LE TRAGI-COMIQUE DU DÉSIR

Auteur : Rosa Guitart-Pont

Date de parution : 31 mai 2021

Article disponible en ligne à l'adresse :
https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/le-tragi-comique-du-desir/

Référence :
Rosa Guitart-Pont, Le tragi-comique du désir, in *Revue Tupeuxsavoir* [en ligne], publié le 31 mai 2021. Consulté le 30 octobre 2026 sur https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/le-tragi-comique-du-desir/

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 tragi-comique du désir

Texte prononcé dans le cadre du séminaire collectif *Excentricités du désir* à Rennes le 22 avril 2021

Freud et Lacan se sont souvent référés à des figures littéraires pour rendre compte de ce qui se joue dans la psychanalyse, à commencer par l'Œdipe de Sophocle. La raison en est que, comme le souligne Lacan, c'est sur le plan de l'inconscient qu'une œuvre nous touche[1]. Ce qui suppose que le récit littéraire a la même structure de fiction que l'inconscient.

La littérature laisse souvent entendre la division du sujet, pointée par Freud entre l'idéal et la pulsion. Ce que Lacan a reformulé comme une division entre S_1 et S_2. S_1 désignant les signifiants qui représentent le sujet et qui incluent les idéaux. Et S_2 désignant le savoir de l'inconscient. La littérature met tantôt l'accent sur le côté tragique de cette division, tantôt sur le côté comique. Les héros de la tragédie classique s'inscrivent sous un signifiant idéal : la gloire, l'honneur, le devoir, etc… Et c'est au nom de cet idéal qu'ils peuvent sacrifier leur vie ou tout au moins leur objet de désir. Ainsi c'est par devoir envers son peuple que Titus renonce à Bérénice. Mais si l'idéal peut faire obstacle au désir amoureux, Lacan laisse entendre quelle en est la fonction, lorsqu'en évoquant l'amour courtois – amour idéal par excellence – il dit que « c'est une façon raffinée de suppléer à l'absence de rapport sexuel, en feignant que c'est nous qui y mettons obstacle[2] ». A la différence de la littérature tragique, où c'est l'idéal qui l'emporte, ce qui provoque le rire dans la littérature comique, c'est plutôt que l'idéal est déjoué, contredit ou moqué. Disons pour abréger que si le récit tragique exalte le sublime propre à l'idéal, l'effet comique résulte du rabaissement du sublime.

Dans son commentaire sur le *Banquet* de Platon, Lacan interprète le hoquet d'Aristophane comme l'effet d'un fou rire. Or ce qui le fait rire, c'est précisément l'éloge de l'amour sublime fait par Pausanias, à la suite des autres convives. C'est également de ce sublime dont se rit le satiriste Heine, lorsqu'il dit : « Je vais bien pardonner mes ennemis, mais pas avant de les voir pendus haut et court. » Freud cite ce mot d'esprit dans *Malaise dans la civilisation*. Or la thèse soutenue par Freud, c'est que l'amour du prochain, tel que le christianisme le conçoit, est un idéal impossible à réaliser. Ainsi, s'il cite le mot d'esprit de Heine, c'est parce qu'il

laisse apparaître l'ambiguïté du sujet face à l'idéal. Dans ce sens, le mot d'esprit peut être comparé au lapsus. En voici un exemple : un jeune homme se plaignait de l'agressivité de certains de ses collègues et, voulant dire qu'à l'inverse de ses collègues lui était très respectueux, il dit : « j'ai toujours considéré qu'il faut respec-tuer les gens ». Ce que le lapsus et le mot d'esprit ont donc en commun, c'est qu'ils mettent à découvert ce que couvre le refoulement. Tantôt ils contredisent l'idéal, tantôt ils mettent à nu le côté pulsionnel.

Freud a consacré tout un volume pour expliquer le rapport du mot d'esprit avec les formations de l'inconscient[3]. D'un côté, il souligne que leur point commun est qu'ils visent la satisfaction des pulsions libidinales ou agressives. Et de l'autre côté, il met en évidence comment ils utilisent les mêmes mécanismes langagiers, notamment la condensation et le déplacement. Il y a néanmoins une différence entre le mot d'esprit et le lapsus quant à l'effet qu'ils produisent. Un mot d'esprit peut faire rire autant l'auteur que l'auditeur. Par contre, il est rare qu'un lapsus fasse rire son auteur, plutôt il le déstabilise.

