

LE TRANSFERT A TRAVERS LA TRILOGIE DE CLAUDEL

Bruno van der Bruggen

(89) Tout au long de son séminaire sur le transfert qui, rappelons-le, se tient en 1960-61, dans cette période de conflit où la Société Française de Psychanalyse tente de se faire reconnaître par l'Association Internationale, **Lacan** s'efforce de recentrer le concept qu'il développe au niveau du rôle qu'y joue le désir et plus particulièrement le désir de l'analyste. C'est là une façon radicale d'opérer un changement de perspective qui remet en question beaucoup de choses qui ont été dites sur le transfert, ainsi que la pratique de la cure.

Dans le rapport analytique, l'analyste est interrogé en tant que sachant, en tant que porteur d'un secret. L'expérience analytique se pose comme tentative d'affirmation que derrière notre savoir, ou plutôt derrière notre ignorance, ne peut se trouver que le fait que nous posons de faux problèmes; cet espoir est encore favorisé par l'idée, devenue de conscience commune, que le désir ne se présente pas à visage découvert. L'originalité analytique réside dans cette affirmation que "*le désir est partout et au coeur même de notre effort pour nous en (90) rendre maître; que même à le combattre, nous ne faisons guère mieux que d'y satisfaire*". (1)

L'homme est troublé par le symptôme, dans la mesure où ce qui s'appelle symptôme, c'est à ce désir qu'il tend à satisfaire et ce, de façon d'autant plus troublante que c'est souvent sans plaisir. Devant le désir, l'analyste est, lui, sensé avoir résolu le ressort de la méconnaissance, avoir fait sauter le point d'arrêt de la connaissance de ce qu'il veut.

Par ailleurs, il ne faut jamais perdre de vue cette mesure qui fait du désir du sujet, le désir de l'Autre; le désir ne peut en effet se situer et se comprendre que dans cette foncière aliénation qui découle du rapport de l'homme au langage. L'analyste serait alors à mettre à la place du signifiant que vise le désir, à cette place vide d'où est appelé ce signifiant qui ne peut être qu'à annuler tous les autres. "*Il faut savoir occuper cette place en tant que le sujet doit pouvoir y repérer le signifiant manquant*" (1). C'est à cette place même où nous sommes supposés savoir que nous sommes appelés à être et à n'être rien de plus que la présence réelle, justement en ceci qu'elle est inconsciente. Nous avons à être là en tant que a, a qui se tait, qui se tait en tant qu'il manque à être; autrement dit que nous avons à être, dans notre présence notre propre sujet, en tant qu'il est barré. C'est pour cela que nous pouvons remplir cette même place où le patient, comme sujet lui-même, s'efface, se subordonne à tous les signifiants de sa propre demande.

Définie ainsi, la place de l'analyste repose la question de ce qu'il en est de son désir, de ce qui en est du désir. C'est la démarche de **Lacan** dans son séminaire sur le transfert qui, commençant dans l'étude du Banquet de **Platon** par nous définir les rapports du désir au manque, se poursuit par la mise en place du rôle du fantasme, pour l'amener à interroger toujours de plus près ce que représente pour l'homme le désir. Comment pour un sujet le désir va-t-il s'organiser, se former, quelles (91) sont les étapes nécessaires et suffisantes pour que s'ordonnent les rapports du sujet au désir. Et bien ces étapes sont au nombre de trois, elles se développent en trois générations.

A la première se met en place la marque du signifiant; du fait de l'entrée dans le langage, le sujet ne peut se formuler qu'à partir des signifiants de l'Autre, il ne peut exister qu'en y étant soumis. Cette

soumission comporte nécessairement une perte, laquelle organise un manque et donc la place du désir. Cette première étape fait dès lors du désir de l'homme le désir de l'Autre.

La deuxième étape résulte du rôle que joue la pulsion et met en place ce qui se nécessite de la réalité sexuelle. C'est là que s'introduit le rôle du Père lequel permet l'organisation symbolique autour d'un signifiant symbolique, le Phallus. C'est par l'intermédiaire de l'opération imaginaire de la castration que se met en place, au niveau symbolique, le désir comme désir du signifiant du manque.

