

La séduction ¹

Monique SCHNEIDER

(95)J'ai donc essayé d'élaborer, de m'approcher du thème de Don Juan – on m'a proposé le sous-titre, une approche psychanalytique. D'emblée, peut-être, je vais préciser qu'on peut effectuer une approche psychanalytique d'un thème littéraire en prenant deux voies différentes.

Soit poser ce thème, en l'occurrence Don Juan, le problème de la séduction, soit le poser comme cible de l'investigation analytique : ça suppose que la position analytique est déjà précisée, consolidée et que du haut de l'acquis ou du savoir psychanalytique on se penche sur Don Juan et sur toute la thématique dont il est solidaire. Cette perspective n'est pas impossible mais j'avoue qu'elle isole l'analyste et vis-à-vis de Don Juan ça reviendra au fond à allonger Don Juan ce qui est peut-être une aventure redoutable. De plus c'est une façon de préjuger des positions préalables des rôles.

(96)Je préférerais pour ma part – il se trouve que je suis déjà dans cette structure – ménager une autre rencontre avec Don Juan, rencontre dans laquelle où on ne sait pas très bien qui est porteur de la fonction analysante.

Et je pense que ceci est valable pour l'ensemble des thèmes littéraires et en particulier dans la façon dont Freud les a rencontrés.

1 Transcription non relue par l'auteur d'une conférence au Centre de formation à la clinique psychanalytique de l'UCL (Bruxelles, le 22 novembre 1996). Monique Schneider est psychanalyste à Paris, directeur de recherche au CNRS (Paris VII). Elle a publié notamment *Don Juan et le procès de la séduction* (Paris, Aubier, 1994) et *La part de l'ombre – Approche d'un trauma féminin* (Paris, Aubier, 1992).

Freud met en avant un projet qu'il intitule *Projet de psychanalyse appliquée*, comme si la psychanalyse était déjà constituée et qu'on applique le savoir analytique à des objets extérieurs, littéraires et mythologiques. Donc Freud revendique cette position, néanmoins il me semble qu'en cours de route, il inverse le rapport de regard. Lorsque qu'il est revenu à des thèmes mythologiques dans ces essais de psychanalyse dite appliquée, en réalité il me semble – on ne peut pas le dire dans le détail, on pourrait y revenir –, il me semble qu'il aborde les points au sujet desquels sa propre analyse inaugurale est restée paralysée. Et que c'est au contact d'auteurs littéraires ou au contact de thèmes mythologiques qu'il continue son travail d'élaboration, qu'il continue sa propre investigation analytique. J'ai l'impression que si on compare la position de Freud lorsqu'il rencontre ces thèmes littéraires, on ne peut pas dire qu'il les attaque en position de conquérant. Il se laisse plutôt séduire à nouveau, travailler, concerner, regarder par ces thèmes.

Y a-t-il eu rencontre entre Freud et Don Juan ? J'avoue que j'ai eu besoin d'imaginer cette rencontre. Il n'y a pas de moment de l'itinéraire où Freud dirait qu'il s'est trouvé confronter avec le thème donjuanesque. De ce point de vue, il suffirait de lire certains textes fondateurs concernant le mythe donjuanesque pour voir justement que là où Don Juan est efficace, ça n'est pas lorsqu'il se fait reconnaître comme tel. C'est en particulier le cas dans un des premiers textes où il est question de Don Juan, c'est-à-dire le texte de Tirso de Molina qui a été traduit plus ou moins bien *L'abuseur de Séville*. Je pense que dans ce texte – c'est une des premières apparitions du thème donjuanesque – ce qui est très intéressant et très riche sur le plan analytique, c'est la façon dont Don Juan fait effraction sur la scène : il se fait reconnaître, je ne sais pas si vous avez présent à l'esprit de ce très beau texte – il n'y a pas tout à fait l'équivalent dans les textes postérieurs, le Don Juan de Molière est tout de même très français. Vous vous souvenez au départ de la rencontre entre Don Juan et Isabella. On ne voit pas un (97) nouveau personnage apparaître puisque la femme, Isabella, le prend pour son amant habituel. Donc si Don Juan apparaît, on le prend pour quelqu'un d'autre. Il ne présente pas de carte d'identité. Et même alors quand elle l'interroge sur qui il est, il répond : « *Je suis un homme sans nom.* » La présentation de l'anonymat est fondamentale pour l'apparition de Don Juan. Qui est-il ? Dans la pièce de Tirso de Molina, c'est seulement tout à la fin, c'est-à-dire dans la rencontre avec le commandeur, quand il se fera emporter dans le sous-sol, dans le domaine des tombes que son nom sera entendu.

Donc au point de départ, Don Juan n'apparaît pas comme un personnage séparé. Il est efficient. Et au moment où il arrive, il entre dans cette scène, on ne voit pas exactement quelle est la scène qui se passe. Ce qu'il y a de plus caractéristique c'est que précisément on ne voit plus rien très bien puisqu'il provoque une exception de tout. Et la

réaction de la femme, Isabella, c'est de demander qu'on apporte des flambeaux, qu'on apporte de la lumière pour voir ce qui se passe. Et la réplique immédiate de Don Juan c'est de dire : « *Cette lumière, je l'éteindrais.* » C'est après qu'il donne son nom et qu'il éteint la lumière. Donc à quoi se révèle son apparition ? Justement son apparition est marquée plutôt par un effacement des traces, un effacement des points de repères. Je sais bien que c'est un peu le prétexte que je prendrai pour dire que c'est peut-être dans un effet de noir que Freud rencontre Don Juan. Certains détails concernant la façon dont Freud va mettre en place la scène analytique le fait penser.

Je ne sais pas s'il rencontre lui-même Don Juan ou bien s'il met en place une scène analytique qui rend possible l'intervention de Don Juan. Cet effet de non-reconnaissance, ce sentiment qu'un incendie est allumé, que le feu prend naissance, que de l'amour prend naissance, sans qu'on sache très bien ce qui se fait, j'ai l'impression qu'on le retrouve chez Freud non pas comme attaché à l'effet d'un personnage mais qu'on rencontre Don Juan chez Freud comme solidaire de ce qu'il appelle l'amour de transfert. C'est-à-dire que dans l'amour de transfert, est-ce que l'amour se projette sur quelqu'un ? est-ce que l'amour va isoler quelqu'un ? Eh bien, à ce moment-là, on a l'impression qu'un théâtre se met en place, théâtre à l'intérieur duquel se produit en premier cet effet de noir et d'extinction. Tout à coup, on ne sait pas très bien ce qui se passe. Et je crois que Freud va lui-même rencontrer cet effet d'indétermination et le sentiment qu'une (98)représentation s'est arrêtée.

Rappelez-vous. Dans le texte où Freud parle de l'amour du transfert, il compare l'effet de l'amour de transfert à l'alerte au feu. On sait que dans les pièces de Don Juan le feu n'apparaît pas avec l'entrée de Don Juan, le feu apparaît dans le final, tout à la fin du théâtre de Don Juan tout s'engloutit plus ou moins dans le feu. Précisément chez Freud, quand il veut essayer de préciser le tournant qui est pris par la situation analytique au moment où l'amour de transfert apparaît, il ne dit pas du tout comment on voit l'analyste. On a l'impression même que les traits de l'analyste sont relativement brouillés. Si vous vous souvenez du passage que je vais vous lire, Freud parle d'une représentation théâtrale, non pas qui se complète de Don Juan ou de qui que ce soit mais d'une représentation théâtrale qui s'interrompt.

