LE DÉSIR, ENTRE TRAGIQUE ET SACRIFICE

Auteur : Roger Mérian

Date de parution : 13 juin 2021

Article disponible en ligne à l'adresse :
https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/le-desir-entre-tragique-et-sacrifice/

Référence :
Roger Mérian, Le désir, entre tragique et sacrifice, in *Revue Tupeuxsavoir* [en ligne], publié le 13 juin 2021. Consulté le 25 avril 2024 sur
https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/le-desir-entre-tragique-et-sacrifice/

Distribution électronique pour tupeuxsavoir.fr. Tous droits réservés pour tous pays. Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l'éditeur , de reproduire (notamment par photocopie) partiellement ou totalement le présent article, de le stocker dans une banque de données ou de le communiquer au public sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.

Le désir, entre tragique et sacrifice

Texte de Roger Mérian issu de l'intervention proposée lors du Séminaire collectif *L'excentricité du désir*, Rennes, 22 avril 2021.

Deux ans après son Séminaire *Le désir et son interprétation*, dans lequel Lacan nous dit que « le désir, c'est son interprétation », et un an après son Séminaire *L'Éthique de la psychanalyse*, spécialement centré sur la question du désir, notamment articulé à la figure héroïque d'Antigone, Lacan, dans le Séminaire *Le transfert*, tire le fil du désir sur son versant tragique, autre pôle que son versant satisfaction. Et il poursuit également sa déconstruction de la métaphore paternelle. Dans le Séminaire *Le transfert*, en choisissant la Trilogie de Claudel, il nous invite de nouveau à repasser par un de ces détours que les synonymes d'excentricité nous suggèrent – originalité, extravagance, mais aussi caprice du désir ou encore égarement – et pour lesquels, dit Lacan, il faut un peu plus que du courage, « une espèce de fureur[1] ».

D'abord, une remarque, le titre du séminaire donné par Lacan en 1960-61 s'intitulait : *Le transfert dans sa disparité subjective, sa prétendue situation, ses excursions techniques*. Je me réfère ici à la publication Stécriture. Le titre complet n'est pas repris par Jacques-Alain Miller pour les éditions du Seuil. Comme d'ailleurs ne sont pas reprises les notes et références précises que cite Lacan dans ses séminaires. Elles sont absentes des éditions du Seuil, comme si Lacan était un auteur hors histoire et hors des échanges datés, pourtant nombreux, qu'il avait avec ses contemporains.

Dans ce Séminaire, les commentaires de la trilogie des Coûfontaine de Paul Claudel sont regroupés dans les quatre leçons du 3 mai au 24 mai 1961. Nous y rencontrons différentes figures du père. Avec sa lecture de Claudel, quelque chose est en effet franchi du destin de l'héroïne antique, pour laquelle la loi divine – c'est-à-dire de l'Autre – la portait dans l'épreuve, et Lacan d'interroger : « que veut dire que le poète nous porte à cet extrême du défaut, de la dérision du signifiant lui-même[2] ? »

Claudel, dit encore Lacan, était en avance[3], articulant déjà que « du seul fait que le père est celui qui articule la loi, la voix ne peut que défaillir derrière[4] ». Derrière le signifiant, l'objet donc, mais aussi, les dits du père ne disent pas le tout de sa fonction. Avec Claudel, et la lecture renouvelée du mythe et du destin tragique, Lacan signale « qu'il n'y a pas besoin de remonter […] à perpète jusqu'au père Adam » pour situer la position du désir chez

un sujet : celui-ci se compose entre « la marque du signifiant » et « la passion de l'objet partiel[5] ». La lecture de Lacan nous fait saisir, au-delà de la marque signifiante justement, comment la tragédie du désir se dévoile.

Pour cela il va se servir d'un mythe, un mythe moderne. Avec *Le mythe individuel du névrosé*, Lacan donnait au mythe une certaine fonction de transmission de la psychanalyse, avant d'ériger le complexe d'Œdipe lui-même au rang de mythe de la psychanalyse.