La troisième étape sera celle qui s'efforcera de donner un produit aux deux autres, c'est ainsi qu'elle est la seule vraie, la seule pouvant rendre compte du désir tel qu'il s'organise. Elle permettra de rendre compte de la façon dont le désir se compose entre la marque du signifiant et la conséquence de la mise en place de la loi symbolique.

Ces étapes de l'organisation désirante, c'est de cela maintenant qu'il s'agit de rendre compte. C'est pour ce faire que **Lacan**, à ce moment de son séminaire, s'attaque à l'étude de la trilogie de **Paul Claudel** dont les trois temps forment une parfaite analogie aux trois étapes par lesquelles le désir est confronté. Pour illustrer son propos, **Lacan** utilise une fois de plus une tragédie. Ce genre littéraire lui a déjà souvent servi de matériel, peut-être parce qu'il permet la mise en scène au niveau d'un pur discours, du jeu du désir et de ses avatars. Il (92) commentera ici un ensemble écrit par **Paul Claudel** entre 1908 et 1916, constitué de trois pièces: "*L'Otage*", "*Le pain Dur*", et "*Le père Humilié*".

Commençons par "*L'Otage*".

L'Otage se situe à peu près au moment de la prise de Moscou par **Napoléon**. **Sygne de Coûfontaine**, déjà presque vieille fille, survivante d'une famille de ci-devant massacrée au moment de la Terreur, s'est assignée pour tâche le remembrement du domaine familial. La pièce débute par l'arrivée de son cousin **Georges**, dernier dépositaire du nom des **Coûfontaine**. Celui-ci a adopté la cause de la Restauration de la royauté, il est en fuite et emporte avec lui le Pape, lequel était otage de Napoléon, il vient de le délivrer. **Georges** est sans descendance, **Sygne** et **Georges** se vouent l'un à l'autre dans une visée de fusion des âmes. Ici apparaît le vilain **Turelure**, il est le fils d'un sorcier et de la servante de **Sygne**, il est le massacreur de sa famille au moment de la Terreur et l'opportuniste devenu baron d'Empire, bref tout ce que **Sygne** maudit. Il a appris qu'elle cache le Pape et vient lui mettre en main le marché suivant : ou **Sygne** l'épouse ou il arrête le Pape.

Quel est le désir de **Sygne** : assurer la continuité familiale, restaurer ce pacte qui unit la noblesse à la terre, réaliser avec **Georges** cette fusion des âmes qui est aussi l'assurance de la perpétuation du nom des **Coûfontaine**. Mais qu'est-ce qui garantit à **Sygne** son désir, et ce, dans la période troublée où ces événements ont lieu, dans cette mouvance de l'après révolution où sont profondément remis en cause tous les idéaux de l'histoire ? Ce ne peut être que sa foi, Dieu lui-même. Nous avons ici, mis en scène par un poète, un des éléments essentiels de la théorie lacanienne: le désir de **Sygne** c'est le désir de l'Autre et ce désir seul, l'Autre le garantit. Le Pape est ici le représentant de ce grand Autre, il personnifie comme otage, comme proscrit, ce qui (93) forme pour **Sygne** l'appui de son désir, le seul lieu à partir duquel il puisse se formuler.

Voilà donc **Sygne** mise en demeure: ou elle renonce à tout ce qui fonde son être même, à son désir, ou elle cause la mort de ce qui garantit son désir, de celui qui représente la garantie de son désir, l'Autre, incarné par le Pape. L'ultimatum de **Turelure** réduit ainsi le grand Autre, de la place symbolique, à celle d'un simple signe qui doit alors être préservé.

Dans le drame, c'est le Pape qui est otage, qui représente le grand Autre. Le grand Autre est otage de quoi ? Celui du symptôme, c'est-à-dire de la culture et de la civilisation, de la poursuite de l'histoire humaine en cours. De cette histoire **Georges** veut maintenir la continuité tandis que **Turelure** fait du grand Autre son Objet. Le désir de **Sygne** est alors proscrit par cette nécessité de

maintenir le désir du grand Autre dont le représentant est menacé de mort réelle.

