

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE
AVEC L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR
JOCELYN GIRARD

FICTION D'UNE THÉORIE :
D'OÙ PARLE L'OEIL DANS L'OEUVRE DE JULIA KRISTEVA

FÉVRIER 1999



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

La suite chronologique de la production écrite de Julia Kristeva donne à voir de façon manifeste une certaine évolution de l'articulation discursive. Ses premiers ouvrages s'avèrent lieux d'une écriture métalangagière, rigoureusement organisée, qui expose une théorisation complexe et détaillée.

Les derniers ouvrages — essais et romans — laissent place à une poétisation du discours théorique, du métalangage, qui culmine dans l'écriture de fiction.

L'évolution, dans son caractère superficiel, est très marquée. Un passage s'effectue de l'utilisation d'un métalangage affiché, consenti, à l'utilisation tout aussi intentionnelle d'un langage poétique ou si l'on veut d'une intentionnalité esthétique.

D'un point de vue psychanalytique — notre point de vue — nous postulons qu'il s'agit là d'un discours obsessionnel en constant déplacement vers une possible hystérisation. Ce postulat formulé, notre hypothèse est la suivante : nous croyons qu'il s'agit plutôt d'une « sophistication » d'un même discours obsessionnel, qui demeure obsessionnel malgré les apparences. Le discours serait posé là pour voiler ce que nous nommerons: le *doute épistémologique* de l'énonciation kristévienne.

L'évolution de ce doute, parallèle à celle du discours, serait d'ordre régressif. C'est-à-dire que la pseudohystérisation du discours — qui logiquement laisserait se manifester un accroissement du doute — correspond en fait à une régression du doute épistémologique.

La sophistication du discours obsessionnel serait une fonction de simulation qui viserait à donner à voir l'accroissement du doute alors qu'au plan de l'inconscient de l'énonciation, si les textes ne montrent pas l'effacement de ce doute, du moins en montrent-ils sa parfaite maîtrise, ce qui revient à dire la même chose.

REMERCIEMENTS

De nombreux obstacles ont dû être franchis pour qu'enfin ce mémoire arrive à terme. Sans le constant support et la confiance de certaines personnes je n'aurais jamais osé espérer qu'un jour j'arriverais au bout de ma peine.

Mes premières pensées sont toutes pour Manon Turcotte, mon amie et épouse, qui a su me communiquer un peu de son courage lorsqu'en fin de parcours les deux tiers du chemin restaient encore à déblayer. Je lui ai imposé de vivre avec moi l'expérience d'une véritable lutte contre la mort et le temps. Sans sa présence de corps et d'esprit, je n'aurais littéralement pas pu terminer l'épreuve. Elle a donc, à sa façon, participé à l'écriture de ce mémoire.

Mes plus chaleureux remerciements vont à madame Francine Belle-Isle pour avoir accepté de diriger mon travail. La liberté qu'elle m'a accordée nous a finalement donné l'occasion — à tous les deux — d'en apprendre un peu plus sur moi-même. Je salue son ouverture d'esprit, sa disponibilité, sa générosité et surtout sa très grande compétence. Elle a su rester à sa place lorsqu'il l'a fallu. Ce qui n'est pas chose facile. Je lui promets ici publiquement — qu'elle m'ait à l'œil — de faire amende honorable au doctorat. Je lui dois beaucoup.

Je suis également redevable à monsieur Jean-Pierre Vidal de m'avoir donné le goût de la littérature. Son enseignement, ses conseils et son amitié me seront toujours précieux.

Que monsieur Jacques-B. Bouchard soit aussi remercié pour toutes les réponses qu'il s'est empressé de fournir à mes demandes.

À Jean,

mon grand frère...

...et la musique...

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER: Préliminaires théoriques et postulats		
de départ à propos de l'énonciation kristéviennne	13
<i>Iconicité de la représentation</i>	14	
<i>Les Samouraïs</i>	22	
<i>Révolution</i>	29	
<i>Nous, je</i>	33	
<i>Le fantasme à double sens</i>	40	
CHAPITRE II: DE LA CHORA AU CORPS-a	43
<i>Le corps et autres objets de collection</i>	44	
<i>Couper-coller</i>	45	
<i>Le corps-icône</i>	47	
<i>Cliché et vérité</i>	48	
<i>En être</i>	50	
<i>Ne pas en être</i>	51	
<i>Pe(a)nser l'Autre par le signe du corps</i>	53	
<i>Image du corps et corps-a</i>	56	
<i>La chora</i>	59	
<i>Ponction de projection</i>	68	
<i>Questions de pouvoir</i>	72	
CHAPITRE III: VIOLENCE ET FÉTICHISME	74
<i>Auto-engendrement</i>	76	
<i>Violence</i>	79	

CONCLUSION	82
BIBLIOGRAPHIE	88

INTRODUCTION

« Alors, qu'est-ce que veut dire l'oeil qui est là?

Cela veut dire que, dans les rapports de l'imaginaire et du réel, et dans la constitution du monde telle qu'elle en résulte, tout dépend de la situation du sujet. Et la situation du sujet — vous devez le savoir depuis que je vous le répète — est essentiellement caractérisée par sa place dans le monde symbolique, autrement dit dans le monde de la parole. »

Jacques Lacan, *Séminaire I*, p. 95.

«[...] on ne saurait négliger l'idée que l'écriture «scientifique», si elle s'avance masquée, est encore récit de soi, même si elle en constitue un genre particulier.»

Jacqueline Rousseau-Dujardin, *Tangence 42*, p. 70.

Ce mémoire de maîtrise sur le procès d'énonciation dans l'oeuvre de Julia Kristeva propose une réflexion à partir de sujets et de problématiques qui me sont particulièrement chers et qui ne quittent pas mon esprit depuis déjà une éternité. Ce sont des questions entourant les phénomènes de lecture et d'écriture; les rapports que le sujet entretient avec les signes et les objets; les conséquences de ces dits rapports sur la perception qu'il se construit du monde et de lui-même, et sur le quotidien de sa contribution au symbolique, envisagée de diverses façons.

Tout cela est bien beau. N'en demeure pas moins que même si j'ai beaucoup d'intérêt pour mon sujet, je ne le *maîtrise* pas. Je ne le *possède* pas. Il ne m'appartient d'aucune façon. Je ne peux que tenter de le circonscrire partiellement, l'établir en une marge délimitée par l'intentionnalité subjective qui est la mienne; par un arbitraire problématique de par sa nécessité, et ainsi l'inscrire en faux dans l'illusion d'une portée sémantique, dans le simulacre du sens; dans son articulation consentie enfin, non sans douleur, non sans jouissance, et dans l'angoisse inhérente au cautionnement d'un sacrifice qui s'effectue à vide parce que postulé depuis un déplacement imaginaire douloureux qu'il me faudra impérativement recentrer.

Dans le contexte universitaire, on ne peut pas impunément postuler que tout discours de parole est discours de savoir, car tout discours qui échappe à la grille d'une méthodologie bien définie se voit coupé de son objet et, de ce fait, s'avère *impur*¹. Implicitement cela revient à dire qu'il faut abandonner toute quête névrotique si elle n'est obsessionnelle. La quête elle-même doit commander l'inhibition de la parole, la négation simple et brute de cette parole qui la rend possible. Ainsi faut-il d'emblée accepter — à l'instar de Kristeva — de nier le fait que l'herbe nous étant coupée sous le pied, il ne nous reste que des bouts desséchés, *délivrés de leurs racines*, et que tout modèle scientifique *théorisé* — qu'il fasse preuve de la plus grande rigueur n'y change rien — s'ancre dans le fantasme, se construit comme tel. Il est impératif que l'on parle d'un objet totalisable par la somme de ses parties. Dès lors, ne faut-il pas se surprendre de la difficulté que constitue la prise de parole, dans un discours psychanalytique, à l'intérieur d'un tel environnement. Discours qui porte essentiellement sur la perte, la séparation, le manque de l'objet et leurs conséquences

¹Au sens biblique du terme.

que sont le désir, la quête et le fantasme. La psychanalyse, son enseignement et sa clinique ne sont pas *institutionnalisables* et celui qui la pratique ou la travaille à l'intérieur même de l'institution ne peut être, à mon sens, que marginalisé par le malaise de ses pairs. Malaise éprouvé par Freud lui-même, qui *s'institue* et contribue à relancer le symptôme obsessionnel. Et il ne s'agit pas d'une simple aversion pour un discours considéré en surface comme étant négativiste, mais plutôt de l'horreur — et tous ces pouvoirs —, c'est-à-dire d'une phobie souvent haineuse du manque de l'objet. La *raison* s'illusionne : toujours ; et l'objet se camoufle sous les traits obsessionnels de l'objectivation.

Je me méfie donc — mais cela n'empêche pas que je puisse à tout moment y sombrer — de ce piège extrêmement vicieux qu'on voit rarement venir, celui dans lequel circule pour et par le sujet le trio indissociable dans la pratique de l'analyse textuelle des savoirs qu'il suppose au texte, à la théorie et à lui-même. D'emblée il me faut préciser qu'il ne s'agit pas, entre ces trois termes, d'un rapport égalitaire mais plutôt d'une relation imaginaire avec tout ce qu'elle peut comporter de mouvement. Protéiforme, elle est éminemment soumise au sujet, qui lui-même s'assujettit — est-ce un pléonasme ? — à sa position.

Pour tout dire, il s'agira d'articuler un discours autour de la structure obsessionnelle pressentie dans l'oeuvre de Julia Kristeva. J'interrogerai mes hypothèses de départ telles qu'elles ont été formulées lors du dépôt de mon sujet². Quoi qu'il en soit, ce questionnement de mon hypothèse s'effectue vraisemblablement en après-coup, car

²Le fait d'interroger les hypothèses de départ reflète déjà l'absurdité — au sens existentiel — de la position soutenue dans ce travail, à savoir celle d'un discours psychanalytique qui vise à faire son bout de chemin à l'intérieur de l'institution.

dans l'intervalle qui s'est glissé entre le dépôt proprement dit de mon sujet et la rédaction de ce travail, de l'eau a coulé sous les ponts. La perception de mon sujet et des problématiques qu'il suscite s'est affinée, mais sans pour autant me donner cette assurance que j'aimerais tant détenir. Je ne pourrais dire lesquels des auteurs que j'ai lus seront les plus présents dans l'énoncé de ma réflexion. Certains d'entre eux ne m'ont, à tort ou à raison, rien donné et d'autres ont totalement révolutionné mes positions, mes assises conceptuelles, ma compréhension humblement lacanienne de la psychanalyse pour me réveiller et me faire entendre que, malgré le caractère incomplet de ma formation, il n'était pas impossible que je succombe un jour à l'envie morbide de m'asseoir sur mon petit Z ou sur mes mignons lauriers maternels.

* * *

Je veux partir d'un constat tout simple : le temps et les années transforment chez un même sujet sa pratique d'écriture et le produit de ses opérations. Ainsi en est-il des textes de Julia Kristeva. Que ces changements au niveau conscient concernent le style, le souffle, les positions théoriques, etc., cela va de soi. On conçoit et accepte la possibilité, voire la nécessité, de telles modifications dans la chronologie de la production écrite d'un sujet. D'autant plus lorsque celle-ci s'échelonne sur plus de vingt-cinq années. Elle l'a d'ailleurs elle-même constaté dans sa préface de 1978 à *Sémeïotikè*, texte écrit en 1969:

L'aurais-je écrit aujourd'hui plus ouvertement personnel, plus ambitieusement littéraire ? C'est possible, mais il porterait alors la trace d'une réconciliation désillusionnée, non pas celle (qui l'a produit, en vérité) d'une lutte et d'une résistance³.

³Julia Kristeva, *Sémeïotikè*, Paris, Seuil, 1969, 318p.

Les transformations qui jalonnent le parcours scriptural d'un écrivain, ces changements que je constate, ne se révèlent aucunement dans des considérations d'ordre qualitatif. Il ne s'agit pas de faire de la critique de contenu. Il n'est pas question non plus de juger et de faire des vagues sur les caractéristiques particulières des transformations impliquées au plan esthétique ou théorique. Bien qu'elles aient lieu, elle n'ont d'importance pour moi qu'en raison de leur mouvance, lorsque celle-ci reflète des phénomènes qui prennent racine dans l'inconscient de l'énonciation, et d'autant plus particulièrement lorsque ces derniers donnent matière à formuler des hypothèses pouvant contribuer à interroger la pratique d'écriture d'un sujet et à voir ainsi comment et à quel point on peut en tirer des leçons qui pourront agrandir le champ de nos connaissances.

* * *

La diachronie de la production écrite de Julia Kristeva donne à voir de façon manifeste — il n'est pas nécessaire d'écrire un mémoire de maîtrise sur le sujet pour s'en rendre compte — une certaine évolution dans l'articulation du discours. Entendons par évolution ce caractère changeant de l'énoncé à l'intérieur duquel la langue de l'oeuvre s'intègre entièrement, et non pas un mouvement aux tendances bipolaires qui, dans la diachronie, entretiendrait une simple *pendulation* entre régression et progression, termes pour lesquels il s'avère de toute façon bien difficile de formuler une description.

Les premiers ouvrages de cette oeuvre s'avèrent être lieux d'une écriture métalangagière rigoureusement organisée, qui expose un énoncé théorisant au souci du détail méticuleux et d'une grande complexité. Je pense, par exemple, aux textes théoriques *Sémeïotikè* (1969), *La Révolution du langage poétique* (1974) et aussi *Polylogue* (1977), où *semble* vouloir s'inhiber le sujet de l'énoncé au profit d'un savoir à transmettre et de la méthode, ou — si l'on veut — de l'écriture dite scientifique. Je reviendrai plus loin sur ce *semblant en trompe-l'oeil*.

À partir de 1980, notamment avec *Pouvoirs de l'horreur* — mais cela ne s'annonçait-il pas déjà dans *Des Chinoises* (1974) ? —, un léger basculement se produit dans l'écriture et les textes issus de cette époque introduisent dans l'énoncé kristévien une modification de l'aspectualisation du discours, en laissant apparaître une parole proférée à la première personne du singulier plutôt que du pluriel comme c'était en général le cas dans les ouvrages antérieurs. Depuis 1980 donc, les essais écrits par Julia Kristeva laissent place au sujet de la parole et aux heureux hasards du langage en affectant une sorte de *poétisation* du discours théorique, de ce métalangage hypercodé, volontairement élitiste et d'une extrême précision terminologique des premiers écrits.

Le début des années 90 témoigne de l'aboutissement logique d'un tel parcours évolutif en laissant venir au monde de la plume kristévienne une fictionnalisation du discours. Ainsi des romans, *Les Samouraïs* (1990), *Le Vieil homme et les loups* (1991) et *Possessions* (1996), sont publiés chez Fayard. Fait intéressant à souligner, aboutissement de l'aboutissement, sorte d'apothéose dans le cursus kristévien, — que je ne ferai qu'effleurer dans les pages à venir —, les dernières publications de

Kristeva consistent non pas en des textes qu'elle aurait écrits, mais bien en la transcription de sa parole vive, de ses séminaires. Je parle de la série *Sens et non-sens de la révolte* publiée à partir de 1996 et qui remplit à ce jour l'espace de trois volumes.

Nous sommes en train de le constater : dans son caractère superficiel, au plan de l'énoncé conscient, l'évolution de l'écriture de Julia Kristeva s'avère très marquée. Ce passage de l'utilisation d'un type de métalangage à un autre est affiché, consenti, il n'y a rien là qui soit à cacher pour personne. C'est Julia elle-même, son style dira-t-on, qui évolue. La théorie débattue de manière de plus en plus viscérale — car elle en vient à véritablement s'investir dans le sujet de l'énoncé —, plus sensuelle, plus séductrice aussi, subit un changement progressif et permet l'apparition des textes de fiction.

Tout ce qui précède est remarquable d'évidences. D'un point de vue davantage théorique, plus précisément dans une optique psychanalytique, en regard de ce qu'on peut soupçonner comme énonciation, je perçois l'énoncé conscient, dont on vient amplement de faire état de façon générale, comme la manifestation d'un discours obsessionnel en constant déplacement dans une hystérisation progressive. De 1970 à 1990, un levier s'abaisse lentement mais sûrement, qui fait se déplacer l'énoncé d'une position à l'autre... J'insiste sur le fait qu'il s'agit encore de phénomènes conscients observables et que quiconque lisant un texte tiré de l'un et de l'autre de ces deux fragments temporels ou historiques pourrait avoir aisément accès à cette remarque. Ce postulat formulé, voici l'hypothèse avec laquelle j'entends aborder mon travail sur des extraits de textes de Kristeva.

Ce passage de la rigueur à la souplesse de langue, de la sévérité de ton à la séduction langagière, ne correspond pas seulement à une évolution consciente de la plume de l'auteure, mais surtout et d'abord sans doute à un cheminement inconscient, qui favorise une fantasmatique singulièrement propice à la mise en branle d'un processus générateur d'actions à caractère intéressé. J'ose prétendre qu'il s'agirait ici d'une *sophistication* du discours, en gardant à l'esprit l'idée qu'il y a littéralement dans ce terme la visée d'une fin. Les modifications apportées au tracé scriptural de surface ne seraient non pas symptômes sans référents, mais signifiants d'une autre évolution, parallèle, sous-jacente à la première et de nature complètement différente parce qu'inconsciente. Sous cette *sophistication* de l'énoncé qui *s'hystérise* se camouflerait un discours obsessionnel qui, lui, contrairement à celui de surface, du début à la fin de la trame chronologique, demeurerait obsessionnel malgré les apparences. L'hystérisation du discours serait posée là pour voiler ce que nous nommerons le *doute épistémologique* de l'énonciation kristévienne.

L'évolution inconsciente de ce doute, parallèle à celle du discours conscient, serait d'ordre régressif. C'est-à-dire que la pseudohystérisation de l'énoncé, qui à prime abord donne comme envisageable l'accroissement du doute, correspondrait en fait à une régression du doute épistémologique, entretiendrait avec lui un rapport inversement proportionnel.

La *sophistication* du discours obsessionnel aurait une fonction de simulation qui viserait à donner à voir l'accroissement du doute, alors qu'au plan de l'inconscient de l'énonciation, celui-ci, le doute, se blinde et se transforme en certitude, en assurance, à

la limite en maîtrise. Ceci donne l'image d'un procès d'énonciation que j'oserais dire *assurée*, celle qui se dresse devant l'autre et lui parle en se posant non pas comme son salut — ce serait peut-être y aller fort —, mais comme *La Parole* qu'il devra entendre comme étant la seule, l'unique, la vraie.

Si les textes ne montrent pas l'effacement de ce doute, au moins en montrent-ils sa parfaite maîtrise, en le promouvant au statut d'objet de savoir⁴, ce qui revient à dire la même chose.

* * *

Je propose, pour des raisons fort pratiques liées à l'exercice du mémoire, de ne poser un regard analytique que sur des passages tirés de trois textes qui reflètent bien selon moi la différence qui se glisse entre les dimensions consciente et inconsciente de l'écriture de Kristeva. Ces textes sont:

1) *La Révolution du langage poétique* (1974)

2) *Pouvoirs de l'horreur* (1980)

3) *Les Samourais* (1990)

Ce choix étant effectué, il n'est absolument pas exclu que des éléments provenant du reste du corpus⁵ entrent également dans le matériel à analyser et viennent l'enrichir.

⁴Certes le doute, par définition, ne peut pas être objet de savoir. Ici cependant, il est fait référence à un *type* de savoir, en l'occurrence du *savoir de l'obsessionnel* qui, pour dompter et nier un *non-pouvoir*, l'affaiblit et l'amenuise en le circonscrivant, en *objectivant*.

⁵À ce sujet, qu'on me permette de donner la liste des sigles utilisés pour indiquer les références aux textes de Julia Kristeva.

L'idéal aurait été, bien sûr, de toucher tous les textes constitutifs de l'oeuvre, mais des contraintes maintenant inévitables m'obligent à freiner mes ambitions.

J'ai déjà fait mention et on l'aura compris, puisque cette introduction ne cesse depuis le début de parler du conscient et de l'inconscient, que la principale approche théorique adoptée ici sera la psychanalyse. Plus précisément la psychanalyse lacanienne, celle que je connais le mieux et qui me semble la plus sensible au jeu du langage. Je procéderai à une *lecture flottante* et m'arrêterai là où le signifiant se sera fait entendre. Sans appliquer à la lettre la méthode des superpositions textuelles de Charles Mauron, je tenterai de donner résonance aux liens que je tirerai entre les oeuvres analysées, en les empilant — le plus possible dans leur ordre de publication —, et à l'image de ce qui se fait en géologie extraierai de cette masse d'écriture une *carotte*, peut-être pas tout à fait rectiligne.