Vous voyez le premier effet de l'amour de transfert, c'est de donner l'impression qu'on ne reconnaît plus la scène, qu'on ne reconnaît plus les personnages, qu'il y a non pas incendie mais interruption. Il se produit un renversement total de la scène, comme si un spectacle se trouvait soudain remplacé par l'irruption d'un événement réel. Un peu comme si l'alerte d'incendie éclatait pendant une représentation théâtrale. On voit comment est spécifié ici l'amour de transfert où on ne sait pas très bien ce qu'on voit mais on a le sentiment qu'on a changé en quelque sorte de théâtre, qu'il se joue peut-être autre chose. Ce qui est

intéressant c'est que Freud ne dévoile pas une nouvelle représentation, il ne dit pas exactement ce qui se joue mais il nous montre plutôt que le théâtre au sein duquel il avait convoqué l'analyse et qui me semble-t-il est plutôt le théâtre oedipien, que ce théâtre-là s'abolit, que quelque chose prend fin. Et précisément, cet arrêt de la représentation rendu solidaire par Freud d'un phénomène d'erreur. Comme si justement on prenait l'analyste pour quelqu'un d'autre tout comme Don Juan s'est fait prendre pour quelqu'un d'autre. Ce n'est pas une scène qui soit reconnaissable en elle-même. C'est comme l'arrivée d'une thématique de brouillage qui fait que la lumière s'interrompt, que les personnages deviennent indéchiffrables.

Vous vous souvenez de la façon dont Freud présente, à la fin des *Etudes sur l'hystérie*, la survenue des mouvements amoureux dans la situation analytique. Freud ne précise pas exactement ce qui advient, ce (99)qu'on éprouve. Pour spécifier ce qui se passe, il a besoin de la référence au faux, comme si tout à coup ce qui se passait n'était pas vrai, comme s'il y avait erreur sur la personne. Et ce qui est intéressant, c'est l'expression qu'il emploie. Il montre que tout à coup une patiente à la fin d'une séance a souhaité de lui un baiser ; et Freud ne se reconnaît pas du tout dans le visage qui lui est tendu. Ça n'est pas lui qu'il voit. Il a l'impression qu'il y a erreur. Et c'est là qu'il emploie cette expression *falsche Verbindung*, « fausse liaison » : on s'est trompé de personnage. Et voyez, cette façon de se tromper d'agent, de se tromper de personnage, c'est précisément, il me semble, la même situation que l'entrée en scène de Don Juan, comme si on ne savait pas très bien qui est le séducteur. Ce qu'on sait du séducteur, et peut-être ici de l'analyste, c'est qu'il ne peut être introduit que parce qu'il est pris pour quelqu'un d'autre. Donc ce n'est pas quelqu'un qui impose un visage, son visage apparaît comme dans l'ombre et il y a un phénomène de brouillage.

Ce sentiment d'un arrêt, d'un brouillage, d'une erreur, d'une méconnaissance et qui fait dire d'ailleurs non pas ce que c'est, mais, « c'est faux, mais qu'on se trompe, qu'on ne sait plus ce qui se passe, il me semble que c'est l'effet de brouillage qui est peut-être advenu dans ce que Freud appelle son autoanalyse. Et il me semble qu'il faut situer cela dans le passage qui précède l'arrivée d'Oedipe. Pour moi, si les effets donjuanesques – parce qu'il s'agit d'effets donjuanesques plutôt que de visages donjuanesques – si les effets donjuanesques sont repérables, c'est dans ce qui précéderait immédiatement le recours à Oedipe.

On sait qu'au moment où Freud va faire allusion à Oedipe, la figure d'Oedipe est précédée d'un élément à la fois précis, intense mais que Freud n'arrive pas à élaborer. C'est ce qu'il appelle sa propre séduction. Une séduction que lui-même ne reconnaît pas. C'est assez curieux. Il attendait à la suite des hypothèses qu'il avait faites concernant les autres patients, Freud attendait une séduction par le père. On a l'impression,

c'est intéressant, que si un élément séducteur apparaît, c'est élément séducteur dans l'histoire de Freud n'est pas paternel ; ou bien que l'élément séducteur n'est pas un élément masculin puisqu'il dit : « *Le vieux, justement, n'a joué pour moi aucun rôle actif* ». Donc il attendait le père, il attendait le vieux. Deuxièmement : « *Ma séductrice a été une femme âgée et laide qui m'a beaucoup parlé de Dieu et de l'enfer* ». Donc on voit l'enfer, Lucifer, ainsi de (100)suite qui débarquent.

Mais on a l'impression que Freud est d'abord dans le non-reconnaissable puisque l'histoire à laquelle il s'attendait se confirme sur un point mais pas sûr tous les points. Et c'est ça qui est un peu étonnant dans l'histoire de Freud. On pourrait attendre une rectification de la théorie de la séduction disant qu'après tout le séducteur n'est pas toujours le père, que les nourrices, les femmes – il parle aussi de la mère – peuvent avoir une sorte de puissance de séduction. Freud va effectuer cette élaboration en deux temps. Et j'avoue que cette histoire des débuts de la psychanalyse garde un effet ténébreux, de quelque chose qui ne va pas de soi parce qu'il va se passer comme une sorte de mensonge nécessaire, Freud ne pourra certainement pas faire autrement, mais ce mensonge va être cautionné par la lecture des héritiers. Freud commencera par parler justement de ce qui s'est passé avec cette femme mais sans préciser exactement ce qu'elle a fait. Il dira simplement d'elle « *mein Urheberin* ». Le terme *Urheber* peut être traduit par artisan, on ne peut par le traduire exactement en français. Mais Freud emploiera quelquefois ce terme-là au masculin pour parler des auteurs littéraires. Donc un auteur, un créateur peut être dit un *Urheber*. Alors, Freud dit *mein Urheberin*, c'est comme s'il se présentait comme étant lui-même l'oeuvre de cette femme. C'est comme si quelqu'un l'avait fabriqué et que le séducteur était d'abord placé dans la position d'un démiurge, de quelqu'un qui éveille ou qui donne naissance.

Vous savez que c'est assez curieux de voir qu'à ce niveau-là il y a une sorte de combat entre Freud et ses traducteurs puisqu'au moment où Freud dit *mein Urheberin*, on a traduit « ma génératrice ». Ce qui n'est pas faux : on peut dire ma génératrice. Mais dans la traduction anglaise Strachey met entre crochets « ma génératrice de névrose ». La rectification va paraître dans les traductions contemporaines de Freud, mais c'est encore donné de cette manière, par exemple, dans la traduction espagnole, en Amérique latine, etc. Là où Freud dit « *celle qui m'a construite* », ce sont les héritiers – et là c'est assez important de voir la position des fils – les héritiers qui, pour protéger le maître, s'interposent entre le maître et la séductrice. Alors que Freud montre une sorte de reconnaissance. Ça va même très loin ; il dira un peu plus loin : « *Celle qui m'a donné la vie* ». On traduit : « *C'est cela qui m'a donner une névrose* ». Et on verra que par la suite, les gommages de la transmission vont apparaître comme si autour de cette (101)histoire de l'aveu de séduction il y avait là une parole qu'il n'est pas possible d'entendre.

Pourtant par la suite, Freud va se livrer à une sorte d'hymne à la séductrice en disant : « *Si je retrouve les scènes qui gravitent autour de ça je garderai un souvenir reconnaissant vis-à-vis de celle qui m'a permis, vivre et de continuer à vivre* ». Il va très loin. Il place justement cette femme comme l'ayant animé. Elle lui aurait donné la vie. Même si les héritiers veulent l'entendre dire qu'elle lui a donné simplement une névrose, ce n'est pas ce que dit Freud. Et on voit là qu'il y a une parole qui est bâillonnée par les héritiers et qui en un sens est bâillonnée très tôt. Et c'est ça qui me captive en même temps. Qu'est-ce qui fait que dans la parole qui dit la séduction, il y a comme quelque chose qui s'arrête, quelque chose où soit le sujet ne peut pas persévérer, soit ceux qui l'écoutent ne peuvent pas continuer d'entendre et plaquent quelque chose d'autre.