Avec la trilogie de Paul Claudel – *L'Otage, Le pain dur et Le père humilié* – un cap est franchi. La trilogie est considérée par Lacan comme moderne donc contemporaine, parce qu'il s'agit d'une tragédie du désir, qui met en scène « un sens nouveau donné au tragique humain. » Pourquoi nouveau ? Parce que Claudel le situe après l'ère chrétienne, montrant ainsi contre Hegel que la chrétienté n'a pas mis fin à l'ère tragique. En effet, pour Hegel[6] – dont la philosophie de l'histoire, introduite en France par Kojève et Jean Hyppolite, traite de la relation de l'individu à la liberté, et permet un mouvement radical de transformation politique (c'est ce qui a notamment intéressé Marx), « L'histoire est un drame, écrit Hegel, la loi s'affirme, le crime la nie, le châtiment nie le crime et rétablit le droit. » Hegel, fidèle à sa dialectique, liait la tragédie à une réconciliation du sujet avec l'histoire. Claudel, lui, prend les choses à la racine. Plutôt que de voir dans l'ère chrétienne l'aveu d'une impuissance à résoudre l'impasse mortelle des tragédies grecques, la chrétienté, comme les trois monothéismes, n'empêche en rien la série des tragédies, voire des génocides. Claudel cherche et trouve, contre Hegel donc, dans la tragédie antique une préfiguration de l'époque contemporaine. Et c'est certainement ce qui intéresse Lacan qui suivait les cours de Jean Hyppolite, comme une sorte d'incursion des tragédies de l'histoire dans le présent, cela pour cerner la place, non de la liberté hégélienne, mais du désir.

Pourquoi avoir choisi Claudel comme clef de voûte de son Séminaire *Le Transfert* ? Lacan nous le dit, c'est à cause d'un petit rien, à cause d'un accent circonflexe… En effet, Lacan découvre, par hasard dit-il, dans l'échange des correspondances entre Claudel et André Gide, qui est alors son éditeur à la NRF, que Claudel réclame – voire exige – de son éditeur quelque chose qui n'existe pas. Ce que Lacan nous déplie ici, comme dans une cure, c'est l'importance du repérage d'un détail, d'une trace manquante mais essentielle : il s'agit en l'occurrence d'un petit signe, une lettre typographique, un accent circonflexe sur le Û majuscule du nom des Coûfontaine… Et à l'époque d'avant internet, cet accent circonflexe sur le U majuscule n'existait pas en imprimerie. Il a fallu le fabriquer pour que le texte de Claudel soit publié. Lacan précise : « À ce signe du signifiant manquant, je me suis dit qu'il devait là y avoir anguille sous roche. » Et il se met à lire la trilogie.

Lacan se sert de la littérature. La tragédie écrite par Claudel est donc contemporaine ; elle

l'est par rapport à Freud qui formalise le complexe d'Œdipe autour du père, formulé à la même époque que *L'Otage*, en 1908.

Claudel permet à Lacan de montrer l'actualité d'une problématique qui est propre à l'être parlant et qui traverse son histoire et qui passe entre les générations (avec cette remarque – que Lacan évoque dès le Séminaire I, dans *Les Écrits techniques de Freud* – que l'histoire n'est pas le passé, l'histoire c'est le passé pour autant qu'il est historisé dans le présent).

Claudel permet aussi à Lacan de dégager le sens spécifique à la transmission de la psychanalyse. La question étant de cerner quelle doit être la place de l'analyste dans la cure, ceci pour que l'analysant puisse approcher l'énigme du désir qui le constitue. « J'essaie, dit-il dans sa leçon du 3 mai 1961, de replacer la position fondamentale de l'analyste… et ce que doit être le désir de l'analyste. » Il poursuit : « …il faut savoir remplir sa place en tant que le sujet doit pouvoir y repérer le signifiant manquant ».

La réponse de Lacan, quant au transfert, se démarque nettement de la solution freudienne : là où Freud, pour préserver la dimension du désir, prenait de son propre aveu la place du père, Lacan montre la nécessité d'occuper une autre place, hors de tout vouloir (aider, soigner, soulager), une place vide, en creux, celle de l'objet qui « signifie » le désir, l'analysant n'ayant de cesse de tenter de combler ce vide, parce qu'il n'en veut rien savoir. D'où l'acte et la coupure pour tenter de faire résonner, à défaut de le dire ce désir, puisqu'à le dire, ce sera toujours un « c'est pas ça ».

