

Le Bulletin Freudien n° 6

Mars 1986

## QUELQUES LETTRES D'AMOUR SITUATION DE LA SUBLIMATION ET DU REFOULEMENT

Christiane RABANT- LACOTE

(100) Nous avons demandé à Christiane **RABANT-LACOTE** de bien vouloir formuler par écrit son intervention orale lors de la table ronde consacrée à la lecture d' "Au-dessous du volcan" de Malcolm **Lowry**.

Nous avons reçu de sa part le texte suivant, qui déjà s'appuyait sur les lettres d'Yvonne à Geoffrey.

Ce texte non remanié a été partiellement publié en 1980, dans le numéro 1-2 de la Revue d'Esthétique, dont le thème était "**Le Deux**" (coll. 10/18, Christian Bourgois).

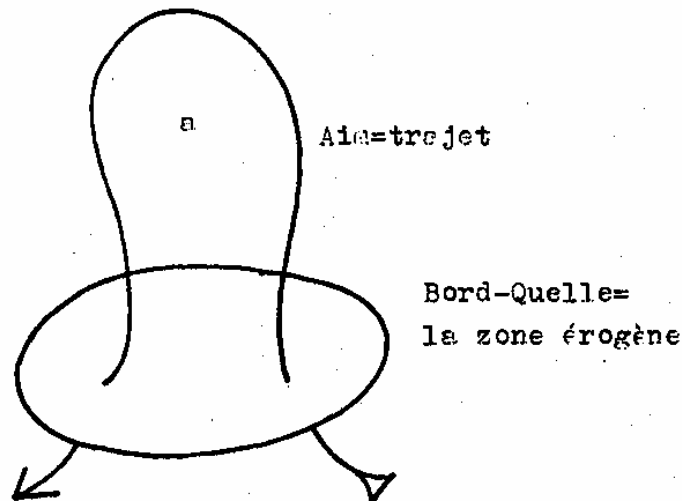
Nous remercions ici Christiane **RABANT- LACOTE**, de nous avoir aimablement apporté cette contribution.

(101) Comment les circuits pulsionnels se nouent-ils ensemble ? Comment ce noeud met-il en jeu la conception même du refoulement originaire où s'enchaînent les processus du refoulement secondaire ?

Pour suivre ces processus, nous n'avons, dans une cure psychanalytique que le langage et ce qui irradie les mots en éclats de signifiants par la métaphore. Paroles, métaphores et métonymies - de **Freud** à **Lacan**. D'une suite de métaphores, de jeux de mots, quelque chose se déplace et tombe = ce que Lacan écrit objet a. De cette suite qui se conclut alors sous forme de série, ce qui s'engage, c'est la liaison d'un circuit pulsionnel à un autre.

L'objet a peut s'imaginer consistant, certes, (objet oral, anal, sein, regard, etc) mais on ne va pas bien loin sur ce chemin. En fait ce qui nous intéresse davantage c'est l'écoute des moments critiques où la courbure pulsionnelle risque de se faire ou de ne pas se faire. La situation de l'objet a par rapport à ce que **Lacan** nomme ek-sistence, ne va pas sans risque de dérive ; une dérive nécessaire pourtant puisqu'elle est la seule à décoller l'unité de la consistance. L'un vers quoi nous arrivons dans une problématique d'ek-sistence, ce que **Lacan** explore avec le noeud borroméen, est un de liaison : il ne s'oppose pas de façon systématique à l'un de la consistance, nécessaire pourtant. Quel trou cela ménage-t-il ? Jusqu'où, comment la dérive peut-elle se recourber ?

Nous reprenons ici le schéma fait par **Lacan** dans « *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* » à propos de la pulsion partielle (p.163)



Comment écouter ce qui s’image dans ce dessin comme courbure, bouclage, rebroussement du trajet ?

Notre propos tente de situer cette écoute dans une certaine dimension de l’amour de transfert, qu’il se déclare de façon voilée, transformée, ou directe. Ce qui est écoutable, à propos de cet amour, c’est la dimension de sublimation, coexistence à l’acte de parler. Rien d’autre, à notre avis. C’est déjà fort complexe.

Il est de bon ton de dire que les déclarations d’amour sur un divan, directes ou voilées, ne renvoient pas à la personne de l’analyste, mais à une historicité oedipienne. Partis ainsi sur des personnes et des figures, irons-nous loin ? “Je t’aime” dit-on à un analyste ; ce n’est pas seulement répercutable de figures parentales en figures parentales. Ce que nous essayons de dire c’est que ce “je t’aime” est de la même configuration, du même poids, du même enjeu que ce qui se passe lorsque j’écris une lettre d’amour. Carte postale d’Yvonne au consul dans le roman de Malcolm **Lowry**; longue lettre de Marguerite **Duras** dans Aurelia Steiner poésie; poèmes courtois.