Après avoir parlé de ce sentiment d'éveil et après avoir ajouté que la plupart des souvenirs liés à ça sont certainement disponibles, Freud dit : « *Il suffirait d'ouvrir l'armoire aux provisions* ». On a donc l'impression d'un élément extrêmement riche où Freud est sur le point de nous livrer tout ce que renferme l'armoire aux provisions en gardant quelque chose. Et l'on voit que Freud est peut-être lui-même un nouveau séducteur en renouvelant la promesse de quelque chose qu'il va nous livrer. Mais – je ne vais pas entrer dans le détail de ces lettres qui sont pourtant assez étonnantes – en même temps que ce souvenir, souvenir non dévisagé, qu'est-ce qui s'est passé ? Freud ne le dira jamais exactement sinon peut-être par la métaphore ou en reconnaissant qu'un procès a eu lieu quand Freud a demandé à sa mère ce qui s'était passé. On sait que cette nourrice a été emprisonnée. Elle n'était pas accusée directement de séduction, mais parce qu'elle avait volé de l'argent, de la menue monnaie, et des jouets. C'est ça qu'elle aurait pris à Freud : ces jouets et de la menue monnaie. Et elle aurait été emprisonnée. Ce sont les éléments qui sont donnés comme réels. On sait que frère Philippe a fait coffrer cette femme.

Justement dans ce bref procès dont on sait qu'il a eu lieu, Freud ne reconnaît pas nécessairement ce qui s'est passé pour lui et ce qui est intéressant c'est de voir les effets de la réminiscence : quelque chose, d'après les témoignages qui viennent après coup, aurait été volé. Et on a (102) l'impression que pour Freud il y a à la fois une sorte de flambée de vie qui va apparaître – le sentiment qu'il y aura beaucoup de souvenir que cette femme lui aura permis de vivre et de continuer à vivre – mais en même temps dans l'évocation de cette séduction, on a l'impression que pour Freud quelque chose se ferme. C'est dans la suite de ses lettres qu'il va faire à Fliess un aveu assez en disant que « un homme comme moi n'a que faire de l'excitation sexuelle ». Et la traduction française ajoute : « Mais je reste pourtant serein. » Donc il y aurait un aveu de sérénité mais là encore on voit qu'il y a une sorte de disparition, c'est comme si Freud disait : cette femme m'a enflammé, m'a permis de vivre, m'a régénéré. Mais que devient cette excitation que Freud retrouve ? En

même temps, il dit que quelqu'un comme lui « *n'a plus rien à faire de l'excitation sexuelle* », et il avoue : « *Mais j'y trouve encore de la joie* ».

A nouveau, au moment où Freud dit qu'il y trouve de la joie, pourquoi est-ce qu'on a besoin de traduire « *mais je reste pourtant serein* » ? Il y a là quelque chose qui se passe à plusieurs niveaux : à la fois un grand ébranlement dans ce que Freud essaie d'élaborer, et aussi un ébranlement qui retentit certainement au niveau de l'écoute comme si à la fois ça ne pouvait pas se dire et ça ne pouvait pas s'entendre. Comme s'il fallait mettre quelque chose d'autre à la place ; et ce qu'on met à la place, c'est une sorte de maître qui reste au-delà de la mêlée et qui, au moment où il parle de sa séduction, au moment où il y aurait un enfant qui dit qu'il a peut-être été pas nécessairement violé mais séduit, touché, il se présente comme pourvu de sérénité, la sérénité du sage. C'est étonnant de voir en même temps ce qui se passe : à la fois un effet de bâillon de la part de Freud et une sorte d'écoute impossible chez ceux qui le traduisent.

Comment repérer la suite de ce qui se passe dans la correspondance de Freud ? A ce moment-là on est confronté à un effet d'arrêt, un peu comme ce phénomène d'arrêt de la représentation, soit lié à l'amour du transfert, soit lié à l'arrivée de Don Juan.

Après avoir parlé justement de cette expérience de séduction sans pouvoir dire exactement en quoi elle consiste, Freud va faire intervenir un autre personnage, Oedipe, pour transformer ce qu'il a vécu en l'attribuant à l'ensemble de l'humanité et en inversant en même temps le rapport à ce qui se passe. Toujours dans le sillage de cette séduction qu'il essaye de (103) retrouver, Freud effectue la transformation, le retournement, le phénomène de renversement qui va être spécifique du mythe oedipien. Alors que dans l'expérience Freud a l'impression qu'il avait été la cible d'une expérience de séduction où l'autre était l'agent, tout se passe comme si c'était trop terrible de se reconnaître au pouvoir de quelqu'un d'autre. Et à ce moment-là, on a l'impression, de la part de Freud, qu'il a besoin mentalement de se représenter comme ayant lui-même été l'agent. Parce qu'à ce moment-là Freud va effectuer un retournement quant à cette expérience de séduction. Il va nous dire qu'il relit effectivement la légende oedipienne et à ce moment-là, il va changer de sujet d'énonciation : il va cesser de dire « *moi, je* », « *il m'est arrivé* », etc., mais il va dire « *chacun de nous* ». Qu'est-ce qui est arrivé à chacun de nous ? Il y a un changement au niveau du sujet, ça n'est plus lui en tant que singularité qui est au pouvoir d'un séducteur ou d'une séductrice qui fait de lui ce qu'elle veut mais c'est chacun de nous, dit-il, qui a connu dans son enfance l'amour pour la mère et le désir de tuer le père. Il rejoint le thème oedipien.

Mais comment l'articulation se fait-elle ? A ce moment-là, ce que Freud va retenir d'Oedipe ça n'est pas du tout ce qui est arrivé à Oedipe

là où Oedipe serait en position de cible, mais ce que Freud va mettre en scène d'Oedipe c'est ce qui est arrivé à cause d'Oedipe, c'est-à-dire que c'est Oedipe qui va être vu comme l'agent, l'agent d'un double méfait : c'est-à-dire que Oedipe va connaître l'inceste, c'est lui qui voudra séduire sa mère et c'est lui qui voudra tuer le père.

Dans ce tournant de l'analyse, on a l'impression d'un retournement des rôles : que celui qui s'éprouvait en position de victime va se mettre en position d'agent. C'est comme si, au niveau de la logique inconsciente, une reconversion s'effectuait. Au lieu de penser ou de saisir ou de se représenter le fait que quelque chose lui est arrivé à lui, du fait de quelqu'un d'autre, Freud laisse s'effectuer un retournement. Il s'identifie à Oedipe en disant que c'est par Oedipe que justement quelque chose est arrivé aux parents. C'est Oedipe qui aura voulu commettre l'inceste et commettre le parricide.

La façon dont Freud envisage Oedipe et la légende oedipienne me paraît intéressante parce que Freud d'emblée fait débarquer en quelque sorte Oedipe comme pour ne rien savoir de la séduction dont il a été (104)probablement victime, dont il a été la cible. Mais à ce moment-là, ce qu'il retient de la légende oedipienne ne concerne que le second temps. Ça ne concerne pas Oedipe enfant, ni même Oedipe avant sa naissance, c'est-à-dire Oedipe qui est redouté avant même qu'il ne soit né et dont l'Oracle annonce que si on le laisse naître, il va commettre à la fois le parricide et l'inceste. Alors que ce qu'on pourrait reconnaître justement dans la légende c'est à la fois la peur des parents face à l'arrivée de l'enfant et le fait que les parents, le père va décider de l'exposition d'Oedipe, qui est presque une amorce d'infanticide. Et c'est seulement dans un second temps de son parcours qu'Oedipe va commettre le parricide et l'inceste.