C'est ainsi que le drame conçu par Claudel va être élevé à la dimension de mythe, dans son rapport à la structure. Rosa Guitart-Pont le rappelait au début de son intervention[7], le récit littéraire a la même valeur de fiction que l'inconscient. D'ailleurs, Paul Claudel en a sans doute l'intuition lorsqu'il écrit à propos des mises en scènes théâtrales de ses pièces : « Les acteurs ont été recrutés pour la solution d'un problème plus vaste qu'eux. »

Ce qui est développé par Claudel dans sa trilogie est la thématique du père et, pour Lacan, ce n'est pas un hasard : en écho au mythe freudien, le mythe chez Claudel présente le meurtre du père, mais aussi l'humiliation du père, un père dont la figure confine même à l'abject[8].

En déployant l'histoire de trois générations d'une famille, Claudel a construit une trame dans laquelle Lacan repère pour nous les trois moments, trois temps de la configuration du désir. Chaque pièce correspond à une génération et à l'un des trois moments : d'abord, dans *L'Otage*, la marque du signifiant ; ensuite dans *Le pain dur*, l'objet qui en résulte ; enfin la configuration du désir réalisée et accomplie dans *Le père humilié*.

Ainsi Lacan met en évidence ce qu'on peut appeler la dévaluation du père contemporain. Ici, le père représenté par Toussaint Turelure est à la fois ignoble et monstrueux – et son meurtre par son fils est le pivot de la pièce centrale, Le pain dur. Je vais y revenir.

L'année précédente, dans *L'Éthique de la psychanalyse*, Antigone sert de support au fameux « ne pas céder sur son désir », elle vient ainsi représenter de façon paradigmatique une position éthique en obéissant à cet impératif. La figure d'Antigone permet à Lacan de faire valoir le thème de la seconde mort, et son incidence dans la psychanalyse. Il s'agit de montrer que le désir prend sa fonction du rapport à la pulsion – et non du besoin – et que cela implique la prise en compte d'une jouissance qui « dans le registre de l'expérience se présente sous la forme de la destruction ». Lacan défend l'idée que la tragédie tourne autour de cette position d'entre-deux-morts, à laquelle l'héroïne est conduite par la force, la fermeté et surtout la détermination de son désir.

Antigone, en effet, sacrifie son destin de femme et son espoir de devenir mère pour s'identifier à son frère mort. C'est à ce prix qu'elle accepte la mort ; elle accepte même la seconde mort, soit la punition infamante d'être enterrée vive. Mieux, elle s'y précipite, elle y consent, elle l'appelle de ses vœux, faisant coïncider sa volonté et son désir. Ce désir, elle le veut. Elle se fait identique à son destin, la fatalité des Atrides, celui de sa famille et de son nom.

Exaltant le désir, elle exalte aussi une position dans le fantasme qui en est le soutien, se situant ainsi à la place de la belle-âme, dans un suicide où elle se montre identique à la vérité qu'elle énonce. Suicide en rien altruiste, encore moins mélancolique, mais plutôt d'aliénation. C'est ainsi qu'elle répond au vide de l'Autre, en y abandonnant son corps à la place même de l'idéal.

Antigone agit sans crainte et sans pitié, non pour incarner la loi, mais pour se soumettre à sa propre loi, qui ne vaut pour personne d'autre et dont elle affirme la singularité. On peut se demander sur quoi elle s'appuie pour être si sûre ? Elle ne se réfère pas à la volonté des dieux. Elle sait ce qu'elle doit faire, et elle le fait sans calculer le prix à payer. C'est bien parce qu'elle n'a trahi ni son frère, ni son désir, que le prix ne lui semble pas trop élevé. Elle dit : « … subir la mort, pour moi, n'est pas une souffrance[9] ». Sa place est celle de la mort, désignée par le signifiant qui permet que tienne sa place dans un discours, c'est-à-dire dans le symbolique. Son acte n'est possible qu'à travers le langage, parce qu'elle est inscrite dans l'ordre symbolique. En effet, si elle ne pouvait dire cette phrase : Polynice est mon frère et c'est pour ça que je l'enterre et que je meurs, il n'y aurait pas d'acte possible. Une coupure a donc lieu entre toute l'histoire de ce frère – là où se noue l'histoire des Atrides avec sa propre petite histoire – et le signifiant ; le signifiant qui lui seul a pour elle de la valeur. En

fait, sa loi n’est autre que la soumission à ce signifiant qu’elle porte, voire supporte.