L’écoute des jeux de mots s’appuie de plusieurs manières sur l’écriture. Elle s’appuie sur l’orthographe, certes, dans la discrimination des homo phonies ; mais elle s’appuie, profondément, sur ce que fixe par poésie, la métaphore. Il y a, en effet, une dimension poétique de la métaphore. Si l’analyste privilégie l’aspect décomposé, éclaté de ses écarts - nous utilisons le pluriel, nous montrerons en effet qu’on ne peut parler d’une métaphore, mais de plusieurs métaphores - il devrait ne pas en oublier le poids poétique. Il ne s’agit pourtant pas pour lui de goûter cet aspect poétique dans son expansion sonore et musicale, et, en ce sens, toute complaisance esthétique a un aspect de fraude qui tourne plus vers (103) le “faire joli” que vers la rigueur poétique. Lorsque nous prenons l’image du poids à propos de la poésie de la métaphore, nous pensons à quelque chose qui par son poids situe une certaine disparité temporelle entre l’être et l’avoir par quoi nous avons défini, dans un autre travail, cette perte qu’est la chose freudienne, das Ding. (1) Nous pensons à cette nécessité sans fond par quoi une suite de mots arrive “*depuis l’oubli*”, comme le dit RM. **Rilke**. Une certaine dimension d’ek-sistence, liée au temps, est fixée là, établissant une problématique de proximité et d’éloignement. Ce point-là ne concerne pas le cours même de la sublimation, mais son point inchoactif La question que nous nous posons, concerne la relation entre ce point inchoactif de la sublimation où la métaphore joue dans une sorte de tranchant temporel, et ce que Freud entend par fixation quand il parle de la fixation produite par le refoulement originaire.

La sublimation, à son moment inchoatif, nous semble pièce nécessaire au refoulement ; non pas au sens où **Freud** la mêle parfois à la formation rationnelle, mais à ce point, vide de sens, où se fait courbe le trajet pulsionnel, interpellant en un autre point le trajet pulsionnel d'un autre. Je dis "*Je t'aime*", entends comme ces lettres d'amour courtois de Provence. Aim = du provençal aesmer, estimare ; parcours d'un missile lancé au bord de ton corps, ou plutôt, au bord supposé que forme peut-être la courbure de tes trajets pulsionnels et que j'écris en forme de lettres, envoyées, écrites d'être envoyées, parce que ces trajets excèdent le visible de quelque dessin ou perception que ce soit.

\*

\*       \*

Quelques lettres d'amour : "*Je t'aime*". Cette phrase ne veut rien dire, pourtant cela vaut qu'on la dise, cela vaut qu'on la fasse passer de l'écrit au dit. Ce n'est, ni un problème à comprendre, ni une énigme à deviner, ni une information à décoder. Nul n'est sûr d'être compris quand il dit à un autre : "*Je t'aime*", et cela, même dans le cas où l'amour se dit réciproque.

(104) Lettre d'amour : ce qui est visible dans le lisible est immobile, comme le dépôt, la fixation d'un certain franchissement ; "*Je t'aime*", cela veut dire, je passe d'un objet d'amour à un autre. Tout amour est change ment d'objet d'amour. La cure psychanalytique met à nu cette nature de déplacement. Michel **Jones** dans son dernier livre "*Le Parasite*" le montre assez bien à propos du Banquet de **Platon** : tout le Banquet est écrit dans l'attente d'une définition "pleine" de l'amour ; attente vaine, il n'y en a pas ; attente féconde, car on cesse enfin d'attendre et au bout du circuit on se retourne, et on voit qu'on s'est enfin déplacé.

Transfert, transport, amour de transfert : mais transporte-t-on « quelque chose » ?

Toute ma théorie du transfert consiste à relever des transpositions : je transporte sur l'analyste des affects et des mots liés à des configurations parentales et fraternelles. Cet accent mis sur cette figurabilité nous semble surtout aboutir à fixer des ambivalences, et il y a sans doute autre chose à faire qu'à laisser, interminablement, louvoyer la parole de quelqu'un entre aimer et n'aimer pas. On peut sans doute intervenir par quelque chose comme le "dehors" des mots. La métaphore est ce qui courbe l'éclatement des mots en signifiants. Dire : "*Je t'aime*", cela peut être entendu comme le tracé de ce "dehors" des mots. Autrement dit, ce que nous essayons de séparer, de mettre en lumière, c'est le point de sublimation de tout amour ; le point où il engage par les signifiants jusqu'aux mots, un certain franchissement.