Voyez que le recours à Oedipe s'effectue d'une manière étrange comme si Oedipe intervenait comme dénégaration de ce que l'enfant rencontre de ce qui a pu lui arriver : il se voyait enfant menacé, enfant cible, enfant devenu la proie des adultes. Eh bien, il y a peut-être là une réaction comme lorsqu'en analyse des gens approchent une expérience un peu incestueuse : ils veulent protéger les parents en transformant l'énonciation. Ça n'est plus « *c'est à moi que c'est arrivé* », mais « *c'est par moi que c'est arrivé* ». Comme si en face d'une expérience insoutenable ou d'un souvenir insoutenable, il n'était possible de continuer qu'en se chargeant soi-même de la responsabilité de ce qui est arrivé.

C'est donc dans ce mouvement freudien de recours à Oedipe qu'un ensevelissement de la séduction apparaît. Aujourd'hui encore, dans les problématiques autour d'enfants qui parlent d'éléments incestueux, pendant des décennies – et c'est une situation que j'ai beaucoup rencontré par psychologues interposés –, ceux qui écoutaient le témoignage de l'enfant devaient comprendre ce témoignage comme le

renversement d'un fantasme incestueux qui était pris pour une réalité. A ce moment-là, on est en face d'un tournant absolument fondamental dans l'analyse, tournant qui sera certainement décisif parce que Freud va en même temps découvrir quelque chose d'essentiel : Freud va découvrir la dimension du fantasme en disant finalement : le thème qui était apparu, le thème qui habitait le théâtre de la représentation est un thème qu'il faut prendre au sérieux ; mais Freud va nous dire : il faut le prendre au sérieux comme objet du désir. C'est l'enfant qui souhaitait avoir été séduit. C'est l'enfant qui, parce qu'il souhaitait dans son enfance avoir été séduit, imagine qu'il l'a été pour de bon.

(105) On voit comment l'interprétation, une part de l'interprétation analytique est pourtant chargée de fécondité. Toute la dimension interprétative qui ouvre le champ du fantasme est arrivée peut-être comme un déni. Pour dire : « *Au fond ce que j'ai cru vrai, ce qui est arrivé, j'ai cru que c'était vrai parce que c'était mon désir* ». Vous savez qu'un retournement s'est effectué à ce moment-là et que la perspective du retournement est toujours actuelle. Je connais un groupe de psychanalystes parti du Collège de psychanalyse qui s'est fracturé autour de cette question du trauma dans son rapport avec la réalité. Quand il y a réminiscence traumatique, est-ce qu'il faut dire : « *Interprétons tout du côté du fantasme* ». Ou : « *Quelque chose de réel est arrivé* ». Je crois qu'il y a comme une cassure dans le sol psychanalytique qui s'effectue à ce moment-là et l'écartèlement entre les deux interprétations est toujours possible.

C'est à ce moment-là que j'ai le sentiment qu'un théâtre possible qu'on pourrait appelé le théâtre de la séduction, là où on prend au sérieux l'arrivée du séducteur, là où on pense que quelque chose est arrivé. Mais quelque chose me paraît rétroactivement étonnant et précieux dans tous ces textes justement sur Don Juan, surtout dans Tirso de Molina : c'est que les auteurs littéraires eux-mêmes savaient que l'arrivée de la séduction provoque cet effet de noir et, je dirais presque, le fait d'une impossibilité d'inscription. Quelque chose arrive et qui est vécu comme ne pouvant pas être arrivé. On verra beaucoup de passages de Ferenczi, d'études, d'élaborations de Ferenczi qui seront essentiellement centrés sur une scène ; il nous dit qu'un des premiers faits du vécu incestueux ou de la séduction, c'est que l'enfant se dit : « *Ça n'est pas possible que ce soit arrivé* ». Il ajoute : « *Sinon quelqu'un viendrait à mon secours* ».

Vous voyez que s'il y a un scénario possible de séduction tout se passe comme si ce scénario de séduction avait un effet auto-effaçant. Comme s'il y avait l'impossibilité – due à quoi ? – de penser qu'on est peut-être entièrement soumis aux faits et gestes, aux désirs, aux mouvements venant de quelqu'un d'autre. Peut-être que fonctionner au niveau psychique, c'est interpréter ce qui arrive en se mettant soi-même en scène comme auteur de ce qui arrive. Il est possible d'assimiler la

possibilité du psychisme à la possibilité d'une prise en charge de ce qui arrive. Dire « *cela arrive et je n'y suis pour rien* », peut-être que c'est contraire au fonctionnement du psychisme. Il est possible de ce point de vue là qu'il y ait, du côté du réel, (106) la mise en place d'un scénario de séduction mais que ce soit de l'essence même de ce scénario de séduction, comme le dit Tirso de Molina, de faire miroir, d'éteindre la lumière, de faire que l'être qui apparaît se présente comme homme sans nom, comme dépourvu d'identité, et que le phénomène de séduction soit vécu justement comme donnant congé à toute inscription possible.

A partir de ce qu'il peut y avoir d'expériences cliniques concernant les ébauches d'aveu concernant des scènes de séduction, il me semble que ce qui pourrait s'élaborer autour de ce thème du renversement, de l'auto-effacement et de l'enténébrement de la scène, je pense qu'il y a là quelque chose qui peut être saisi, être efficace, et de ce point de vue-là, on pourrait prendre au sérieux ce mythe de Don Juan qui non seulement dans différents textes littéraires, essentiellement dans Tirso de Molina mais dans Molière et aussi dans d'autres... C'est assez étonnant qu'en des siècles aussi différents, ce thème soit régulièrement saisi avec des acteurs qui avouent en même temps l'impossibilité de faire croire à d'autres ce qui arrive. Comme s'il y avait un effet de renversement à l'intérieur même de ce qui arrive. L'effet d'engloutissement de Don Juan ferait donc partie du mythe de Don Juan et on pourrait comprendre justement la nécessité lorsqu'on est dans une problématique donjuanesque d'en référer à quelque chose d'autre, comme au mythe d'Oedipe. On peut voir justement le mythe d'Oedipe comme étant tout à fait le mythe antagoniste du mythe de Don Juan parce que dans le mythe d'Oedipe, on n'est plus dans une histoire amoureuse? Ça s'effectue à reculons. On n'est pas dans le théâtre du feu, dans le théâtre où il n'y aurait plus rien. Mais on est en plein dans le théâtre du vrai, dans le théâtre de l'enquête. Oedipe va mettre en route une tragédie. Pas la tragédie où il aurait l'impression de flamber. Une tragédie qui va consister à partir à la recherche des traces : c'est une passion de l'enquête.