La théorie analytique sera fortement épaulée, de manière constante et insistante, par des éléments de sémiotique et ce surtout dans les passages où je m'efforcerai de théoriser ma conception personnelle de certains rapports qu'entretient le sujet *dénonciateur* — celui qui littéralement pointe du doigt ce qu'il regarde dans son dire — avec les signes et le monde en général. Cette façon de procéder donnera naissance à ce que j'oserais nommer des *inventions théoriques*. Car ces éléments de sémiotique auxquels je ferai appel seront hautement investis par le désir que j'ai de rendre compte de mon regard. Je m'obligerai donc à tenter de fréquents éclaircissements, afin de

(RLP) *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Points, 1974, 644 p.

(Pol) *Polylogue*, Éditions du Seuil, collection Tel Quel, 1977, 537 p.

(PH) *Pouvoirs de l'horreur*, Éditions du Seuil, collection Points, 1980, 247 p.

(ENM) *Étrangers à nous-mêmes*, Éditions Gallimard, 1988, 312 p.

(LS) *Les Samourais*, Éditions Fayard, 1990, 466 p.

garder mon discours du côté de la clôture où on ne peut pas encore le dire psychotique...

Je suis conscient que dans ce travail la visée théorique semble l'emporter haut la main sur celle — plus analytique — qui aurait privilégié une lecture plus serrée des textes ; ici la théorie risque d'écraser le texte. Je désire donc avertir mon lecteur que les extraits peu nombreux que je soumetts à sa lecture et à la mienne ont été choisis avec beaucoup de soin et représentent par excellence le genre d'étrangetés qui ont accroché mon oeil de *lecteur-analyste*. Chacun d'entre eux s'est avéré essentiel dans sa spécificité et les superpositions se sont imposées plus tard, qui ont permis de dégager un paysage fantasmatique singulier. Singulier parce que parmi bien d'autres, et qui n'ambitionne donc pas de devenir *le* fantasme kristévien. Sans doute, nous le pensons, sera-t-il métonymiquement révélateur de certains contours inconscients de l'énonciation en cause, mais jamais il ne prétendra en former la métaphore.

Il ne saurait être question — j'en ferai de fréquents rappels — d'émettre des commentaires sur le contenu des textes de Kristeva, non plus que d'utiliser sa propre théorisation pour l'analyser. Il serait en effet trop facile de tomber dans l'*incestueux* de la chose et d'utiliser des concepts kristéviens pour en venir à mes fins. Difficulté additionnelle dont je dois faire état pour bien afficher la nature de ma relation à l'oeuvre kristévienne qui, je le répète, ne fait pas partie des *parents* théoriques dont je me réclame, mais constitue réellement ici l'*objet* de mon étude.

Je conclurai cette introduction en prévenant mon lecteur de la grande difficulté que j'ai éprouvée à signifier la distinction entre les lieux où je théorise le fantasme

kristévien et ceux où j'en sors. Toutefois, j'espère que ce fantasme sera assez bien circonscrit pour qu'on ne le confonde pas avec les quelques échappés d'un mien propre dont je n'aurais su me garder...

CHAPITRE PREMIER

PRÉLIMINAIRES THÉORIQUES

ET POSTULATS DE DÉPART

À PROPOS DE L'ÉNONCIATION KRISTÉVIENNE

L'argumentation présentée dans ce chapitre constitue une tentative de mise en place non pas d'un appareil théorique destiné à une application ultérieure sur les textes de Julia Kristeva, mais d'un rapport de forces qui orientera l'approche du texte au contact duquel elle se prêtera à certaines modifications. Sa visée avouée n'est pas de circonscrire et de contenir hermétiquement le corpus d'extraits observés mais de produire, à l'aide de la psychanalyse lacanienne, un paradigme original fondé sur une lecture soutenue des textes.

Ce premier chapitre tentera d'établir un vocabulaire de base et de référence qui permettra au lecteur de se mouvoir adéquatement sur les diverses avenues convergentes empruntées tout au long du défilement de la réflexion et tentera de lever à l'avance certaines ambiguïtés inévitables à l'intérieur d'un tel type de discours.

Ambiguïtés qui ne seront certainement pas complètement levées, mais sur lesquelles nous nous serons entendus.

Iconicité de la représentation

Il ne saurait être question ici d'interroger la dimension strictement sémiotique de l'iconicité de la représentation dans l'énonciation kristévienne, ou à tout le moins sa *fonction* représentative, sans opérer par la négative. Lorsqu'on parlera de cette iconicité — celle qui donne structure au fantasme kristévien —, il faudra lui conférer un caractère éminemment subjectif, inconscient — il est très important de le souligner — et relevant du registre lacanien de l'imaginaire⁶. L'iconicité dite *consentie* à un objet perçu par un sujet ne constitue pas l'aveu d'une classification sémiotique mais plutôt la répétition, le renouvellement d'un motif postulé comme inconscient, qui structure la perception de *certaines* types d'objets. Ceux-ci peuvent aussi bien se constituer de parties du monde que de parties du corps propre du sujet et même — c'est là un point important — que de ce sujet lui-même, objectalisé. Ces objets donc sont alors introduits, voire inscrits, dans l'engrenage métonymique d'une chaîne signifiante qui, soumise à tout moment à l'apparition soudaine d'un *signifiant iconique*⁷, motive le frayage d'une pulsion scopique propre à pourvoir le sujet de la perception d'une intentionnalité tendancieuse, qui participera toujours à tracer le graphe symbolique du procès subjectal. Configuration d'un tracé qui ne cesse pas de

⁶Voir le nouage conceptualisé par Jacques Lacan du *réel*, du *symbolique* et de l'*imaginaire*. Là-dessus faut-il aussi s'entendre sur le fait que ce qui se produit dans un des termes de cette *union borroméenne* est à la fois déterminant et déterminé pour et par ce qui survient dans les autres termes.

⁷Signe *constitué* comme tel et dont le signifié ne change pas, faisant entrave à la sémosis.

s'écrire en projetant dans l'énoncé de cette écriture quelques *marques primitives*⁸ qui jalonnent et définissent le pourtour d'un espace fantasmatique singulier. Par là, il est entendu que ce propos évacuera de ses préoccupations immédiates le fait que l'objet iconicisé soit d'emblée considéré en tant que signe — dit *signe iconique* —, mais proposera plutôt de le saisir comme *signifiant iconique*, sorte de *trait unaire* lacanien. Tout cela implique qu'il faille admettre à l'entendement la possibilité postulée ici qu'un objet mondain puisse accéder à la conscience sans l'intermédiaire d'une médiation sémiotique — par laquelle un sujet s'investirait de signes *interprétant* le monde —, mais plutôt par l'*intervention* sémiotique, c'est-à-dire la projection de l'intentionnalité subjective, d'un interprétant objectivé, d'où résulterait non pas un arrêt de sémiosis, mais son annulation. En ce qui a trait à cette absence de médiation sémiotique, je conviendrai volontiers qu'il s'agit en soi d'une aporie⁹. Il est nécessaire de comprendre cependant que ce qui *intervient*, cette intervention en elle-même, devient *interprétant*. L'annulation de la sémiosis n'est pas son abolition, elle en est l'arrêt. Arrêt caractérisé non pas par l'atteinte d'un interprétant final, qui servirait de *ground* pour un nouveau parcours sémiotique, mais par l'imposition superposée, voilante, d'une nouvelle *souche*, corps étranger, cristallisation exempte de motilité sémiotique que j'appelle *signifiant iconique*. Sorte de réaction imprévue et imprévisible, parce que non inscrite comme potentialité dans la chaîne et qui pour cela la donne à se reformuler autrement. L'intervention sémiotique provoquerait une rupture de la chaîne signifiante pour y insérer un corps étranger. L'interprétant qu'est l'intervention sémiotique n'a toutefois pas de caractère réactif ou rétroactif mais bien

⁸Dans *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, J. Lacan introduit dans sa théorie le concept de *trait unaire*, dont on ne manquera pas de signaler le raccord avec le *signifiant iconique* tel que présenté dans ce mémoire.

⁹Cette aporie est évidente si nous oublions que les phénomènes faisant l'objet de la description sont d'ordre inconscient, plus précisément d'ordre fantasmatique.

plutôt actif, en se posant dans le monde comme signe qui en était absent. Il annule la sémiotique car il n'en est ni le résultat ni le moteur ; il est agent altérant, corps étranger, cheveu sur la soupe, court-circuiteur. L'annulation qu'il impose à la sémiotique se produit en quelque sorte par anticipation. On pourrait traduire ceci en termes saussuriens et dire qu'il ne s'agit pas de signifiant en appel de signifié, mais plutôt de signifié donnant lieu à un signifiant unique, d'une singularité si prégnante qu'il s'impose comme tout-puissant pour le sujet. Cet objet du monde constituerait ce sur quoi le sujet pourrait enfin greffer un signifié qui l'appelait. L'inverse de ce que Jacques Lacan a introduit dans sa théorie psychanalytique sous l'appellation de *forclusion*. Ici ce n'est pas le signifiant évacué du symbolique qui apparaît dans le réel, mais bien un signifié qui émerge dans le symbolique¹⁰ de par la réflexion d'un moi¹¹, d'un *réel* donc, projeté dans la chaîne signifiante, provoquant à la fois le *creux* symbolique et son obturation. Ce *réel*, cette réflexion du moi, est constitué d'incastable, d'innarrable. Il surgit dans le symbolique et donne lieu à du signifiant *blanc*. Signifiant blanc parce que parfaitement intact, inusité. Signifiant blanc qui *signifie* quelque chose qu'un nombre fini de signifiants ne pourrait jamais arriver à saisir sans son apparition. Voilà le court-circuit. Ce nouveau signifiant s'inscrit dans la chaîne en y creusant son trou, en s'y faisant une place là où il manquait. Le *signifiant iconique* répond à une urgence en même temps qu'il en crée une : l'urgence d'une symbolisation. Si la forclusion provoque une rupture, une cassure dans la chaîne signifiante en y faisant apparaître un manque, l'intervention sémiotique, par l'élaboration d'un signifiant iconique, rupture également la chaîne mais en y faisant un

¹⁰En cela et à titre d'exemple, l'endeuillé mélancolique ne cessera de reconnaître, dans les objets *relais*, *partiels* et *barrés* appartenant à l'objet perdu ou en relation avec lui, l'être cher, signifié, en appel d'iconisation — réincarnation ? —, d'annulation du lien métonymique.

¹¹L'ambiguïté du caractère réflexif est maintenue volontairement.

ajout. Y apparaît donc quelque chose de plus, par une sorte de manipulation tendancieuse du signifiant.

La question de l'intervention sémiotique telle qu'explicitée précédemment commande que je fasse intervenir ici une autre *invention théorique* qui en est un peu l'origine. Le concept de *ponction de projection*, et de *référencialisation projective*.

Il est effectivement nécessaire, pour qu'une interrelation entre le sujet et les signes du monde symbolique donnés à voir puisse advenir, d'arriver à mettre un terme à une sémosis dite illimitée qui, théoriquement, si elle n'était pas arrêtée, bloquerait systématiquement les processus perceptifs par le simple fait que sa continuité empêcherait les sauts nécessaires d'une unité signifiante à une autre.

Avec ce que j'introduis de l'intervention sémiotique, la question n'est plus de savoir — lorsqu'on peut dire qu'il y a effectivement arrêt de la sémosis et court-circuit de la chaîne signifiante — s'il s'agit d'une circonstanciación portée au dictionnaire par l'encyclopédie¹². L'arrêt — l'annulation — est en somme ici un *arrêt de mort*, bien qu'il puisse s'agir d'un processus de vie. Cet arrêt qui a forme d'icone tombe dans le symbolique en jaillissant du réel par l'entremise d'un imaginaire qui force, contraint le

¹²Car en allant dans ce sens, on en revient au schéma de la communication — en considérant le texte comme porteur d'un message —, avec l'idée qu'un contexte linguistique plutôt qu'imaginaire — le seul contexte que je connaisse, moi, c'est le sujet — réduit la sémosis de par l'imposition qu'il effectue d'une isotopie sur le fond sémique du texte. Il n'en demeure pas moins que la sémosis doit se terminer, j'en conviens, et c'est pourquoi l'interprétant final est pour moi, la trace de *a* ou, —si l'on insiste pour garder l'habitude comme source de cet interprétant — l'habitude de cette trace. Parce que la sémosis illimitée ne s'effectue pas dans l'ordre de la chaîne, mais plutôt par une succession d'étages, d'interprétant en interprétant, et que ceux-là s'éloignent en réalité de leur source, car l'interprétant de l'interprétant d'un representamen quelconque n'a de rapport avec le representamen que par l'interprétant qui le précède. Tandis que l'objet *a* n'est pas au bout de la chaîne, mais la suit assidûment sous chacun des maillons qui constituent le signifiant. Par la trace qu'il laisse de son absence, dans chacun des signifiants, *a* se retrouve en quelque sorte par la négative de l'autre côté du symbolique.

sujet à le contempler, à l'admirer et à le prendre en charge sur son corps. Il surgit dans le symbolique donc, tel une boule de loto qui tout à coup s'arrête un instant de circuler aléatoirement dans ce grand réceptacle qu'est le boulier pour devenir la variable *isolée* de ses équivalents toujours en mouvement.

Il apparaît clair que cette vision de la chose constitue une position théorique des plus hardies à défendre, puisqu'elle semble être niée d'emblée par toute théorie sémiotique ou philosophique reposant sur la phénoménologie et où la nature de tout sujet l'empêche fatalement d'accéder directement à l'objet, à la chose soumise à sa perception. Posée ainsi, la problématique de l'iconicité *hors-signe* doit demeurer disponible à une modélisation continue afin d'éviter le plus possible l'accession précipitée ou précocement achevée à quelque conclusion hautement aporétique. La mise au ban du signe iconique au profit de ce qu'on peut appeler le signifiant iconique ne constitue ni un procédé irréversible, ni la manifestation malhabile d'un malaise méthodologique, mais traduit plutôt une intention de traiter d'un problème en créant une ouverture par laquelle l'originalité de l'approche trouvera à faire fructifier les éléments clés de la réflexion. Mise au ban momentanée du signe iconique donc, qui s'imposera de lui-même et à son heure après que l'on ait parcouru le chemin déblayé par sa mise entre parenthèses, plutôt que de le prendre pour un acquis épistémologique, fondation érigée à l'aveugle et en cela impropre à soutenir la cohérence du raisonnement.

L'*iconicité de l'icône* ici, bien qu'elle soit considérée comme le produit d'une organisation nodale construite d'une manière ou d'une autre en *tenant lieu* d'une

entité absente, représente¹³ un *rien* — c'est-à-dire représente toujours inadéquatement la chose — mais est reçue comme telle. Un *rien-là*. Exactement comme celui de l'expression populaire «y a rien là!», qui en somme ne signifie aucunement qu'il n'y a rien en ce là. Cette formule veut surtout signifier qu'il y a là quelque chose au caractère singulier, particulier. Assez particulier à tout le moins pour qu'on puisse se permettre l'utilisation du «y a rien là» pour la désigner. Ce *rien-là* représenté serait à mettre également en rapport avec le *tout présentifié* par l'icône. C'est en quelque sorte d'un type particulier d'iconolâtrie¹⁴ dont il est question ici, puisque dans le paradigme des *iconomanies* diverses, elle est celle qui prend directement le signe — l'icône — comme chose. Ce type d'iconolâtrie concerne l'intentionnalité tendancieuse dont il était question un peu plus haut et que l'on désignera par l'appellation d'*iconogénéisme*. L'icône placée devant le regard intentionnel du sujet occupe, remplit le lieu de la chose, l'incarne, n'en constitue pas le signe car elle ne suggère aucun ailleurs. L'icône court-circuite le lien symbolique entre l'imaginaire et quelque référence mondaine. En termes lacaniens — comme je l'ai mentionné à propos de l'intervention sémiotique —, elle serait l'émergence du *réel* dans le *symbolique*. L'icône empêche le regard d'aller plus loin, c'est-à-dire de remplir réellement une fonction sémiotique en interférant, en bloquant l'accès à la production d'un autre signe qui, lui, s'inscrirait en référence partielle, toujours à reconstruire, dans le psychisme du sujet. En ces termes, l'icône revêt le caractère d'une lettre dont le sujet ne peut, pour l'instant, tirer du signifiant qui soit

¹³Le caractère représentatif relève en fait du signe iconique alors que le terme *présentifié* qui suit correspond à l'icône, véritable incarnation de la chose. L'icône est d'autant plus la chose qu'en représentant un rien elle s'avère figure de l'irreprésentable qu'elle incarne pour un sujet. Puisque si l'on admet généralement qu'une icône est un signe qui morphologiquement comporte quelque trait de ressemblance avec l'objet qu'il représente, à quoi peut-elle ressembler et comment s'effectualise-t-elle lorsqu'il s'agit de représenter l'irreprésentable?

¹⁴L'iconolâtrie serait motivée par le fait que l'objet irreprésentable *in-siste* dans l'incarnation iconique, alors que l'iconoclasme serait provoquée par la perception d'un signe iconique.

enchaînable. Le sujet ne peut que se mettre en abîme dans le regard par conséquent stérile qu'il y perçoit, probablement celui de son désir de l'Autre. Fantasme qui convoque le *réel* sans pour autant enregistrer un quelconque impouvoir face à la chaîne court-circuitée et par rapport au manque. Il serait peut-être même question de se ménager un espace pour encaisser des bénéfices marginaux.

Il faut nécessairement concevoir l'opposition conceptuelle de l'iconogénéisme: le *sémiosique*. Celui-ci s'avère un lieu créateur de paradigmes. Conséquemment d'un espace, d'une constellation qui ouvre son champ aux multiples possibles syntagmatiques. Il se situe pour cela à la genèse d'une écriture, car d'un corps plein — la sainte image objet d'idolâtrie qui ne peut rien représenter puisque *toute*, quoique de l'extérieur il est su qu'il s'agisse d'un simulacre — elle engendre des alphabets, elle libère de la lettre et du signifiant à y être happé. C'est ainsi qu'en fracassant l'*Unique*, elle en effectue une multiplication et provoque un produit sémiotique de différences qui n'ont dès lors et bien sûr comme seul lien que leur commune origine. Ce lien métonymique qui tient d'une sorte de souvenir, d'empreinte psychique de la toute première image, noue les maillons d'une chaîne qui porte le spectre de la chose, jadis toute présence visible dissimulée maintenant derrière un filigrane à lire, à reprendre, à poursuivre, à parler.

Je distingue ces deux oppositions en considérant le fait articulé par Freud¹⁵ — à l'instar des Grecs et des Romains de l'Antiquité — que toute *activité* implique un fond de *passivité* et vice versa. Ainsi icône — *signifiant iconique* — et signe iconique associés respectivement à la *position active* et *passive* requerraient chacune un fond

¹⁵Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, 224 p.

de l'autre. L'iconogénèse nécessite une sémiotisation de l'image, ne serait-ce que pour en retirer ce qui permettra au sujet concerné et à lui seul d'entrer en *réel* contact avec l'objet de son désir — *l'image est la chose*, fondement de l'iconicité —, et le sémiosique détruira l'icône — possibilité de pleine présence, d'arrêt de la sémosis — avant de la dénaturer pour justement la promouvoir au rang d'une référence, donc d'une absence.

Dans cette espèce de balancier sans cesse en oscillation, il peut advenir des déséquilibres qui feront qu'une des tendances iconogénétique/sémosique ait prédominance sur l'autre. Le rapport de l'une à l'autre s'inscrit dans la relation d'implication que suggère l'une de l'autre.

À ce stade encore introductif de la réflexion, je veux rappeler qu'il ne s'agit pas de procéder à une étude exhaustive, à une profonde analyse parcourant l'ensemble du corpus, mais bien plutôt de repérer un peu de ce déséquilibre et, dans la mesure du possible, de le donner à voir.

Il faut d'abord accorder une attention toute particulière à ce qu'il est convenable de nommer, d'après le terrain ci-haut préparé, le *déséquilibre kristévien*. L'énonciation kristévienne montre en effet un penchant certain de l'énonciateur pour l'iconogénétisme, pour l'engendrement d'icônes.

Les Samourais

Les Samourais est le premier roman — publié à tout le moins — de Julia Kristeva. Écrit en 1990, sa lecture constitue pour moi le lieu où mes hypothèses de départ se sont mises à germer.

Au commencement des *Samourais*, la tendance à l'iconogénéisme est révélée par et d'après la position du personnage d'Olga¹⁶.

Ivan engloutissait avec appétit l'argot parisien dans son indéracinable accent slave. Il venait de traduire un recueil de poésie contemporaine pour la très célèbre collection Maintenant, d'Hervé Sinteuil, aux Éditions de l'Autre, et se considérait non sans raison comme un personnage à la mode.