On vous dit : "*Je vous aime*". On vous dit aussitôt après : "*Dites-moi quelque chose*". Les deux volets de ce qu'on appelle une demande, sont liés. Bien sûr, en un premier sens, cela peut vouloir dire : "*Donnez-moi quelque parole consistante, donnez-moi quelque sens arrêté à ce que je dis là*". "Se taire est alors, pour l'analyste, la règle, mais une règle de précaution ; il s'agit d'un silence "par défaut" qui peut suggérer une consistance virtuelle, suffisante, non-dite. Pour penser à une autre qualité de silence, il faut peut-être prendre à la lettre : "*Dites-moi quelque chose*".

\*

\*       \*

(105) “*Dites-moi quelque chose*”. On le dit aussi à la petite fille enrubannée des jours de fête. Dis-nous quelque chose, cela veut dire: dis-nous un poème, dis-nous “voici”, dis-nous “voici des fleurs, l’amour, la mort, le printemps”. On demande un poème, on demande aussi, là, les premiers mots “retenus par coeur”. Grille fragile des comptines. Compter et se souvenir - dire depuis l’oubli. Dites-moi “voici”, comme on dit “voici une coupe de roses”. Il est tout à fait frappant de lire à quoi s’oppose ce “voici”. Prenons justement le poème de **Rilke** appelé “*La coupe de roses*”, p.220 de l’édition française. Il est d’une actualité vibrante. Il met en cause toute une conception de l’objet a.

*“Furieux et chancelants tu vis deux garçons  
se mêler en une masse informe  
remplie de haine et roulant par terre  
comme une bête assaillie par les abeilles;  
comédiens et fanfarons entassés,  
chevaux enragés qui s’effondrent le mors aux dents  
le regard projeté  
comme si le crâne allait leur jaillir de la bouche  
Maintenant tu sais comment s’oublie ces choses :  
voici devant toi une coupe pleine de roses,  
inouvable et remplie jusqu’au bord  
de ces dons extrêmes d’être et de se pencher,  
de se retenir, d là, de ne pouvoir jamais donner  
peut-être sont-ils nôtres chez nous extrêmes.  
...  
Une chose qui d’elle-même jusqu’à ses bords s’éclaire,  
connais-tu quelque chose qui réunisse tout cela ?”*

On oublie trop le ton sardonique de R.M. **Rilke**. La lutte, mais approche donc plus près du vrai danger.

Il ne s’agit pas d’une élévation lyrique et lénifiante vers un bouquet de fleurs précieux et douceâtre. Il y a trop de poèmes dans cette oeuvre qui concernent les roses : coupe, roses, pétales. Chaque pétale donne consistance frêle à “voici”, le déictique. Un déictique qui ne suit pas (106) un trajet intentionnel mais qui vient placer chaque mot comme un pétale, “être presque sans contour, comme laissé en blanc”. Les mots d’intérieur et d’extérieur ne valent plus vraiment. La mort n’y trouve pas, certes, consistance de meurtre, mais elle est là comme la structure de la mémoire, retardée simplement retardée par le grand détour d’un mot qui arrive de l’oubli, pétale après pétale et qui se tient de sa seule courbure fragile, proche, simplement proche et voisin d’un autre.

\*

\*      \*

Proximités. **Rilke** écrit encore, cette fois à propos de **Rodin** :

“Il bâtit sa proximité

puis se créa un horizon”

C’est la fonction de toute lettre d’amour. Son mouvement inverse ce qui peut faire bloc dans le narcissisme en un autre mouvement, qui n’exclut pas le narcissisme mais en disperse l’unité de bloc jusqu’à quelque chose de un, qui n’est pas l’unité d’un mot, mais, disons pour l’instant, comme une sorte de marque, séparée de lui. On comprend alors la fonction narcissique des fleurs, non pas miroir, mais plus profondément, images du voisinage, creusé de temps.

Lettres d’amour : “ Voici devant toi une coupe de roses”. Il s’agit de mettre en oeuvre la nature de déplacement de l’amour et non de lui donner sens. Absence de sens, cela ne veut pas dire absurdité, non-sens, au-delà du sens. Cela veut dire : nécessité d’achever, par un déplacement, un intervalle. De ce déplacement, la trace en est l’éclatement et l’éloignement des mots selon des déictiques qui ne désignent pas, mais marquent l’achèvement, ici, d’un mouvement.

Lettres d’amour. Est-ce que, lorsque j’écris : “Je t’aime”, le principe même de l’intentionnalité n’est pas halluciné ? Lorsque je dis ce “tu”, je prends, en réalité, appui sur un éloignement. Eloignement est plus rigoureux ici qu’absence. Nous le démontrons à propos du roman de Malcolm **Lowry** “*Au-dessous du volcan*”.