Et on peut dire que pour Hamlet – Hamlet qui est réactivé par Freud en même temps qu'Oedipe –, on est confronté au même type de tragique : ce n'est pas le tragique de l'amour, ce n'est pas le tragique de la séduction, ni le théâtre du feu. C'est entièrement le théâtre du vrai. Dans ces deux types de théâtre, Oedipe comme Hamlet, on a chaque fois une passion de l'enquête où même le présent est utilisé comme si la finalité du présent était de permettre au passé, aux revenants, de revenir sur la scène pour (107) saisir, pour tenter de saisir ce qui a eu lieu. Ce qu'il a d'assez typique, surtout si on se penche sur ce qui se passe dans Hamlet, on voit qu'on est en face d'un théâtre qui n'est plus le théâtre du présent mais vraiment le retour des fantômes, que même la parole du père est une parole inquiétante puisqu'il dit à son fils : « Remember

me ». Comme si la tâche du fils était, le mot français se serait de dire : « *Souviens-toi de moi* ». Mais c'est transitif en anglais : « *Rappelle-toi moi* », « *retrouve-moi* ». Comme si la vie du fils avait pour finalité d'être le théâtre de la mémoire de ce qui est arrivé au père. A ce moment-là, j'ai l'impression, je travaillerais les deux types de théâtres, le théâtre de Don Juan et le théâtre de l'enquête, du vrai, comme deux logiques antithétiques. Il y a une logique, la logique du feu qui est infernale et insoutenable parce que tout s'abîme, les visages ne se reconnaissent pas, on n'arrive pas à saisir ce qui s'est passé ; mais en même temps, dans la logique du vrai on aura une enquête qui conduira à quoi ? Dans le théâtre d'Hamlet, on voit qu'à peu près tous périssent sauf celui qui devra survivre pour dire à d'autres ce qui est arrivé. Sauf celui qui va incarner la mémoire.

On a l'impression que les deux grandes puissances vont agir sur la scène psychanalytique, l'amour d'un côté, avec l'abolition de l'enténébrement, et de l'autre côté, une aventure de la mémoire. Ces deux théâtres se battent entre eux et l'un va peut-être arriver à ensevelir l'autre. Pour Freud – Freud s'en est remis en quelque sorte à Oedipe et a mis en place le théâtre du vrai –, il n'a plus fait allusion dans la suite des lettres à ce qui a pu se passer. La suite de ces lettres est étonnante. On pourrait penser qu'à partir du moment où il a eu recours à Oedipe, Freud va retrouver différents souvenirs de mouvements à l'égard de sa mère. Il avoue au contraire dans les lettres qui suivent : « Mon auto-analyse est en panne ». C'est-à-dire, après le recours à Oedipe et après le renoncement à trouver ce qui a pu se passer au niveau de la séduction, il y a un arrêt, comme l'arrêt avec le feu et, un moment, Freud dit : « Enterrez dans une fosse obscure, je ne vois rien d'autre. » On a effectivement le sentiment d'un enterrement de l'analyse. Ce qui a été choisi était peut-être le vrai mais c'est un vrai qui aurait une fonction un peu ensevelisseuse. D'où la situation qui resterait toujours vivante dans le travail analytique. J'aurais assez volontiers le sentiment de différentes couches de terrain dont l'une recouvre l'autre. Il y a en quelque sorte cet élément, comme dans un (108)volcan, l'élément en fusion, qui est l'élément de feu, qui est peut-être insoutenable et qu'on va peut-être recouvrir par une passion de la vérité. Mais dans cette passion de la vérité Freud retrouve à la fois un sujet universel, il dit que ce qui lui est arrivé à lui, c'est la même chose que ce qui arrive à tout le monde : tout le monde désire faire l'amour avec sa mère et tuer son père. Son destin est devenu anonyme. Il est devenu sans visage. Il y a une sorte d'enterrement de son analyse.

Donc, il a mis en place un élément qui est certainement important du point de vue analytique, c'est évident qu'il faudra aussi tenir compte du fantasme mais j'aimerais me situer comme dans un phénomène de carrefour dans cette superposition des deux types d'intelligibilité où on peut avoir le sentiment qu'il y en a une qui éteint l'autre.

Je pense que concernant la dimension actuelle de ce problème, on peut voir à quel point le thème de la séduction possible peut toujours à nouveau opérée et être ensevelie dans des études qui peuvent être assez fines par ailleurs. Je pense au livre de Laplanche sur *Les nouveaux fondements* : en dépit d'une démarche que j'estime extrêmement fine et percutante – là je vais passer très rapidement –, vous savez qu'au moment où Laplanche élargit la notion de séduction – et je pense qu'il a raison de l'élargir – pour dire qu'il y a nécessairement séduction de la part des soins maternels, qu'aucun enfant ne peut se dire non séduit puisque tout toucher d'une certaine manière est une certaine forme de séduction. En un sens à ce moment-là, Laplanche rabat ces multiples phases de séduction sur la même séduction fondamentale et inévitable tout en disant que tout le traumatisme est auto-traumatique. Finalement ça revient un petit peu au même et tout en faisant une critique radicale de Ferenczi, c'est-à-dire en choisissant nettement la version du fantasme par rapport à la version de la réalité et en faisant à nouveau permuter les places de l'enfant séduit et du séducteur. Et il y a ce passage assez étonnant où il dit : « *Lorsqu'un sujet prétend avoir été séduit passivement* » – l'expression qu'il emploie « *prétend* » comme si dans l'analyse c'est ce qu'il fallait entendre. Il ajoute : « *On peut montrer* »... On se demande à quelle place l'analyste se verrait, s'il est devenu tout à coup juge d'instruction pour dire : « *On peut montrer qu'il y a eut provocation. Qui séduit qui ?* » Appuyer fort, c'est un scénario de séduction parce que quelqu'un qui est pourtant capable d'une finesse d'analyse absolument incroyable revient à une dimension de brouillage, (109) à la limite « *qui séduit qui ?* », et si on dit que c'est l'enfant qui a séduit l'adulte, on fait le procès de qui ? On aboutit à une confusion qui est tout de même tout à fait étonnante et en voyant à quel point une arme ou une dimension analytique qui est pourtant extrêmement féconde, la dimension du fantasme, peut être utilisée pour rabattre la dimension du réel. Bien sûr que la dimension du fantasme est absolument décisive ; et ce sera important justement pour celui qui a pu traverser l'épisode de séduction, ce sera vital pour lui de pouvoir à nouveau oser fantasmer, s'appropriier ses propres rêves. Il y a comme une terre brûlée où même le fantasme ne peut plus apparaître comme fantasme. Mais où on voit qu'on est pris en quelque sorte entre deux dimensions à la fois de la réalité ou deux dimensions qui peuvent être rencontrées dans l'analyse et dont l'une va étouffer l'autre.

Alors, qu'est-ce qui se travaille dans la thématique donjuanesque ? Je crois qu'en voyant ce qui se trouvait occulter dans ce que Freud reprend de la thématique oedipienne, on voit qu'une sorte de jonction pourrait se faire entre ce que Freud travaille à la suite de la thématique oedipienne et ce qui est en même temps travaillé dans l'espace donjuanesque. J'essaierai de donner une voie d'entrée supposée dans le théâtre de Don Juan dans la mesure où j'ai l'impression que c'est dans le théâtre de Don Juan qu'on va voir réapparaître le thème que Freud n'a

pas pu travailler concernant Oedipe puisqu'il n'a pu écouter Oedipe qu'en prenant au sérieux la parole de l'Oracle comme si tout le drame oedipien se résumait à ce qu'avait dit l'Oracle : parricide et inceste. Et tout ce qui est différent de la leçon de l'Oracle, c'est comme si Freud ne pouvait pas l'entendre : c'est-à-dire toute cette préhistoire d'Oedipe, toute la méfiance des parents à l'égard d'Oedipe, il ne peut le prendre en compte.

Il me semble qu'il y a un thème qui pourrait être travaillé concernant le séducteur, thème qui était déjà esquissé avec Oedipe et qui rejoindrait toute la thématique qui traitait de la naissance. Un thème qu'on pourrait nommer, qu'on pourrait rattacher, qu'on pourrait désigner ainsi avec une certaine violence, le thème de l'interdit de naître. Parce qu'effectivement l'interdit de naître, il me semble que c'est le thème qu'on rencontre dans le mythe oedipien. L'enfant doit être éloigné et c'est ce qu'on fera. Il sera exposé et il va malgré tout arriver à vivre d'une façon tout à fait exceptionnelle en étant sauvé par le berger et adopté. C'est le thème que Freud ne (110) peut pas entendre.

