

## Introduction à la lecture du Livre XVIII

### *D'un discours qui ne serait pas du semblant*

Dominique Laurent

#### Discours et coupure : Sexus cuts

Ce titre peut paraître énigmatique pour présenter le séminaire XVIII « D'un discours qui ne serait pas du semblant » sorti en librairie le 8 novembre. L'énigme tente de répondre à celle du titre du séminaire. Il faut le lire comme une référence à la littérature et au cinéma américains pour aborder ce dont traite ce texte. Référence à Henry Miller, William Burroughs, Raymond Carver et Robert Altman. Ce séminaire fait partie du dernier enseignement de Lacan. L'établissement de ce séminaire par J.A. Miller est un tour de force d'autant plus précieux pour la communauté analytique qu'il se double d'un commentaire continu pour en démontrer la logique. S'il permettra au terme de sa lecture de donner « sa valeur exacte à l'aphorisme lacanien : il n'y a pas de rapport sexuel », la coupure peut être une façon de l'aborder.

#### Une écriture déduite de la coupure

Comment passe-t-on de la coupure de la castration et de l'objet **a** à la formulation du non rapport sexuel ? Ceci suppose une autre écriture, un autre algorithme que celui de Saussure. Une écriture déduite de la pratique de la coupure, de la ponctuation que suppose la séance analytique. De ce non rapport pourrait s'autoriser la coupure d'avec un discours qui « se développe à partir du semblant ».

C'est dans cet écart, ce passage de la coupure à l'impossibilité d'écrire le rapport sexuel que se déploie la parole comme rapport sexuel. De ce point « ça laisse un peu à désirer »<sup>1</sup>. Dans sa cinquième leçon Lacan « abat la carte » de l'écrit non pas pour montrer, mais « démontrer » *l'achose*, l'objet **a**, la jouissance dont le sujet est séparé et qu'il tente de récupérer par son fantasme et son fonctionnement pulsionnel. Il rappelle que pour parler de *l'achose* il lui a fallu le support de l'écrit sous la forme du graphe du désir. La lettre, les Lettres, *letter*, *litter*, la lettre volée qui circule et dont on ne saura jamais ce qu'elle contient, *litturaterre*, la lettre littoral entre la jouissance et le savoir<sup>2</sup> sont autant de façons de désigner pour la psychanalyse le bord du trou dans le savoir. Trou dans le savoir qui ne permet pas l'écriture du rapport sexuel qui dirait enfin à chacun comment se comporter à l'endroit du

sexe. Trou dans le savoir qui ne permet pas de résorber l'objet a dans le savoir. L'inconscient structuré comme un langage, conçu à partir de 67 non plus comme un signifiant privé de sens en attente d'une signification mais comme une articulation signifiante hors sens qui se noue par un réel et non par le sens, « commande cette fonction de la lettre »<sup>3</sup>. Si la lettre symbolise tous les effets de signifiants dont les interprétations se résument à la jouissance, rien ne permet pourtant de la « confondre avec le signifiant »<sup>4</sup>. Si Lacan propose le texte de Poe à la psychanalyse, « c'est justement de ce qu'elle ne puisse l'aborder qu'à y montrer son échec. C'est par là que je l'éclaire, la psychanalyse... Je l'éclaire de démontrer où elle fait trou. »<sup>5</sup> C'est à partir de cette perspective que nous poursuivrons le fil de ce développement.

### **La séance analytique, l'écrit et la ponctuation**

La séance psychanalytique comme l'a formulé Lacan, a partie liée à la façon dont un sujet dans une civilisation donnée, peut se raconter lui-même. Elle a partie liée avec la subjectivité de l'époque. C'est pourquoi la littérature a parasité, hanté longtemps la séance psychanalytique. Arthur Schnitzler a tout de suite tiré parti des apports nouveaux de la psychanalyse. La *traumnovelle* de 1926 en est un témoignage fascinant, et la mise en scène récente au cinéma par Stanley Kubrick sous le titre « *eyes wide shut* » en donne une nouvelle lecture : celui d'un récit hystérique lu du point de vue paranoïaque. Déplacement de discours et de signifiant maître.

Lacan a révélé avec le séminaire XXIII les rapports de la séance analytique qu'il a inventée, avec l'écriture joycienne. Il conçoit en effet la séance analytique à la hauteur d'un inconscient réel qui serait celui de *lalangue*, à l'aune en somme d'une écriture Joycienne, qui tolérerait pourtant la ponctuation par la coupure. L'inconscient de l'écriture joycienne, tel qu'il apparaît dans le monologue de Molly Blum ou dans *Finnegan's wake* se déroule sans véritable signe de ponctuation. C'est le Paradis de *lalangue* comme l'a bien vu Philippe Sollers.

