l'objet: un enjeu pour la transmission de la psychanalyse aujourd'hui ». *La revue lacanienne* 15, n° 1 (2014): 165. doi:10.3917/lrl.132.0165.
- Sauret, Marie-Jean, et Luz Zapata-Reinert. « L'éthique du cas: est-il possible de se régler sur l'éthique de la psychanalyse? » *Cahiers de psychologie clinique* 44, n° 1 (2015): 51. doi:10.3917/cpc.044.0051.
- Schoenberg, Arnold. *Le style et l'idée*. Paris: Buchet-Chastel/Libella, 2002.
- . *Traité d'harmonie*. Paris: J.-C. Lattès, 1983.
- Schoenberg, Arnold, et Gabrielle Babin-Gugenheim. *Journal de Berlin*. Paris: C. Bourgeois, 1990.
- Schoenberg, Arnold, Ferruccio Busoni, Wassily Kandinsky, et Gabriele Münter. *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky: correspondances, textes*. Genève: Contrechamps, 1995.
- Schoenberg, Arnold, Erwin Stein, et Dennis Collins. *Correspondance, 1910-1951*. Paris: J.-C. Lattès, 1983.
- Schoenberg, Arnold, Gerald Strang, Leonard Stein, et Dennis Collins. *Fondements de la composition musicale*. Paris: J.-C. Lattès, 1987.
- Sédard, Jacques. « L'hystérique invente la psychanalyse ». *Figures de la psychanalyse* 27, n° 1 (2014): 113. doi:10.3917/fp.027.0113.
- Silveira Sales, Léa. « À propos du sujet – note sur le conflit – détermination et subjectivité chez Jacques Lacan ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 147-64. doi:10.3917/ess.018.0147.

- Soler, Colette. *Lacan, lecteur de Joyce*. Paris: PUF, 2015.
- . *Lacan, l'inconscient réinventé*. Paris: PUF, 2012.
- . *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée : Rousseau, Joyce, Pessoa*. Paris: Champ lacanien, 2001.
- . *Le politique de l'acte*. Inédit, 1999.
- . « Le travail de la psychose ». In *L'inconscient à ciel ouvert dans la psychose*, 187-93. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2012.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz, Alain Poirier, et Hans Hildenbrand. *Arnold Schoenberg*. Paris: Fayard, 1993.
- Tardits, Annie. « La passe, une équivoque instituante ». *Essaim* 18, n° 1 (2007): 31-36. doi:10.3917/ess.018.0031.
- . « L'éthique et le désir de l'analyste ». *Essaim* 11, n° 1 (2003): 9-19. doi:10.3917/ess.011.0009.
- Thibaudeau, Laure. « Cause et détermination ». *Psychanalyse* 11, n° 1 (2008): 47. doi:10.3917/psy.011.0047.
- Troche, Sarah. « L'écriture musicale comme puissance d'oubli chez Arnold Schoenberg et John Cage ». *Philonsorbonne*, 2009, 69-83.
- Vanier, Alain. « La fin de la cure ». *Figures de la psychanalyse* 20, n° 2 (2010): 81. doi:10.3917/fp.020.0081.
- . « La musique, c'est du bruit qui pense ». *Insistance* 6, n° 2 (2011): 13. doi:10.3917/insi.006.0013.
- . « Pour introduire « la direction de la cure » ». *Figures de la psychanalyse* 21, n° 1 (2011): 13. doi:10.3917/fp.021.0013.
- Vives, Jean-Michel. « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud: Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse ». *Recherches en psychanalyse* 9, n° 1 (2010): 22. doi:10.3917/rep.009.0022.
- Webern, Anton. *Le chemin vers la nouvelle musique : et autres écrits*. Genève: Contrechamps, 2008.
- Zapata-Reinert, Luz. « L'évidement du savoir et le style de l'inconscient ». *Psychanalyse* no 8, n° 1 (2007): 23-27.