Lacan s'est beaucoup servi de l'équivocité des mots propre au mot d'esprit et au lapsus : l'hainamoration, le trou-matisme, les non-dupes-errent, etc… Quant à ses nombreuses références aux figures littéraires, ses commentaires évoluent au fur et à mesure qu'évolue son enseignement. Afin de mettre en évidence quelques points de cette évolution, je vais m'attarder sur trois récits littéraires qu'il a commentés : *Hamle*t de Shakespeare, qui fut également commenté par Freud dans *L'interprétation des rêves*, *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras et *L'éveil du printemps* de Wedekind, qui fut aussi l'objet d'étude des réunions du mercredi de Freud avec ses élèves.

La tragédie d'Hamlet

Lacan fait allusion à Hamlet à diverses reprises, mais c'est dans *Le désir et son interprétation,* en 1958-59, qu'il consacre plusieurs chapitres à cette pièce qui illustre selon lui « tous les problèmes que pose le rapport du sujet au désir[4] ». Ce rapport est problématique parce que le désir, loin d'être assuré, se présente tout d'abord comme une énigme. Le désir de l'être parlant est le désir de l'Autre. L'Autre est le lieu du langage. Mais ce lieu ne prend son efficace qu'à partir du moment où l'Autre est un partenaire qui parle, et c'est dans la parole de cet Autre qui le précède (les parents pour commencer), que le désir fait son entrée comme une énigme. La question du désir : qu'est-ce que je veux ? se pose en effet sous forme inversée : que me veut l'Autre ? *che vuoi ?* Or cette question n'a comme résultat

que l'aliénation du sujet aux signifiants de l'Autre. Néanmoins, au-delà de cet Autre, ce que le sujet vise, c'est l'heure de la rencontre avec lui-même. Le sujet aura donc à situer où est son propre désir. C'est cette problématique que le graphe du désir illustre, et auquel Lacan se réfère lorsqu'il commente Hamlet. D'emblée il annonce que la reprise d'Hamlet servira à renforcer l'élaboration du complexe de castration. Il évoque alors le fameux « *To be or not to be* », en ajoutant que cela fait écho à « être ou ne pas être le phallus ». D'emblée également, il marque quelques différences avec la lecture que Freud en a faite.

La tragédie de Shakespeare commence avec un commandement. Le père d'Hamlet – qui selon la version officielle a été piqué mortellement par un serpent dans un verger – lui apparaît comme un fantôme et lui demande de le venger, en lui révélant la véritable cause de sa mort. Pendant son sommeil, on a versé du poison dans son oreille, sous l'ordre de son frère Claudius, qui voulait lui voler sa femme et sa couronne. Hamlet prend à sa charge l'acte de punir le criminel, mais il n'arrive pas à exécuter cet acte, qui lui semble pourtant tout à fait légitime. Il n'arrête pas d'hésiter et ce faisant il se traite de lâche. Il procrastine, dit Lacan. Freud parle d'inhibition, et il l'explique en disant que, s'il n'arrive pas à agir, c'est parce que son oncle le renvoie à son propre désir oedipien. Autrement dit, Claudius ayant réalisé son désir infantile de tuer son père et de se marier avec sa mère, Hamlet ne peut pas l'attaquer sans s'attaquer lui-même, ou sans faire resurgir sa culpabilité.

Lacan rétorque que cela est trop vite dit et il précise que ce n'est pas tellement du désir *pour* sa mère dont il est question, mais du désir *de* sa mère, auquel Hamlet reste aliéné. Ceci est tout à fait manifeste dans la scène où Hamlet s'apprête – comme son père le lui a commandé – à faire cesser la luxure de sa mère. Il l'incite ainsi à rompre avec ce monstre de Claudius et l'enjoint de ne pas coucher avec lui ce soir-là. Mais une fois qu'il lui a demandé de se dominer, Hamlet fléchit devant le désir de sa mère et il finit par lui dire, avec des mots assez crus : après tout, fais-en à ta tête, laisse-toi caresser et cela va s'achever comme d'habitude dans le foutoir[5]. En commentant cette scène, Lacan dit : « il n'est pas de moment où la formule *le désir de l'homme est le désir de l'Autre* soit plus sensible, plus manifeste, […] et de façon justement à annuler le sujet[6] ».