- Tu es folle d'avoir compté sur Boris, il est entièrement francisé. Tu réalises : te prêter de l'argent : te prêter de l'argent ! Ta bourse ne commence que dans deux mois ? Mais t'es vraiment dingo, tu sais, de te lancer comme ça dans le vide ! Enfin, tu rembourseras Véra peu à peu... Tiens, sers-toi, c'est du canard au gingembre. Extra, non ? Tu connaissais pas ?

Il était généreux, Ivan, hospitalier, avec son restaurant chinois, son savoir, ses informations. Un peu acide, peut-être, comme freiné par une ambition sans élan (LS 18).

On voit dans ce passage que l'argot parisien est une langue qu'Ivan avale littéralement, fait entrer au-dedans de lui: «Ivan engloutissait avec appétit l'argot parisien.» L'effet du passage d'un dehors à un dedans se révèle assez simple à repérer dans l'imparfait *engloutissait*¹⁷. Cependant, l'oralité ici sollicitée — les mots passent par la bouche — doit être reconnue dans son double sens. Il s'agit à la fois d'un

¹⁶Il ne faut pas oublier que le trait autobiographique de ce livre n'est surtout pas innocent et à exclure.

¹⁷Les oppositions : dedans/dehors, moi/pas-moi, nous-sans-je/nous-en-je, constituent des groupements conceptuels qui occupent le centre de ma problématique, comme on le verra bientôt.

passage du dehors au dedans du corps — engouffrer l'argot avec appétit c'est bien entendu le maîtriser en l'incorporant — et d'un dedans au dehors qui passe tacitement dans un paradoxe. L'argot étant un code linguistique, il ne se mange pas en réalité mais se parle et est fait pour sortir de la bouche de celui qui l'utilise. De toute façon, les mots ici sont confrontés à cette limite qu'est le corps. Mots-nourriture engouffrés, incorporés comme substituts maternels.

[...]Par la bouche que je remplis de mots plutôt que de ma mère qui me manque désormais plus que jamais, j'élabore ce manque, et l'agressivité qui l'accompagne, en *disant*. (PH 52).

Autre figure d'une incorporation cette fois prolongée jusqu'à l'excorporation — s'il est possible d'employer ce terme — : le travail de traduction qu'effectue Ivan. En plus d'engloutir l'argot, il traduit. Il effectue une transformation sur un corps de lettres qui consiste à le faire passer d'une langue à une autre par une réécriture. C'est un *engloutisseur* qui fait en sorte de rejeter ou de reporter, *re-présenter* — présenter à nouveau — après incorporation une métamorphose du corps ingéré. S'il engloutit l'argot, c'est qu'à la fois il le mange bien et s'en sert bien. Il le projette bien, aussi bien que sa générosité le lui permet, car «[i]l était généreux Ivan, hospitalier avec son restaurant chinois, son savoir, ses informations.» Ce qui pourrait aussi bien se dire ainsi : *Il faisait sans compter de bien beaux cadeaux Ivan, avec sa bouffe, sa digestion et sa défécation.*

Et quelques lignes plus loin, Olga doit répondre à une importante question :

(« Comment vit-on à Paris ? » écrivait maman, faisant subitement l'élégante. Ils contestent. Ils trouvent que c'est « impossible ». Ils parlent bien et ils mangent bien. Tant

d'éphémère beauté qui disparaît dans les toilettes luxueuses parfumées à la lavande ! Est-ce qu'elles sont à la lavande, dans cette pâtisserie, ou bien à ambiance bosquet sauvage ?)[...]

La tasse de café penchait maladroitement entre les pelles d'Edelman, risquant à tout instant de se renverser. Il avala machinalement un sandwich au saucisson, puis un autre fromage.

- La tragédie, c'est tout simplement le paradoxe. Telle est mon interprétation.

(Avec les clowns aussi, on se tord de rire devant le paradoxe. C'est justement dans les farces qu'on se farcit de ces paradoxes !)

- ... « Deux infinis, milieu. » « Rien ne peut fixer le fini entre deux infinis... » Est-ce un appel à la modération ? Non, au déchirement du paradoxe !

- Un peu déprimant, non ?

Elle sortit son appareil photo. Elle ne supportait pas l'idée que cette belle nourriture si bien présentée aille s'engouffrer sans laisser de traces dans les toilettes. Plus de déchets, on sauve tout pour l'éternité¹⁸. À moins qu'au contraire les déchets ne remontent jusqu'à l'éternité ? Tragique ? Comique ? Paradoxale, la photo. Flash. Photo (LS 20).

Edelman aussi parle beaucoup... Olga, elle, ne comprend pas tout ce qu'il lui dit dans cette pâtisserie où il l'a entraînée. «Ils parlent bien et ils mangent bien», répond Olga, en soliloque, à sa maman. L'argot d'Ivan est comme englouti et parlé et le canard est avalé puis s'en va comme les pâtisseries, dans les toilettes. L'« éphémère beauté qui disparaît dans les toilettes luxueuses », la beauté de la pâtisserie, ou la beauté de la merde de luxe que l'on contemple en humant le parfum de lavande avant de s'en séparer à regret, tout ce qui s'en va dans les toilettes, c'est bien de la merde. Merde investie de beauté qui admirée ne peut faire autrement que de refléter un regard contemplatif. Il faut absolument conserver la beauté de sa merde! Pour être beau

¹⁸Près de quatorze ans après la sortie des *Samourais*, Julia Kristeva publie un essai sur Proust intitulé *Le Temps sensible*. Est-ce un hasard si le début de cet ouvrage fait référence à l'image de la «madeleine»? Juste avant d'atterrir à Paris, Olga a «[...] la tête vide, rien que la saveur au tanin du thé dans la bouche.»

soi-même, conserver sa merde en dedans de soi. Revendication, protestation, révolution contre la disparition, désir de photographe désirant le bien enrobé.

Ici encore englutissement. Les sandwichs. Et Edelman parle beaucoup, sans qu'Olga ne comprenne tout. Il fait un discours sur le paradoxe dont on se farcit, se remplit. Et voilà qu'Olga photographie l'éphémère, photographie la chose pour la garder. Elle se farcit du paradoxe qu'est la photo, l'arme absolue contre les toilettes, contre la disparition. Cela correspondrait pour elle à garder intacte la chose. Elle ne se farcit pas de représentations mais de choses qu'elle collectionne avec jalousie. Une incorporation du monde sans excorporation... Rétention. Chose remarquable s'il en est une : les pâtisseries et les sandwichs, tels que représentés dans le texte, ne subissent pas de transformation. Certes ils deviennent des déchets mais il ne s'agit ici que d'un changement de rôle, de position. Car il est question de leur «éphémère beauté». Beauté qui, toute éphémère qu'elle puisse être, ne subit aucune métamorphose dans sa nature. C'est « l'éphémère beauté » — que la lecture seule a pu interpréter comme une transformation excrémentielle — qui s'engouffre dans les toilettes. La digestion en tant que telle est mise hors-jeu. La phase digestive de la nourriture engloutie n'est pas considérée par le texte, voire par l'énonciation. Il y a un saut de la table aux toilettes sans intermède. Aussi bien prendre son assiette et l'y vider directement.

- « Notre état nous rend incapables de savoir certainement et d'ignorer absolument. » (Olga avait enfin su prouver sa culture, tout en prenant plusieurs photos des éclairs au chocolat, praliné et vanille, qui gisaient intacts : elle ne pouvait toujours pas porter une miette à sa bouche.)

- En conclusion, reprit le philosophe, je trouve que tu as de l'avenir. On va prolonger ta bourse, tu vas travailler sous ma direction.

(Elle n'avait fait que photographeur, n'avait rien dit. Le silence est-il toujours d'or ?)

- Tu n'as pas fini tes éclairs. Ah ça non, il ne faut rien laisser aux capitalistes ! fit Edelman en engouffrant les gourmandises crémeuses. Je t'attends donc avec ton projet de thèse. Quand tu veux, tu m'appelles, d'accord (LS 22. C'est moi qui souligne)?

Voici maintenant un indice probant venant appuyer l'hypothèse de la mécanique obsessionnelle. Quand Olga réussit enfin à parler, c'est entre guillemets. Cite-t-elle ? On ne pourrait en être certain. Mais l'écriture, le texte met en scène sa réplique encadrée, cadrée de guillemets. Lorsqu'elle parvient à parler donc, à contrer sa rétention, c'est pour minutieusement faire un don, un *petit cadeau*¹⁹. La citation ou l'encadrement de sa parole se donne à recevoir comme si elle effectuait le don d'une photographie. Et à cette générosité soudaine, elle trouve un profit, en l'occurrence la satisfaction d'avoir, par ce don, fait preuve d'intelligence: « Olga avait enfin su prouver sa culture[...] ». Elle photographie ne disant rien, en gardant le silence. Un silence d'or qui lui vaut beaucoup, silence d'avare de ses mots... Avarice intéressée qu'aux instants magiques d'un don bien placé donc profitable.

Cela demande beaucoup de patience, un sacré culte du temps. En amour, il faut soigner le temps.

Pas la durée, qui n'est qu'une retombée de l'art d'aimer. Mais cette magie qui transforme l'espace d'une perception, d'un malaise ou d'une joie en l'instant d'un don. Don de mot, geste, regard (LS 10. C'est moi qui souligne.)

¹⁹L'expression «petit cadeau» fait référence au modèle freudien de la castration anale lorsque la mère pour porter son enfant vers l'autonomie sphinctérienne, autrement dit pour le *mettre propre*, lui demande de lui faire un *beau petit cadeau*, un étron.

Cet extrait du journal de Joëlle Cabarus décrit par le syntagme que je souligne un processus important dans la construction du sujet de l'énonciation : l'échange. Prendre et donner, percevoir et rendre. Perception transformée en don. C'est magique. Un petit mot, un petit geste, un petit regard, une petite citation — c'est-à-dire rendre ailleurs ce qu'on a pris quelque part —, une petite photographie, un petit cadeau, voire un petit bébé. L'éphémère ainsi devient éternel. Plus théoriquement, le sémiotique se cristallise en iconique.

Olga est représentée comme une photographe dans un monde d'engouffreurs-cracheurs ; une conservatrice entourée de consommateurs ; une collectionneuse avare d'images dans un monde de briseurs d'images. Elle aime les images à un point tel qu'elle les avale et les conserve telles quelles pour elle-même. Les autres les avalent, les transforment et les syntagmatisent en quelque sorte.

Tous suivaient le spectacle d'un air distrait ou absent. Garder sur la pellicule ces visages opaques, déshabités. Flash. Photo. Flash. Photo. Eux aussi enveloppés de papier glacé: des paquets-cadeaux. Elle n'avait vu que cela, des paquets-cadeaux, à Passy, à Denfert, à l'Étoile, à Jaurès. Les paquets-cadeaux Prisunic ou Cartier, Chaussures André ou Chocolat Sévigné, bas de gamme ou haut de gamme, se promenant dans les rues et exhibant leurs surfaces apprêtées, intouchables. Cadeaux pour qui? Justement, pour personne. On a oublié de les distribuer. Personne n'en veut et ils ne veulent de personne. Ils se montrent parce qu'ils existent. Un point c'est tout. Pour personne. Photo. Flash. Comment disait Edelman? Aliénés? Réifiés? Des paquets-cadeaux suivant poliment des trajets automatiques, dans des attitudes molles de vieux imperméables.

La messe de ce soir était molle, elle aussi, un show raté. Mais les étrangers raffolent des traditions: elles donnent l'illusion d'appartenir à quelque chose que les indigènes sont justement pressés d'éviter, ficelés dans leur papier-cadeau. Toutefois, dans le brouhaha des indifférents (flash, photo), quelques fidèles avalaient avec componction leur hostie en se tenant le bas-ventre avec un air

pénétré de femmes enceintes. Photo. Flash (LS 18. C'est moi qui souligne).

Dans un registre parfaitement obsessionnel, Olga donne sa parole comme s'il s'agissait de quelque chose d'extrêmement précieux. L'énonciation la donne, en effet, emballée, comme un paquet cadeau, comme une beauté de pâtisserie préservée de la destruction par voie d'iconicisation, de mise en image, de photographie. Le plaisir d'Olga réside dans la jouissance d'une sémiotisation et d'une symbolisation intéressées. Encore que lorsqu'elle fait don de ce qu'elle a emmagasiné cela sorte intact. Elle emmagasine des images par le biais de photos. Elle se remplit la bouche d'éclairs, de flashes, à ne pas avaler de peur de les détruire.

Il est assez évident que ce genre d'exercice sur le début du texte gagnera à être déplié sur toute son étendue plus loin. Il ne s'agit là que d'une approche commandée par les besoins d'une illustration sommaire. Ce qui est intéressant c'est que le roman *Les Samourais* est une fiction autobiographique et qu'Olga, dans cet espace du texte qui vient d'être parcouru, pourrait aussi bien s'appeler *Julia-énonciatrice*²⁰. De toute manière, il y a présence d'une *égoreprésentation* qui se voit médiatisée, dans cet extrait, par ce foyer figuratif qu'est le personnage d'Olga... Autoperception inconsciente projetée dans l'écriture ? Non, pas vraiment car celle-ci se répercute dans tous les éléments du texte et non pas dans un seul personnage.

Le premier paragraphe de *La Révolution du langage poétique* répercute en après-coup — puisqu'il s'agit d'un texte écrit environ seize ans avant qu'on ait pu lire *Les Samourais* — le mouvement ambivalent, incorporation-excorporation. Observer ce

²⁰J'invite mon lecteur à prendre en considération le fait que lorsque je parlerai de Julia, Julia Kristeva et Kristeva, ce sera à l'instance énonciatrice que je ferai allusion et non à la personne même de l'auteure à moins qu'il n'en soit fait explicitement mention.

croisement entre les deux textes permettra un prolongement de ce fil conducteur et une déduction théorique sur la question de l'iconicité structurante.

Révolution

En abordant un texte comme *La Révolution du langage poétique*, j'en viens à constater qu'a bien y songer il est curieux de s'apercevoir combien le discours dit théorique en est un qui se construit, dans son dire, sur les bases de ce que j'oserais appeler une *rhétorique de la vérité*. En ce sens qu'il se pose, dans la défense et l'illustration de ses hypothèses, comme n'en étant qu'une couverture. Il tend à recouvrir, voire à cacher l'hypothèse ou le postulat qui en sont les sources, qui s'avèrent en constituer la principale et peut-être la seule motivation consciente de départ, comme n'en ayant pas besoin pour être, et par le fait même, comme établissant ses propos autour d'une vérité semblant être naturelle, naturellement admise. Car l'apparition de la vérité ne saurait se produire sans un bouleversement *catastrophique* ou *apocalyptique* — une révélation — de l'ordre des choses. Vérité qui, considérée virtuelle avant sa sortie en discours, en après-coup de ce discours, revêtira — c'est le but visé — le caractère d'une évidence. C'est cette évidence qui remplacera l'hypothèse de départ. Ainsi, tout théoricien quel qu'il soit, en générant un dire qui vise à expliciter un phénomène, s'investit d'une part grande ou petite de ce que je nommerais un *narcissisme théogénique*²¹. Kristeva en particulier, qui soutient le fantasme d'une vérité dans sa parole.

²¹Je ne saurais vraiment l'expliquer, mais je tiens à faire la remarque que cette appellation du narcissisme évoque un lieu où la frontière qui délimitera l'élaboration d'un discours théorisant et celle

S'attarder à chercher des réponses à ses hypothèses dans l'optique de la vérité, c'est miser gros à ce jeu où l'on risque de se perdre dans du délire ou de se gagner dans une gloire sans fin. C'est à l'orée de cette perte ou de ce gain potentiels de soi-même que se retrouve, me semble-t-il, le *narcissisme théogénique*. En ce sens, le caractère obsessionnel du personnage d'Olga lui confère une prudence salutaire. Pour prouver son intelligence et atteindre cette vérité — atteinte de vérité qui soit dit en passant est toujours fantasmée —, Olga oriente son approche au monde de façon à lui permettre de prendre ce qui lui convient et de le porter au centuple de sa valeur. Elle parvient ainsi à faire don de vérités, de *la Vérité* — comme on le verra plus clairement avec *Histoires d'amour* et *La Révolution du langage poétique*. Je dirai que son *narcissisme théogénique* ne relève absolument pas de sa théorie, mais bien d'une position subjectale qu'elle figure et qui la place en constante attitude d'analyse. Il n'y a rien de *flottant* dans son écoute du monde.

Rappelons cette citation :

- « Notre état nous rend incapables de savoir certainement et d'ignorer absolument. » (Olga avait enfin su prouver sa culture, tout en prenant plusieurs photos des éclairs au chocolat, praliné et vanille, qui gisaient intacts : elle ne pouvait toujours pas porter une miette à sa bouche.) (LS 20. C'est moi qui souligne.)

d'un délire psychotique se trouve à être très ténue. *Les Mémoires d'un névropathe* du Président Schreber en sont un très bon exemple.

Autre remarque : la notion de théogénéisme renvoie à la fois à la naissance d'une théorisation et à la naissance d'une instance d'ordre divin.

Mettons-la à côté de cette autre :

Olga cherchait des souvenirs et essayait de parler chinois. Elle escalada les immenses sculptures bouddhistes qui ornaient la grotte de Longmen, près de Luoyang, et déchiffra les caractères antiques qui expliquaient comment guérir la maladie mentale par une attention agile. Une paysanne du Hunan, venue elle aussi en visite, lui adressa la parole :

- Si j'approche de ce bouddha, je guérirai mes rhumatismes, mais est-ce que je deviendrai immortelle? Qu'en penses-tu, camarade (LS 249. C'est moi qui souligne.)?

Ces deux passages montrent Olga en train de prendre et de donner. Ce qu'il convient de noter ici, c'est comment elle prend. Olga cherche des éléments à mettre dans sa banque de « petit cadeaux », des souvenirs — unités de perceptions actualisées —, des photographies — des images à jamais conservables —, en même temps qu'elle essaie de parler chinois et prouver sa culture. La lecture d'idéogrammes est aussi une sorte d'incorporation de quelque chose qui la fascine. La nature des caractères qu'elle déchiffre — les idéogrammes auxquels elle voue une passion — parle beaucoup.

La perte de ses origines inhérente à la théorisation pure — c'est-à-dire à un haut degré d'abstraction — et le retour à ces dites origines, non pas dans le procès d'une description mais bien dans celui de la synthèse, coupent littéralement les ponts entre point de départ et point d'arrivée. Car se dresse entre les deux le mur de la pure confection de l'origine à atteindre. Voici l'incipit de *La Révolution* :

Pensées d'archivistes, d'archéologues ou de nécrophiles que nos philosophies du langage, avatars de l'idée, qui se fascinent devant les restes d'un fonctionnement entre autres discursif, et remplacent, par ce fétiche, ce qui l'a produit. Égypte, Babylone, Mycènes : nous voyons leurs pyramides, leurs briques gravées,

leurs codes en petits morceaux,²² dans les discours de nos contemporains, et croyons les posséder en les systématisant (RLP 11).

La fascination devant les restes d'un fonctionnement discursif, fétiche, remplace ce qui l'a produit: «Flash photo». Bien évidemment l'ouvrage, au plan de l'énoncé, nous montrera dans sa suite que les modes de production sémiotiques relèvent de beaucoup plus que d'une simple photographie, mais ici c'est de cette manière que ça se donne à lire. Nous sommes fascinés par les résultats d'une digestion menée à son terme. Cela revient à postuler que l'objet de l'incorporation originelle n'est, dans un sens, pas tout à fait demeuré intact et que dans un autre sens ses restes peuvent aussi bien être considérés comme autant d'«éphémères beautés» qui furent jadis promues au rang d'éternelles. Les philosophies du langage, pensées d'archivistes, d'archéologues ou de nécrophiles s'avéreraient des grilles qu'à la limite on pourrait dire méthodologiques, qui serviraient à classer, catégoriser, taxinomiser, topologiser les *petits cadeaux* qu'ont laissés derrière eux les Anciens, dans le but de formuler quelque systématisation synthétique de modèles originaires. Ce comportement et ces pratiques propres à l'activité scientifique de la cueillette et du classement de données s'apparentent aisément à une activité de collectionneur. Olga — Julia, pour tirer les cheveux de la dimension autobiographique — collectionne les images. Pratique perçue comme répréhensible par l'énoncé de l'incipit de *La Révolution*.