J'ai l'impression qu'on peut relire Don Juan en voyant comment il peut y avoir à la fois des structures de façades et puis des structures plus profondes qui retravailleraient ce que Freud a dû lire dans Oedipe. Qu'est-ce qui a ému Freud dans la lecture d'Oedipe ? Tout ce qu'il nous dit d'Oedipe, c'est ce qui concerne le second temps d'Oedipe. Rien ne dit qu'il n'a pas été ému par le premier temps puisqu'il nous demande tout de même de regarder du côté d'Oedipe. (...)

... alors selon les auteurs, c'est l'un des deux qui sauvera l'autre et les deux se sauveront alternativement, c'est parfois l'un qui essaie de ramener l'autre à la surface ou l'autre, mais d'emblée Don Juan est présenté, si on prend le Don Juan de Molière dans la bouche de son serviteur, Sganarelle lui dit : « *A peine sommes nous échapper d'un péril de mort (...)* ». Le péril de mort est là d'emblée. Le péril de mort, c'est le premier temps du théâtre de Don Juan. D'emblée un homme est sauvé de la mort, une mort par noyade, une mort par l'élément maritime. Et dans Tirso de Molina, on fait allusion « *aux sombres enfers marins* ». Donc c'est l'enfer aquatique qui précède l'enfer de feu et Don Juan apparaît déjà comme celui qui était vivant mais un vivant de justesse. Et j'ai l'impression que ce statut du survivant, non pas du vivant à part entière mais du survivant par miracle fait partie du statut du séducteur.

On le reverra curieusement dans le théâtre de Pouchkine qui a créé *Le convive de pierre*. Il a fait en même temps une autre pièce *La Russaïka*. La Russaïka, c'est une figure féminine séductrice, une figure aquatique qui est comme une sirène, qui attire des gens à la fois dans la perte, comme dans les figures de séductrices. Mais dans la légende russe que reprend Pouchkine on nous donne le statut de la Russaïka qui nous reconduit au thème de la naissance. On nous dit que ces créatures

aquatiques sont des enfants morts-nés, des enfants avortés, qui n'ont pas été possible et qui sont d'emblée dans la mer. Et depuis ce statut d'avoir été à la fois l'enfant impossible, l'enfant condamné, l'enfant à qui il était interdit de naître, c'est depuis ce statut d'interdit de naître que l'appel de séduction se fait et qu'ils attirent les autres dans une expérience qui est à la fois engouffrante et vertigineuse.

Voyez comment c'est étonnant de voir le personnage séducteur, le thème de la séduction est un (111)thème qui permet de ressaisir ce statut d'être un vivant mais une sorte de vivant miraculé.

Alors effectivement dans les différentes pièces de Don Juan, ce qui peut paraître étonnant – là je vais retenir simplement certains éléments parce qu'autrement ça nous conduirait trop loin –, ce qui est assez étonnant c'est le fait que le statut de la mère soit aussi incertain. Dans les différentes pièces de Don Juan, tout se passe comme si Don Juan avait à peine une mère : ou bien il n'en est pas question, ou bien, comme dans Molière, c'est une simple puissance morale. Au moment où Don Juan dit qu'il va se convertir, le père dit que la mère va en être contente, comme si elle était simplement contente du salut de son fils, contente du fait que le fils revient dans le droit chemin. Alors qu'il y a comme éclipse de l'élément maternel, alors qu'on ne saisit pas le désir de la mère, Don Juan est présenté dans les différentes pièces comme étant essentiellement le fils de son père, comme si Don Juan était l'enfant d'une filiation unique. Ce qui laisse planer quelque chose d'inquiétant du côté du « *qu'est-ce qu'a pu désirer la mère ?* » Quelque chose reste complètement non dit, dans le noir, refermé ou incertain. Et c'est le père qui revendique la paternité ou l'appel de son enfant. Dans Tirso de Molina, c'est le père qui dit : « C'est ma vie même que la vie de ce fils rebelle. » C'est-à-dire que le père revendique le statut de transgresseur de son fils et veut maintenir, préserver l'existence du fils comme témoin d'une transgression.

Dans Molière, on trouve d'une manière analogue cette possibilité pour le père de se présenter presque comme père et mère de son fils. On va lire ce passage qui est assez étonnant. Le père dit : « J'ai souhaité un fils avec des ardeurs non pareilles. Je l'ai demandé sans relâche, avec des transports incroyables et ce fils que j'obtiens en fatiguant le ciel de mes vœux est le chagrin et le supplice de cette vie. » On voit que le père a dû fatiguer pour obtenir son fils : il a fatigué le ciel. Don Juan apparaît donc d'emblée comme un enfant énigmatique : le produit des amours entre le père et le ciel. C'est le ciel qui aurait accordé de justesse l'enfant comme un enfant qui serait essentiellement l'enfant du père.

Creusons toujours dans la pièce de Molière. Ce qui serait typique de Don Juan c'est qu'on ne verrait pas de rencontre d'un couple qui aurait donné naissance à Don Juan. L'évocation d'un couple est simplement (112)présente dans la bouche de Sganarelle. C'est uniquement la version

que donne le valet, la version populaire qui introduit la version freudienne, qui parlerait d'une scène. C'est Sganarelle qui dit : « *Est-ce que vous vous êtes fait tout seul ? N'a-t-il pas fallu que votre père ait engrossé votre mère pour vous faire ?* » Alors Sganarelle est présenté comme donnant la parole de bons sens disant : « *Puisque vous êtes là, les deux parents ont dû se rencontrer* ». Mais ça n'est ni la version de Don Juan ni celle du père. Dans la version qui est mise en avant on a l'impression que Don Juan apparaît dans un rapport avec un désir énigmatique et en tout cas un désir maternel qui est non vu. C'est la raison pour laquelle j'avais effectué un pas de côté en travaillant un peu Don Juan du côté de Narcisse, où l'on découvre justement ce thème d'une séduction ou d'une tentative d'étreinte qui se refait constamment : ce que veut étreindre narcissisme, c'est sa propre image. Et il renouvelle son exploit constamment et constamment l'image lui échappe. On peut se dire que dans le rapport entre Don Juan et la femme qui est constamment remplacée par une autre, il y a le même sentiment d'un narcissisme ébréché, cassé, impossible. Alors qu'en un sens Don Juan semble un personnage extraordinairement narcissique, on peut dire que son narcissisme repose sur une sorte de faille narcissique fondamentale.

C'est assez curieux d'ailleurs que, travaillant le narcissisme, Freud ne soit pas revenu à ce qui était dit de la naissance de Narcisse. Si on lit, par exemple, le texte d'Ovide : le père, c'est un fleuve, le Céphise. La mère aussi est une rivière ; jadis, le Céphise, dans son cours sinueux la maintenant enfermée au milieu de ces ondes, lui fit violence. C'est-à-dire que c'est le viol de la mère par le fleuve plus puissant qui aurait donné naissance à Narcisse. Et Narcisse, dans cette étreinte impossible de lui, dans cette façon de chercher toujours son image dans les eaux, pourrait se vivre comme l'enfant d'une rencontre qui n'aurait pas dû avoir lieu puisque c'est une rencontre violente, c'est une rencontre qui a été vue comme destructrice pour la mère.