Le drame d'Hamlet, c'est donc qu'il ne sait pas où est son propre désir et qu'il reste suspendu à l'heure de l'autre[7]. C'est-à-dire au « *che vuoi ?* » Lacan précise que c'est au terme de cette question que s'inscrit la formule du fantasme $<>a[8]. $ est le sujet affecté par le signifiant, soit le sujet châtré symboliquement. Le sujet est en

effet privé symboliquement de quelque chose, du fait que dans l'Autre comme lieu de langage, il n'y a pas de signifiant qui dirait ce qu'est le sujet. Ce signifiant qui manque étant le phallus. Et c'est en tant que le sujet en est privé que l'objet *a* vient prendre la place du phallus, en devenant un objet de désir. Autrement dit, l'objet *a* est cet objet qui soutient le rapport du sujet à ce qu'il n'est pas[9]. Et c'est en quoi le désir est la métonymie du manque à être. « Cet objet, poursuit Lacan, se trouve en position de condenser sur lui […] la dimension de l'être, jusqu'à devenir ce véritable leurre de l'être qu'est l'objet du désir humain[10]. »

En quoi est-ce un leurre ? L'objet *a,* sous ses diverses formes, prend appui sur un objet perdu : le sein, qu'on perd lors du sevrage, etc… Et c'est en tant que perdu qu'il devient cause du désir. Désir de récupérer ce qui est perdu. Mais du fait que cet objet vient à la place du signifiant qui manque, le phallus, le sujet espère récupérer la part qui chez lui est sacrifiée par le langage. C'est de cet espoir que se nourrit *Eros,* qui, de deux, rêve de faire Un. Mais ce rêve de complétude – que le mythe de l'androgyne d'Aristophane illustre également – n'est qu'un leurre, puisque la perte du signifiant qui manque est irrécupérable par définition. Dit autrement, la castration symbolique est un effet de structure incontournable. Il ne reste alors au sujet que l'option de l'assumer ou pas. Or le drame du désir, c'est que quel que soit son option, le sujet n'en sort jamais tout à fait indemne. Faire le deuil d'être le phallus (le phallus de la mère pour commencer) est la condition *sine qua non* pour soutenir son propre désir. Or cela suppose un certain sacrifice de son narcissisme, puisque comme dit Freud, l'amoureux réinvestit dans l'objet de sa passion l'amour dont il s'aimait lui-même. Mais si le sujet ne consent pas à faire ce sacrifice, il est alors aspiré littéralement par le désir de l'Autre.

C'est cette deuxième option qu'illustre le personnage d'Hamlet. Et s'il n'arrive pas à tuer Claudius, c'est parce que celui-ci incarne le phallus auprès de sa mère. Au-delà de son oncle, c'est donc le phallus qui doit être sacrifié et c'est précisément ce devant quoi il hésite. Le rapport problématique d'Hamlet au phallus explique également sa rupture avec Ophélie. Lacan fait remarquer l'homophonie entre Ophélie et *omphalos*. Ophélie a bien été à un moment à la place du phallus, puisqu'elle a été l'objet de son désir. Mais après la révélation du père sur la trahison de sa propre femme, quelque chose a vacillé dans le fantasme d'Hamlet. Lacan l'assimile à une désorganisation subjective, à une expérience de dépersonnalisation[11]. La révélation du père a en effet détruit l'idéal de la beauté de l'amour. Or ce qui se produit à ce moment-là, poursuit Lacan, c'est la destruction de l'objet, qui est réintégré dans son cadre narcissique. Ophélie est ainsi dissoute en

tant qu'objet d'amour et le fantasme verse alors vers l'objet, côté pervers. C'est cette destruction, ce rabaissement de l'objet, qu'on entend dans la scène où Hamlet s'entretient avec Ophélie. « Je vous aimais autrefois », lui dit-il, avant de la rejeter en lui tenant des propos extrêmement cruels et sarcastiques, et en la désignant comme la porteuse de tous les péchés et la mère des pécheurs. Lacan souligne qu'Ophélie « est à ce moment-là le phallus [...] que le sujet extériorise et rejette comme tel[12] ».