Je prends appui sur je “lui” écris pour “t’écrire”. Il, elle, lit, peut lire, ce que j’écris. Il, elle, entend, peut entendre ce que je dis. Il faut (107) quelque chose qui joue comme un bord de corps pour que la courbure pulsionnelle se fasse. Un bord de corps dit. Je prends appui, dans l’écriture de la lettre d’amour, sur un éloignement d’où les mots peuvent affluer jusqu’aux bords de ma bouche, d’être lus ou entendus. Cet éloignement joue comme un attracteur ; il ne se joue pas par rapport à un point attracteur. La déictique, dans l’écriture de la lettre, est comme le signal de cet attracteur laissé inconnu, comme en blanc.

\*

\*      \*

Dans la “*Métapsychologie*” (p. 48 de l’édition française), Freud affirme ceci « *Nous sommes fondés à admettre un refoulement originnaire une première phase du refoulement, qui consiste en ceci que le représentant psychique (représentant-représentation) de la pulsion se voit refuser la prise en charge dans le conscient. Avec lui se produit une fixation ; le représentant correspondant subsiste, à partir de là, de façon inaltérable et la pulsion demeure liée à lui ...* »

“*Le refoulement proprement dit est donc un refoulement après coup. Du reste, on aurait tort de ne mettre en relief que la répulsion qui, venant du conscient, agit sur ce qui est à refouler. On prendra tout autant en considération l’attraction que le refoulé originnaire exerce sur tout ce avec quoi il peut établir des liaisons*”.

Dans la lettre d’amour, nous n’écrivons pas à une “personne”. Ce qui ne veut absolument pas dire qu’il n’y ait pas des enjeux vitaux dans une telle lettre. Au contraire. Simplement, en disant que c’est un certain éloignement qui constitue cette attraction, nous désubstantialisons l’attraction du refoulement originnaire. Nous la rendons à une problématique de proximité et d’éloignement. Cela ne signifie pas flou, imprécision, mais une orientation autre, un certain

mouvement sans origine assignable et qui n'est pourtant pas le vide ; c'est une certaine manière qu'ont les mots de se tenir. Nous reprenons les termes de **Rilke** - non pas pleins mais par le dehors ne constituent en eux et hors d'eux les métaphores éclatant en signifiants. Dehors, non pas le vide, mais la possibilité de courbures où se font des trous dans et à partir des mots.

(108) Ceci concerne, au plus près, l'écoute d'une certaine dérive des jeux de mots, dérive à laquelle, malgré l'angoisse qu'elle engendre, il faut laisser tout son temps. Mais de quelle manière ? Et de quelle manière se fait la conclusion de cette dérive ? Par quelque chose qui pose une unité. Mais cette unité ne peut être issue de l'un des termes de la substitution qui constitue une métaphore. C'est là que joue de façon terroriste une théorie qui fortifierait les formations réactionnelles. Ne pas conclure, c'est aussi constituer une linéarité, ou une extension qui, parce qu'elle ne se conclut pas, ne constitue aucune singularité et devient homogène. En effet, toute notion d'interminable homogénéise. Il faut sans doute qu'entre en jeu une autre forme d'unité, liée à l'ek-sistence et à ce que l'ek-sistence permet de liaison.

\*

\*      \*

On a coutume de séparer refoulement et sublimation comme deux destins de la pulsion. Pourtant, ce que nous écoutons, nous conduit à nous demander si le point où la sublimation est possible n'est pas enraciné dans ce que **Freud** appelle refoulement originaire où se produit une fixation. Il ne s'agit sans doute pas de la fixation de quelque chose ; il s'agit peut-être davantage - c'est notre question - de la fixation d'un certain mouvement de courbure pulsionnelle ; il ne s'agit pas d'un mouvement d'affects, mais de la possibilité de constituer en série plusieurs métaphores. Ce serait donner assez de sens à ce terme de fixation, et rompre ainsi avec les images spatiales d'attache à un point fixe. Notre recherche peut sans doute être interprétée en termes de métaphore paternelle telle que Lacan l'a formulée dans les Ecrits. Disons que, pour nous, l'emploi, plus tardif, du terme d'ek-sistence à propos des noeuds borroméens, nous permet d'en situer l'effet de liaison.

Il est tout à fait intéressant de remarquer que **Freud**, au moment où il parle des différents stades, oral, anal, génital, commence son exposé par un paragraphe sur la sublimation. Certes, ce qu'il nomme ainsi à ce moment, est mêlé parfois à la formation réactionnelle. Cependant, **Freud** qui corrigeait de notes les éditions successives de ses textes (109) a conservé le terme de sublimation, à ce point même.