Dans ce travail concernant la naissance des grandes figures de séducteur, on a l'impression que le séducteur ne fait pas qu'être l'agent d'un élément d'écrasement, de supplice ou de douleur pour la victime mais que le séducteur aurait vis-à-vis de la naissance un statut incertain, il serait né soit d'une union violente, soit d'une rencontre qui n'aurait pas dû donner d'enfant. On retrouve là avec Narcisse le même thème que dans (113) la Russaïka avec la séductrice, ce sentiment qu'il y a une sorte de forçage au niveau de la naissance, que l'enfant ne peut pas se reconnaître comme ayant été invité, comme ayant été appelé essentiellement par la mère. On pourrait comprendre de ce point de vue là rétroactivement tout le théâtre de Don Juan – dans Tirso de Molina, et dans Mozart aussi. On pourrait dire que Don Juan est comme l'image de l'enfant, ça n'est pas que comme l'image de l'âme, c'est comme l'image de l'enfant, de celui qui a le sentiment qu'il ne peut plus pénétrer dans un lieu qu'en forçant l'entrée.

Et ce qui est essentiel dans le théâtre de Don Juan, c'est la notion de seuil. Le seuil est aussi important qu'un personnage. Ou bien on nous dit que la femme doit être violée, ou bien, dans les différents scénarios on voit un thème récurrent : soit la femme, soit d'autres personnages ont dû forcer la porte de la salle, franchir le seuil. On a l'impression que ce à quoi pourrait nous renvoyer le thème de Don Juan, c'est à une sorte de vertige concernant ce qui a présidé à notre propre naissance. Comme si la naissance se faisait par occupation forcée d'un espace, comme si elle était le produit d'un forçage, à la limite d'une profanation du seuil.

Alors curieusement nous sommes par là reconduit à une figure qui est très importante dans l'espace grecque, c'est la figure d'Eros. Eros est aussi l'enfant d'un forçage puisque justement le père a été forcé à ce moment-là par la mère dans son sommeil et c'est dans le sommeil du père que l'enfant est né. Et dans *Le Banquet* il y a ce passage dans le discours de Diotime. Diotime nous dit qu'Eros est tout le temps là en train de veiller sur le pas des portes. Il veille comme pour entrer. Il veille pour avoir l'hospitalité, pour être reçu. Et il est celui qui ne peut avoir droit à un espace qu'en forçant le passage de la même façon que les éléments du père ont dû être forcés. C'est-à-dire qu'à la limite on a l'impression que le thème de la transgression qui est mis en oeuvre par Don Juan servirait à métaphoriser une sorte de transgression fondamentale qui serait le viol de l'espace maternel par le fait même de la naissance. D'où dans les divers scénarios de Don Juan cette incertitude concernant la femme et le fait que Don Juan serait mis en avant comme enfant voulu par le seul père.

Partant de là, on pourrait développer diverses voies. Je me contenterai, puisque ce qui nous rassemble ce soir c'est un séminaire concernant le couple, il est certain qu'avec Don Juan on a la mise en place d'un couple (114) qui est assez infernal et une vision de la femme qui est assez fréquente sur le plan de l'inconscient mais une vision de la femme qui est entièrement du côté de la mort. C'est un matriciel dangereux, une matrice qui ne peut pas accepter l'occupation de l'espace.

Effectivement dans les déclarations de Don Juan dans l'espace de Molière, on retrouve une vision de la femme que l'on rencontrera souvent dans *L'interprétation des rêves*, dans l'imaginaire freudien, et que l'on rencontre fréquemment sur le divan : c'est la femme identifiée au cercueil, c'est-à-dire c'est l'espace qui n'a pas voulu donner la vie et qui ne pourra être rencontrée que comme des parois qui vont se refermer. Freud, après avoir évoqué le fait de la séduction se retrouve enterré dans une fosse obscure où il ne voit rien. Dans les déclarations de Don Juan à l'égard de la femme, on voit se déployer cette même vision de la femme comme un être à l'intérieur duquel il est impossible de séjourner puisque ça n'est pas une femme qui veut la naissance de ce qui habite à l'intérieur d'elle. Don Juan, par exemple, dira dans une scène de Molière

: « Quoi ! Tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce son monde ? » Comme si rencontrer la femme c'était rentrer au couvent. Elvire a été effectivement tirée du couvent ; pour Don Juan, rester auprès d'Elvire ce serait lui-même rentrer au couvent. Donc: « Rester au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui et qu'on n'ait d'yeux pour personne ? La belle chose de s'ensevelir pour toujours dans une passion. » Rester près de la femme, c'est s'ensevelir. « *D'être mort dès sa jeunesse à cause de votre beauté.* »

C'est une rencontre qui ne peut être vue que comme une sorte de fermeture, de la même façon que dans l'espace de la séduction, Freud avait l'impression que le coffre se refermait. Ça reconduit à une matrice qui représente assez le contraire de tout ce qu'on travaille concernant ce qui est imputé à la mère puisque dans l'espace analytique, à partir de ce que Freud a mis en place en posant la femme comme le lieu du manque, on pose la femme comme celle qui ne pourra que se trouver réparée par l'enfant puisque l'enfant va lui apporter précisément ce qui lui manque. Or, dans l'espace donjuanesque, on rencontre une représentation de la femme qui est le contraire de cette représentation d'une femme qui n'attendrait que ça pour être réparée. On a la vision d'une femme ensevelisseuse, d'une femme qui ne pourrait pas au fond supporter d'être (115)habitée par quelqu'un d'autre.

Ce thème de la femme cercueil, de la femme tombeau, de la femme ensevelisseuse peut être rencontré d'une manière très actuelle. Sollers, dans son gros livre, *Femmes*, dès la première page, sans s'engager extrêmement loin, nous livre ce qui est présenté comme le grand secret, ce qu'on n'a pas osé dire. Je ne vais lire que certains passages... « *Depuis le temps, il me semble que quelqu'un aurait pu oser. Je cherche, j'observe, j'écoute, je lis et je relis, mais non pas vraiment, personne n'en parle. (...) Quelqu'un aurait pu la dire quand même la vérité, la crue, la tuante. (...)* » Voici la vérité que tout le monde cache : « *Rien ou presque rien sur la Cause.* » Voici enfin cette vérité révélée : « *Le monde appartient aux femmes, c'est-à-dire à la mort.* » Là-dessus, tout le monde ment.

C'est à la toute première page, c'est un mot introductif qui nous présente justement un élément féminin qui est défini globalement comme puissance de mort, puissance à l'intérieur de laquelle il est impossible de séjourner. D'où le mouvement donjuanesque où quelquefois Don Juan est présenté comme celui qui est tout le temps en quête d'objet, comme pris dans une quête perpétuelle, comme s'il voulait avaler, avaler, toujours avaler. On voit le mouvement qui anime Don Juan : c'est un mouvement qui est centré sur la fuite autant que sur la quête, surtout dans les textes de Molière. Apparemment il vient de quitter Elvire et est lancé à la poursuite d'autres femmes, de nouveaux

objets ; mais qui rencontre-t-il en premier ? Elvire. Dans *Freud et le plaisir*², j'avais travaillé ce rapport de Freud à l'égard de l'excitation. Il définissait le principe de plaisir comme un principe qui a pour but la maîtrise de l'excitation, c'est-à-dire l'extinction de l'excitation comme si dans le plaisir ce qui devait être obtenu c'est ce moment où enfin il n'y aura plus rien, où l'excitation sera écartée.