²²*Petits cadeaux?*

Nous, je

Il est à noter que l'incipit ci-haut mentionné provient d'un énonciateur médiatisé, textualisé par une première personne du pluriel. Rien à prime abord ne frappe l'œil du lecteur puisque ce *nous* est perceptible comme il est généralement convenu de le faire en y incluant le *je* singulier de la parole énonciatrice. Au delà cependant du discours académique et universitaire où l'utilisation du *nous* fait office de respect d'une tradition — rigueur du flegme, impersonnelle et froide qui met hors d'atteinte l'énonciateur singulier qui pourtant s'y inscrit —, qui peut être prise comme une *résistance* face à la position subjectale, comme un symptôme du caractère obsessionnel propre à l'institution²³, le *je* se représente par une sorte de négativité conceptualisée par le concept d'*ab-sens*, c'est-à-dire qu'il s'éloigne du nous, prend ses distances pour le dénoncer. *Ab-sens*., allusion au *fort* du *fort-da* de Freud. Le *je* en repoussant le *nous* se réserve un possible. L'éloignement du *nous* par le *je* permet à ce dernier de *virtualiser* son objet pour le dénoncer, l'énoncer, le nommer.

²³La *résistance* obsessionnelle de l'institution universitaire est une spécification du caractère généralement névrotique de la civilisation. L'Université ne doit cesser de montrer qu'elle est le lieu du savoir. Freud, dira Althusser dans son séminaire sur Lacan et la psychanalyse en 1963-1964, avait conscience de cette résistance extraordinaire : « ... il l'a annoncée dans ses textes mêmes, en disant : ce que je dis ne sera pas reçu, et il en a donné une explication. Une explication qui, à mon avis, est fautive historiquement, mais qui était la seule qu'il pouvait donner alors. L'explication que Freud a donnée est la suivante : c'est une explication psychanalytique. Freud a dit : mes textes ne seront pas acceptés parce qu'ils mettent en question, en chaque individu qui les lira, son propre équilibre psychique, c'est-à-dire son propre mécanisme de défense contre ses propres névroses. Disant cela, Freud disait une chose qui était parfaitement vraisemblable, mais il énonçait en même temps une proposition paradoxale : il supposait que tous les lecteurs auxquels il s'adressait étaient névrosés. C'est-à-dire que le concept de névrose, qu'il utilisait pour expliquer la résistance à laquelle se heurtaient nécessairement ses textes, était un concept qui, en fait, était présenté par lui comme un concept analytique, mais qui, si j'ose dire, en droit, ne pouvait pas être pensé dans les termes du concept analytique invoqué. Et c'est pourquoi Freud, ayant bien senti la difficulté théorique en cause dans son explication, a ensuite produit un autre concept : le concept du caractère névrosé de notre civilisation ».

Il s'avère maintenant utile de procéder à un détour explicite du côté de la théorie psychanalytique, qui paraîtra pour le moment superflu mais qui se justifiera à son heure. Serge Leclaire dans *On tue un enfant* écrit ceci:

Tout «ordre» familial, et à plus forte raison social, se donne pour charge de prendre en compte cette figure introuvable ou perdue de bonheur, de chute, de gloire et d'impuissance, mais il ne fait en réalité que nous en divertir. Car aucun "ordre" ne saurait nous dispenser de notre propre mort : non pas de celle qu'il ordonne et administre par ses pompes guerrières ou religieuses, mais de la première mort, celle que nous avons à traverser dès que nous sommes nés, celle que nous connaissons et dont nous ne cessons de parler, puisque nous avons à la vivre chaque jour, cette mort à l'enfant merveilleux et terrifiant que nous avons été dans les rêves de ceux qui nous ont fait ou vus naître. Il ne suffit point, tant s'en faut, de tuer les parents, encore faut-il tuer la représentation tyrannique de l'enfant-roi : "je" commence en ce temps-là, déjà contraint par l'inexorable seconde mort, l'autre, dont il n'y a rien à dire²⁴.

Cet extrait de texte suggère qu'aucun rapport de quelque nature qu'il soit ne peut s'établir entre père, mère et enfant avant la mort de ce dernier. Première mort nécessaire qui correspond à l'identification de l'enfant à son image spéculaire, sa limite symbolique. La *gestalt objectivable* dont parle Lacan dans *Le Stade du miroir*²⁵ correspondrait à ce moment où l'image pleine se casse et biffe le sujet. Première manifestation iconogénétique — l'*assomption jubilatoire* où l'image d'un nouveau corps *réel se dévoile* — immédiatement structurée et biffée par une sémiotisation qui sépare le corps réel de son image, jusque là couple indissociable, et ouvre un espace où le désormais sujet doit assumer son statut de *fonction* sémiotique.

²⁴Serge Leclaire, *On tue un enfant*, Paris, Gallimard, p. 13.

²⁵Jacques Lacan (1949), «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», *Écrits I*, p. 89-97.

Et la balance de se mettre à osciller. La mort de l'enfant, c'est le tomber de rideau qui dissimulera à tout jamais la toute présence matricielle, le monde où règne la chose, derrière le voile ou l'écran symbolique. C'est le moment où le *réel* apparaît en même temps qu'il se retire dans des coulisses inaccessibles à un regard direct; où tout ce qui sera vu par la suite sera le fruit d'une déviation. Sans cette mort là, aucun discernement ne serait possible qui puisse fonder les différences fondamentales entre les positions du noyau familial; il ne serait pas pensable de parler alors de sujet puisque la dimension du *manque-à-être* serait évacuée par une plénitude où *je* ne se différencierait aucunement du tout, du monde.

Une analogie est à introduire ici entre le *nous* de *La Révolution* et un autre, celui que la condition antérieure à l'advenue du *je* suggère chez Leclaire. Il s'agit d'un *nous* semblable à celui présenté par le texte de Kristeva en ce qu'il, lui aussi mais d'emblée, exclut le *je*. Ce *nous* n'a pas d'image à assumer, il est le monde. Il est en quelque sorte le paradigme en puissance de toutes choses, cristallisé en une iconicité dont l'*infans* fait partie. La naissance de *nous-sans-je* c'est la naissance du monde; l'advenue de *je*, une seconde naissance, à retardement, une *première mort* comme dit Leclaire, la mort du *nous-sans-je*. Une castration certes, à la fois positive et négative puisqu'elle consiste en un ajout — l'image du corps propre, *gestalt objectivable* — et en une perte — il s'agit plutôt d'une distanciation —, c'est-à-dire l'apparition d'un champ différentiel conditionnant un discernement donc, une partition du monde, et conséquemment l'apparition de la dimension de l'objet partiel et la disparition de l'objet total. Deuil inhérent à l'activité de la parole, don de soi. Le *nous-sans-je* s'apparente à une troisième personne indéfinie, un *on* par exemple. Un *on* articulé toutefois selon son utilisation populaire qui lui confère tous les caractères d'un *nous*.

Pronom indéfini désignant une quelconque troisième personne, le *on* commande à celui ou celle qui l'emploie de préciser si oui ou non, malgré ce qu'en dit la grammaire, il exclut le sujet de l'énonciation. La question : *Qu'est-ce qu'on a fait cet après-midi mes chéris ?* exclut vraisemblablement son énonciateur. Le *on* de cette question s'avère une pure troisième personne, qui se verra récupérée par l'énonciation de la réponse et qui remplira la fonction d'une première. Le *on* de la question énoncée plus haut, ce *on* troisième personne indéfinie, se définit dans *les chéris* qui le suivent, destinataires voire énonciateurs. L'énoncé de la réponse récupère cette précision quant à la définition du *on* destinataire pour en faire un *on* destinataire, celui de la réponse, qui ne peut dès lors définir qu'une première personne du pluriel. Première personne définie et par surcroît plurielle qui ne peut toutefois s'énoncer que d'une singularité²⁶, de l'un de ces *chéris* concernés: *On est allé faire un tour au centre-ville puis on s'est perdu dans le quartier chinois.*

La tendance répandue à parler avec l'indéfini *on* en tant que première personne du pluriel pourrait, au-delà des simples habitudes langagières, participer chez certains sujets particuliers d'un symptôme de déni de la castration qui se traduirait, se transposerait, en la *conjonction-disjonction* du *je* et du *on*, une persistance toujours relancée à vouloir retourner au *nous-sans-je*. Deux possibilités de retour sont ici envisageables qui s'inscrivent en *après-coup* puisque concernant la parole, par rapport au stade du miroir. Plus précisément, ces retours en *après-coup* — le sujet parle — se

²⁶À propos de l'utilisation de l'indéfini *on* à valeur de *nous*, il est peut-être utile de référer le lecteur à Émile Benveniste (1966), *Problèmes de linguistique générale*, p. 233 : «S'il ne peut y avoir plusieurs «je» conçus par le «je» même qui parle, c'est que «nous» est, non pas une multiplication d'objets identiques, mais une *jonction* entre «je» et le «non-je», quel que soit le contenu de ce «non-je». Cette jonction forme une totalité nouvelle et d'un type tout particulier, où les composantes ne s'équivalent pas : dans «nous», c'est toujours «je» qui prédomine puisqu'il n'y a de «nous» qu'à partir de «je», et ce «je» s'assujettit l'élément «non-je» de par sa qualité transcendante. La présence du «je» est constitutive du «nous». Le «nous» ne peut s'énoncer que d'un «je».

répartissent métaphoriquement comme antécédence et ultériorité du *je précipité*²⁷ et n'ont pour cette raison — ceci est d'une importance capitale — qu'une *incidence fantasmatique*. Il serait peut-être possible de postuler l'existence de ce fantasme, celui du retour au précipité — métaphore lacanienne —, qui pourrait s'articuler en deux axes de visée possibles.

Le premier vecteur correspondrait à un retour au précipité pour le dissoudre : il est dit d'antériorité parce qu'il reflète un désir de retour au *nous-sans-je*, retour à l'avant-précipitation, au *nous* (sans-je) primordial où le *je* n'existe pas encore. Retour à un mode iconique.

Le second vecteur correspondrait pour sa part à un retour au précipité mais dans une visée d'ultériorité, c'est-à-dire que le fantasme prendrait en charge de faire du *je* un *nous-en-je*²⁸, où la collectivité, le monde et toutes choses seraient compris dans le sujet, renversant ainsi la cristallisation déjà mentionnée d'un *monde-icône* comprenant l'*infans* et produisant un *sujet-icône*. Fantasme obsessionnel qui, par l'hypertrophie du précipité, reporte le sujet au *nous* en élargissant le *je* à la dimension du monde ou en surdimensionnant le *je* dans l'incorporation qu'il s'effectue²⁹ du monde dans une perspective future de le rendre au compte-gouttes, de l'offrir en guise de prêt à l'autre pour le récupérer à haut taux d'intérêt et finalement recommencer le

²⁷« L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. » (Jacques Lacan, 1949).

²⁸Ici encore faut-il continuer d'entendre le contradictoire nous-sans-je.

²⁹J'insiste sur le caractère pronominal, à dessein.

processus. Cristallisation de l'«éphémère beauté» rendue *éternelle*, par la photographie où, poussée jusqu'à la dernière limite, le fétiche, c'est soi-même.

Le monde est ainsi accessible par ce qui le fait leurre, par ce qui le place en constant décalage par rapport à l'imaginaire. Inversement, ce monde supposé savoir³⁰, qui n'en sait jamais assez ou qui fatalement ne montre pas ce qu'il sait, force le sujet à fantasmer ce savoir à travers le jeu des échanges de l'autorité et de la soumission. Fantasme, scénario imaginaire et tendance à l'iconicisation intéressée du monde sont autant de palliatifs — dont l'énonciation fantasme la réelle possession — contre l'absence de *La vérité*, créés à partir de sa trace. Cela implique que puisque nous considérons l'imaginaire et le réel comme specularités l'un de l'autre, il est facile de voir que la *sémiosis illimitée* à mettre aux arrêts se trouve et dans l'un et dans l'autre et que le procès d'identité du sujet en relation avec le signifiant-icônique correspond à cette recherche narcissique du possible *voir toujours plus* dans le miroir. Ce miroir que je tends à fracasser pour m'y insérer comme corps. Recherche qu'il n'est que logique de poursuivre car l'atteinte de ce *plus*, de ce manque-à-être, de l'objet *a* de Lacan, ne peut s'effectuer qu'à l'endroit même où il fut perdu — causant une blessure à panser —, dans le miroir lorsque le sujet a reconnu son image comme le *reste* du *corps-mère*. Reste qu'on verra Julia tenter d'éviter absolument en en niant la prise de possession.

N'est-il pas frappant, par exemple, de discerner, à la naissance d'une oeuvre, d'un ensemble d'idées qui dans certains cas deviendra un système de pensée ou un style artistique, de discerner donc dans quel terreau s'enracine le processus créateur, de qui il consent à se reconnaître l'héritier, par rapport à qui il accepte de se situer débiteur. Certains même dressent la liste de leur ascendance

³⁰Le monde est détenteur d'une vérité *réelle*.

intellectuelle ou artistique, comme le fit entre autres le compositeur Arnold Schoenberg. Ils pourraient tout aussi bien dire, et ils le font parfois, encore que ce soit sans doute plus difficile, contre qui leur "nouveau" s'est constituée, ils pourraient nommer ceux qu'ils veulent atteindre. Cette généalogie élue, à l'opposé de celle que le sort vous a imposée, ne voit-on pas de quels fantasmes elle est pénétrée, comment la lignée des ancêtres choisis est tressée, quelle que soit leur valeur objective, avec l'élaboration du roman familial? Comment elle vise à panser une autre blessure narcissique: celle de n'avoir été pour rien dans sa propre naissance? Et n'apparaît-elle pas à ce titre comme un chapitre, et non des moindres, du récit de soi³¹?

La mort de l'enfant roi c'est ici aussi la mort de la mère, de l'instance maternelle, pour prendre sa place. La remplacer et la prendre pour *plus-que-morte*, inexistante.

Sa mère aurait dû avorter, tuer le bébé Carole. Elle aurait préféré être morte plutôt que servir de liaison artificielle entre un mannequin écervelé et un banquier distrait. Jamais d'enfant. Elle prendrait autant de pilules qu'il le faudrait, avorterait trente-six fois, et si un enfant voyait quand même le jour après tout cela, Carole se sentait bien capable de le noyer, de le jeter dans un ravin, n'importe quoi serait moins criminel que le crime de sa mère qui l'avait eue à froid, comme on ouvre un compte en banque (LS 123. C'est moi qui souligne).

Carole ici occupe une position centrale entre le rejet d'une mère qu'elle considère comme une criminelle et le statut virtuel de mère qu'elle pourrait avoir à assumer mais qu'elle rejette également. La figure maternelle est rejetée des deux côtés.

La composante anale prend plus d'importance maintenant parce que nous nous introduisons dans un espace beaucoup plus lié à l'égoïsme

³¹Jacqueline Rousseau-Dujardin, «Le pluriel intérieur», *Tangence* 42, p. 71.

Le fantasme à double sens

Nous avons dégagés deux mouvements fantasmés donc, de retour au précipité, une perte du *je* dans le *nous* — perte qui n'en n'est pas vraiment une — et grossissement du *je* pour englober le *nous*. Incorporation du monde par le *je* et rétention intéressée orientée vers le profit personnel.

Il faut s'interroger sur l'objet même de la dénonciation qu'effectue le *je* de l'énonciation kristévienne. Il ne sera pas question de l'objet tel qu'il peut apparaître dans l'énoncé conscient de l'incipit à l'étude. Tout comme le *je* qui prend part à l'énonciation, l'objet de la *dé-nonciation*³² n'est pas nécessairement présent au plan de l'énoncé, il n'est pas nécessairement actualisé à ce niveau car la représentation y reste liée au(x) mot(s)³³. L'objet de la *dé-nonciation* est ce qui est montré du doigt par l'énonciateur. C'est ce qui en est montré inconsciemment par lui en tant que son objet. Objet, représentation inconsciente, il serait représentant d'une pulsion inscrite par lui dans la chaîne, et par qui elle se trouverait une place entre le corps et l'objet, si non fétichisé, du moins transitionnalisé, iconicisé. Cet objet que le *je* de l'énonciation dé-nonciation s'avère fantasmé selon la seconde possibilité identifiée et proposée par le modèle déjà exposé. Le *je* précipité fantasme un paradoxe, celui de sa propre perte

³²J'utiliserai le terme *dé-nonciation* pour signifier l'objet de l'énonciation et cela même si dans l'énoncé conscient, il n'y avait aucune trace de dénonciation. La dé-nonciation est ce vers quoi pointe le *doigt* du regard de l'énonciateur. *Doigt qui pointe depuis l'oeil* : figure de la pulsion scopique. Il me faudra plus tard parler du représentant de cette pulsion. Considération des plus importantes pour mon mémoire.

³³«Le mot est donc la véritable altérité de la chose, à l'intérieur de la représentation. La dualité de l'inconscient et du conscient, plus intelligible pour nous, ne s'identifie chez Freud que par cette scansion de la représentation : la Chose, puis le Mot. » (Paul-Laurent Assoun, "C'est, Donc, la Chose, Toujours", *Nouvelle revue de psychanalyse*, numéro 29, Paris, 1994, Pages 33 à 59) En note de bas de page il ajoute à ce passage : « La représentation consciente englobe en effet la représentation de la chose plus la représentation de mot, alors que la représentation inconsciente ne contient que la représentation de chose.»

dans la prise de contrôle obsessionnelle du *nous* dialectisable — devenu *vous* — iconicisation du monde. *L'enfant-roi* de Leclair, qui doit mourir, meurt en effet dans l'illusion de sa survivance. La dialectisation ne concerne plus, à cette étape, un *je* et un *nous* objectivables car le *je* est dorénavant transcendant. Il dépasse la dialectisation, — du moins est-ce là une composante de son fantasme — en synthétisant l'objectivité du *je* reflété et du *vous*, le *reste* du monde. La synthèse recrée la position de *l'enfant-roi*, elle repositionne également l'Autre par rapport à *mon* image et ce jusqu'à la mort dont «il n'y a rien à dire». Elle laisse présumer qu'ainsi l'Autre sait me reconnaître lorsque *je dé-nonçe*³⁴. Et que *je* sait se reconnaître dans l'objet qu'il pointe du doigt. *Je* pointe du doigt — flash photo! — l'objet chose élue à mettre dans sa banque de *petits cadeaux* très utiles pour la satisfaction singulière d'un sujet dont le corps, son image, se construit en icône. *Je* pointe du doigt répété-je là où il n'y a rien, où il n'y a *rien là*, où cette fameuse annulation de sémiotisme pourra inscrire le sujet, avec violence, dans la chaîne. Corps qui se fantasme à la fois comme centre et enveloppe du monde³⁵, donnant à l'énonciation l'image d'un contrôle et d'une assurance obsessionnels à première vue inébranlables.

³⁴« Montrer du doigt, c'est présumer de la saillance d'un objet pour autrui. L'appui sur la pensée de l'autre précède en un sens la discernabilité perceptuelle que l'on suppose à ce que l'on désigne. On s'aide de la pensée que l'on prête à l'autre pour circonscrire la chose à percevoir. (Laurent Danon-Boileau (1995), « Abducere mentem a sensibus », *Revue française de psychanalyse*, numéro 2, pp. 391-400).

³⁵À propos de ce corps qui se fantasme, il sera fait état un peu plus loin de sa participation à ce que l'on conceptualise comme étant le fétichisme maternel.

Si l'on oublie que le *je* de l'énonciation dans le début de *La Révolution* — et probablement ailleurs mais il faudrait le montrer — fantasme un paradoxe constitué des deux vecteurs dont il fut question au point précédent, le présent développement théorique paraîtra relever d'une simple logique binaire. Doit donc être rappelé ici que le sujet se fantasme d'une part comme centre d'un monde qu'il perçoit et d'autre part comme englobant la totalité de ce monde. Il s'agit d'une fantasmatique dialectique plutôt que purement dichotomique.

Un autre point doit faire l'objet d'un rappel. Le fantasme. En effet, il n'est nullement question de prendre pour acquis que le *je* précipité est celui qui chronologiquement et topologiquement correspondrait au sujet décrit par Lacan dans le *Stade du miroir*. Cette modélisation lacanienne n'est utilisée que comme référence pouvant soutenir une analogie. Le fantasme que l'on décrit provient d'un sujet postulé comme appartenant à la catégorie nosologique³⁶ des névrosés. Cela est de toute première importance puisque impliquant un tel sujet, la nécessité d'un *après-coup* se confirme et par conséquent celle d'une histoire subjective déjà bien avancée.

³⁶En psychanalyse il est prudent de se méfier de ce terme.

CHAPITRE II

DE LA *CHORA* AU CORPS-a

« Qu'est-ce qu'un obsessionnel? C'est en somme un acteur qui joue son rôle et assure un certain nombre d'actes comme s'il était mort. Le jeu auquel il se livre est une façon de se mettre à l'abri de la mort. C'est un jeu vivant qui consiste à montrer qu'il est invulnérable. À cette fin, il s'exerce à un domptage qui conditionne toutes ses approches à autrui. »

Jacques Lacan, *La Relation d'objet*, p. 27.