Il nous semble donc très important d'écouter dans toute parole sa dimension sublimatoire. Parler, c'est franchir l'épaisseur de la satisfaction hallucinatoire qui empêche la liaison d'un circuit pulsionnel avec d'autres circuits pulsionnels. Comment se franchit l'auto-érotisme ? Ici, nous ne questionnons pas seulement au niveau de la petite enfance, mais cette dimension auto-érotique qui oriente aussi les mots que nous disons.

\*

\*      \*

On dit, un peu schématiquement, que c'est la réalité, dans le principe de réalité, qui fait franchir ce qui est vécu sous le principe de plaisir. Or nous ne pouvons résoudre ce problème

ainsi, car ce que nous nommons réalité est un tissu de concepts qui totalise une multiplicité d'expériences selon une certaine Unité. Et d'ailleurs, tout l'enjeu systématique du délire est de reconstruire une certaine unité, une unité de point fixe, rayonnant.

Or, l'unité qui peut articuler symboliquement le réel à ce qui est différent de lui et qui s'appelle réalité dans le principe de réalité est sans doute la trace de cette porte qu'est la chose. Das Ding, telle que l'a élaborée **Lacan** à partir de **Freud**.

L'unité qui assure, entre autres choses, la liaison de ce que nous nommons réalité dans le principe de réalité ne fait échapper au délire qu'à la condition de rester trace de la chose. Nous disons rester et non pas être, car rester implique une certaine situation d'une diversité temporelle, avec, ce que cela implique, non d'être mais d'habitus.

Le terme de trace, si souvent employé à propos de l'écriture n'est pas seulement ce substitut qui vient recouvrir une certaine absence ou encore, une certaine disparité de temps. Ce que nous cherchons à situer, à desceller, à ne pas oublier dans l'écoute de l'unité dont la consistance se révèle dans une trace, c'est tout bêtement que c'est la trace de la chose, cette disparité temporelle que nous nommons perte.

(110) Nous ne pensons donc résoudre le problème du franchissement de la satisfaction hallucinatoire en invoquant directement le principe de réalité puisque la définition de l'unité de cette réalité est justement l'enjeu de notre question : situation du lien entre la possibilité même de la sublimation et refoulement originaire.

\*

\*      \*

Il nous faut donc reprendre notre étude et essayer de situer ce que nous appelons perdre ici. On ne perd pas seulement l'objet qu'on a. Nous l'avons montré dans un autre travail. Perdre est ici lié à une impossibilité - d'autre part, il faut nous habituer à concevoir un "perdre" avant "avoir" ; nous habituer : il n'y a de stabilité que par des déséquilibres. Prenons la note posthume de **Freud** (t. XVII, p.151): "*Das haben ist die spätere, fällt nach Objektverlust ins sein zurück. Mutter : Brust. Die Brust ist ein Stück von mir, ich bin die Brust-Später nur : ich habe sie, d.h. ich bin sie nicht...*"

A partir de ce texte, on peut comprendre que ce n'est pas parce que la mère retire le sein qu'il y a une perte d'objet, mais, profondément, parce qu'elle le lui donne.

L'un des points les plus importants touche, dans ce texte, l'intervention de la négation entre avoir et être. Il ne s'agit pas, comme le font certains, de s'empresser de prononcer le mot de dialectique à ce sujet. Les mots être et avoir ne s'opposent pas et ne sont pas dans tous les cas contradictions. Il s'agit, entre autres choses, de la constitution de l'objet sein. De sa consistance certes, mais par la tenue d'une ek-sistence. Ces quatre lignes de **Freud** ne ménagent pas en effet seulement le passage d'un registre à un autre par le changement de verbe et la négation. L'enjeu est aussi de liaisons, en particulier de liaison entre les pulsions partielles, ce qui est une tout autre manière de concevoir l'unité. Ces deux manières appartiennent à des logiques différentes, ménagent une sorte de trou entre elles, et sont toutes deux indispensables à l'écoute analytique. "J'ai le sein, c'est-à-dire, je ne le suis pas" : il y a là le schéma d'un processus de substitution où quelque chose équivaut à une autre. Schéma du refoulement et métonymiques les explicitent chez **Lacan** depuis **Freud**. Ceci n'est possible que si une unité ek-siste aux signifiants.

(111) Cette unité de liaisons n'est pas cette unité d'intersection, plane, par quoi la mère donne le sein à travers des fantasmes : sein - : pénis, lait merde, sperme ou crachat, sein-utérus qui se vide et se remplit, oeil mamelon comme dans les tableaux de **Magritte**, lieu masturbatoire ou lieu de rapport érotique avec un autre. Tant que les équivalences sont gelées tant que le processus de substitution qui les constitue n'est pas ouvert comme tel, rien du signifiant ne peut apparaître.