Le choix, ou plutôt le non-choix de **Sygne** se joue dans une scène où face au curé **Badillon**, se disent les éléments du drame. Il lui faut, pour conserver en vie ce représentant du grand Autre, ce garant de ce à quoi elle croit, ce représentant de ce qui est pour elle la loi, il lui faut renoncer à ce dans quoi elle a engagé toutes ses forces, à ce qui pour elle était déjà marqué du signe du sacrifice, à son désir. Si seul le lieu du grand Autre permet que s'organise la consistance et la continuité de la chaîne signifiante, si c'est du grand Autre seul que peut surgir le désir, **Sygne** doit s'opposer à sa destruction, fût-ce au prix du renoncement à ce qui, d'une autre place est aussi pour elle le garant de la chaîne signifiante, à savoir ce même désir. Ce qui est demandé à **Sygne** va même au-delà d'un renoncement, il lui est demandé de s'engager, et de son plein gré, dans ce qui pour elle est le maudit et de le considérer comme un devoir d'amour. Non seulement il lui faut céder tout du côté de son désir pour ne prendre sa place que du côté de l'ordre social, (94) mais encore il lui faut renoncer à la parole donnée pour ne prendre sa place qu'au niveau d'une parole maudite. En renonçant à son désir, **Sygne** ne prend une place du côté symbolique d'abord qu'en accomplissant un devoir, c'est-à-dire en suivant un impératif surmoïque, ensuite en se soustrayant du symbolique par la négation du langage.

La pièce se termine au moment de la chute de **Napoléon**, **Sygne** et **Turelure** ont un fils, **Louis**. **Turelure** est gouverneur de Paris et négocie la remise de la ville au roi. Le négociateur est **Georges de Coûfontaine**, la condition de **Turelure** est la remise des titres des **Coûfontaine** à son fils. **Georges** ne peut refuser, l'accord se fait, mais il décide de tuer **Turelure**. Il rate son coup, **Sygne** intervient et c'est elle qui est atteinte de la balle. Elle gardera non seulement un silence obstiné mais répondra encore par des signes que non devant les exhortations de son entourage à amorcer une quelconque réconciliation.

Ce silence marque bien la place de **Sygne** à l'issue de la tragédie. Si Dieu n'est plus là pour garantir le destin, pour assurer la fonction providentielle, pour affirmer que l'histoire se terminera bien, en échange de l'entrée dans la chaîne signifiante, s'ouvre cette béance où devant le renoncement au désir, plus rien ne peut être articulé que le refus de ce qui est l'entrée même dans la chaîne signifiante. C'est là le silence de **Sygne**, son signe que non, qui est le terme où nous avons à rencontrer la marque du signifiant. La seule issue d'un renoncement aussi radical au désir que celui de **Sygne** ne peut s'accompagner que d'un refus, tout aussi radical du langage lui-même. Par là nous voyons l'importance de la capture du sujet dans la chaîne signifiante et la place qu'occupe le désir.

Nous avons bien là l'illustration de la première étape de l'organisation du désir; pour préserver son inscription au lieu du grand Autre, **Sygne** n'a d'autre possibilité que (95) de refuser le langage lui-même. C'est là, poussée à l'extrême, la prise en compte de la marque du signifiant; **Sygne** est amenée à la destruction de son être d'avoir été totalement arrachée à tous ses attachements de parole et de foi.

Cette première mise en oeuvre du désir a déjà des conséquences. Du désir surgissent des oeuvres même si elles ne sont pas désirées, voire pas désirables. De l'existence même du désir, du fait même de l'inscription dans le langage, surgit un produit. Cela aboutit à un enfant. Ceux qui parlent et qui sont marqués par la parole engendrent, il se glisse dans l'intervalle quelque chose qui est d'abord création.

C'est de là que part le second terme, la seconde génération, de cet objet totalement rejeté, de cet objet non désiré, de cet objet en tant que non désiré. Et c'est ainsi que la seconde partie de la trilogie, "Le Pain dur", s'intéresse au sort de cet enfant, à **Louis de Coûfontaine**, fils non désiré du désir de **Sygne**.

Le second volet de la trilogie débute par une scène où apparaissent deux femmes.