Je crois avoir pu au chapitre précédent démontrer l'importance capitale que revêtent les questions de l'icône et les mécanismes qui s'organisent autour de mouvement de va-et-vient, d'un dedans à un dehors ou l'inverse. Que l'on pense à l'entrée dans le corps de la nourriture par l'oralité fort présente dans les débuts des *Samourais*; à ce séjour qu'elle y passe où une métabolisation s'effectue; et à la sortie des éléments excrémentiels de diverses natures selon qu'ils commandent telle type de retour dans leur mode d'indépendance au corps. Principalement retour anal (l'étron) ou retour par voie orale (vomissure, phonème), ce qui donne lieu à de l'écriture *violente* du sujet dans le symbolique et l'imaginaire dont je traiterai plus en détails dans le chapitre III.

Le corps et autres objets de collection

Ce qui s'annonce intéressant ici est lié à l'obligation que nous avons de nous rendre compte de ce qui est impliqué dans ces questions de va-et-vient intérieur/extérieur. On ne peut pas nier le fait que ce par rapport à quoi les mécanismes ci-haut détaillés agissent et entrent en fonction, c'est à un contenant, à un lieu qui se définit par ses limites pénétrables et débordables. C'est par rapport à un corps. Je dirai un corps humain qui, lorsqu'il est considéré comme subjectalisé, c'est-à-dire donnant forme à un sujet, se voit constitué de deux principales dimensions : d'une part imaginaire (en rapport au réel) et symbolique (également en rapport au réel). Un corps qui a ceci d'humain qu'il pourvoit au devenir sujet en affublant d'une image investissant l'ordre du langage celui ou celle qui ne peut le regarder dans les yeux que par l'entremise d'un miroir. Le corps est une limite par rapport à laquelle un flot circulatoire d'objets de toutes sortes et toutes natures s'oriente pour contribuer ou non au montage/démembrement de ce même corps véritablement centré malgré lui, placé au beau milieu des rapport humains, intersubjectifs³⁷ et mondains.

³⁷Au sujet du corps, je ne peux m'empêcher de citer Françoise Dolto qui a donné un élan à mes réflexions théorique sur ce concept. En règle générale, mon lecteur pourra considérer que l'utilisation du concept de corps dans ma réflexion est largement inspiré par le travail de Dolto en ce qui concerne plus particulièrement *l'image inconsciente* du corps:

«Le schéma corporel spécifie l'individu en tant que représentant de l'espèce, quels que soient le lieu, l'époque ou les conditions dans lesquelles il vit. C'est lui, ce schéma corporel, qui sera l'interprète actif ou passif de l'image du corps, en ce sens qu'il permet l'objectivation d'une intersubjectivité, d'une relation libidinale langagière avec les autres qui, sans lui, sans le support qu'il représente, resterait à jamais fantasme non communicable.

Si le schéma corporel est en principe le même pour tous les individus (*à peu près de même âge, sous le même climat*) de l'espèce humaine, l'image du corps, par contre, est propre à chacun: elle est liée au sujet et à son histoire. *Elle est spécifique d'une libido en situation, d'un type de relation libidinale. Il en résulte que le schéma corporel est en partie inconscient, mais aussi préconscient et conscient, tandis que l'image du corps est éminemment inconsciente; elle peut devenir en partie préconsciente, et seulement quand elle s'associe au*

On a vu qu'Olga jouait sur ces mécanismes en y intervenant — cela fait partie du fantasme — de manière intéressée. Pour elle, rien ne doit entrer dans le corps qui ne puisse être conservé tel quel, intact, de sorte que lorsque viendra le temps de restituer au monde l'objet incorporé, celui-ci sera *beau*, c'est-à-dire que pour elle, il ne portera aucun indice de transformation.

Couper-coller

Cependant il faut spécifier que cette absence de *destruction* ne profitera à Olga que si l'objet rendu donne à voir à l'Autre — mais aussi à l'autre — un caractère de nouveauté, d'originalité ; c'est-à-dire qu'il ne pourra être rendu au monde que s'il donne l'impression d'être issu d'une transformation effectuée par ce corps qui l'a ingéré. Elle seule autrement dit peut savoir que ce qu'elle sert au regard Autre³⁸ c'est du tout cuit d'avance, du *semblant en trompe l'oeil*. Le mot d'Olga, celui cerné de

langage conscient, lequel utilise métaphores et métonymies référées à l'image du corps, tant dans les mimiques langagières que dans le langage verbal.»

Un peu plus loin elle poursuit ainsi :

«C'est grâce à notre image du corps portée par - et croisée à - notre schéma corporel que nous pouvons entrer en communication avec autrui. *Tout contact avec l'autre, que ce contact soit de communication ou d'évitement de communication, est sous-tendu par l'image du corps; car c'est dans l'image du corps, support du narcissisme, que le temps se croise à l'espace, que le passé inconscient résonne dans la relation présente. Dans le temps actuel se répète toujours en filigrane quelque chose d'une relation passée.* (*L'image inconsciente du corps*, p. 23-24).

Je tiens aussi à mentionner ici la référence à Merleau-Ponty et à Paul Schilder (consulter la bibliographie pour des références plus précises).

³⁸L'utilisation de la majuscule au mot «Autre» en position adjectivale sert à souligner le fait important que métonymiquement, tout ce qui est lié au grand Autre met le sujet en contact avec une *substantivité* symbolique propre au A majuscule de l'Autre.

guillemets — « « Notre état nous rend incapables de savoir certainement et d'ignorer absolument. » (Olga avait enfin su prouver sa culture[...]) (LS 22.) » — celui qui de surcroît lui permet de *prouver* sa culture, son intelligence serait en fait, d'après ce qu'elle nous révèle de son caractère, un objet du monde non métabolisé, gardé intègre, qui a fini par la servir en lui procurant l'occasion de prouver son intelligence. Ce qu'elle fait en collectionnant des objets sur lesquels elle n'effectue aucune transformation revient à se construire une identité en échafaudant, en emmagasinant des «morceaux choisis» du monde. Elle n'est pas en mesure de s'introduire dans la dimension symbolique autrement qu'en y extirpant des éléments qu'elle ne fait que changer de place. Elle joue avec le symbolique un jeu morbide du type couper-coller. Je souligne que les objets qu'elle accepte de prendre sont tout d'abord ceux qu'elle pourra rendre sans les modifier. Contrairement aux autres personnages qui la côtoient, qui mangent et parlent, qui prennent donc le temps de digérer, qui évitent de parler la bouche pleine, sa façon de procéder à elle c'est de photographier pour parler. Elle parle comme un collectionneur qui n'enrichit sa collection que par un processus d'échange encore une fois intéressé. Figure d'un profit presque absolu que l'échange puisqu'il consiste à donner ce qui ne sert à rien d'autre qu'à être reçu en retour d'une valeur infiniment plus importante pour soi. « Je te donne mes doubles de timbres que tu n'as pas en échange de tes doubles de timbre que je n'ai pas ». Un trou se comble. Un vide se remplit, pour toujours. L'image du collectionneur est choisie à dessein pour représenter celui ou celle qui recueille des objets qu'il conserve avec passion sans les altérer, en les protégeant au contraire des facteurs de risque de dégradation. De plus, le collectionneur recherche la plupart du temps les plus beaux spécimens d'objets de sa passion. On pourrait dire qu'Olga collectionne les images dans l'intérêt de la sienne propre (pour prouver son intelligence par exemple). Elle se construit

d'images et je dirais plus, pour être cohérent avec le premier chapitre, elle se définit par une somme quelconque de signifiants iconiques. La collection est une quête qui implique une fin possible. Dès que tous les objets à acquérir seront amassés, la collection constituera un corps entier. C'est en tout cas ce que je tente de démontrer. Elle remplit son corps d'icônes dans un but que je postule et qui est le suivant : arriver à devenir elle-même icône, pleine présence, chose à appréhender en elle-même et pour elle-même dans l'oeil de l'autre.

Le corps-icône

Ici j'introduis une problématique dont il faut débattre, celle de ce que je nommerai le fantasme du *corps icône*. Fantasme du devenir objet de collection et à la limite fantasme, scénario qui prévoit que dans un futur *réel* il sera possible pour ce corps de se collectionner lui-même. On voit venir à grand train - et on le comprendra puisque ce fantasme en implique un autre beaucoup plus important que j'introduirai un peu plus loin mais que j'annonce immédiatement — une question capitale, celle du fantasme d'auto-engendrement en relation avec le fétichisme maternelle.

Le choix des objets à incorporer — je dirais dans ce placard de cèdre intérieur — sous-entend bien sûr qu'il faille en refuser d'autres. C'est un peu ce qui se passe avec l'incipit de *La Révolution du langage poétique*. Ces restes dont il est question n'ont d'intérêt que pour ce *nous* duquel l'énonciatrice s'extirpe. En ce sens *nous*, ce n'est pas moi, c'est du «*pas-moi*³⁹». Pourtant dans un autre sens, *nous* c'est aussi moi.

³⁹*Pouvoirs de l'horreur*, page 21.

C'est aussi moi qui appartient à la grande et prestigieuse famille qu'est cette merveilleuse communauté intellectuelle du milieu des années soixante-dix en France. Il faut être extrêmement prudent ici. *C'est moi, c'est pas moi*, cela dépend de ce que *je* pourrai retirer de bon dans chacune de ces positions. Dans chacune des situations singulières où je me retrouve en contact avec l'Autre. Que ce soit dans l'aller vers l'autre - toujours pour en retirer quelques clichés, images bonnes à conserver pour moi - ou dans l'absolue négation de cet Autre, le *je* de l'énonciation agit de manière intéressée.

Cliché et vérité

Un autre éclaircissement s'impose ici qui pourra lui aussi alimenter et enrichir la réflexion. Voici un passage d'*Histoires d'amour*.

Je me souviens d'une discussion entre plusieurs jeunes filles dont je faisais partie. Personnage amoureux par excellence, la jeune fille - cliché de la séduisante séductrice qui mêle plaisir, désir et idéaux dans ce brasier qu'elle appelle passionnément «amour» - n'en reste pas moins un des indices les plus intenses de vérité et d'éternité. Il s'agissait de savoir si, parlant d'amour, nous parlions de la même chose. Et de quelle chose? Nous disant amoureuses, révélions-nous à nos amoureux la véritable teneur de nos passions? Pas sûr, car, lorsqu'ils se déclaraient à leur tour amoureux de nous, nous n'étions jamais certaines de ce que cela signifiait exactement, pour eux.

La naïveté de ce débat recèle, peut-être, une profondeur métaphysique ou, du moins, linguistique. Par-delà la révélation - une de plus - de l'abîme qui sépare les sexes, cette interrogation insinue que l'amour serait, de toute façon, solitaire parce que incommunicable. Comme si, au moment même où l'individu se découvrait intensément vrai, puissamment subjectif, mais violemment éthique parce que généreusement prêt à tout faire pour

l'autre, il découvrait aussi l'enclos de sa condition et l'impuissance de son langage. Deux amours ne sont-ils pas essentiellement individuels et donc incommensurables, condamnant ainsi les partenaires à ne se rencontrer qu'à l'infini? Sauf à communier à travers un tiers: idéal, dieu, groupe sacralisé... [...](HA 11. C'est moi qui souligne).

Dans ce texte écrit en 1983, période où l'énoncé théorique kristévien rend compte d'un fort investissement subjectif et poétique — l'auteure parle d'elle, de son expérience personnelle —, on entend la répercussion de l'incipit de *La Révolution* mais aussi des conclusions partielles que j'ai discutées en le faisant résonner en rapport avec des extraits des *Samourais*. Il y a dans ce bout de texte quelque chose d'Olga qui revient. Le caractère intéressé de ses perceptions d'images pour arriver à construire la sienne propre, son corps-icône.

Je n'ai pas relevé tous les passages où Julia Kristeva utilise le mot «cliché» dans son oeuvre, comme il se présente dans le passage que je viens de donner à lire. Cela aurait été un exercice long et pas nécessairement utile pour ce mémoire. Je fais simplement la mention de cette avenue possible, que je n'ai pas empruntée en élaborant ce travail bien que cela m'ait tout de même effleuré l'esprit. Ce qui m'a fait retenir cet extrait, c'est justement ce mot: «cliché». Il ne s'est pas imposé à moi dès la première lecture cependant. Il n'a fait figure de signifiant que plus tard. Et le matériel qu'il m'a apporté alors tend à renforcer ma réflexion.

Un cliché, c'est bien sûr une forme langagière quelconque qui, surutilisée, devient quelque chose comme un lieu commun où tout le monde trouve un point de repère de quelque nature qu'il soit, qui réconforte les uns et choque les autres, c'est selon. Mais ici, j'entends cliché dans le sens de photographie. On sait à peu près ce que cela

signifie pour Olga ou pour l'énonciation des *Samourais* . Le cliché, la photo sont un moyen de conserver, de préserver les objets des toilettes. Protéger pour soi et en soi ce qui est beau pour soi, dans la forte probabilité que cette beauté pourra un jour être de retour, réinscrite, dans l'univers symbolique, intacte, seulement déplacée, et semblant provenir de soi; tout ça pour la gloire de son image par la preuve de son intelligence!

En être

Voilà que l'énonciation d'*Histoires d'amour* met sur la table le cliché de la jeune amoureuse: «[...] — cliché de la séduisante séductrice qui mêle plaisir, désir et idéaux dans ce brasier qu'elle appelle passionnément «amour» —». Cette description du cliché est introduite, à l'intérieur d'une proposition plus longue dont je rejoins les extrémités: «Personnage amoureux par excellence,[... ..] la jeune fille n'en reste pas moins un des indices les plus intenses de vérité et d'éternité.» Je m'appliquerai à élaborer plus longuement sur le sujet, mais ici je tiens absolument à mentionner immédiatement que cette jeune fille, présentée en tant que cliché — au sens de lieu commun cette fois, donc de généralité — et incarnant «un des indices les plus intenses de vérité et d'éternité» constitue une catégorie, un paradigme dans lequel l'énonciation s'inclut et se pointe du doigt. «Dont je faisais partie». En effet, consciemment on comprend que l'énoncé, en employant le singulier pour parler de toutes les jeunes filles en général, utilise un procédé communément employé dans la vie de tous les jours sans que l'on en fasse de cas. Mais ici, le cas est tout à fait particulier. Julia énonciatrice se pointe du doigt dans cette catégorie générale. Elle

dit en somme qu'elle est une parmi tant d'autres voire *Une* à part des autres. On remarque qu'elle s'exclut un peu plus loin du groupe de jeunes filles et par conséquent de la catégorie plus générale qu'elle évoque. C'est cette exclusion d'elle-même qui la pointe du doigt. Rappelons-nous de l'*ab-sens* et de la *dé-nonciation*.

Ne pas en être

Cependant, si l'on admet, à l'encontre de *nos* jeunes amoureuses incroyables que, malgré l'incommensurable de l'affect et du sens mis en jeu par les protagonistes, *on* peut parler d'*un* amour, de l'*Amour*, force est d'admettre aussi que quelque vivifiant qu'il soit, l'amour ne nous habite jamais sans nous brûler. En parler, fût-ce après coup, n'est probablement possible qu'à partir de cette brûlure (HA 12-13. C'est moi qui souligne).

«Cependant, si l'on admet, à l'encontre de nos jeunes amoureuses incroyables que[...]»
Là où l'énonciation plaçait allègrement un *je* lorsqu'il s'agissait du cliché symbolisant la vérité et l'éternité — dans un moment d'énonciation où il était *intéressant* d'iconiciser le *je* comme tel —, elle place maintenant le *je* en dehors de ce *nous* auquel il appartenait en niant y avoir appartenu, s'y être inscrit. En faisant cela, Julia confirme l'utilité de mon interrogation vis-à-vis du dedans-dehors. Dans cette façon de dire, Julia répète également un schéma qu'elle avait tracé quelques neuf années plus tôt dans *La Révolution*. Le double fantasme dont il fut question au chapitre précédent est ici récupérable parce que carrément répercuté. *Nous-sans-je* et *nous-en-je*, *moi* et *pas-moi*. C'est moi quand il s'agit d'être révolutionnaire, intelligente, vérité, éternité. C'est pas moi s'il s'agit d'être du reste, de la sale merde, de ceux qui se contentent de restes ou de jeunes filles péjorativement incroyables qui ne

comprennent pas que «malgré l'incommensurable de l'affect et du sens mis en jeu par les protagonistes, on peut parler d'un amour (HA 12)». «On» ici c'est aussi *je*. Je détiens un savoir qui me permet de dire qu'il est possible de faire ceci ou cela et, qu'aussi incroyables qu'elles soient, ces jeunes filles, «nos» jeunes filles, — dont je n'ai jamais fait partie puisque je suis *La* jeune fille — devraient me trouver intelligente car je suis «un des indices les plus intenses de vérité et d'éternité.» L'indice, sémiotiquement parlant, c'est assez loin de l'icône serais-je tenté de dire mais dans la conception que j'en ai, ça s'en rapproche. L'icône c'est la chose, pour un sujet⁴⁰. Le caractère indiciel n'est ici qu'un pas de plus vers l'accomplissement du fantasme kristévien.

Je n'ai jamais fait partie de «nos» jeunes filles... Car je suis *la* jeune amoureuse. Je suis celle qui se démarque des autres et celle qui les englobe toutes en une catégorie générale, en un «cliché». Je suis le fini et l'infini; l'ensemble de tous les ensembles qui se contient lui-même. Je suis l'impossible qui surgit dans le symbolique par l'entremise d'une fiction.

L'État comme ensemble de tous les ensembles est une fiction, il ne peut pas exister, comme il n'existe pas d'ensemble de tous les ensembles dans la théorie des ensembles. L'État n'est, à la rigueur, qu'une collection de tous les ensembles finis. Mais pour que celle-

⁴⁰Je ne voudrais pas revenir trop longuement sur ce que j'ai déjà dit à propos de l'iconicité et du *signifiant iconique* mais il est nécessaire d'effectuer un rappel en précisant quelque peu. Quand il est dit que l'icône est la chose, il est important de se souvenir sans cesse que cela se produit à l'intérieur du fantasme, donc au niveau de l'inconscient. «La «chose» est l'objet d'une répétition insistante, voire exaspérée, mais c'est que, précisément, elle n'est jamais vraiment dite. Ce qu'on répète le plus compulsivement est justement ce qui ne peut être dit effectivement une seule fois. C'est parce que c'est elle qui agit «toujours» qu'elle ne peut être jamais dite une bonne fois.» (*Paul-Laurent Assoun, "C'est, donc, la Chose, toujours." Nouvelle Revue de Psychanalyse, Paris, Gallimard, printemps 1984, pp.33 à 59.*) Le fantasme ferait en sorte que la chose dont parle Assoun dans cette citation arriverait effectivement à se dire, à passer dans la chaîne signifiante en y produisant ce court-circuitage dont on a fait mention plus tôt.

ci existe, et pour que des ensembles finis existent aussi, il faut qu'il y ait de l'infini : les deux propositions sont équivalentes (RLP 379. C'est moi qui souligne).

Pe(a)nser l'Autre par le signe du corps

Si jusqu'à maintenant j'ai insisté pour que l'on discerne dans mes propos l'intention de traiter du fantasme par ce qu'il contient — de l'intérieur donc —, j'aimerais maintenant faire intervenir un mode descriptif qui s'interroge sur la structure subjectale dans une optique plus générale. Tentons quelques instants de nous référer à des points de théorie extérieurs au fantasme et qui concernent le corps du sujet. Il est question d'un rapport au monde et aux signes dans une perspective sémiotique non entravée.

Signe pour le sujet de sa présence, de sa disponibilité à être happé par l'oeil de l'Autre, et par lui, à être happé par son oeil propre, le corps est un signifiant qui n'a pour signifié qu'une continuelle remise en question, remise en jeu. C'est par le monde qu'il peut s'entrevoir, pour se signifier à lui-même comme ce sur quoi l'autre qu'il idéalise pourra poser son regard. Ce signifié vient et repart, continuant sa course dans un ailleurs où il se déguise et ne se pointe à nouveau le nez que modifié, méconnaissable; même et différent: autre. Il glisse au gré de *son* fantasme de l'autre, celui que la réalité matérielle du monde — sur laquelle le regard du sujet bute — peut lui donner à soumettre à sa référence, à sa parole. Ce glissement du signifié jonche d'embûches le parcours dynamique de la perception qu'a le sujet. Les implications, au plan du rapport réel/imaginaire, que ces entraves ont en regard de l'activité d'auto-

perception par exemple sont donc éminentes et il serait hasardeux de ne pas les interroger.