Ce qui pour Créon est une trahison de la loi de la cité, est pour Antigone l’acte même de fidélité et d’authenticité, par lequel elle ne trahit ni Polynice, ni sa famille. On peut dire ainsi qu’Antigone a dépassé cette limite au-delà de laquelle elle peut reconnaître son désir, désir qui, dans son cas particulier, mène à la mort.

Le désir de Sygne de Coûfontaine mène aussi à la mort, mais selon une modalité bien différente.

Dans la première pièce de Claudel, *L’Otage*, Sygne de Coûfontaine, noble héritière, est dépossédée de ses privilèges et de tous ses biens par la Révolution et elle a vu ses parents guillotinés par Turelure, un révolutionnaire, lui-même fils de la servante des Coûfontaine. Elle s’est employée à reconstituer le domaine familial de Coûfontaine dans une transmission fidèle à sa terre. Un homme arrive à l’improviste avec un autre fugitif, un vieillard, qu’il a arraché de sa prison et qui n’est autre que le Pape. C’est le nœud du drame. Si l’otage pour Claudel est le Pape, pour Lacan c’est Sygne, otage du verbe. Différentes figures de père vont avoir une place décisive dans le déroulé du mythe. Le pape, Toussaint Turelure, bientôt relayé par son fils Louis, parricide, et enfin Orian dans la troisième pièce.

Turelure, l’assassin des parents de Sygne, présenté sous un jour horrible, sait que le Pape est caché dans le domaine. Aussi lui fait-il un affreux chantage, disant à Sygne de lui céder sinon il élimine le pape. Un fils naît de ce mariage forcé, Louis, qui va être le héros de la deuxième pièce, *Le pain dur*. Louis va tuer son père vieillissant, Turelure, l’exterminateur des Coûfontaine. La fin de *L’Otage* est l’acmé du drame : dans une affaire politique où le cousin de Sygne veut tuer Turelure, Sygne se jette devant son abominable mari, le sauve, mais en meurt. Le choix de Sygne est donc de mourir pour sauver un homme monstrueux qui l’a humiliée, bafouée, achetée.

Lacan dit ici : « Elle doit renoncer à ce qui est son être même, au pacte qui la lie depuis toujours à sa fidélité à sa propre famille, puisqu’il s’agit d’épouser l’exterminateur de cette famille. […] C’est là quelque chose qui la porte, non pas aux limites de la vie, car nous savons que c’est une femme qui en ferait volontiers sacrifice […], mais au sacrifice de ce qui, pour elle, comme pour tout être, vaut plus que sa vie […] son être même[10]. »

Avec la troisième pièce, *Le père humilié*, intervient la troisième génération. Après la destruction par Sygne de son être propre, après la marque du signifiant dans la première

génération et après l'arrivée de l'enfant en tant qu'objet rejeté, non-désiré, Louis de Coûfontaine dans la deuxième génération, nous nous trouvons avec la troisième génération, face à cette question que pose Lacan : « Comment le désir se dévoile-t-il entre la marque du signifiant et la passion de l'objet partiel[11] ? »

Pensée de Coûfontaine est la fille de Louis, et donc petite fille de Sygne. « Le drame, interroge Lacan, tel qu'il se poursuit à travers les trois temps de la tragédie, est de savoir comment, de cette position radicale, où l'homme est devenu l'Otage du verbe, peut renaître un désir, et lequel[12]. » Et ici ce désir est représenté par Pensée ; son désir pour Orian, neveu du pape, est un désir pur. Elle le désire parce qu'il est inaccessible. Elle est à la place nous dit Lacan, de « l'objet d'un désir qui n'a plus, à ce niveau, de dépouillement… » et il ajoute : « elle devient l'objet d'un désir[13] ». C'est en effet dans cette troisième pièce de la trilogie, *Le Père humilié*, que l'on découvre Pensée de Coûfontaine qui frappe par la force et l'évidence de son désir. Il aura fallu pour cela trois temps, trois générations. Cependant, Orian, parti à la guerre, meurt avant d'apprendre qu'il devient père. Pensée épousera son frère, pour sauvegarder l'honneur et élever son enfant.