- La première est **Lumir**, que **Claudé** recommande bien d'articuler Lum-yer, elle est la maîtresse de **Louis de Coûfontaine**, elle est une noble polonaise en exil, dépositaire d'une somme rassemblée par les exilés Polonais et destinée à défendre la cause de la Pologne. Cette somme elle l'a prêtée à **Louis**, lequel est insolvable, et elle vient tenter de la récupérer auprès de **Turelure**. Pour récupérer ce bien sacré, elle est prête à tout, y compris à séduire **Turelure**.

- La seconde est **Sichel**, elle est la maîtresse de **Turelure**, elle est juive et la fille du vieux complice d'usure de son amant. Elle désire **Louis** mais a tout sacrifié à **Turelure**, sa foi, son talent... (Elle était pianiste et il prend plaisir à l'empêcher de jouer.)

Les deux femmes discutent gros sous et il apparaît vite (96) que le seul moyen existant est de supprimer le vieux. Le vieux est fragile, une grande frayeur l'achèvera, elles se mettent d'accord sur le processus à utiliser. C'est **Sichel** qui fait venir **Louis**. Entre **Louis** et son père ce n'est pas la joie. Dès sa majorité, **Louis** a voulu récupérer l'héritage de sa mère, **Turelure** s'est arrangé à l'aide de procédés douteux pour l'en dépouiller. **Louis** s'est exilé, il s'est forgé un domaine en Algérie, une "nouvelle terre" prête à rendre les efforts qu'il y a investis. Mais il est criblé de dettes, au pied d'une double échéance, celle de l'argent qu'il doit à **Lumir** et celle des créances usuraires au bout desquelles se trouve finalement son père. Il vient demander à celui-ci de sauver son projet. A cette rivalité d'argent, s'ajoute une rivalité affective; pour **Turelure**, **Louis** est un rival inutile, une répétition de lui-même qui ne peut vivre que soumis.

Les éléments du drame sont alors en place :

- **Lumir** veut son argent pour pouvoir se sacrifier pour la Pologne.

- **Sichel** désire **Louis** mais est liée de façon ambiguë à **Turelure**.

- **Louis** désire **Lumir** et aspire à réaliser avec elle cette fusion des âmes dans laquelle sa mère avait échoué. Il veut se construire un domaine dans un pays nouveau qu'il aurait conquis de ses propres forces, ce qui est aussi une façon de réaliser l'idéal de sa mère.

Toutes ces aspirations se heurtent en un point, se cristallisent au niveau de **Turelure** qui seul possède la clef nécessaire à leur réalisation et il est clair qu'il n'est pas près de la lâcher.

Louis sera pressé par les deux femmes à aller jusqu'au bout. **Lumir** poussera **Turelure** à chercher à la séduire puis avouera sa forfaiture à **Louis**. Elle armera finalement son bras de deux pistolets, l'un chargé, l'autre sensé ne pas l'être pour faire mourir **Turelure** de peur. C'est dans une scène où **Louis** avoue à son père sa tendresse que celui-ci ne lui laisse pas d'autre choix que de le tuer. **Louis** fait (97) feu des deux pistolets en même temps, aucun ne part, mais **Turelure** meurt de peur comme il avait été prévu par les deux femmes.

Ensuite les choses se règlent : pour **Lumir**, il apparaît qu'elle était prête à sacrifier son amant; elle avait chargé les deux pistolets de façon à ce que **Louis** n'ait aucun moyen de se sortir de ce meurtre. Son désir apparaît clairement, la somme d'argent une fois récupérée, elle veut rentrer en Pologne où la mort l'attend. Elle pousse **Louis** à la suivre, celui-ci refuse, renonçant ainsi à cette fusion des âmes qui ne pourrait alors s'accomplir que dans la mort. Pour **Sichel**, il apparaît qu'elle s'est faite la complice de **Turelure** pour détourner de **Louis** l'héritage de celui-ci. C'est elle qui s'en trouve dépositaire par un jeu d'écriture. **Sichel** aime **Louis** et **Louis** l'épouse car elle le veut comme objet de jouissance. Et pour **Louis** ? Il renonce à **Lumir**, à la fusion des âmes, il refuse de la suivre dans la mort. Il chausse par contre les bottes de son père, l'ayant tué il ne peut échapper à sa culpabilité qu'en prenant la relève. Il renonce à sa nouvelle terre pour prendre à son compte l'héritage de son père, pour suivre sa loi...et épouser non sa mère mais la maîtresse de son père.