Ce corps, le sujet à la *pensée-qui-consiste-en-signes*⁴¹, en est littéralement fait prisonnier. C'est-à-dire qu'il ne peut en aucun cas percevoir quoi que ce soit en dehors de ses limites sensorielles⁴² — ne serait-ce que du point de vue physique — et imaginaires. Or, ces dites limites, même si elles s'avèrent être éminemment mouvantes en ce qui concerne le glissement du signifié sous la barre qui supporte le signifiant, sont absolument assujetties à cette barre et à ce signifiant : le corps — qui s'avère être alors référence absolue, je dirai *signifiant référentiel*. Signifiant référentiel pour un sujet d'énonciation, Julia dans son fantasme qui se prend elle-même pour référence, et signifiant iconique pour ce qu'elle se donne à voir pour l'Autre, en disponibilité.

Posture qui rend possible une contre-projection positivement retenue par une projection antérieure, dans ce que j'ai déjà nommé ailleurs la référencialisation projective par ponctions de projection. Il s'agit de poursuivre la construction du signifiant référentiel par lui-même, via le monde, dans lequel il est iconicisé, où il fait figure d'icône. Car ce que le sujet peut en voir, c'est non pas en premier lieu le signifié, mais le signifiant, et ce qui découle de cette évidence que l'on semble oublier, c'est le principe qui veut que le signe — parlons pour l'instant en termes saussuriens — soit le résultat d'un procès de signifiante, c'est-à-dire qu'il est l'aboutissement du passage par le signifiant comme antécédence, comme acquis, vers le signifié. C'est donc que le sujet, s'il pense en signes, ne peut le faire qu'en après-

⁴¹Christiane Chauviré (1995), *Peirce et la signification : introduction à la logique du vague*, p. 55.

⁴²« Les sens sont des champs » propose Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*.

coup. Car, comme on a pu le voir jusqu'à maintenant dans le fantasme kristévien, le signe est mis hors-jeu, se trouve à être en quelque sorte littéralement conditionné par le signifiant-icônique, lieu du réel projeté dans le symbolique, du monde et de toutes les contraintes devenues pour cela *contournables*. Il faut se souvenir que ce conditionnement n'opère pas sur le signe projeté en icône, en tant que totalité constituée, mais sur celui qui aura subi les affres du fantasme, celui qui jusque là sera en devenir.

L'incidence de la pensée en signes sur la conception que nous nous faisons des mécanismes de la perception donne lieu, à mon avis, à des éléments de théorie qui devraient être revisités en fonction de la question du signifiant corps.

Le signe n'est pas perceptible. Il participe en quelque sorte à la perception en tant que moteur. Conditionné par la perception qu'a le sujet du signifiant, il ne permet que l'établissement de liens entre les signifiants, entre les images, et fuit l'arrêt de ce procès. Le signe ne s'attarde pas à enfermer une seule image fixe contrairement au signifiant iconique. Même symbole, au-delà de toute convention arbitraire, il a besoin d'une multiplicité d'images pour se constituer. Le signifié toujours en mouvance ne serait peut-être ainsi que le lieu où défileraient nombres d'images qui glisseraient sous la barre, parce que le lien qui les y fait circuler est à la fois coupé de l'absolue concordance au signifiant et y est lié de façon métonymique. De sorte que le sens ne proviendrait pas de l'union de deux termes, mais des différences dans le signifié qui se comparent l'une à l'autre sous la barre.

Le fantasme kristévien pour sa part consiste en la possibilité de court-circuiter ce processus et de faire en sorte que le glissement du signifié liant métonymiquement les signifiants trouve des brèches dans la barre et surgisse dans le signifiant en même temps que la vérité.

Image du corps et corps-a

Le schéma corporel spécifie l'individu en tant que représentant de l'espèce, quels que soient le lieu, l'époque ou les conditions dans lesquelles il vit. C'est lui, ce schéma corporel, qui sera l'interprète actif ou passif de l'image du corps, en ce sens qu'il permet l'objectivation d'une intersubjectivité, d'une relation libidinale langagière avec les autres qui, sans lui, sans le support qu'il représente, resterait à jamais fantasme non communicable.

Si le schéma corporel est en principe le même pour tous les individus (à peu près de même âge, sous le même climat) de l'espèce humaine, l'image du corps, par contre, est propre à chacun: elle est liée au sujet et à son histoire. Elle est spécifique d'une libido en situation, d'un type de relation libidinale. Il en résulte que le schéma corporel est en partie inconscient, mais aussi préconscient et conscient, tandis que l'image du corps est éminemment inconsciente; elle peut devenir en partie préconsciente, et seulement quand elle s'associe au langage conscient, lequel utilise métaphores et métonymies référées à l'image du corps, tant dans les mimiques langagières que dans le langage verbal.

Un peu plus loin Dolto poursuit :

C'est grâce à notre image du corps portée par - et croisée à - notre schéma corporel que nous pouvons entrer en communication avec autrui. Tout contact avec l'autre, que ce contact soit de communication ou d'évitement de communication, est sous-tendu par l'image du corps; car c'est dans l'image du corps, support du narcissisme, que le temps se croise à l'espace, que le passé inconscient résonne dans la relation présente. Dans le temps actuel

se répète toujours en filigrane quelque chose d'une relation passée⁴³.

Ainsi cette image du corps, «support du narcissisme», lieu d'un passé perçu par le sujet, peut éventuellement être reconnue comme étant le référent premier de toute perception. C'est-à-dire que le regard du sujet se pose toujours sur un connu qu'il reconnaît à partir du connu plus ou moins conscient de la mosaïque de son corps. L'iconicité, dès lors, tend à se rapprocher de la définition que je tente d'en donner depuis le début. Car ce connu morcelé du corps du sujet n'est autre chose que ce qui glisse sous la barre : du signifiant perçu lors d'un regard passé qui cherche à remonter dans la perception présente, à s'accrocher au mouvement de l'oeil en se liant par métonymie à d'autres comme lui, devenus signifiés en mouvance.

Et le corps, pour Julia ? Un centre. Un centre capable de contenir le monde et bizarrement, capable d'être contenu par le monde qu'il contient. Un serpent qui se mord la queue et qui l'avale jusqu'à complètement s'ingérer ? Un ruban de Mœbius ? Chora ? Ensemble de tous les ensembles qui existe et insiste; qui s'élabore comme fiction ? Il y a de l'omniscience qui plane à l'intérieur de ce fantasme et de la place qu'y occupe le corps. La limite entre intérieur et extérieur s'estompe. Les mots à la frontière du corps, les mots qui remplissent la bouche viennent remplacer maman, cette maman qui manque et que Julia essaie de dire avec des mots qui la nourrissent, tirés du sein maternel, qu'elle engloutit et s'approprie pour se construire comme une maman fétiche qui n'est plus dans le miroir et dont elle n'est plus en reste.

⁴³Françoise Dolto (1984), *L'image inconsciente du corps*, p. 22-23. Je trouve cette citation assez importante pour la donner une seconde fois à lire.

Sortons du fantasme. Quelle est la position du sujet et de son corps ? Disons, sujet de l'énonciation, sujet de l'acte d'écriture. Le sujet écrivant avec la pointe acérée d'un Bic, d'une Mont-Blanc ou de ses ongles sur des touches n'a pas besoin d'encre. Il grave sa marque sur le papier, sa signature, une partie de son corps qui sous la lettre de couleur ou de pixel, bleue, noire, creuse de son poids la fibre de papier ou abaisse violemment une touche après l'autre sur le clavier. La position importe peu en fait. Qu'il soit assis, debout, couché, ce que le sujet en état de scription concocte, dans la solitude de sa parole, dans l'absence de l'Autre empirique — chez Kristeva ce n'est que temporaire puisque les textes de ses séminaires ont été construits en la présence de cet Autre —, c'est un lieu, un espace où il pourra se ménager une assise, où il aura la possibilité de contempler non pas son reflet dans le miroir de son écriture mais un petit reste de lui-même, la trace du passage de la parole qu'il a perdue au moment même où il l'a compromise, où il l'a mise en situation de profération, donc en situation de vulnérabilité. Il y a inévitablement de la violence dans cet accouchement où une partie de son corps auquel il n'est plus lié l'a disposé à être vu par l'Autre. Dans le fantasme kristévien toutefois, ce qui est donné à voir, par ces morceaux choisis d'elle-même, c'est un corps auto-accouché, un corps *réel*, un corps petit *a* inscrit dans la chaîne signifiante. Pour cela, elle doit éprouver son inscription avant de l'effectuer; elle doit tâter le terrain. Alors elle regarde sa référence, ce corps construit de morceaux choisis. Elle le regarde dans un état alternant entre contemplation et inquiétude, puis s'avance pour s'inscrire dans le symbolique avec violence et certitude.

Ce qui est écrit sur ce corps icône, — Julia —, la marque qu'il porte et qui scelle sa parole, son corps, c'est l'image qu'elle s'en fait. Car ce qu'elle s'apprête à faire, c'est

donner naissance à un autre corps qui, lui, l'exposera sans censure au regard de l'Autre. Ce détachement, ce déchirement ne peut pas être fait sans quelque violence. Parce que ce qui partira de ce corps, ce qui s'en écartera, ce qui sera compris dans l'espace de la chose qu'elle mènera à l'indépendance, emportera en même temps ce dont elle aura consenti à se départir, ce qu'elle aura accepté de perdre.

La chora

Ce processus de la perte d'une partie de soi évoqué plus haut est nié par Kristeva qui, décrivant le concept de *chora*, met en place d'autres indices qui témoignent des processus fantasmatiques que j'essaie de mettre au jour. La *chora* sémiotique en tant qu'espace matriciel, donc ayant les traits d'une figure maternelle, se voit ici placée dans le fantasme kristévien d'une incorporation-excorporation. Voici quelques passages où dans l'oeuvre de Kristeva, il est question de cette *chora* sémiotique et d'où je tire quelques traits que je crois pertinents à la description de l'énonciation:

[...]Charges "énergétiques" en même temps que marques "psychiques", les pulsions articulent ainsi ce que nous appelons une *chora* : une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs *stases* en une motilité aussi mouvementée que réglementée.

Nous empruntons le terme de *chora* à Platon dans le *Timée* pour désigner une articulation toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs *stases* éphémères[...] (RLP 23).

[...]Notre discours - le discours- chemine contre elle, c'est-à-dire s'appuie sur elle en même temps qu'il la repousse, puisque, désignable, réglementable, elle n'est jamais définitivement posée: de sorte qu'on pourra la situer, à la rigueur même lui prêter une topologie, mais jamais l'axiomatiser. Sans être encore une position qui représente quelque chose pour quelqu'un, c'est-à-dire sans être

un signe, la *chora* n'est pas non plus une *position* qui représente quelqu'un pour une autre position, c'est-à-dire qu'elle n'est pas encore un signifiant; mais elle s'engendre en vue d'une telle position signifiante. Ni modèle, ni copie, elle est antérieure et sous-jacente à la figuration donc à la spécularisation, et ne tolère d'analogies qu'avec le rythme vocal ou kinésique. Il faudra redonner à cette motilité son jeu gestuel et vocalique (pour ne mentionner que celui-là, qui nous intéresse au regard du langage) sur le registre du corps socialisé, pour l'extraire de l'ontologie et de l'amorphe où l'enferme Platon, en le dérochant, semble-t-il, au rythme de Démocrite. La théorie du sujet proposée par la théorie de l'inconscient nous permettra de lire dans cet espace rythmé, sans thèse, sans position, le procès de constitution de la signifiante (RLP 23-24-25. C'est moi qui souligne).

L'énoncé conscient parle du discours en général et le «Notre discours» s'applique probablement à signifier le discours du sujet humain également en général, capable de parole. Ce qui devient intéressant, c'est lorsqu'on change de perspective pour adopter celle que nous préconisons depuis le début et qui donne au sujet de l'énonciation un fantasme bidirectionnel — omnidirectionnel ? —. Le *je* pourrait vraisemblablement s'inclure dans le *nous*, voire adopter celui des deux vecteurs imaginaires que j'ai dégagés de l'incipit de *La Révolution* à savoir celui qui correspond au *nous-en-je*. Pourquoi ? Parce que ce qui se passe avec le «— le discours —» mis entre tirets ressemble étrangement à «la jeune amoureuse». Les deux sont utilisés par l'énoncé comme des concepts signifiant deux généralités. Mais ces deux signifiants sont également utilisés, cette fois par l'énonciation, pour désigner deux singularités. Dans *Histoires d'amour*, la jeune fille prototypique, référentielle, c'est Julia. Ici, «le discours» c'est celui de Julia. « Notre discours — le discours — » pourrait vraisemblablement se lire «Mon discours — Le discours — ». Encore une fois Julia iconicise une partie d'elle-même comme étant référentielle. Ce n'est pas tout. Le fantasme à double sens — dont l'une des deux polarité vient d'être actualisée, celle du

nous-en-je — se voit complètement consommé si je puis m'exprimer ainsi, lorsque le premier vecteur vient rétablir l'équilibre de la totalité fantasmatique en ramenant le *je* en dissociation d'avec le *nous* qui l'englobe, qui le contient dans son creux matriciel, *choraïque*, car mon discours — *Le discours* — « chemine contre elle, c'est-à-dire s'appuie sur elle en même temps qu'il la repousse ». Il y a appui sur la dimension englobante pour l'éloigner de soi. L'ambiguïté du mouvement est ici à signaler qui permet à l'énonciation de se construire comme la chose, l'Unique, la référence; de s'iconiciser par le profit que je touche en prenant et repoussant l'autre, en l'accueillant et le rejetant. Rejet encore une fois de la figure maternelle qui, après avoir nourri le petit *je* en puissance, doit être mise au rancart, retournée derrière le miroir pour y rester. Rejet effectué par la chora elle-même qui n'est pas encore signifiant mais qui «s'engendre» dans le but *fantasmé* d'occuper cette position. Elle n'est « ni modèle ni copie », elle va de soi, dans son fantasme qui lui donne à propager

[...] au contraire le paradoxe du comédien: multipliant les masques et les "faux-selves", il [elle] n'est jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux, sachant adapter aux amours et aux détestations les antennes superficielles d'un coeur de basalte (ENM 18. C'est moi qui souligne).

Adaptabilité aux rapports d'un côté *réel*, de l'autre, *symbolique*. Moi, pas moi, C'est selon qu'il fasse beau ou pas mais dans le fantasme c'est toujours moi, idéalisé; à la fois moi et tous les autres selon qu'ils vont ou non comme un gant à la main que je m'y suis faite :

Un enfant confie à son analyste que le plus beau jour de sa vie est celui de sa naissance: «Parce que ce jour-là, ç'a été moi - j'aime être moi, j'aime pas être un autre.» Or, il se sent autre quand il a de mauvaises notes - quand il est mauvais, étranger au désir des parents et des maîtres (ENM 278-279).

Retour à moi lorsque les *petits cadeaux* ne font plaisir à personne. Retour à moi et moi seul avec maman au-dedans de *nous*. Car bien que condition de survie, agent de vie, en qualité de source intarissable de nourriture dans les premiers jours d'existence du nourrisson, la mère se range bien rapidement du côté de la mort s'il n'y a pas de séparation d'avec son sein, s'il n'y a pas arrêt d'incorporation qui laisse la place à quelque chose pour sortir.

[...]Par la bouche que je remplis de mots plutôt que de ma mère qui me manque désormais plus que jamais, j'élabore ce manque, et l'agressivité qui l'accompagne, en *disant* (PH 52. C'est moi qui souligne).

Notons à nouveau que remplir sa bouche de mots, c'est les placer à la frontière entre un dedans et un dehors; entre l'autre et moi. Ceci fait en sorte que moi, Julia, qui détient le savoir, les mots pour dire *la* chose, pour me rendre référence, *moi* qui «élabore ce manque», qui le monte pièce après pièce, morceau après morceau, je puis remplir ce trou dans la chaîne avec du signifiant nouveau.

La chora chez Julia est en somme l'*acte de foi* sur lequel repose une grande partie de tout son discours. Cet acte, même s'il est de foi, pourrait être à l'origine d'un certain doute. La chora «[...]n'est pas encore un signifiant; mais elle s'engendre en vue d'une telle position signifiante (RLP. 23-24-25. C'est moi qui souligne)». Fantasme ici de venir au monde par soi-même à la fois contenant et contenu, contenant qui se contient. Aporie, impossible, visée du *réel* à actualiser en le revendiquant.

Toute la logique du capitalisme est condensée dans cette brève analyse marxienne: adjonction d'ensembles dont l'unité est logiquement impossible (l'ensemble de tous les ensembles n'existe pas) et néanmoins revendiquée; en effet, l'application ou la disjonction de ces ensembles, assurant la production, la reproduction et la libre entreprise, sont contrôlées par le Pouvoir

exécutif qui est la représentation de la «collection», du «sac de pommes de terre», ou mieux qui est le «sac» lui-même: la toile qui tient ensemble les pommes de terre tout en leur permettant de bouger. Évidemment, aucune pomme de terre ne pourra percer le sac; de même que la couleur de la toile importe peu aux pommes de terre, pourvu qu'il y ait un sac (RLP 379. C'est moi qui souligne).

L'unité logiquement impossible est néanmoins revendiquée pour la production, la reproduction, la collection, par un «Pouvoir exécutif». Ici, le coin est tourné un peu rondement mais je tiens à ces citations.

C'est la pulsion qui, ici, règne pour constituer un étrange espace que nous nommerons, avec Platon (le *Timée*, 48-53), une *chora*, un réceptacle.

Au bénéfice du moi ou contre le moi, de vie ou de mort, les pulsions ont pour fonction de corréliser ce "pas encore moi" à un "objet", pour les constituer, l'un et l'autre. Dichotomique (dedans-dehors, moi-pas moi) et répétitif, ce mouvement a néanmoins quelque chose de centripète: il vise à placer le moi comme centre d'un système solaire d'objets. Qu'à force de revenir, le mouvement pulsionnel finisse par devenir centrifuge, à s'accrocher donc à l'Autre et à s'y produire comme signe pour faire ainsi sens

- voilà ce qui est à proprement parler exorbitant (PH 21. C'est moi qui souligne).

Je suis au centre du monde, peut-être même au-dessus, comme un soleil «au centre d'un système solaire d'objets», exorbitée:

Mais à partir de ce moment-là, alors que je reconnais mon image comme signe et que je m'altère pour me signifier, une autre économie s'installe. Le signe refoule la *chora* et son éternel retour. Seul le *désir* sera désormais le témoin de ce battement "originaire". Mais le désir ex-patrie le *moi* vers un *autre* sujet et n'admet plus les exigences du moi que comme narcissiques. Le narcissisme alors apparaît comme une régression en retrait de l'autre, un retour vers

un havre autocontemplatif, conservatif, autosuffisant. En fait, ce narcissisme n'est jamais l'image sans ride du dieu grec dans une source paisible. Les conflits des pulsions en embourbent le fond, troublent son eau et amènent tout ce qui, pour un système de signes donné, en ne s'y intégrant pas, est de l'abjection.

L'abjection est donc une sorte de crise *narcissique*: elle témoigne de l'éphémère de cet état qu'on appelle, dieu sait pourquoi avec jalousie réprobatrice, du "narcissisme"; plus encore, l'abjection confère au narcissisme (à la chose et au concept) son rang de "semblant"(PH 21-22).

La violence du rejet tend à détruire l'équilibre fragile où se maintient la contradiction hétérogène - condition du procès de la signifiante - et à retourner à cet état où les différences s'effacent et où domine un corps unifié lourd, opaque, mais dissocié, éclaté en territoires douloureux, des parties plus grandes que le tout[...]

Le retour diviseur de la charge pulsionnelle organise la chora comme une "rotation verticale", scindant le corps en profondeur, le parcourant en rond, et le bouclant dans des tours répétés. Cette *chora* mobile, tournoyante, a été décrite aussi par Lautréamont:

"Après avoir amoncelé à ses pieds, sous forme d'ellipses superposées, une grande partie du câble, de manière que Mervyn reste suspendu à moitié hauteur de l'obélisque de bronze, le forçat évadé fait prendre, de la main droite, à l'adolescent, un mouvement accéléré de rotation uniforme, dans un plan parallèle à l'axe de la colonne et ramasse de la main gauche les enroulements serpentins du cordage, qui gisent à ses pieds. La fronde siffle dans l'espace : le corps de Mervyn le suit partout, toujours éloigné du centre par la force centrifuge, toujours gardant sa position mobile et équidistante, dans une circonférence aérienne, indépendante de la matière (Pol 80)."