Or, ce mouvement qui conjugue à la fois la quête et la fuite, anime Freud, il me semble, dès le point de départ. Même dans *L'Esquisse*, le principe d'inertie est d'emblée un principe de fuite et Freud dit bien que ce qu'aurait souhaité le psychisme, c'est la fuite intégrale, mais qu'il est obligé de supporter un minimum d'excitation parce qu'il ne peut pas tout éteindre. On est pris constamment dans un mouvement d'ouverture et de (116)fermeture. Ce mouvement qui identifie le vecteur « vers » et le vecteur de fuite est tout à fait le propre de l'avancée donjuanesque parce qu'il va avancer mais il va se précipiter dans tous les personnages qu'il fuit. Si bien que, est-ce qu'il va vers l'avant, est-ce qu'il va vers le passé, avec Don Juan on voit que les deux vecteurs deviennent comme identiques l'un à l'autre et qu'en un sens c'est ce qui donne naissance à cet étrange déclaration qu'il fait à Elvire puisque rencontrant Elvire, il lui donne cette formule qui est assez étrange si on en parle du point de vue analytique en pensant qu'on pourrait couper avant la fin de la phrase. Il dit : « *Je ne suis parti que pour vous* » – s'il s'arrêtait là, mais il poursuit – « *fuir*. » Dans tout le déploiement il y a ce mouvement vers qui s'inverse en mouvement de retrait, comme s'il y avait une menace de mort, intenable à ce niveau-là.

Ceci était anticipé au niveau de Tirso de Molina. On y retrouve ce même mouvement. Certains développent Don Juan en disant que Don Juan est le théâtre de l'inconstance. Et c'est ce qui arrive régulièrement entre hommes et femmes. Au départ, il y a une certaine intensité, dit-on, un certain plaisir mais au bout d'un certain temps vient la répétition, l'insatisfaction. On a besoin de passer à d'autres. Ça n'est pas Don Juan. Don Juan n'est pas l'inconstant dans ce sens-là : les deux mouvements – le mouvement vers et le mouvement de fuite – sont beaucoup plus identifiés. Dans Tirso de Molina, avant que Tisbea approche et au moment où Don Juan se prépare à la nuit avec Tisbea, il a parlé à son serviteur de la possibilité de préparer les instruments de la fuite, c'est-à-dire les deux juments. Dès qu'il y aura eu contact avec la femme il faut que les juments soient là. Et à un moment le serviteur lui dit en voyant arrivé Tisbea : « *Voici venir la pauvrete*. » Et Don Juan lui répond : « *Va préparer les juments*. »

Je trouve ça absolument admirable parce qu'on a l'impression que ce n'est pas du tout la thématique de l'inconstance et que dans cette perspective on ne peut même pas dire que la femme est rencontrée. Elle

2 M. Schneider, *Freud et le plaisir*, Paris, Denoël, 1980;

n'est pas rencontrée. Elle est plutôt traversée puisque mentalement il faut que Don Juan se voie dehors, fuyant, avant même de l'avoir approchée. Là on voit bien qu'il y a l'équivalent entre l'approche de la femme et l'approche d'une condamnation à mort et que la seule issue est une sorte de fuite préalable. Façon d'empêcher la rencontre.

(117)Précisément dans ce théâtre qui est un peu un théâtre de l'impossible, on pourrait dire qu'à la fin ça s'abolit avec la mort terminale de Don Juan, avec l'engouffrement. Mais remarquons qu'à ce moment-là apparaît un thème qui est peut-être un thème médiateur. Jusqu'ici Don Juan ne fait que fuir et curieusement à la fin de la pièce, il ne peut pas fuir. Il se trouve englouti dans un gouffre. Et le gouffre, c'est un gouffre de feu surtout. Est-ce que c'est tellement évident de penser que le gouffre de feu c'est l'équivalent du gouffre de mort ? Ce qui est assez étonnant dans la fin de Don Juan c'est cette idée que Don Juan met en scène deux vecteurs qui s'inversent constamment. On pourrait dire que c'est l'avancée qui est l'équivalent d'une fuite, qu'au départ il y avait une aventure de mort, une tentative pour naître, surgir constamment. Est-ce que la fin est vraiment une mise en scène de la mort ou quelque chose qui relance non pas un surgissement possible mais un séjour possible parce que justement, à la fin du théâtre de Don Juan, il y a cette jonction qui s'effectue avec la main du père, la main d'un père, la main d'un commandeur – au moins dans Tirso de Molina –, Don Juan va descendre dans le gouffre mais tenant dans la main quelqu'un. C'est-à-dire qu'il n'est plus aspiré dans une sorte de continent noir anonyme ; il y a en quelque sorte là main du père.

J'aimerais m'appuyer sur cette notion pour dire que ce qui est apparemment une fin peut être aussi, si on veut l'entendre de cette manière, un recommencement. Tous les deux vont vers une sorte d'enfer – et l'enfer est bien le lieu du feu, des flammes, donc ce n'est pas uniquement le lieu d'une mortification –, pour voir dans Don Juan l'image d'une figure de père qui ne serait pas uniquement, comme on le théorise beaucoup maintenant, l'image d'un père séparateur mais d'un père qui rendrait possible le séjour prénatal parce que ce serait un père qui accompagnerait.

On pourrait se référer au conte de Pinocchio. De ce point de vue-là je pourrais vous lire un passage qui n'est pas dans les différentes pièces de théâtre de Don Juan mais qui est dans une nouvelle de Mérimée, reprise dans *Colomba*, qui met en scène justement un Don Juan Tenorio. A ce moment-là, il y a un élément qui est attribué à Don Juan, élément qui est repris par Ferenczi et qui est intéressant sur le plan psychanalytique. Parce on va voir un élément de l'érection, un élément du sexe masculin, qui ne sera pas vu comme à l'oeuvre dans une opération de coupure, une (118)opération de césure comme on le dit tellement. Ceci me fait penser aux mises en scènes de l'accouchement. Il arrive que l'on demande au père de se servir des ciseaux, ce qui, paraît-il, pose des

problèmes à certains. Il y en a qui ont dû commencer une analyse tellement il avait mal supporté cette opération redoutable. Il y a toute une thématique relancée par là. Il faut un père, mais pourquoi ? Est-ce que c'est pour opérer une coupure ou pour opérer une sorte de pontage ou de filiation.

Je vais me contenter de ce texte de Mérimée qui raconte justement comment on va – c'est dans « Les âmes du purgatoire » –, comment quelqu'un va retrouver l'histoire de Don Juan, quelqu'un qui se promènerait à Séville. L'auteur nous dit : « *A ce moment-là votre Cicerone – celui qui est le guide – vous racontera comment Don Juan – on ne sait lequel, Don Juan de Tenorio, Don Juan de Maranja – se promenait chaud de vin sur la rive gauche du Guadalquivir, demanda du feu à un homme qui passait sur la rive droite en fumant un cigare, et comment le bras du fumeur, qui n'était autre que le diable en personne, s'allongea tant et tant qu'il traversa le fleuve et vint présenter son cigare à Don Juan, lequel alluma le sien sans sourciller et sans profiter de l'avertissement tant il était endurci.* »

C'est cette opération de passage d'une rive à l'autre qui est typique de l'opération donjuanesque. Et si vous vous souvenez du moment où Ferenczi fait allusion à Don Juan, c'est à nouveau pour parler de l'opération de pont. Donc le pont entre le continent maternel, féminin et l'arrivée de l'homme, on a ici une image phallique qui est assez intéressante parce qu'elle ne met pas en oeuvre ce que Freud appellera, par exemple, le bistouri psychanalytique, où il est toujours question de trancher, mais où il est question d'effectuer une sorte de pontage entre deux éléments différents. Le père est vu dans cette perspective, pas seulement comme le commandeur, l'élément pur qui s'opposerait à l'élément luciférien, l'élément infernal, mais aussi comme celui qui, ayant déjà pénétré la femme avant l'arrivée de l'enfant, a occupé préalablement ce lieu sombre, ce lieu coupé, ce lieu inquiétant qui est celui dans lequel pourra vivre l'enfant. Donc dans cette perspective il y aura une possibilité de retourner le mythe donjuanesque pour nous donner la voie d'une représentation qui effectue une sorte de jonction inaugurale.