Que peut illustrer pour nous ce second volet de la trilogie sur ce qui nous intéresse à ce stade du déchiffrement de ce qu'est le désir, que peut-il nous apprendre sur ce qu'est la place du père ? Pourquoi le drame d'Oedipe exerce-t-il cette fascination, pourquoi les éléments qui y sont mis en place sont-ils répétés de tant de façons ? Et bien, c'est sa similarité avec la mise en valeur, la mise

en oeuvre de la dimension du désir, laquelle ne peut se faire qu'à prendre en compte la place du père. Car la castration, le problème de la castration est identique à celui de la constitution du sujet du désir. La castration est identique à ce phénomène qui fait "*que l'objet de son manque, au désir, est dans notre expérience identique à l'instrument même du désir, à savoir le (98) phallus*". Autrement dit, "*l'objet de son manque, au désir, quel qu'il soit, même sur un autre plan que sur le plan génital, pour être caractérisé comme objet du désir et non pas de tel ou tel besoin frustré, il faut qu'il vienne à la même place symbolique qui vient remplir l'instrument même du désir, le phallus, c'est-à-dire cet instrument en tant qu'il est porté à la fonction de signifiant*" (2).

C'est ce qui caractérise la place du père, le rôle de l'opération du nom du père, qui vient faire rupture dans ce que le sujet a à assurer comme rôle du côté de l'identification à l'objet du désir de la mère pour le projeter dans le jeu symbolique où il devient sujet d'un désir dont l'objet est un signifiant. C'est pour remplir cette place symbolique que l'instrument du désir, le phallus, est porté à la fonction de signifiant. "*Cette place n'est autre que la place du point mort, occupée par le père en tant que déjà mort, parce que du seul fait qu'il est celui qui articule la loi, sa voix ne peut que défaillir derrière; sinon en effet, il ne peut que faire défaut comme présence ou n'être que trop là*" (2).

C'est ce que nous montre **Claudel**; la loi ne peut s'instaurer comme loi que par l'antécédant de la mort de celui qui la supporte. Mais cela ne suffit pas. **Louis de Coûfontaine** ne peut accéder au statut de sujet désirant qu'en suivant la loi de son père et pour cela, il faut qu'il le tue. C'est là le paradoxe et le scandale qui nous est dénoncé. Du fait de la présence de son père, **Louis** ne peut parvenir à ce statut qu'il recherche. Ce statut est celui d'être ce que sa mère désirait, créer une terre, réaliser la fusion des âmes. En tuant son père, et il n'a d'autre choix que de le faire, il accède à son destin qui ne sera plus d'être ce dont le monde manquait mais d'avoir ce que son père désirait.

Mais le processus échoue pour **Louis**, il s'arrête et se fige dans une capture par l'identification imaginaire à ce père mort, aux signifiants de son père mort. Ce n'est pas la métaphore du nom du père qui ici joue son rôle, mais (99) la loi du père, ou du moins ses représentations imaginaires. Si **Louis** renonce à être l'objet du désir de sa mère, si une sorte de castration a bien lieu, celle-ci échoue dans sa finalité, il se fixe à une place où, identifié au père mort, il en répète le désir. Comment cela se fait-il ? Deux éléments jouent ici sans doute un rôle: le premier est sa culpabilité qui lui ferme l'accès au statut de sujet désirant en le fixant dans la nécessité de la réparation du dommage causé au père; le second est sa capture dans la demande de **Sichel** qui elle, a renoncé à sa loi, à l'ancienne loi du peuple juif, pour ne rechercher que ce quelque chose qui seul est réel et qui est la jouissance, elle veut **Louis** pour sa jouissance et les manoeuvres de **Turelure** contraignent en quelque sorte celui-ci à accepter l'amour qu'elle lui offre, à devenir son objet de jouissance.