Le sacrifice que Lacan présente à propos de Sygne de Coûfontaine est ici à l'opposé de celui d'Antigone ; c'est sur ce point que je voudrais mettre l'accent : pour sauver le père, ici incarné par Turlure et symbolisé mais aussi décliné par les différentes figures de père – le pape, Louis et Orian – elle se trouve contrainte, maltraitée, marchandée, négociée comme un objet, non sans y consentir. La clinique nous enseigne d'ailleurs qu'une femme dans la position hystérique peut parfois aller très loin dans cette position de rebut.

Le tragique trouve son point d'acmé lorsqu'au moment de mourir, elle refuse les secours de la religion à laquelle elle avait jusqu'alors sacrifié sa vie de vivante. Car, contrairement à Antigone, Sygne de Coûfontaine oppose un refus farouche mais muet – en faisant de la tête signe que non – à tout ce qui pourrait avoir rapport à l'idéal.

Antigone ne cède pas sur son désir, en tant qu'il s'articule à l'idéal, « on enterre un frère ». Sygne de Coûfontaine, elle, ne cède pas sur son désir en tant qu'il refuse tout idéal et qu'il s'adjoint sa position d'objet. Une sorte de *sicut palea* qui signe et renie en même temps tout ce qui a été sa vie et son idéal – ce qui rend manifeste et décisif son sacrifice qui va plus loin que celui d'Antigone. Alors qu'Antigone exalte le père, via la transmission des Atrides, Sygne dénie le père d'un signe de refus, un non. C'est au nom de l'idéal qu'Antigone se sacrifie, alors que Sygne se sacrifie pour l'objet.

Cela dépasse tout ce qu'Antigone a pu approcher. Le non de Sygne est la marque du signifiant porté à son degré suprême, un refus porté à une position radicale. La destinée d'Antigone avait un sens, le sacrifice de Sygne aboutit à la dérision d'un non-sens. Antigone agit sans crainte et sans pitié, Sygne a franchi toute crainte et toute pitié.

Dans la trilogie des Coûfontaine, Paul Claudel renouvelle le thème du héros, mais de façon paradoxale. « Cette limite, indique Lacan, qui se désigne, et qui se voile aussi, […] au moment où Antigone ayant franchi la limite de sa condamnation non seulement acceptée mais provoquée par Créon, […] ici, après vingt siècles d'ère chrétienne, c'est au-delà de cette limite que nous porte le drame de Sygne de Coûfontaine[14] ».

En effet, si la posture d'Antigone, contre la loi de la Cité, vise une loi humaine immuable qu'elle supporte seule, elle donne l'exemple d'une éthique du désir. Différemment, Sygne de Coûfontaine, l'héroïne moderne, met en valeur une éthique du refus. L'action d'Antigone trouvait sa cause dans une raison présente dès avant sa naissance, sur trois générations également, la transmission des signifiants refoulés d'une histoire chaotique, une raison ignorée d'elle-même, le destin tragique des Atrides, depuis Laïos en passant par Œdipe. L'acte de Sygne, au contraire, joue sa liberté à ne se recommander d'aucune loi de l'Autre, royale, divine, paternelle ou transcendante. Elle choisit de *ne pas*…, mais plus foncièrement que *Bartleby* dans le roman de Melville, elle fait signe que non. Un désir de refus, un « refusement », selon un vieux mot de la langue que j'emprunte à Janine Altounian pour traduire la *Versagung* de Freud. Refusement, autre terme pour dire avec Lacan (dans Situation de la psychanalyse en 56), le renoncement ou la dénonciation. Pour Sygne de Coûfontaine, Lacan propose de traduire *Versagung* par « per-dition », ajoutant que c'est « le défaut à une promesse pour quoi déjà tout a été renoncé[15] ». Désir de refus : n'est-ce pas une version possible, mais limite, de la destitution subjective ? Aucun héroïsme là-dedans, même pas l'héroïsme d'une fin. Sygne doit franchir les limites de la seconde mort, mort dont Antigone a été appelée à seulement approcher le bord.