INDEX

A

Affect..... 68, 132
 Angoisse...50, 54, 55, 78, 132, 176, 189, 206, 213
 Aristote 68, 160, 161, 206
 Association libre..... 38, 48, 59, 68, 69, 74, 92, 95,
 106, 155, 189, 219, 262, 279

B

Bach, Johann Sebastian 166, 168, 172, 197
 Badiou, Alain ... 57, 58, 65, 67, 76, 81, 85, 93, 94,
 100, 107, 108
 Beethoven, Ludwig von..... 166, 167
 Bion, Wilfred..... 65
 Brahms, Johannes 166, 167, 168, 172
 Breuer, Josef..... 23, 67, 68, 121
 Bruno, Pierre .. 86, 87, 90, 92, 157, 159, 239, 264,
 265

C

Castration ..49, 54, 60, 89, 90, 106, 109, 157, 179,
 236
 Chrétien de Troyes 137

D

Délire.....24, 39, 40, 115, 120, 121, 123, 124, 125,
 242, 268
 Discours de l'analyste .. 22, 87, 88, 95, 96, 98, 99,
 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 145,
 215, 228, 265, 269, 272, 279
 Discours du maître..... 22, 92, 97, 98, 99, 264
 Discours universitaire..... 114, 172, 215, 265
 Dora..... 35, 37, 40, 50, 53, 54, 99

E

Einstein, Albert..... 154, 160, 164, 287

Ernst, Kris 76
 Escabeau261, 270, 271, 273, 279, 285
 Ethique 23, 24, 29, 33, 43, 88, 107, 135, 137,
 138, 147, 160, 179, 187, 190, 202, 204, 206,
 207, 264, 270, 284, 285

F

Fantasme 31, 38, 47, 50, 51, 55, 59, 61, 75, 76,
 78, 79, 101, 106, 108, 109, 110, 116, 117, 119,
 137, 152, 153, 156, 188, 189, 190, 209, 218,
 223, 226, 265, 286
 Ferenczi, Sándor.....72, 80
 Fliess, Wilhelm22, 81
 Formation de l'analyste.....35, 71, 80, 89, 92
 Freud, Sigmund..... 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30,
 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 47, 48, 49,
 50, 53, 54, 55, 59, 60, 66, 67, 68, 69, 70, 71,
 72, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 83, 86, 88, 89,
 96, 99, 101, 102, 103, 106, 110, 113, 114, 115,
 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124,
 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,
 134, 135, 137, 142, 148, 149, 150, 156, 184,
 185, 186, 187, 189, 191, 192, 197, 201, 204,
 205, 206, 207, 208, 211, 216, 218, 219, 220,
 221, 222, 224, 225, 226, 227, 261, 262, 270,
 274, 275, 286

H

Heidegger, Martin102, 135, 179
 Homme aux rats (L').....72, 224, 226
 Hypnose23, 68, 209
 Hystérie ...22, 23, 35, 37, 68, 95, 98, 99, 108, 114,
 135, 219, 222

I

Imaginaire 87, 100, 109, 124, 137, 139, 140, 166,
 189, 220, 222, 227, 234, 236, 262, 267, 268

Inconscient .. 33, 36, 38, 40, 42, 48, 49, 50, 51, 69,
75, 78, 80, 92, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103,
105, 106, 121, 122, 123, 133, 134, 137, 142,
148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157,
165, 184, 189, 196, 198, 199, 207, 208, 218,
220, 221, 223, 224, 226, 228, 239, 243, 269,
270, 274, 285, 286

Inhibition.....126, 127, 128, 197

Interprétation.....24, 37, 40, 41, 50, 54, 58, 59, 65,
72, 75, 76, 77, 95, 104, 113, 115, 120, 130,
136, 184, 186, 189, 208, 209, 218, 239, 254

J

Jeune homosexuelle (La)40, 50, 53, 54

Jouissance 5, 7, 22, 43, 53, 60, 69, 78, 79, 89,
108, 113, 118, 119, 120, 127, 128, 134, 135,
138, 142, 146, 157, 187, 188, 197, 205, 209,
219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 236,
239, 242, 265, 270, 271, 273, 274, 275, 276,
277, 279, 285