Voilà donc ce second temps de la formation du désir, ce passage scandaleux où pour accéder au symbolique, à la possibilité de s'inscrire dans cet ordre comme sujet désirant, l'homme est tenu de se conformer à la loi. Pour ce faire, il faut que celui qui la promulgue soit déjà mort. Pour **Louis de Coûfontaine**, cela donnera à ce stade qu'il devienne un autre **Turelure**, un fort bel ambassadeur, une autre canaille.

Qu'est-ce qui peut maintenant encore apparaître à la troisième génération, quel sort peut encore avoir le désir entre la marque du signifiant et la soumission à la loi d'un signifiant du manque ? C'est ce que nous permet de voir le troisième volet de la trilogie, "Le Père Humilié".

Le drame tel qu'il se poursuit à travers les trois temps de la tragédie sera donc de savoir comment de cette position radicale qui est celle de **Sygne** et de **Louis** peut renaître un désir et lequel. Ceci nous amène à **Pensée de Coûfontaine**, la fille de **Louis** et de **Sichel**, à cette figure qui nous est proposée comme objet de séduction.

Qu'est-ce qu'elle équilibre, qu'est-ce qu'elle (100) compense ? Est-ce que quelque chose va revenir sur elle du sacrifice de **Sygne** ? Est-ce que par le sacrifice de sa grand-mère, elle va mériter quelques égards ? Est-ce que **Pensée** va représenter quelque chose d'exemplaire, une renaissance de la foi ? Pas du tout; **Pensée** n'est animée que d'une passion, celle de la justice, d'une justice absolue dans son pouvoir d'ébranler le monde et non d'une justice ancienne, celle de quelque droit naturel à une rétribution.

Pensée est le fruit du mariage de **Louis de Coûfontaine** avec celle que lui a en somme donné son père comme femme par là seul que cette femme était déjà sa femme. C'est là le point extrême du complexe d'Oedipe, le père force son fils à épouser sa femme dans la mesure même où il veut lui ravir la sienne. **Louis** épouse celle qui le veut comme objet de sa jouissance, nommément **Sichel**.

Ce qui va naître de là c'est **Pensée** qui est aussi la renaissance de ce qui, dans le drame du "Pain dur", avait été écarté, c'est-à-dire ce même désir dans son absolu qui était représenté par la figure de **Lumir**, **Pensée** va devenir l'objet incarné du désir de cette lumière. Et cette **Pensée** vivante, le poète ne peut faire qu'imaginer qu'elle est aveugle. Cette aveugle va être promenée devant nos yeux tout au long de cette troisième pièce. Elle apparaît dans le bal masqué où se figure la fin de cette Rome qui est à la veille de sa prise par les Garibaldiens, c'est une sorte de fin qui se célèbre là. C'est dans ce contexte que nous voyons se promener **Pensée** comme si elle voyait clair. Elle a en effet fait une reconnaissance des lieux, elle laissera les invités dans l'ignorance de son manque et spécialement celui sur lequel s'est porté son désir.

Ce personnage c'est **Orian**, lequel est redoublé de son frère **Orso**. **Orso** est celui qui aime **Pensée**, **Orian** est le grand frère vers qui **Pensée** a porté son désir. Pourquoi vers lui ? Sinon parce qu'il est inaccessible. Car pour cette aveugle, le texte nous l'indique, il est à peine possible de distinguer les deux frères par la voix.

(101) Mais que veut dire cette fille aveugle ? **Pensée**, de ne pouvoir voir être vue, est d'emblée inscrite du côté du manque d'objet; ce regard de l'autre, du petit autre, est pour elle absent et ne lui permet donc de rien situer, puisque elle ne peut le voir. Par contre, elle regarde et de ne pouvoir voir la projetée alors dans ce fait que le regard devient un objet a, qu'il s'installe dans le statut d'un signifiant. *"Il suffit que l'âme, puisque c'est de l'âme qu'il s'agit, ferme les yeux au monde pour pouvoir être ce dont le monde manque, et l'objet le plus désirable du monde"* (3). Ainsi lorsqu'elle dira à **Orso** : *"Je suis aveugle"*, cette parole, par le manque qu'elle révèle, a la valeur d'une déclaration d'amour.