Il ne peut apparaître que si, à propos du sein et des fantasmes dans lequel il est nécessairement pris pour la mère, pour l'enfant, pour tout "adulte", se pose le problème de la liaison entre les orifices du corps, c celui de leur rapport avec ce qui s'ouvre et ce qui se ferme de l'inconscient.

Il faut qu'apparaisse quelque chose qui dérange l'unité fantasmatique où se gèle une consistance plurielle du sein : sein-pénis, sein-utérus par exemple ; qui dérange cette unité d'intersection en la "décollant" par exemple comme liaison. Là se situe pour nous l'un des enjeux des noeuds borroméens de **Lacan** par rapport à des graphes plus anciens. Il importe de rejoindre cette impossibilité par quoi consistance et ek-sistence ne s'opposent pas systématiquement. Non seulement pour déjouer la symétrie des polémiques, mais surtout parce que c'est là que les trous du corps peuvent fonctionner comme orifices, que le corps peut se montrer, dans sa vie, dans sa mort, réseau, circulation, tissu de signifiants.

Etre. Avoir. Entre il y a perdre, mais perdre au sens d'ouvrir ; ouvrir, décoller l'aspect de recouvrement de la substitution. Michèle **Montrelay**, (1) en parlant du sein, dit qu'une mère "perd avec la Jouissance" : c'est cet avec qu'il faut élucider. Ouvrir les processus de substitution gelés par le fantasme, repérables dans les lapsus, jeux de mots ... etc, c'est repérer dans l'ouverture de la métaphore qu'il n'y avait rien d'autre de possible que ce processus-là, que l'impossibilité laisse là sa trace, occasion une, faisant refluer le un de sa trace sur les signifiants.

Sein-utérus, bouche ou oeil, tout cela n'est pas directement traces de la liaison entre les pulsions partielles. C'en est surtout le gel.

Il faut donc retrouver ce qui fait que ce réseau de mots où se tisse (112) le sein arrive depuis, non le vide, mais l'oubli : ce que dit R.M. Rilke à propos du mot poétique.

\*

\*       \*

Il est difficile d'articuler l'amour et le désir. C'est pourtant essentiel. Ce que nous montrons n'est pas au niveau des affects mais au niveau de l'orientation des mots. L'amour a toujours une dimension de sublimation ; c'est Cette dimension qui est écoutable dans l'amour de trans fert. Mais cette distinction n'est possible que dans la mesure où on distingue sublimation et idéalisation. Dans tout amour, il y a quelque chose comme la sublimation de l'interdit de l'inceste. Nous avons montré ailleurs (2) comment cet interdit était la limite dite - dite et redite, au sens où des stabilités constituent des singularités - de la liaison entre les pulsions partielles. Tout amour remet en question cette liaison même.

---

(1) L'ombre et le nom, £cl. de Minuit.

(2) Essai sur Rilke.



De quoi se fait cette sublimation ? Peut-être de saisir qu'aimer n'a pas grand chose à voir avec le désir d'être aimé ; saisir que la volonté d'être aimé est proche de la haine : trouser de l'espace du désir la circularité folle d'aimer et d'être aimé ; trouser entre l'actif et le passif. Ceci est l'un des effets de l'interdit de l'inceste dans les relations de parenté.

Nous prenons, dans le langage, le tracé de la lettre d'amour pour dégager cette dimension de sublimation écoutable dans l'amour de transfert. Elle seule, telle que nous la concevons du moins, conduit la longue dérive amoureuse, belle, effrayante, démesurée, folle, nécessaire pour tant, jusqu'à un point qui se situe un d'être, après coup, le point où se recourbe cette dérive vers le désir.

\*

\*      \*

Lettres d'amour. En voici deux. *Aurelia Steiner*. Deux courts métrages en esquisse l'un de l'autre, à côté l'un de l'autre, lettre lue ou écrite, Marguerite **Duras**.

(113) "*Il y a eu d'abord le bleu liquide de ses yeux, et puis, il m'a vue*". En même temps que ces mots dits en voix off par Marguerite **Duras** elle-même, il y a : le flux de la Seine, sous un pont, sans bords, lentement ; et passe un lourd cargo noir qui s'en va : "Il m'a vue". Flux, vagues, extériorité à elle-même de l'eau, et puis, d'un coup, mais aussi lentement, un objet remplit l'écran, passe et s'en va. La perte avant l'avoir, jusqu'au bord du verbe avoir - et puis, de l'autre côté de ce bord, mais à ce bord, l'objet qui s'en va avec ce bord, la perte ou la présence de cet objet.