« Ophélie, ajoute Lacan, est l'une des créations les plus fascinantes qui aient été proposées à l'imagination humaine. Ce que nous pouvons appeler le drame de l'objet féminin[13]... » Il y aurait en effet beaucoup à dire à propos de cet objet féminin, qui représente pour l'homme tantôt ce qu'il y a de plus sublime, tantôt ce qu'il y a de plus abject, car c'est bien de cette ambivalence de l'objet féminin dont témoignent les drames passionnels. Othello (encore une figure littéraire), qui tue Desdémone, qu'il aime pourtant passionnément, est le paradigme côté homme de ce drame de l'objet féminin. Ophélie n'est pas tuée comme Desdémone, mais, devenue folle, elle finit par se suicider en se laissant emporter par les flots. Ce n'est que dans la scène finale du cimetière qu'elle recouvre sa valeur et que Hamlet retrouve sa position désirante.

Laërte pleure, en embrassant la dépouille de sa sœur Ophélie. L'ostentation de ce deuil a pour effet d'arracher Hamlet à lui-même. Il s'en trouve bouleversé, secoué dans ses fondements, au point de ne pouvoir le tolérer. Lacan souligne que Hamlet est jaloux du deuil de Laërte, en tant qu'il lui offre la vision du rapport passionnel avec un objet. Et c'est par l'identification à cet autre en deuil, que Hamlet retrouve son désir. Laërte devenant du coup son rival, Hamlet se jette sur lui en lui disant : « *J'aimais Ophélie, la tendresse de trente-six mille frères n'égale pas mon amour*[14]... » Il s'ensuit un duel où les deux perdront la vie et ce n'est que lorsque Hamlet se sait blessé mortellement qu'il trouve le courage de tuer Claudius, avec la même épée dont il a été blessé.

Lacan en conclut que cet acte terminal nous montre la structure même du fantasme. Hamlet réapparaît comme $ devant Ophélie, redevenue l'objet petit *a* de son désir. « La présence du phallus, précise-t-il, est immanente à l'objet de désir. Le phallus ne pourra apparaître dans sa fonction formelle qu'avec la disparition du sujet lui-même[15]. » Lacan en conclut également que Hamlet illustre le désir du névrosé : celui de l'hystérique comme celui de l'obsessionnel. Ce en quoi il ne s'agit pas d'un cas clinique mais d'une fiction. Hamlet illustre l'hystérique en tant qu'en

rejetant Ophélie, il se crée un désir insatisfait. Mais il illustre également l'obsessionnel, puisque c'est dans la mesure où Ophélie est devenue un objet impossible qu'elle devient son objet de désir.

Le ravissement de Lol V. Stein

L'*Hommage fait à Marguerite Duras*[16], suite à la parution de son roman *Le ravissement de Lol V. Stein,* date de 1965. Dans les six pages que Lacan lui consacre, il met l'accent sur l'objet petit *a*, le regard, qui est partout dans le récit de Duras. Et c'est parce que son récit fait surgir l'objet à l'état pur que Lacan avance : « Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne […] Que la pratique de la lettre converge avec l'usage de l'inconscient[17]. » L'accent est ici porté non pas sur la fiction du récit, mais sur la lettre qui fait *fixion.*

Ce roman tourne autour de la remémoration d'une scène de bal, où le fiancé de Lol danse avec une autre femme. C'est, dit Lacan, « le ravissement de deux en une danse qui les soude, et sous les yeux de Lol, la troisième, avec tout le bal, à y subir le rapt de son fiancé[18]… » Cette scène douloureuse, qui a été suivie de la rupture avec son fiancé, se rappelle au souvenir de Lol dix ans plus tard, à l'occasion d'une autre scène qui s'offre à son regard et où deux amants s'entrelacent. Il ne s'agit pas de la répétition d'un événement, dit Lacan, mais d'un nœud qui se refait, et c'est ce que ce nœud enserre qui ravit, soit « le ravissement de Lol pris comme objet dans son nœud même[19] ». Lacan précise que si le regard est l'objet central de ce récit, il ne faut pas se tromper sur la place du regard. « Ce n'est pas Lol qui regarde […] Elle n'est pas le voyeur. Ce qui se passe la réalise[20]. » Je ne m'attarde pas davantage sur ce commentaire de Lacan, je n'en ai souligné que les points qui me semblent être essentiels.