Orian qui est en face d'elle est celui dont le don ne peut être reçu justement en ceci qu'il est surabondance. **Orian** est une autre forme de refus, s'il ne donne pas à **Pensée** son amour, c'est, dit-il, que ses dons il les doit ailleurs, à tous, à l'oeuvre divine. *"Ce qu'il méconnaît c'est justement que ce qui est demandé dans l'amour ce n'est pas sa surabondance, ni même comme il l'exprime, sa joie, c'est justement ce qu'il n'a pas"* (3). **Orian** est un saint et ce qui nous est montré ici ce sont les limites de la sainteté. *"Car c'est un fait que le désir est plus fort que la sainteté elle-même, car c'est un fait qu'**Orian** fléchit et cède, et pour tout dire qu'il baise la petite **Pensée**. Et c'est ce qu'elle veut"* (3).

Le drame culmine dans la dernière scène. **Pensée** se confie avec sa mère parce qu'elle est enceinte des oeuvres d'**Orian**. Elle reçoit la visite du frère, **Orso**, qui vient lui apporter le dernier message de celui qui est mort, la demande de la réalisation de l'effort d'**Orian** au cours de toute la pièce, il veut qu'**Orso** et **Pensée** s'épousent. **Orian** le saint ne voit pas d'obstacle à ce que son bon et brave petit frère, lui, trouve son bonheur. C'est d'ailleurs à la portée d'**Orso**, il est capable d'assurer le mariage avec une femme qui ne l'aime pas.

Qu'est-ce que **Pensée** dans cette dernière scène ? Elle (102) est l'objet sublime, elle est la femme, *"elle est la femme d'un certain désir"* (3), nous sommes en présence de l'objet d'un désir. *"Ce qui est*

inscrit dans son image c'est que c'est un désir qui n'a plus à ce niveau de dépouillement, que la castration pour le séparer, mais le séparer radicalement d'un désir naturel" (3). **Pensée** réalise *"une figure de femme divinisée qui l'amène à être aussi une femme crucifiée"*. Cette figure porte en elle un enfant, mais cet enfant vient de s'animer à ce moment qui est le moment où elle est venue prendre en elle l'âme, dit-elle, de celui qui est mort. (style !) Cette capture des âmes nous est représentée dans cette scène où elle referme ses bras sur la corbeille de fleurs qu'avait envoyé le frère **Orso**, corbeille dont le terreau contient le cœur éviscéré de son amant **Orian**. C'est de cette âme qu'elle est sensée avoir fait repasser en elle l'essence symbolique; c'est cette fusion des âmes qu'elle impose, par un baiser, sur les lèvres de ce frère qui vient de s'engager à elle pour donner un père à l'enfant, tout en disant qu'il ne sera jamais l'époux. Cette transmission, cette réalisation singulière de cette fusion des âmes qui est, chez **Claudiel**, dans sa trilogie, désignée comme étant l'aspiration suprême de l'amour et qui avait échoué pour **Sygne** et pour **Louis**, c'est de cette fusion des âmes qu'en somme **Orso** se trouve être le porteur et le dépositaire.

Qu'est-ce à dire ? Ce pauvre **Orso** qui d'un côté nous fait sourire jusque dans cette fonction de mari postiche où il s'achève, cet **Orso** occupe la place en fin de compte dans laquelle nous sommes appelés à être captivés. *"C'est à notre désir et comme révélation de sa structure qu'est proposé ce fantasme qui nous révèle ce qu'il en est de ce qui nous attire dans la femme, cette puissance qui nous attire est tierce et ne saurait être la nôtre qu'à représenter notre perte"* (3). Il y a en effet dans le désir toujours quelque appel à la mort, mais à une *"mort que nous ne pouvons nous mêmes nous infliger"* (3). Ici il s'agit d'une configuration du désir que l'on pourrait (103) qualifier d'éthique dans la mesure où c'est l'homme vrai, **Orian**, qui en fait les frais par sa mort.

Ainsi se termine la trilogie. Ce qu'elle nous montre c'est, après le drame du sujet pure victime du langage, ce qu'il advient du désir, et pour cela le désir il nous le rend visible. La figure de la femme, de ce sujet qu'est **Pensée de Coûfontaine**, c'est la figure de l'objet du désir. L'amour de l'autre, cet amour qu'elle exprime, c'est là même où il se fige qu'il devient l'objet du désir.