Ces longues citations viennent montrer l'importance de la chora comme concept fondateur de la pensée kristévienne. Je tenterai d'éviter ici tout commentaire sur la nature et les implications des orientations théoriques concernant le concept de *chora*, tel que mis en valeur par Kristeva. Ce qui plutôt m'intéresse dans ces citations concernant ce concept, c'est l'incroyable importance qu'il prend dans tout l'appareil théorique kristévien et, en regard de ce que nous avons dégagé de la structure

d'énonciation, combien ce point capital de sa théorisation — il s'agit en fait de l'incarnation même de la composante maternelle de son raisonnement — s'oppose en tant qu'énoncé au fantasme de Julia énonciatrice. Je ne voudrais pas trop m'avancer là-dessus de peur de m'égarer, mais je dirai seulement que sa place dans l'échafaudage théorique de l'oeuvre n'est pas éloignée d'être ce qui en constitue un important fondement épistémologique. La contradiction concerne justement le moi. Dans l'énoncé — entendons bien que je ne parle pas du sujet de l'énoncé mais plutôt du moi qui en est l'objet — il est décrit comme une composante du sujet qui fait ce qu'il *peut* avec ce qu'il *peut* avoir entre le monde symbolique et la chora maternelle; alors qu'au niveau de l'énonciation, à l'intérieur du fantasme, il fait à toute fin pratique ce qu'il *veut* avec ce qu'il *veut* avoir... pour faire ce qu'il *veut*. Et de surcroît, il tend également à retirer ce qui pour lui constitue le meilleur des deux mondes en se tenant comme au bout d'un fil, comme un pendule qui oscille de droite à gauche et vice et versa.

Nous avons donc jusqu'à maintenant un sujet qui se fantasme, d'une part, comme étant au centre d'un monde qu'il perçoit et, d'autre part, comme englobant la totalité de ce monde. Corps qui se fantasme à la fois comme centre et enveloppe du monde, à l'image justement de la *chora*.

Il oscille entre ces deux parties du fantasme par la motivation que provoque en lui l'intérêt morbide qui l'agit — comme je viens de le dire — de retirer le meilleur des deux mondes. Nous avons cela et maintenant, avec le concept de *chora*, un point de convergences nouveau, le rejet de la mère.

Car, dans le ratage d'identification avec la mère comme avec le père, qu'est-ce qui leur reste pour se maintenir dans l'Autre? Sinon d'incorporer une mère dévorante, faute de pouvoir la signifier: urine, sang, sperme, excrément. Mise en scène vertigineuse d'un avortement, d'un auto-accouchement toujours raté, et à recommencer sans fin, l'espoir de renaître est court-circuité par le clivage lui-même: l'avènement d'une identité propre demande une loi qui mutilé, alors que la jouissance exige une *abjection* dont s'absente l'identité (PH 66).

Je réitère le souci que j'ai de me faire prudent devant la théorisation et la description *maîtrisée* de la *chora* chez Kristeva. La raison en est fort simple. Elle articule autour de cette question des éléments qui se rapprochent de mes préoccupations personnelles et cela ouvre la porte à de possibles conflits d'intérêt — c'est le cas de le dire⁴⁴.

La *chora* en tant que réceptacle où se bousculent et s'organisent les pulsions dans le texte de Kristeva devient le centre de sa démarche génétique de la théorisation et de l'élaboration de sa pensée. Pensée qui revient à être fondée sur une sorte de blanc puisque le réceptacle des poussées pulsionnelles ne possède d'organisation que ce que l'énonciation en dit, car qu'y a-t-il avant la *chora*? Le fondement épistémologique de cette articulation théorique est plutôt flou, ce qui n'est pas un problème en soi mais qui pourrait ici provoquer un doute à dénier, qui analogiquement parlant pourrait servir ma propre théorisation mais que j'écarte d'emblée pour ne pas court-circuiter les rapports entre l'objet de mon étude et mes orientations théoriques. Il va sans dire que l'engendrement de la théorie nécessite dès lors un langage qui soit tout à fait apte à rendre compte de l'incroyable effort d'abstraction que l'énonciateur demande à son énonciataire.

⁴⁴J'imagine ainsi la situation analytique mettant en scène un analysant qui serait le fils ou la fille de l'analyste et qui lui parlerait de son enfance.

Le fantasme s'articule ainsi en une constante envolée vers un moi idéal possible, atteignable, voire même symbolisable. C'est cette dernière éventualité qui conduit le sujet à fantasmer pour lui-même un pouvoir pour le moins déstabilisant en regard de la chaîne des signifiants. En se retirant du monde comme ce fut le cas avec les jeunes filles amoureuses d'*Histoires d'amour* et le *nous* de *La Révolution*, Kristeva montre à quel point l'inconscient de son énonciation est rivé à ce désir de contrôle et de pouvoir. Pouvoirs de l'horreur d'être pervers, ou d'être acculé aux limites de l'obsession. Désir fou de retourner au *nous-en-je* dans un *flash-back* constant vers ce temps infantile où son image du corps n'était pas encore prisonnière d'effets *imaginaires*.

«Qu'est-ce qu'un obsessionnel ?», c'est la question posée par Jacques Lacan dans l'exergue à ce chapitre. C'est quelqu'un en somme qui se donne un rôle et qui s'occupe de le jouer le plus fidèlement possible, sans qu'il puisse apparaître dans son comportement quelque chose de l'ordre de la faille ou du symptôme. Mais symptôme il y a semble-t-il chez Kristeva, puisque les extraits de textes que j'ai proposés jusqu'à maintenant montrent avec quelle facilité, — bien qu'elle soit dissimulée — l'inconscient se mêle de ce qui le regarde, c'est-à-dire de changer l'avis du sujet de l'énonciation lorsque le fantasme trouve à se donner une raison soit de poursuivre sur la lancée et d'atteindre un peu de ce futur réel, soit de se rendre à l'évidence qu'il faille changer de cap et continuer son chemin vers la rencontre du reflet du moi.

Recherche d'un moi réel qui se situe là où le regard se heurte à l'inaccessibilité d'un idéal.

Le texte de Kristeva donne à voir, disons-le rapidement, les restes d'une perception passée dans le discours.

Ponction de projection

Les objets perçus sont à prime abord appelés à devenir objets de ponction par un sujet. Je nomme *ponction de projection* (qui participe de la référentialisation projective introduite par son nom un peu plus tôt) le fait qu'aucune prise n'est possible sur un objet, si le sujet ne consent à perdre en la donnant la référence quelle qu'elle soit de cet objet. La place est ainsi faite à l'image qui permet de poursuivre le renouvellement référentiel. Il faut voir que je conçois la référence comme étant aussi une création du moi du sujet. Dans une perspective conventionnelle, la référence n'est pas l'objet, — du moins, si elle l'est, elle se rapproche de l'objet immédiat peircéen et s'éloigne de l'objet dynamique. La référence c'est ce qui existe de cet objet dans le sujet, lorsque celui-ci est dans l'absence du phénomène de l'objet. Peut-il exister une part de l'objet qui y soit re-projetable — si je puis dire — dans un sujet préalablement extérieur à sa connaissance ? Avec ce que nous apporte la théorisation que nous suggère le fantasme kristévien, je dirais oui. Et l'objet dynamique, la chose, devient à proprement parler synonyme d'icône au niveau du fantasme. Je dirai — sans vouloir me répéter mais c'est important dans notre perspective fantasmatique — que ce qu'il y a de l'objet dans le sujet qui ne le connaît pas, c'est à la limite l'espace qu'occupe un signifiant vide ou blanc en attente d'une forme référentielle. Ainsi projeter la référence sur un objet consiste à laisser échapper une représentation antérieure de cet objet, — ou une représentation vierge —, un *signifiant iconique* en puissance qui ira

se coller à l'objet élu par l'intentionnalité tendancieuse du sujet en pleine *intervention sémiotique*, pour fournir une contre-représentation du phénomène. Je note au passage que j'utilise le terme *projection* avec réserve, puisque la représentation n'est pas seulement projetée, me semble-t-il, elle est aussi disponible à l'appel de l'objet-même, du fait d'une certaine similitude les rapprochant l'un de l'autre au point de vue d'un imaginaire, d'une fantasmagorie et d'un intérêt. Ainsi l'objet se donne à voir dans un certain rapport ambivalent entre autorité et soumission. Pour évoluer dans l'espace symbolique, le sujet doit assumer la coupure qui engendre le moi. Le passage de l'objet de la réalité à l'objet imaginaire ne serait possible qu'à la condition où le sujet laisserait échapper une représentation antérieure pouvant se coller sur l'objet et faisant jaillir de cette union une contre-représentation. La ponction de projection serait en quelque sorte un jeu de rebondissements. Les représentations de l'imaginaire sont projetées sur l'écran symbolique qui joue ici le rôle d'un trampoline, renvoyant à l'imaginaire une représentation nouvelle de par son caractère rétroactif qui ne peut que modifier l'image en fonction d'une temporalité perdue. Disons grossièrement que ce mécanisme pourrait ressembler à une proposition faite à la Loi par l'imaginaire et que la contre-représentation ne serait autre chose que les jugements et verdicts renvoyés. C'est ce que nous pouvons concevoir dans une optique non biaisée par le fantasme. Mais Julia ne propose rien à la Loi. Elle la fréquente et la soudoie presque. Ce n'est pas pour rien que j'ai parlé d'un court-circuitage de la chaîne signifiante quand j'ai évoqué le concept d'iconicisation. S'il y a quelque chose de soumis au regard de la Loi, ça ne peut partir que d'un moi idéal; la Loi n'a donc rien à en redire. Il n'y a pas de proposition dans le cas de Julia qui ne soit acceptée telle quelle par la loi. Un rapport s'infiltré encore une fois qui ressemble fort à un échange entre

collectionneurs. Ce que j'obtiens ainsi, c'est ce que je désire en échange de ce que j'avais expressément emmagasiné dans l'attente de ce moment de transaction.

Sa mère aurait dû avorter, tuer le bébé Carole. Elle aurait préféré être morte plutôt que servir de liaison artificielle entre un mannequin écervelé et un banquier distrait. Jamais d'enfant. Elle prendrait autant de pilules qu'il le faudrait, avorterait trente-six fois, et si un enfant voyait quand même le jour après tout cela, Carole se sentait bien capable de le noyer, de le jeter dans un ravin, n'importe quoi serait moins criminel que le crime de sa mère qui l'avait eue à froid, comme on ouvre un compte en banque (LS 123).

Je parle de l'écran symbolique en insistant volontairement sur le caractère double du mot écran, qui se veut être à la fois le désignateur de ce qui permet de voir, c'est-à-dire de recevoir la projection, et ce qui empêche ce voir de *voir plus*. Cela implique que toute référence telle que je l'entends est d'abord et avant tout imaginaire, et que la position du sujet par rapport au monde des signifiants ne peut se définir en faisant abstraction de son corps propre, en tant qu'il est l'image de la parole qu'il détient et que celle-ci, devant la parole de l'Autre, agit comme référence absolue. Car le corps du sujet — littéralement pris avec — est aussi signifiant et ce que le sujet peut se construire en représentation du monde doit obligatoirement passer par l'Autre qui le voit, sa parole qui l'a regardé. Si le sujet a le devoir de pouvoir regarder, aussi faut-il qu'il sache où est son oeil. Son but est de trouver l'autre de la parole de l'Autre. Aussi le sujet, coupé à jamais de la possibilité d'atteindre ce qui lui manque, pour ne plus avoir à chercher sa propre image chez l'Autre, doit-il faire en sorte, avec tout ce qu'il peut trouver, — sa propre trace sur l'écran symbolique —, qu'à cet imaginaire corresponde le plus possible l'image de l'autre en lui. Cette quête dans le fantasme kristévien n'a cependant pas lieu.

La position signifiante du corps du sujet Julia parvenue là où l'intervention sémiotique s'impose en tant qu'échappatoire, c'est-à-dire là où la lettre l'empêche de voir, doit par l'entremise de cette dichotomie de l'imaginaire — regardant/regardé — et pour s'attirer un profit collectionnable consentir à un troc, se laisser advenir au désir de l'autre dans le va-et-vient de la représentation entre imaginaire et symbolique.

Il y a un désir du monde chez le sujet qui est à prime abord de nature *sémantique*. Le sujet veut que le monde fasse sens. Il désire que chacun des objets qui se suivent produise du sens dans leur union et, plus précisément, de l'image. Ce qu'il est important selon moi de prendre en considération, c'est le fait qu'à sa rencontre avec l'Autre — et peut-être même bien avant — le sujet fonde sur lui tous ses espoirs d'arriver à son but : petit *a*. C'est en passant par ces simples considérations qu'il est peut-être envisageable de penser qu'en désirant *l'autre, le sujet*, dans une sorte de transfert appréhendé, l'élève au rang de sujet *supposé savoir*. Savoir ce que lui-même représente à ses propres yeux et à ceux des autres ou savoir ce qu'il faut pour procurer le plaisir, peu importe. Il y a là une espérance de la part du sujet de voir son désir satisfait par le symbolique. Tout ceci participe d'un fantasme dont Julia *fantasme* à son tour la complétude. Elle se fantasme petit-*a* de l'Autre : petit *a* que l'Autre peut enfin embrasser.

En somme, pour que le sens se fasse chez le sujet, ce dont il a besoin dans cette relation quasi transférentielle, où il attend de l'Autre le sens qu'il cherche, où il l'appréhende littéralement comme là où il manque un phallus, ce dont il a besoin donc — bien au-delà de la possession d'un code langagier, d'un dictionnaire ou d'une

encyclopédie — c'est de s'approprier le privilège de cette place Autre, celle par où il aura le dernier mot en décidant lui-même du sens qu'il trouve et donne à trouver.

Questions de pouvoirs

La perception de l'Autre n'a rien d'une analyse, elle est l'exercice d'un pouvoir. Le regard lancé vers l'Autre a pour mission d'arriver à déposer dans la chaîne signifiante quelque chose qui rende compte d'une identité iconicisée qui, une fois représentée dans le signifiant, se voit doublement pervertie. Mais Julia esquive ce phénomène en étant en mesure d'occuper plusieurs places à la fois. Enfin je ne m'attarde pas plus longuement sur ce débat qui pourra aisément trouver justice ailleurs. Je veux en venir au fait qu'à la rencontre de l'Autre, Julia, véritablement incapable d'atteindre le *réel* qui s'y cache, doit pouvoir décider de ce qu'elle placera dans les trous symboliques qu'elle aura elle-même créés afin de pouvoir continuer sa fréquentation du monde. Cependant, comme il ne s'agit pas de sémantique comme j'avais plutôt tendance à le laisser croire, je dirai que ce qu'elle y insère relève de l'icône et qu'en agissant de la sorte, en décidant, Julia, — vraisemblablement en route vers l'élaboration d'une composante psychique proche de la perversion — s'approprie le phallus par identification. Elle devient la Loi qui chapeaute l'Autre en y assumant la position de l'autre. Qu'elle entre en référentialisation projective avec le familier ou le non familier, qu'elle y projette une représentation antérieure ou vide, ce vers quoi elle va, c'est non plus vers le signifiant mais vers le *signifiable* : littéralement, ce qu'elle peut arriver à faire signifier pour et par elle-même. Ce signifiable prend l'allure d'une sorte de trou dans l'écran symbolique qui donne au sujet l'occasion de s'emparer du phallus,

posant l'obturation sur le trou symbolique et provoquant ainsi le court-circuit. Le sujet décide donc non pas de ce que ce trou signifie, mais de ce qui doit y signifier pour lui. Ce dont il est question ici, c'est du sujet toujours dans le cours du procès de son identité. Dans son échange avec le monde, il recherche le sens de ce que d'abord il y verra de lui-même. L'intervention sémiotique, telle que je la conçois à propos du fantasme kristévien, ne concerne donc pas le signifié, mais la chose, le signifiant iconique. La quête de ces trous dans le monde relève d'un manque transféré, déplacé sur l'Autre symbolique ; et chercher à rendre compte de ce manque, c'est oublier la représentation qui le soutient et que sans celle-ci le corps-icône peut advenir en y subtilisant sa place.

CHAPITRE III

VIOLENCE ET FÉTICHISME

J'ai parlé déjà de la volonté fantasmée de Julia de s'inscrire comme référence. Mais qu'est-ce donc ce que j'appelle l'inscription imaginaire ? symbolique ? La question est de premier ordre en ce qui concerne l'imaginaire parce qu'ici il n'existe pas de référence autre qu'imaginaire dans le lien qui unit un sujet énonciateur à son texte, et même au monde dans lequel il s'inscrit. Disons tout d'abord qu'une nécessaire violence, une tension entre imaginaire et symbolique réside en partie dans le fait qu'un sujet potentiel doit, pour devenir sujet accompli — bien qu'il soit difficile de parler en ces termes sans soulever qu'un sujet n'est par définition qu'un mouvement et qu'il n'est donc jamais accompli — doit subir une coupure. Celle-ci se produit lorsque, pour évoluer dans un espace social où l'Autre tient sa place, un sujet potentiel consent à se priver du plaisir contemplatif de sa référence imaginaire pour se tourner vers cet Autre et mettre cette référence en jeu, c'est-à-dire à l'épreuve du symbolique. Ici peuvent intervenir les questions du regard et de la perception. Les représentations imaginaires qui composent la référence d'un sujet sont confrontées, dans l'espace symbolique, à ce que j'ai déjà appelé *l'écran symbolique*. J'insiste encore à dessein

sur les deux sens du mot *écran* qui, d'une part, permet le *voir* — c'est-à-dire qui s'offre en guise de réflecteur de projections — et, d'autre part, qui empêche le *voir* de voir plus loin, au-delà de ce qui est vu. Ce qui permet la saine évolution d'un sujet à l'intérieur de l'espace symbolique, c'est le recours qu'il effectue aux représentations imaginaires qui l'habitent afin de reconnaître l'Autre en tant que tel, et l'acceptation voire le deuil qu'il assume de sa référence, par l'entremise du symbolique, en perpétuel renouvellement, donc toujours perdue.

En ce qui nous concerne, nous sommes devant un sujet qui fantasme sa capacité à se priver du deuil. En effet, de quelle coupure confinant la chose au réel, Julia doit-elle arriver à assumer la perte ? Elle qui se représente en lieu et place de ce que l'Autre devrait prendre pour l'objet de son propre deuil ? En lieu et place de la vérité que Lacan prétend toujours dire... — mais lui, il ne la dit pas toute. En lieu et place, il me faudra bien un jour arriver à le dire : de l'objet petit *a*.

Dans son séminaire *La Logique du fantasme*, Lacan introduit sa réflexion en parlant du *prêt-à-porter* du fantasme :

Mais enfin, il appert que dans cette entité si peu appréhendée du corps, il y a quelque chose qui se prête à cette opération de structure logique qu'il nous reste à déterminer. C'est le soin, la scyballe, le regard, la voix: ces pièces détachables pourtant foncièrement reliées au corps, voilà ce dont il s'agit dans l'objet *a*, pour faire du «a» donc limitons-nous, puisque nous nous obligeons à quelques rigueurs de la logique, à signaler qu'il faut du prêt à le fournir. Ça peut momentanément nous suffire. Ça n'arrange rien pour ce en quoi nous avons à nous avancer, pour faire du fantasme: il faut du prêt à le porter (Lacan 1966-67).

Julia est tout à fait prête à se mettre à la place du petit *a*. Pour ne pas se contenter de pièces détachables et pour se reconnaître comme la toute vérité, à la fois s'avère-t-elle prête à se fournir comme objet petit *a* et prêt-à-porter du fantasme de l'Autre. Autre façon d'explicitier l'apparition fantasmée par l'énonciation du réel dans le symbolique.

Ainsi occupe-t-elle le centre du monde, la place de l'enfant roi ayant lui-même tué père et mère — *nous* faisant office de seul monde possible en l'incorporant pour le remplacer, le dénoncer, le renier et le contrôler. Négation de ses géniteurs, qui consiste en un déplacement de ceux-ci sur sa propre personne afin de devenir source d'elle-même, sa propre, seule et unique génitrice dans un fantasme d'auto-engendrement

Auto-engendrement

Le fantasme d'auto-engendrement se découvre dans le processus de restitution propre, rendre au monde un *beau petit cadeau* bien emmaillotté par exemple. Il permet de comprendre combien il est important pour Julia de se donner à elle et à l'Autre *en un éclair* au chocolat, qui n'aurait fait que rester en bouche un tout petit moment pour enfin sortir bien placé: un éclair d'elle-même. Au sujet de ce don simultanément à soi et aux autres, Laurent Danon-Boileau frappe juste lorsqu'il dit que

Montrer du doigt [c'est-à-dire à la limite simplement regarder], c'est présumer de la saillance d'un objet pour autrui. L'appui sur la pensée de l'autre précède en un sens la discernabilité perceptuelle que l'on suppose à ce que l'on désigne. On s'aide de

la pensée que l'on prête à l'autre pour circonscrire la chose à percevoir⁴⁵.

On pourrait dire qu'il s'agit là en quelque sorte d'auto-engendrement conditionné par une auto-perception passant par l'oeil de l'altérité. Auto-perception fantasmée bien entendu.