Le bleu liquide, ce mouvement vers l'avoir, cette perte avant l'avoir qui fait bord d'objet - et puis le cargo, l'objet. Ek-sistence et consistance de l'objet comme deux orientations nécessaires à la constitution des signifiants dans les mots. Et à côté, dehors, mais décrivant ce trou cette asymétrie entre ek-sistence et consistance qui n'a rien à voir avec une "mise en abîme", la lettre d'amour écrite-dite par la voix de Marguerite **Duras**.

Il n'y a pas d'intérieur et d'extérieur du corps au niveau où les signifiants forment un corps vivant, il y a la lettre d'amour et les circuits pulsionnels qui s'y lient ensemble.

\*

\*      \*

Lettres d'amour : vont-elles arrêter la dérive ? Cette dérive pourtant nécessaire pour savoir toute dimension d'ek-sistence.

"*Au-dessous du volcan*" - Malcolm **Lowry** - (id. Buchet-Chastel 1969). Volcans, bouches éruptives qui communiquent avec le ventre incandescent de la terre. Ou encore deux seins effrayants, orifices dangereux. Voilà pour le chromo aux couchers de soleil rouge et l'imagerie intérieure extérieure.

Mais dans le récit on lit tout autre chose : des ruisseaux coulent en tous sens ; des rues montent et descendent; proches sont les ravins, les arbres, les buissons, les bruits. Il y a des voitures, des chevaux, des autocars, une grande roue qui tourne : transports et circulations.

(114) A côté, un paquet de lettres d'amour ; sans reprise : le consul aurait pu y répondre, il ne l'a pas fait, il ne cesse de ne pas le faire. Un 'paquet, et la dernière arrivée était la première, celle qui marquait la séparation, le départ de la femme aimée au loin. La lettre arrive trop tard : Yvonne est là, revenue. Le consul va-t-il répondre tout de même à cette première-dernière lettre ? Les lettres se mettront-elles en série ou en paquet ?

Yvonne est revenue, après avoir quitté le consul qui se mourait dans l'abandon. Or, loin de clore en intervalle l'absence, sa présence en aggrave la dérive. L'amour est toujours là, mais il dérive : *"Il pensa : si, je t'aime, il me reste pour tout l'amour du monde, mais cet amour me paraît si loin de moi et si étranger aussi, je pourrais prétendre l'entendre, un bruit sourd et un sanglot, mais loin, très loins, un son triste, perdu, et qu'il s'approche ou s'éloigne je ne saurais le dire"*.

*"Mais je suis revenue", ' disait-elle apparemment. "Ne le vois-tu pas ? Nous sommes ici ensemble, de nouveau. C'est nous. Ne vois-tu pas cela ?"*

*"Si, je vois" en fait, une voyait pas Il entendait seulement le bruit sourd, le sanglot, et il sentait, il sentait l'irréalité". "Je t'aime. Mais..." (p.224).*

\*

\* \*

La lettre d'amour où les mots miment l'éloignement où ils se tiennent lorsqu'ils éclatent en signifiants et que cet éclatement demeure, un instant ouvert, lorsqu'ils s'ourlent, non de néant, mais de tout l'oubli de l'autre lorsqu'il parle, de tout l'oubli nocturne depuis quoi la mère, par exemple, parle, nous explique soudain la complexité de Fort-Da. Fort-Da = c'est écrire "je t'aime". A la seule condition de ne pas s'obnubiler, dans ce texte, sur la bobine et la consistance qu'elle donne à l'absence et à la présence. Il y a bien, certes, ce jeu d'absence et de présence, mais il y a autre chose aussi : ce qui est prononcé, Fort Da, c'est-à-dire loin, proche : problématique de proximité et d'éloignement.

(115) Que signifie ce loin-proche, dit à haute voix ? L'enfant joue avec quelque chose, à peine un objet ; il joue sans doute avec seulement "pas rien". Il s'agit plus que de la chose, des mots. L'enfant, par ce jeu, défait l'intrication de quelques mots - on ne sait pas lesquels - de ce nuage réseau de mots flottants, suspendu dans on ne sait quel temps de satisfaction hallucinatoire et qu'on appelle le sein. Les mots qu'il ne prononce pas, mais qu'il fait aussi passer, pour lesquels il fit un certain franchissement, il les fait passer dans cette courbe que décrit Loin-Proche, Fort-Da : ils portent du plaisir hallucinatoire.

De quelle courbure s'agit-il alors ? L'enfant joue - loin/proche - et transcrit ainsi l'aléa d'une courbure pulsionnelle de sa mère ; peut-être celle qui isole tel circuit pulsionnel - voir, entendre - ; ce faisant, il pose le point d'impossible (où tombe la bobine, dérisoire) où toute courbure d'un circuit pose la question de sa liaison avec d'autres circuits pulsionnels.