Les choses peuvent se schématiser de la façon suivante: ce qui est l'objet du désir de **Pensée** c'est le manque, manque qui est représenté par **Orian** qui est surabondance de biens mais auquel autre chose est demandé. Ce manque est de nature symbolique et c'est ce qui nous est montré dans la scène finale où la visée du désir, la fusion des âmes, n'est rendue possible que par la mort d'**Orian**; la jouissance est atteinte, l'enfant se met à bouger, au moment où **Pensée** fait passer en elle, on pourrait dire le signifiant manquant, de son amant mort, et non au moment du rapport sexuel. C'est en somme le brave gars, **Orso**, qui occupe la place transférentielle, celle où par son désir il rend visible, il rend présent le désir, il en assume la constitution en en devenant le dépositaire.

Pour tenter d'exprimer en quelques mots ce que **Lacan** utilise de la trilogie de **Claudiel**, on pourrait dire que le désir, comme dépendant de la marque du signifiant du fait du langage, comme soumis à la loi du symbolique du fait de la castration, a comme issue pour se développer et pour s'exprimer, la mise en place de l'objet a.

J'aimerais terminer par deux remarques qui me semblent découler du fait du recentrage qu'opère **Lacan** en repérant le rôle que joue dans le transfert le désir de l'analyste.

La première concerne le contre-transfert, lequel (104) continue à donner lieu à de nombreuses publications et discussions. En étudiant le concept de contre-transfert en psychanalyse on ne peut séparer en deux champs ce qui se passe du côté de l'analysant de ce qui se passe du côté de l'analyste. Ce serait là en quelque sorte réduire la relation analytique à une relation amoureuse où, du désir de l'un est recherché ce qui peut répondre du désir de l'autre. Ce serait là situer les choses

au niveau d'un double processus d'action et de réaction. Ce serait là encore mettre l'analyste dans une situation où, ce qu'il a à écouter, c'est ce qui répond au niveau de son désir de ce qu'il en est du désir de l'analysant. De toute façon le désir de l'analyste joue dans le phénomène un rôle central et c'est celui-ci qui détermine la possibilité de la cure analytique. Le transfert, c'est ce qui se met en acte de la réalité de l'inconsicent, du fait du désir de l'analyste. Il n'y a donc pas à différencier une composante spécifique du contre-transfert, à moins qu'on ne veuille placer sous cette rubrique les aléas de la mise en acte du désir de l'analyste, ce qui n'a pas grand chose à voir avec la psychanalyse. Le discours sur le contre-transfert devient de peu d'intérêt si l'essentiel du transfert est la détermination de la place qu'y occupe le désir de l'analyste.

La seconde remarque concerne le retentissement du concept sur l'organisation des institutions psychanalytiques. Se pose en effet la question de ce qui doit être ce désir de l'analyste, donc de ce que peut être sa formation. Il n'est sans doute pas inutile de rappeler que les différentes scissions qui ont agité le monde psychanalytique, et ce depuis **Freud**, ont toujours eu pour base des questions de transfert.

Le désir de l'analyste doit se démarquer du désir de l'analysant et une institution psychanalytique peut difficilement, dans le cadre d'une formation qu'elle proposerait et dans celui d'une reconnaissance qu'elle se (105) destinerait à procurer, faire l'économie de la définition de ce que doit être ce désir. C'est là le piège où s'inscrit l'existence même de toute institution : comment faire en sorte que puisse être pris en compte ce passage d'un désir d'analysant à un désir d'analyste sans que soit par là imposée une normalisation; de même, pour qui se veut analyste, et même si **Lacan** affirme que l'analyste ne s'autorise que de lui-même, il me semble que se pose, en dehors du besoin de reconnaissance, la nécessité de rendre compte en un lieu de ce qu'il en est de ce désir.

Notes

(1) **Lacan**, *Le Transfert dans sa disparité subjective, sa prétendue situation, ses excursions techniques*, Séminaire du 3 mai 1961

(2) **Lacan**, Ibidem, Séminaire du 10 mai 1961

(3) **Lacan**, Ibidem, Séminaire du 17 mai 1961