La partie qui parle de l'appui sur la pensée de l'autre comme orientation du regard justifie tout le reste. Les séminaires de Kristeva qui ont trouvé à être publiés figurent une sorte d'aboutissement de ce problème dans une iconicisation de la parole vive et du corps. Finalement, ce qui sort de la bouche même de Julia donne à penser qu'elle a réussi à actualiser son fantasme d'auto-engendrement, en quelque sorte celui de réussir enfin à se citer elle-même; à éliminer le décalage entre énoncé et énonciation; à être complètement détachée de ses racines théoriques et épistémologiques extérieures, voire à les renier — un peu comme furent reniés le *nous* de *La Révolution* ou les jeunes amoureuses d'*Histoires d'amour* —, pour devenir sa propre source. Source qui correspond à son corps, à sa voix et à sa parole, réunis, unifiés dans une *contradiction hétérogène*, cristallisés dans une *plus-qu'image*. Une sorte de réel tombé, chu dans le symbolique et qui s'inscrit d'emblée en Loi pour l'Autre. Le fantasme d'auto-engendrement s'avère alors actualisé. Elle n'a plus besoin du reste et ce qu'elle donne, ce qu'elle offre dans l'esprit du don d'un *petit cadeau*, correspond tout à fait à elle-même, à sa toute présence. Il y a, si je puis dire, une annulation du trait unaire, car elle est devenue l'Un. Incarné. C'est la possibilité même du trait unaire qu'elle abolit en enrayant toute virtualité d'un comptage sous lequel il tisserait des liens.

⁴⁵«"Abducere mentem a sensibus" ou fermer les yeux pour ouvrir la bouche», Revue Française de psychanalyse, Paris, PUF, 1995, numéro 2, pp 391-400. Les crochets sont de moi.

Ainsi parvenue au statut de corps-icône, — voire de *sujet-icône* — Julia manifeste une tendance perverse au fétichisme dit féminin qui consiste à se prendre soi-même pour objet d'idolâtrie.

L'une des meilleures approches théoriques de la question sera le fait de Wladimir Granoff et de François Perrier, qui publieront en 1964 le texte d'une conférence prononcée en 1960. Tous deux admettent que le fétichisme n'existe pas chez la femme sous la forme de la construction d'un objet fétiche. Mais la femme peut néanmoins devenir à elle-même son propre fétiche dans une relation érotomaniaque à l'enfant. En tant que mère, elle se construit alors comme une idole toute-puissante et donc comme un fétiche⁴⁶.

Mais en même temps, ce fétichisme orienté vers soi-même comporte une composante maternelle *incorporée-rejetée* renforçant une fois de plus le fantasme d'auto-engendrement.

* * *

L'écriture « imaginaire », le scénario, le fantasme, ne seraient autre chose que la tendance — que l'on pourrait qualifier de morbide — qu'a un sujet à s'accrocher à sa référence imaginaire. L'objet visé ici est donc ce qui *persiste* à demeurer intact dans la référence imaginaire d'un sujet. C'est pour cela que j'ai dit précédemment que cette écriture est à la fois objet d'un regard qui alterne entre un état contemplatif et un état d'inquiétude. C'est ce qui modélisera l'inscription symbolique du sujet certes, mais au prix de quels changements, de quels bouleversements référentiels ! D'où le fait que

⁴⁶Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 303.

l'inscription symbolique depuis l'inscription imaginaire, l'arrivée du réel dans le symbolique, dans le lieu de l'Autre court-circuite la chaîne signifiante.

Violence

C'est dans le jeu des échanges entre imaginaire et symbolique que la violence faite au signifiant réside, me semble-t-il. Un sujet, à partir de représentations imaginaires, doit effectuer un passage au dire, à se dire et — c'est surtout le cas de Julia — à se montrer. Il doit faire en sorte que le symbolique sur lequel il projette les représentations de sa référence imaginaire soit en mesure de les supporter, soit prêt à les porter. Ces représentations doivent pouvoir s'affirmer au sujet dans une sorte d'après-coup fulgurant comme étant modifiées mais reconnaissables par lui. Il s'agit en quelque sorte de demeurer *moi idéal* dans le symbolique. Tenter de séduire la Loi pour ne pas que sa violence fasse trop mal, échanger avec elle dans le sens kristévien du terme. Parce que c'est à la condition que la Loi soit ainsi séduite — même illusoirement et d'une séduction autre qu'hystérique — que le sujet de cette inscription pourra évoluer avec l'Autre, *sociablement*, que l'icône produite par son inscription courra la chance de devenir un objet communautaire, c'est-à-dire un objet offert au regard de l'Autre, pour l'Autre et surtout pour soi.

Dans la solitude de l'écriture, la confrontation du sujet et des signes s'avère le théâtre de cette violence extrême. Le sujet tente d'investir le symbolique, le signifiant, en y conduisant les représentations de sa référence imaginaire. Les dites représentations ne sont pas, à prime abord, reliées à la langue, à la syntaxe linguistique c'est-à-dire à

l'organisation qu'impose la syntaxe à la langue. Le sujet est en quelque sorte un paradigme. La violence se situe là: entre le paradigme et le syntagme. D'un espace imaginaire, paradigmatique, qui n'a de lien avec la Loi que par le biais du fantasme, d'un paradigme dis-je qui, quoique organisé, s'étend dans tout les sens, dans le temps et dans l'espace, un procès doit s'effectuer qui permettra à cette organisation particulière, singulière, de se désorganiser pour s'organiser à nouveau dans l'espace des signes linguistiques, mondains.

Julia craint l'écriture «symbolique», c'est ce qui la rend si prudente à l'égard des choix qu'elle pose dans ses *interventions sémiotiques*. Elle la craint parce qu'elle sait qu'une fois qu'elle se sera projetée sur ce terrain il se pourrait que tout soit à refaire, à reconquérir. Elle aura à assumer devant l'Autre le fait que ce qu'elle produit, elle le produit à son image. Elle sait que cette image aura un poids qui lui donnera la possibilité de faire sa marque dans le symbolique et par conséquent — nous sommes toujours dans un fantasme —, dans l'imaginaire. Le dilemme de Julia est le suivant : «Dois-je risquer de perdre à jamais ma condition d'objet plein, c'est-à-dire sans faille et parfaitement satisfaisant, en m'exposant à l'Autre dans toute la maladresse et la douleur que j'éprouve à m'organiser en syntagme ? Ou dois-je consentir à une perte et risquer de gagner autre chose dans la recherche et l'espoir, poussés en avant, de ce que je laisse derrière ? Autrement dit, dois-je accepter de perdre ce que j'ai pour me contenter de le nommer ?» On l'aura compris, la question est la suivante : « Écrire ou ne pas écrire ? Être ou ne pas être la vérité ? »

L'inscription symbolique ne peut pas s'effectuer en douceur parce que ce qui remplit l'espace du paradigme — les représentations de l'imaginaire subjectif — y s'est inscrit,

y s'est gravé de tout son poids. Je parle de dilemme mais il faut comprendre qu'il s'agit d'une oscillation constante et surtout inconsciente. Il est nécessaire de comprendre également que cette entrée dans le symbolique, cette inscription dans le sujet, n'y fait aucunement office de programme, de parcours prédéterminé. L'écriture « imaginaire » est gravée dans le sujet justement et topologiquement parce qu'éminemment imaginaire. Une sorte d'illusion. Un fantasme du plein, du *tout est là qui reste là*. Un univers où tout est à sa place. On conçoit bien l'angoisse qui peut se manifester à la seule idée de sortir de ce paradis. On conçoit bien également quelle violence se déploie lors du rejet, lorsque le pas de l'écriture dans l'espace symbolique est emboîté.

La violence du rejet tend à détruire l'équilibre fragile où se maintient la contradiction hétérogène - condition du procès de la signifiante - et à retourner à cet état où les différences s'effacent et où domine un corps unifié lourd, opaque, mais dissocié, éclaté en territoires douloureux, des parties plus grandes que le tout (Pol 80).

La violence que subit l'énonciation, c'est la violence de la castration, du rejet. Une castration qui n'est pas un simple moment, mauvais moment à passer mais, au contraire, cause d'une névrose qu'il faut se convaincre de supporter jusqu'à ce que la mort nous en sépare. Oui, aussi longtemps que cela. Car imaginaire et symbolique ne sont pas deux lieux séparés, fermés hermétiquement l'un à l'autre et ce n'est pas parce que j'écris, parce que je parle et qu'en somme j'évolue adéquatement dans le registre symbolique que pour moi, ç'en est fini de l'imaginaire. Il m'est impossible de dire : «Ça y est, enfin je suis castré, ça m'a fait mal mais au moins c'est terminé». C'est impossible mais fantasmable. C'est du moins un peu ce que j'ai tenté de montrer dans ces quelques extraits de textes de Kristeva.

CONCLUSION

C'est vraiment dans les oppositions fondamentales — sans faire de sémiotique greimassienne —, entre lesquelles s'alimente le fantasme en se nourrissant des unes et des autres de leurs polarités, que l'énonciation kristévienne parvient à donner signe de ses aspirations. Les dedans-dehors, moi-pas moi, être et non-être constituent les moteurs des structures disons *pré-obsessionnelles* que sont les manifestations de l'oralité, de l'analité, du déni de la castration; le fétichisme maternel et la fantasmatisation de l'auto-engendrement.

Le fantasme révélé par l'étude et la théorisation du procès d'énonciation kristévien serait donc celui d'arriver à se donner à voir comme corps-icône, comme une image prise pour la chose. C'est un fantasme qui englobe le désir de construire et de contrôler une perception bien précise de soi-même chez l'Autre. C'est ce même fantasme qui incite l'énonciation à se construire en faisant appel à une sorte de déséquilibre salutaire — le *déséquilibre kristévien* — pour elle et qui la fait vaciller du côté de la dimension symbolique du corps-icône.

Corps-icône objet de désir, le fantasme s'avère non pas une quête de l'objet mais carrément son atteinte. C'est cette atteinte fantasmée de l'objet de son désir qui permet à Julia de poursuivre l'énonciation. En fait, depuis *La Révolution du langage poétique* — il serait peut-être profitable de remonter encore plus loin dans le temps — un processus est en branle qui vise tout d'abord à nier l'importance et la pertinence des *restes*, des résidus et rejets de la dimension matricielle, à couper l'herbe sous le pied du *nous*, de cette collectivité englobante à laquelle il est cependant parfois bon de se rallier, pour mieux s'en séparer par la suite.

L'association et la dissociation, l'incorporation et l'excorporation, en participant du fantasme d'auto-engendrement, permettent à Julia de prendre et de laisser ce que bon lui semble, uniquement ce qui l'intéresse comme matériau de construction pour son énonciation de vérité et de complétude .

Elle rejette et dénonce ce de quoi elle se fait tout d'abord partie prenante. Elle n'a pas le choix: pour être ce qu'elle désire, il lui faut bien une place où se mettre dans sa certitude d'être forgée d'une trempe à part, voire au-dessus des autres⁴⁷.

Voilà ce qui se dissimule et se répand sous l'énoncé des quelques bouts de son oeuvre que nous avons regardés. Un plein contrôle à la fois de son image pour elle et pour les autres. Pleine possession de son corps et de sa parole iconicisés. Plein contrôle qui tient les guidons de la perception qu'a l'autre de son image, auto-accouchée, objet idole à prendre pour la chose. Désir d'être l'icône dans l'oeil du monde, désir d'être la référence absolue.

⁴⁷Je tiens à rappeler qu'il ne s'agit pas ici de jugements de valeurs ou de jugements d'ordre moral. Il n'est ici question que de l'énonciation étudiée dans sa dimension inconsciente.

Qu'il s'agisse de ses textes théoriques ou de ses textes de fiction, que l'on se reporte au tout début de sa carrière de sujet écrivain ou que l'on évoque les plus récentes années, de sa production, une chose me semble claire à la lumière des observations que nous avons faites, c'est que le caractère obsessionnel de son fantasme ne fait pas que durer, il s'accroît dans son assurance. Et si le doute des débuts paraît s'estomper, c'est dans la mesure où le corps, et le fantasme qui l'iconicise, se blindent de certitude.

L'évolution de ce doute épistémologique qui court à travers les textes kristéviens et dont j'ai parlé en introduction, il me semble maintenant l'avoir fait passer du statut d'hypothèse à celui de phénomène validé — dans les limites que nous avons pour en faire état ici, bien sûr. Ce doute ne disparaît pas mais en vient plutôt à acquérir une forme beaucoup plus évoluée. *La sophistication* du discours contribue à le dompter, de sorte qu'il reste doute mais maîtrisé, devenu l'objet même de la certitude.

* * *

Force m'est d'admettre dans cette conclusion que ce que je prévoyais dès le départ s'est confirmé : ce mémoire témoigne d'un souci constant de théorisation. Théorisation dont je n'ai pas cru pouvoir me passer, puisqu'il s'agissait d'introduire des concepts précis et par surcroît de les travailler pour les faire résonner à même les textes de Kristeva. Mais attention, je ne veux pas dire ici que j'ai inventé quelque chose qui ressemblerait à une grille faite à la mesure des textes analysés, mais plutôt que j'ai tenté de tisser des liens théoriques *sous* les manifestations conscientes, sortes

de symptôme révélateur d'un fantasme particulier dans l'oeuvre. J'aurais bien entendu préféré laisser parler davantage les textes, en convoquer beaucoup plus, mais il m'a fallu sélectionner des passages précis où *encre* ma réflexion et cela a inévitablement provoqué la *censure* des sources de ma démarche.

Pour en finir avec les considérations concernant les conditions dans lesquelles s'est élaboré mon travail, je dirai que j'aurais eu besoin d'au moins une autre trentaine de pages pour véritablement déplier ma réflexion, — mes *inventions théoriques* — et mieux cerner l'oeuvre dans ce qu'elle a pour moi de récurrent et de spécifique.

Lapsus, actes manqués que ces manifestations discursives qui révèlent une part de désir et de fantasme inconscients ?

Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud parle de ces intentions refoulées qui arrivent à se manifester quand même étant donné leur caractère insistant :

[...]ou, en d'autres termes, le trouble peut être consécutif à des influences extérieures au mot, à la phrase, à l'ensemble du discours, il peut être occasionné par des éléments qu'on n'a nullement l'intention d'énoncer et dont l'action se manifeste à la conscience par le trouble lui-même.

Il existe, entre les lapsus, d'une part, les erreurs de lecture et d'écriture, d'autre part, une affinité telle que les points de vue adoptés et les remarques formulées concernant les premiers s'appliquent parfaitement à ces dernières. Aussi me bornerai-je à rapporter quelques exemples de ces erreurs, soigneusement analysés, sans embrasser l'ensemble des phénomènes⁴⁸.

⁴⁸Sigmund Freud (1971), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, p. 64-65.

S'il peut s'agir de lapsus ou d'actes manqués, ceux-ci chez Kristeva ne sont pas venus à sa perception consciente puisqu'ils sont demeurés dans les textes et qu'elle n'y est pas revenu pour les y corriger.

Dans cette optique, j'aimerais mentionner qu'il aurait été extrêmement pertinent d'étudier le dernier roman de Julia Kristeva, *Possessions*, puisqu'il s'agit d'un polar qui manifestement tente de cacher du début à la fin un criminel meurtrier à son lecteur mais n'y parvient pas. Je connais au moins quatre personnes à qui j'ai fait l'expérience de donner à lire ce texte et tous, moi en plus, ont percé le secret du roman et ont découvert le meurtrier avant même d'avoir atteint la moitié du livre. Je ne crois pas que cette faille ait été laissée là de façon consciente car tout le texte s'évertue — en des efforts repérables — à camoufler le criminel et ce jusqu'à la fin. Sorte d'échec de l'intention de l'auteure ? Ecueil provoqué par cette atteinte de la certitude qui ferait vaciller les fondements de l'architecture obsessionnelle ? Ou peut-être ici se révèle-t-il, dans ce que tous ont vu sauf l'énonciation du roman, quelque signifiant forclos ? Porte d'entrée vers une dimension psychotique ?

Je ne puis m'avancer plus longuement sur ce terrain puisque je n'ai pas inclus *Possessions* dans le foyer des préoccupations de ce mémoire. Je désirais seulement signaler en fin de parcours cette piste pouvant donner lieu à une hypothèse qui prendrait le relais de celles que j'ai soutenues dans mon analyse. Cette nouvelle avenue pourrait donner lieu à une étude plus poussée et sans doute susceptible d'éclairer encore le travail qui s'achève maintenant.

Je m'interroge à nouveau. Les mises en relief du dessin psychique particulièrement retors que j'ai tentées ici de mettre au jour ne seraient-elles pas des symptômes d'une allée progressive vers l'effondrement de la structure obsessionnelle ? Effondrement au sens de *poussée à bout*. À bout de rôle. À bout de souffle...

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres signées Julia Kristeva

KRISTEVA, Julia (1969), *Sémeïotikè*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Extraits/Points», 318 p.

----- (1974), *Des chinoises*, Paris, Éditions des Femmes, 228 p.

----- (1974), *La Révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Points», 633 p.

----- (1977), *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Tel Quel», 537 p.

----- (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Points», 247 p.

----- (1981), *Le Langage cet inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Points/Essais», 327 p.

----- (1983), *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, collection «Folio/essais», 476 p.

----- (1985), *Au commencement était l'amour*, Paris, Éditions Hachette, 89 p.

----- (1987), *Soleil noir*, Paris, Éditions Gallimard, collection «Folio/essais», 264 p.

----- (1988), *Étrangers à nous-même*, Paris, Éditions Gallimard, collection «Folio/essais», 293 p.

----- (1990), *Lettre ouverte à Harlem Désir*, Paris, Éditions Rivages, 85 p.

----- (1990), *Les Samouraïs*, Paris, Éditions Fayard, 460 p.

----- (1991), *Le Vieil homme et les loups*, Paris, Éditions Fayard, 269 p.

----- (1994), *Le Temps sensible*, Paris, Éditions Gallimard, collection «nrf essais», 455 p.

----- (1996), *Possessions*, Paris, Éditions Fayard, 278 p.

----- (1996), *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Éditions Fayard, 501 p.

Ouvrages théoriques

ALTHUSSER, Louis (1996), *Psychanalyse et sciences humaines*, Paris, Le Livre de Poche, 121 p.

BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Éditions Gallimard, collection «Tel», 356 p.

CHAUVIRÉ, Christiane (1995), *Peirce et la signification*, Paris, Presses Universitaires de France, 287 p.

- CHEMAMA, Roland (1993), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Larousse, collection «Sciences de l'homme», 307 p.
- DERRIDA, Jacques (1967), *L'Écriture et la différence*, Paris, Édition du Seuil, collection «Points/Essais», 335 p.
- DOLTO, Françoise (1984), *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Points/Essais», 375 p.
- ECO, Umberto (1976), *La Production des signes*, Paris, Le Livre de Poche, collection «Biblio/essais», 125 p.
- FREUD, Sigmund (1968), *Métapsychologie*, Éditions Gallimard, collection «Folio/essais», 185 p.
- (1971), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 305p.
- (1987), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Éditions Gallimard, collection «Folio/essais», 223 p.
- (1995), *Cinq psychanalyses*, 19^e éd., trad. par Marie Bonaparte et Rudolph M. Lœwenstein, Paris, Presses Universitaires de France, 422 p.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrit I*, Paris, Édition du Seuil, collection «Points/Essais», 289 p.
- (1971), *Écrit II*, Paris, Édition du Seuil, collection «Points/Essais», 244 p.
- (1973), *Le Séminaire, livre XI*, Paris, Édition du Seuil, collection «Points/Essais», 312 p.

----- (1975), *Le séminaire, livre I*, Paris, Éditions du Seuil, 318 p.

----- (1981), *Le séminaire, livre III*, Paris, Éditions du Seuil, 362 p.

----- (1994), *Le séminaire, livre IV*, Paris, Éditions du Seuil, 434 p.

LECLAIRE, Serge (1968), *Psychanalyser*, Paris, Édition du Seuil, collection «Points/Essais», 186 p.

----- (1981), *On tue un enfant*, Paris, Édition du Seuil, collection «Points/Essais», 136 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, collection «Tel», 531 p.

RICOEUR, Paul (1985), *De l'interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Points/Essais», 575 p.

ROSOLATO, Guy (1996), *La portée du désir*, Presses Universitaires de France, 193 p.

ROUSINESCO, Elisabeth et PLON, Michel (1997), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Fayard, 1195p.

SCHILDER, Paul (1968), *L'image du corps*, Paris, Éditions Gallimard, collection «Tel», 352 p.

SCHREBER, Daniel Paul (1975), *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Édition du Seuil, collection «Points/Essais», 388 p.

VIDERMAN, Serge (1982), *La construction de l'espace analytique*, Paris, Éditions Gallimard, collection «Tel», 348 p.