L'éveil du printemps

La *Préface à l'Éveil du printemps* date de 1974. Lacan a donc déjà écrit ses formules sur la sexuation dans *Encore* (1972-73) et conceptualisé la notion du « dire » dans *L'étourdit* (1972), tout en précisant que ce n'est pas le sens des dits du sujet qui est à interpréter, mais le dire qui se déduit des dits. Il a également avancé que le dire qui se déduit des dits de Freud, c'est qu'il n'y a pas de rapport sexuel. Or c'est bien de ce non-rapport dont témoigne la pièce de Wedekind.

« Ainsi, commence Lacan, un dramaturge aborde en 1891 l'affaire de ce qu'est pour les garçons de faire l'amour avec les filles, marquant qu'ils n'y songeraient pas sans

l'éveil de leurs rêves[21]. » Il fait certainement allusion à la deuxième scène du premier acte, où les deux personnages principaux, Moritz et Melchior, parlent de leurs rêves érotiques. Or ce qui est frappant dans le rêve que Moritz raconte, c'est que l'objet érotique est non pas une femme, mais des jambes en bas bleu ciel. Freud avait déjà souligné que la fonction érotique de l'objet féminin ne concerne guère la personne de la femme, mais un morceau de son corps. Lacan dira que le sujet fait l'amour avec son inconscient.

A la différence de Melchior, qui est avide de connaître les affaires du sexe, Moritz en est effrayé. Ces premiers émois sexuels le déstabilisent par les images qui leur sont associées et qui lui font horreur. De plus, il est tout absorbé par son échec scolaire et par le drame que représente pour lui le fait de ne pas correspondre à l'idéal de ses parents. Tant et si bien qu'il finira par se suicider pour éviter d'être le déshonneur de la famille. Or, de quoi témoigne sa mort tragique, sinon du fait qu'il reste aliéné aux signifiants de l'Autre, et que donc les idéaux parentaux restent plus puissants que son propre désir sexuel.

C'est sur le fait qu'il s'excepte des affaires du sexe que Lacan met l'accent dans cette courte préface. Il commence par évoquer « le fantasme de la réalité ordinaire. Par quoi, dit-il, se glisse dans le langage ce qu'il véhicule : l'idée de tout, à quoi pourtant fait objection la moindre rencontre du réel ». Et il enchaîne en disant : « Moritz dans notre drame, parvient pourtant à s'excepter, en quoi Melchior le qualifie de fille. Et il a bien raison. » Ma lecture, c'est que Moritz s'excepte de faire l'homme, soit de s'inscrire du côté du tout phallique, que Lacan écrit à gauche du tableau des formules de la sexuation. Il s'en excepte par la mort, en s'interdisant du coup l'accès à l'autre sexe qui l'effraie. Et pourquoi ça l'effraie, sinon parce que la moindre rencontre du réel objecte au « tout » du fantasme, selon lequel l'autre désiré, « sa moitié » comme on dit, viendrait le compléter. Dit autrement, ce qui l'effraie, c'est la confrontation à la castration.

Melchior, lui, ne recule pas devant l'autre sexe, mais ça rate aussi pour lui, car « si ça rate, c'est pour chacun », dit Lacan. Ce qui rate pour Melchior, ce n'est pas l'expérience sexuelle qu'il a eue avec Wendla et qui semble avoir été tout à fait satisfaisante pour lui. Ce qui rate, c'est la rencontre avec Wendla en tant que partenaire. Ce que toute la pièce montre et dont Melchior est conscient, c'est en effet que le désir des filles reste opaque pour les garçons.

Il y a un aspect dans cette pièce sur lequel Lacan ne s'arrête pas, qui concerne la dénonciation de la répression sexuelle de l'époque. Et c'est probablement pour

souligner les effets mortifères de cette éducation répressive que Wedekind met en scène non seulement la mort de Moritz, mais aussi celle de Wendla. Ainsi, c'est parce qu'elle ne connaissait rien aux affaires du sexe qu'elle est tombée enceinte, et c'est pour éviter le déshonneur de la famille qu'un avortement a été prévu, à la suite duquel elle est décédée.