Lacan indique ici que « son attitude nous montre qu'elle a bu le calice sans rien y rencontrer d'autre que ce qu'elle est, la déréliction absolue, l'abandon même éprouvé des puissances divines, la délibération de pousser jusqu'à son terme ce qui, à ce degré, ne mérite plus qu'à peine le nom de sacrifice[16] ». Et Lacan poursuit : « Toutes les exhortations […] échouent devant une négation dernière. Sygne qui ne peut trouver, par aucun biais, quoi que ce soit qui la réconcilie avec une fatalité dont je vous prie de remarquer qu'elle dépasse tout ce qu'on peut appeler dans la tragédie antique[17]. »

Claudel nous conduit à cette image finale extrême et saisissante où le verbe se fait chair d'un événement de corps. Sygne est réduite à un signe du corps. Pendant tout le troisième

acte de *l'Otage*, on la voit agitée d'un tic de la tête, Sygne fait signe que non. Ce désir de refus de Sygne porté à une position dernière a une force inouïe. Que veut dire Claudel ? Lacan répond : « Ce dont nous ne pouvons douter en tout cas, c'est que Claudel, au moins, s'imaginait qu'il savait ce qu'il écrivait. Et quoi qu'il en soit, c'est écrit. Une chose pareille a pu venir au jour de l'imagination humaine. »

Ce qu'indique Lacan, c'est le glissement pour ne pas dire la mutation de la fonction du père à travers deux millénaires. Au terme, il n'y a ni père royal, ni père divin – Dieu est mort – mais père humilié. Le père est déjà mort, tel Orian qui ne saura pas que Pensée attend son enfant. Mais qui est ce père humilié ? Non le pape, représentant de Dieu, mais le père horrible, obscène, Turelure, dont le meurtre reste le pivot de la pièce centrale, *Le pain dur*[18]. Lacan ajoute que le père est représenté de façon grotesque « sous la forme de la plus extrême dérision, d'une dérision qui confine même à l'abject[19]. » Un épisode qui, comme pour Sygne, dépasse toutes les limites[20].

Je termine sur la question du rapport entre le héros tragique et l'analyste. L'analyste se situe-t-il à la même place que celle du héros ? Il serait difficile de le soutenir bien sûr, de même que de celle d'un héraut – le messager des bonnes et mauvaises nouvelles – ou d'un missionnaire freudien, ou d'un militant de la cause analytique, car cela vise toujours un idéal dont il reste nécessairement, dans chaque cure, à faire le deuil.

[1] LACAN, J., *Le Séminaire livre VIII, Le transfert*, Paris, Seuil, 2001, p.320.
[2] *Ibid*., p.330.
[3] *Ibid*., p.350.
[4] *Ibid*, p.350.
[5] *Ibid*., p.351.
[6] HEGEL, G. W. F., *La Phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean Hyppolite, Paris : Bibliothèque philosophique, Aubier, 1973.
[7] GUITART-PONT R., Le tragi-comique du désir, revue Tu Peux Savoir, 31 mai 2021, lien Le tragi-comique du désir – Tu peux savoir
[8] LACAN, J., *Le Séminaire livre VIII, Le Transfert*, Paris, Seuil, 1991, p.333.
[9] SOPHOCLE, *Antigone*, Paris : Les Belles Lettres, 1989, traduction Paul Mazon, V.450-470.
[10] LACAN, J., *Le Séminaire livre VIII, Le Transfert*, *op.cit.*, p.232.
[11] *Ibid*., p.346.
[12] *Ibid*., p.355.
[13] *Ibid*., p.362.

[14] *Ibid.*, p.459.
[15] LACAN, J., *Le Transfert*, Version Stécriture, Leçon du 17 mai 1961.
[16] LACAN, J., *Le Séminaire livre VIII, Le Transfert, op.cit.*, p.461.
[17] *Ibid.*, p.462.
[18] *Ibid.*, p.333.
[19] *Ibid.*, p.333.
[20] *Ibid.*, pp.334-343.

Partagez cet article
Facebook

Google

Twitter

Linkedin

Print