Ce que je trace du bout de mon stylo dans une lettre d'amour, ce n'est à proprement parler le bord de ton corps mais ce moment d'aléa, de caractère hasardeux, de la courbure d'un circuit pulsionnel chez l'autre.

Je dis quelques mots. Cela fait une série de jeux de mots, à condition qu'il l'entende, à condition de ce que je rencontre d'impossible le lien entre son oreille, son regard, son sexe, sa voix ... etc, le réseau de son corps, tandis que de son corps, la présence, la pesée, le poids

reste entre ces mots égrenés en signifiants par ce retour jusqu'à mon dire, ek-sistant, comme immensément à côté.

\*

\* \*

Yvonne tenta de ressusciter une vieille blague. Sa voix tremblait.

Risque vain : l'alchimie de la métaphore ne se fait plus. Cela ne "prend" plus. Il s'agit alors d'autre chose que d'une connivence rompue. Entre, s'écoule un espace sonore démesuré que rien ne vient recourber en signifiants ; les mots restent mots, prononcés, et le sonore se disperse (116) et disperse l'espace : "*Le consul s'imaginait ouïr encore la musique du bal qui devait depuis longtemps s'être tue en sorte que le silence était comme pénétré de la sourde batterie des tambours évanouis. Paria : cela voulait dire tambour aussi. Parian - c'était sans doute l'absence presque palpable de la musique, toutefois, qui rendait tellement singulier qu'à son rythme parussent s'agiter les arbres, illusion qui vêtait non seulement le jardin, mais les plaines au-delà, la scène tout entière sous ses yeux, d'horreur, l'horreur d'une intolérable irréalité*". (p.84 )

Yvonne est sans oubli, lisse, lavée, rincée, bronzée, Yvonne aux adultères éclatants comme seul le désir peut l'être quand il fait implorer la jouissance dans l'identité, Yvonne dressée, érigée, mais au contraire de ce que le phallus permet de liaison symbolique, intemporelle, donc image, malgré son retour. La vieille blague reste à plat : irréalité. De la même façon, les lettres, les lettres auxquelles le consul aurait pu répondre, trouvant appui sur l'oubli même chez cette femme, se brisent, tombent, en paquet : "*Yvonne avait-elle lu les lettres d'Héloïse à Abelard ? ... Qui s'interposa ? Qui peut s'opposer ? Le consul se leva Yvonne avait assurément lu quelque chose*". ( p.393)

Les amarres sont rompues. Le consul ne pourra répondre, et les lettres d'amour, au lieu de s'articuler entre elles, au lieu de faire bifurquer sublimation et refoulement, se mettent en paquet, dérisoire, dans la poche, ou encore, au hasard, laissées sur le comptoir d'un bar. Le consul, tué, roule dans l'abîme.

"*Où sont les lettres, Geoffrey Firmin, les lettres qu'elle a écrites jusqu'à s'en briser le coeur ? Les lettres étaient ici, nulle part ailleurs qu'ici : c'était là, les lettres et ça, le consul le sut tout de suite sans examiner les enveloppes. Quand il parla, il ne put reconnaître sa propre voix*". (p. 389)

\*

\* \*

(117) "Si tout est embrouillé", écrit Lacan dans les *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, dans la discussion de pulsions sexuelles, "*c 'e s t qu'on ne voit pas que la pulsion représente, mais ne fait que représenter et partiellement, la courbe de l'accomplissement de la sexualité chez le vivant. Comment s'étonner que son dernier terme soit la mort ? Puisque la présence du sexe chez le vivant est liée à la mort*". (p. 161 )

Cette courbe est remise en jeu par toute courbure des circuits pulsionnels. Elle retarde la mort. Ce qui est nécessaire de sublimation intro- active par rapport à la constitution du refoulement est ce qui garde trace une d'une problématique de proximité et d'éloignement. Cette problématique est ce qui définit la chose comme perte, c'est-à-dire comme ce qui peut situer une disparité temporelle. L'enjeu de notre recherche est ainsi, de désubstantialiser l'imagerie

du refoulement originaire et de son attraction ; c'est à ce prix que l'on pourra cesser, en psychanalyse, d'invoquer le corps comme dernier recours massif dans l'alchimie des mots. Articuler l'unité de liaison que situe, à titre exemplaire, la lettre d'amour qui en fixe la problématique d'ek-sistence, nous permet peut-être d'articuler amour et désir. Cela nous permet de continuer à interroger le corps depuis le fonctionnement de ses orifices c'est-à-dire, depuis cette ouverture par quoi les métaphores peuvent se mettre en séries.