Tout comme chez Hamlet, la scène finale se déroule dans le cimetière, où Melchior cherche la tombe de Wendla, et où le fantôme de Moritz lui apparaît, la tête sous le bras. Or c'est là qu'apparaît également l'homme masqué, qui finit par arracher Melchior du royaume des morts où Moritz voulait l'entraîner. L'homme masqué, dit Lacan, c'est un des Noms du Père, soit le semblant par excellence. Et il ajoute : « Le masque seul ex-sisterait à la place de vide où je mets La femme. » Ce vide laisse entendre qu'on ne peut pas attraper dans le langage ce qu'est la jouissance pas-toute phallique de La femme, la Différente. Les mots manquent. A cette place vide donc, seul le masque ex-sisterait. J'entends par là que le masque, tout comme le semblant, indiquent qu'il y a un impossible à dire sur la chose sexuelle. Or l'assomption désirante ne peut se passer de semblants et de croyances. L'homme masqué, qui se refuse à dire qui il est, serait donc ce semblant, qui sans résoudre l'énigme de l'Autre du sexe, demande à Moritz de le croire et d'être dupe de la promesse de vie qu'il lui fait, malgré le ratage de la rencontre avec l'Autre. Et c'est en se faisant la dupe du père (de sa fonction) que Melchior est arraché du royaume des morts, qui est selon Lacan le lieu où les non-dupes errent[22].

Pour finir, je résume en quoi ces trois commentaires de Lacan témoignent de l'évolution de son enseignement. Au début, l'accent est mis sur le désir comme métonymie du manque à être et sur l'aliénation primordiale du désir aux signifiants de l'Autre. D'où tous les développements sur la nécessité de faire le deuil d'être phallus pour devenir un sujet désirant. Hamlet témoignant de la difficulté à faire ce deuil. Or à la fin de son enseignement, l'accent n'est plus mis sur cette ontologie négative du manque à être, mais sur l'objet petit *a*, en tant qu'il est non seulement l'objet qui manque et qui de ce fait cause le désir, mais en tant qu'il est l'objet plus-de-jouir, qui, lui, ne manque pas, et qui en plus ne vient pas de l'Autre, puisqu'il est singulier à chaque sujet. C'est cet objet qu'il situera au centre de son nœud borroméen, en disant que ce nœud est le sujet lui-même. Or, on entend que c'est déjà cette question d'un nœud réalisant le sujet qui travaille Lacan dans son commentaire sur Lol V. Stein. Néanmoins ce n'est que dans R.S.I. que Lacan s'exerce à l'usage du nœud borroméen. Il finira par conclure que, pour faire tenir ensemble les trois ronds du réel, du symbolique et de l'imaginaire, il faut un

quatrième rond, où il place le père-sinthome. Il appellera ce nœud le nœud pépère du névrosé. Il précisera aussi qu'un père n'a droit au respect que s'il fait d'une femme l'objet petit *a* qui cause son désir[23]. C'est-à-dire s'il en fait son partenaire-symptôme. Or dans son commentaire sur la pièce de Wedekind – qui est contemporain de R.S.I. -, l'accent est mis précisément sur le dire du Nom-du-Père, comme suppléance au non-rapport sexuel. Enfin, l'art-dire de Joyce lui servira à illustrer que, du Nom du Père, on peut s'en passer, à condition de s'en servir.

[1] LACAN J., *Le séminaire Livre VI, Le désir et son interprétation,* Paris, Éditions de La Martinière, [1958-1959] 2013, p.327.
[2] LACAN J., *Le séminaire Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, [1972-1973] 1975, p.65.
[3] FREUD S., *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient,* Paris, Gallimard, [1905] 1988.
[4] LACAN J., *Le séminaire Livre VI, op.cit*., p.327.
[5] *Ibid*., p.308, 316 et 334.
[6] *Ibid.*, p.338.
[7] *Ibid.*, p.374.
[8] *Ibid.*, p.386.
[9] *Ibid.*, p.413.
[10] *Ibid.*, p.370.
[11] *Ibid.*, p.379.
[12] *Ibid.*, p.380.
[13] *Ibid.*, p.291.
[14] *Ibid.*, p.396.
[15] *Ibid.*, p.394.
[16] LACAN J., « Hommage fait à Marguerite Duras », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p.191.
[17] *Ibid.*, p.193.
[18] *Ibid.*, p.191.
[19] *Ibid.*, p.192.
[20] *Ibid.*, p.195.
[21] LACAN J., « Préface à l'Éveil du Printemps »*, Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p.561.
[22] *Ibid*., p.561.
[23] LACAN J., *Le séminaire Livre XXII, R.S.I*., leçon du 21 janvier 1975.