Joyce, James.... 5, 7, 21, 22, 33, 37, 113, 134, 141,
145, 217, 226, 227, 228, 229, 239, 240, 241,
261, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273,
275, 276, 279, 284, 285

K

Kierkegaard, Søren.....82, 107, 108

Klein, Mélanie.....136

L

Lacan, Jacques ..5, 7, 9, 21, 22, 24, 25, 26, 29, 33,
35, 36, 37, 38, 39, 40, 47, 49, 50, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68,
73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,
85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
107, 108, 109, 110, 113, 129, 133, 134, 135,
136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 146,
147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155,

156, 157, 158, 159, 160, 161, 172, 179, 180,
182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191,
192, 193, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210,
211, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224,
225, 226, 227, 228, 236, 239, 240, 258, 261,
265, 270, 272, 274, 275, 283, 284, 285, 286,
287

Langage .. 21, 25, 57, 58, 61, 75, 96, 97, 100, 101,
102, 104, 105, 129, 172, 174, 175, 176, 177,
179, 187, 189, 216, 222, 224, 225, 226, 229,
230, 263, 267, 271, 275, 277, 283

Lapeyre, Michel..... 21, 24, 35, 38, 42, 113, 119,
120, 128, 131, 133, 134, 161, 176, 216, 233,
248, 264, 274, 279

Lefort, Rosine et Robert..... 29, 30, 31, 32, 34

Lévi-Strauss, Claude.....105

Lien social..... 5, 49, 96, 222, 223, 228, 285

Lytard, Jean-François.....164

M

Mahler, Gustav 170, 171

Métaphore..... 5, 60, 217, 219, 220, 234, 242, 257,
268, 273, 286, 287

Métonymie..... 136, 188, 189, 207

Mozart, Wolfgang Amadeus..... 166, 167, 181

N

Narcissisme.....270

Névrose... 37, 38, 39, 95, 101, 116, 117, 120, 121,
127, 135, 157, 188, 205, 218, 219, 221, 261,
274, 275, 279, 283

Névrose obsessionnelle... 108, 127, 128, 132, 135,
219

O

Œdipe..... 104, 120, 140, 226, 268

P

Phallus ...32, 54, 75, 109, 137, 188, 189, 205, 262, 276
 Picasso, Pablo..... 30, 31, 32, 33, 34, 43
 Psychose50, 134, 225, 227, 242, 261, 266, 274, 275, 276, 279
 Pulsion..... 21, 87, 119, 120, 126, 127, 128, 134, 137, 138, 164, 191, 192, 193, 199, 201, 219, 236, 262

R

Réel ...5, 25, 30, 33, 43, 47, 50, 56, 57, 58, 59, 60, 79, 87, 89, 91, 92, 93, 101, 104, 105, 108, 109, 110, 120, 124, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 145, 149, 151, 158, 161, 173, 177, 179, 180, 182, 190, 191, 198, 202, 210, 216, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 234, 257, 258, 261, 262, 263, 266, 267, 272, 273, 275, 276, 277, 284, 285, 286, 287
 Refoulement 36, 48, 49, 68, 69, 78, 116, 117, 120, 121, 127, 128, 135, 219, 275
 Répétition38, 39, 49, 50, 51, 59, 60, 61, 68, 76, 175
 Rousseau, Jean-Jacques..... 21, 37, 82, 242, 266, 267, 268, 276
 Russell 102

S

Schreber, Daniel Paul 39, 40, 41

Science ..21, 22, 23, 25, 35, 55, 67, 68, 70, 83, 84, 123, 124, 125, 126, 135, 148, 154, 156, 160, 161, 164, 186, 283, 287

Sexualité infantile126, 186

Socrate.....186, 209, 210, 211, 213, 214

Soler, Colette.....49, 58, 59, 92, 95, 134, 157, 159, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 239, 240, 242, 265, 266, 267, 275, 276

Stade du miroir.....189, 222, 234

Sublimation 113, 116, 117, 126, 127, 128, 134, 135, 136, 137, 139, 146, 270, 274, 275

Symbolique ...37, 58, 87, 100, 139, 140, 141, 189, 199, 220, 221, 222, 227, 263, 268, 276, 286