Proust, Joyce, Kafka à sa façon, ont inventé différents registres du monologue intérieur sans signe de ponctuation ou témoignant d'une maîtrise inouïe de la ponctuation de phrases interminables.

L'absence de ponctuation dans les textes écrits n'est pas une nouveauté. Celle-ci marquait déjà les textes sacrés. Salomon ben Isaac plus connu sous son acrostiche Rachi est le premier au XI<sup>e</sup> siècle à avoir osé mettre des points de ponctuation, des signes diacritiques, dans la Thora. Jusque-là, le commentaire du texte s'articulait sur le midrash des versets. Devant une difficulté de compréhension textuelle ou contextuelle, les maîtres tendaient à donner des réponses indirectes. Sans se lancer dans des débats théologiques ardues mais en sélectionnant dans l'immense compilation des midrashim, il a su restituer le sens d'une langue devenue trop ancienne pour être comprise. Son nom est resté immortel pour cette audace interprétative. Cette audace vaut aussi pour Saint Jérôme et sa traduction latine de la bible dans la tradition catholique. La traduction, le passage d'une langue à l'autre, est aussi affaire de ponctuation. Le sens donné dans une traduction dépend de la coupure de la ponctuation.

### **Le refus de la langue intérieure, la phrase courte, quel *cut* ?**

Si le monologue intérieur s'exprimait de façon inédite en Europe dans ce début du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature américaine dans le même temps choisissait une tout autre voie qui n'a pas été sans conséquence sur nombre d'écrivains et philosophes. Hemingway, Steinbeck, Dos Passos, Pound, Faulkner ont refusé la langue intérieure et privilégié la phrase courte et les coupures sur des segments plus ou moins hors sens des conduites. La juxtaposition de ces segments fait l'oeuvre et opère une déstructuration narrative du roman telle qu'elle a été mise en place en Europe au 19<sup>e</sup> siècle.

Cette nouvelle façon d'écrire montre en acte le pouvoir de la littérature. Elle a débordé par l'excès et la coupure hors sens, les cadres que la rhétorique avait construits pour faire se rejoindre le signifiant et le sens.

Mais le pire était à venir avec la *Beat Generation* et sa volonté farouche d'écrire autrement qu'Hemingway. L'accord se porte dans les années 50-60 sur une coupure qui ne porte plus sur le sens mais sur ce que Lacan appellera le joui-sens. L'éponyme de cette tentative, se réalise avec la technique littéraire du *cut up* de W.S Burroughs, le plus sombre des trois anges de la *Beat Generation*. Le *cut up* consiste à écrire un texte à partir de bribes de mots écrits ou entendus, découpées et mélangées au hasard sous l'empire de l'héroïne. Le *cut* porte sur le hors sens, mais se fonde sur l'expérience de la jouissance du toxique. Lacan notait que l'usage de la drogue permettait de rompre le mariage avec le phallus et d'avoir accès à ce qui serait un envers de la castration soit l'illusion d'un accès enfin à la satisfaction qui serait la bonne. Nous pourrions opposer ici une littérature fondée sur le phallus comme semblant « agent à partir duquel s'organise un discours » et une littérature qui tente de se fonder sur une coupure d'avec ce semblant-là, et qui passe par l'expérience corporelle d'une jouissance autoérotique destructrice liée à l'usage du toxique.

Que dire de Joyce ? La corporisation du signifiant que Lacan aborde dans « Radiophonie » aborde le signifiant par *lalangue* et renvoie à la façon dont le corps de chacun s'y est introduit. Le « reusement » ou le « tétable » de Leiris renvoie à une *lalangue* avant que celle-ci ne soit disciplinée par le langage. Le « reusement » renvoie à des expériences du corps jouissant. Ce signifiant résonne à partir de la jouissance qu'il recèle. Leiris essaie de fait apparaître dans l'écrit quelque chose d'avant la parole, une *lalangue* comme jouissance autiste. Nous pourrions dire que l'écriture joycienne est une généralisation de ce que Leiris isole avec le « reusement », une généralisation élevée à la dimension de *lalangue* comme expérience corporelle de jouissance. Nous pourrions ajouter que la littérature du joui-sens a rétroagi sur le roman noir qui la précédait.