T

Transfert.... 38, 39, 41, 49, 50, 65, 68, 71, 74, 75, 76, 88, 93, 95, 99, 102, 146, 147, 155, 156, 157, 159, 186, 208, 209, 210, 211, 213, 218, 223, 265

V

Vérité.....21, 22, 24, 25, 38, 40, 42, 49, 52, 59, 60, 67, 70, 78, 89, 90, 93, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 123, 150, 158, 173, 195, 197, 207, 211, 215, 219, 221, 223, 231, 241, 242, 256, 266, 270, 283

Vinci, Léonard de..... 21, 40, 113, 114, 115, 116, 125, 126, 127, 128, 129, 197

W

Wagner, Richard163, 166, 167, 245

Acte de création et acte analytique : traversée de l'œuvre du compositeur Arnold Schoenberg

La passe est le dispositif inventé par Lacan pour tenter de saisir et d'éclairer l'émergence du désir de l'analysé. Ce moment électif, où le psychanalyste passe au psychanalysé, Lacan le nomme acte analytique. En 1971, Lacan nous fait une proposition pour le moins surprenante : grâce à son art, l'écrivain James Joyce en serait arrivé au même point que l'analysé en fin de cure. La passe déborde-t-elle la situation analytique et concerne-t-elle la création artistique ? Dès lors, peut-on penser qu'il existe un lien entre acte de création et acte analytique ?

Afin de montrer en quoi l'acte de création du compositeur A. Schoenberg est concerné par les enjeux de la passe, nous avons choisi d'extraire trois points cruciaux : le rapport au savoir, la cause du désir et le symptôme.

Les écrits d'A. Schoenberg nous permettent d'avancer que son acte de création présente des similitudes avec ce qu'on peut attendre d'un analysé ayant accompli la passe. Il témoigne d'une mutation dans son rapport au savoir nécessaire à l'invention d'un système compositionnel inédit. C'est en suivant une nécessité intérieure (cause du désir), qu'il parvient à révolutionner les lois de la composition. La musique d'A. Schoenberg se présente comme un savoir-y-faire avec le réel. Elle lui assure le fait qu'il ne peut être réduit au savoir ou à la jouissance de l'Autre (symptôme). A. Schoenberg n'est pas sans paradoxe. Il se construit une version mystique, messianique (métaphore délirante) de ce qui le pousse à la création. Sa musique lui permet de mettre à l'abri sa singularité, tout en ne faisant pas complètement voler en éclat le lien social.

Mots clés : acte de création, acte analytique, passe, Arnold Schoenberg, savoir, cause du désir, symptôme

Act of creation and analytic act : working through the composer Arnold Schoenberg's work

The Pass is the procedure invented by Jacques Lacan in an attempt to seize and understand how emerges the desire of the analyst.

Lacan named Analytic Act the point at which the subject passes from the position of the analysand to the position of the analyst. In 1971, Lacan suggested a surprising proposal: thanks to his art, the writer James Joyce would have attained the same point as the analysand reaching the end of his analytic cure. Does the Pass extend beyond the analytic situation and could it be related to the artistic creation? Consequently, does it exist a link between the act of creation and the analytic act?

In order to show in what way the act of creation of the composer A. Schoenberg maintains connections with the issues of the Pass, we chose to extract three crucial points: the relation to knowledge, the cause of the desire and the symptom.

A. Schoenberg's writings allow us to assert that his act of creation shares some similarities with what is awaited from the analysand going through the Pass. He there attests a change in his relation to the knowledge required to create an original compositional system. He succeeds in subverting the composition laws guided by an inner necessity (cause of desire). A. Schoenberg's music presents itself as a handling mode of the real. It is for him a safe means not to be reduced to the Other's knowledge or jouissance (symptom). A. Schoenberg is not without paradox. He builds a mystical and messianic version of what drives him to create (delirious metaphor). His music enables him to protect his singularity, without destroying the social link.

Keywords : act of creation, analytic act, pass, Arnold Schoenberg, knowledge, cause of desire, symptom.