Les grands romans noirs, ceux de Raymond Chandler et de Dashiell Hammett qui sont entrés dans le panthéon de la littérature, ont fait se rejoindre autrement que Gide et son acte gratuit, l'acte et le hors sens. Une nouvelle dramatisation est apparue avec l'enquête critique disposant des moyens de la science. La littérature de James Ellroy, à cet égard, a anticipé « les experts ». « Le dahlia noir », enquête sur le meurtre réel et atroce d'une jeune femme à Los Angeles, est l'écriture en abîme d'une enquête qu'Ellroy n'a jamais résolue : celle du meurtre de sa mère dans des circonstances proches. Les hommes et les femmes pris dans la danse du sexe et de la mort, dévoilent de façon radicale le fait qu'il n'y a pas de semblant permettant d'établir un rapport entre homme et femme, quels que soient les discours établis. Ellroy interroge toutes les fictions possibles de chacun, sans succès pour tenter de donner du sens au passage à l'acte meurtrier dont la jouissance horrible en jeu se mesure aux atrocités commises. De façon plus contemporaine, les nouvelles de Raymond Carver, quant à elles, interrogent le semblant par sa coupure en termes de jouissance. *Short cuts*, le film de Robert Altman dont le scénario tiré du recueil de nouvelles de Carver fait tenir ensemble des histoires dont la coupure ne repose plus sur le récit ou le signifié à proprement parler, mais sur la jouissance. La façon de filmer d'Altman accentue, bien entendu, les modalités de la coupure chez Carver dont des documents récents font valoir le rôle décisif de l'éditeur.

## **De la bonne coupure**

La littérature contemporaine est hantée par ce qui serait la bonne coupure. Coupure sur le sens, le hors sens ou la jouissance. C'est exactement ce qui a été la préoccupation scientifique de Lacan, qui a accompagné la littérature tout en suivant son objectif propre, celui de la construction de la bonne coupure pour la séance psychanalytique. Une coupure qui ne se

fierait pas au sens donc au semblant, mais qui en tiendrait compte pour provoquer une rupture ou plutôt une certaine façon de faire du sujet avec sa jouissance. Il ne s'agit pas d'une prise de conscience – ça ce sont des histoires de TCC. Cela relève plutôt de l'*insight* fulgurant. Sans sortir de la méconnaissance, il s'agit d'obtenir du sujet qu'il construise avec les signifiants qui ont marqué son corps de jouissance, un bord pulsionnel qui le sépare d'une certaine façon de la jouissance qui le hante.

Le Séminaire comme le dit J.A. Miller<sup>6</sup> montre comment tout discours se développe à partir d'un signifiant maître ou d'un élément en position de signifiant maître qui n'est rien d'autre qu'un semblant. C'est un signifiant imaginaire « qui donne son support imaginaire à ce que l'on appelle : autorité, pouvoir, maîtrise. C'est l'agent d'un discours... son insigne, ce au nom de quoi on parle et on agit, et que l'on ne met pas en question.. » C'est la mise en question de ces signifiants maîtres dans la névrose qui laisse une chance de desserrer l'étau des identifications et aborder ce qui de la jouissance peut s'appréhender dans le symbolique.

La Californie, par la littérature et le cinéma, est à cet égard un laboratoire d'expérience où se dénudent les signifiants maîtres et où s'inventent dans le même temps des semblants nouveaux de la société démocratique dans un nouage inédit avec la science. Berkeley, Silicon valley, Hollywood, sont les héritiers de la grande ruée vers l'or qui a marqué la création de l'état californien. Citizen Kane d'Orson Welles a mis en valeur le signifiant maître qu'est l'argent pour mieux critiquer l'empire de ce S1, sous les formes qu'il prenait alors, quasiment en temps réel. La tentative folle du *Hearst Castle* de récupérer les œuvres d'art de l'histoire du monde dans un montage de décor qui ne s'avoue pas mexicain, devient alors une somme de semblants. Les œuvres ont été rassemblées par le fait du prince, qui par les mines d'argent dont il a hérité et son génie propre dans les affaires, lui a permis de construire un fantasme. Si l'on veut l'ordonner comme Welles a cru pouvoir le faire autour d'une mère adorée, on dira que ce décor extravagant lui a permis de rejoindre le souvenir magnifié d'un voyage partagé seul avec sa mère dans les trésors de l'art européen. Rendu maintenant accessible au public, le *Castle* se visite avec des guides qui ne portent aucun jugement de valeur et apportent peu d'éléments sur l'origine des œuvres et l'histoire de l'art dans laquelle elles s'inscrivent. Tout est réduit à l'état de semblant, de semblants sans valeur au regard de la fortune qui les a acquises. C'est l'envers de ce que nous appelons les semblants. Reconnaissons à Orson Welles d'avoir su se réveiller avant l'Europe d'un rêve de pouvoir. L'Europe, faut-il le dire, était alors encore encombrée des miasmes des *furthers* : *furher*, *duce*, *conducator*, *petit père*, *maréchal*. Il a fallu que ces semblants tombent pour que Lacan en fasse l'élaboration: soit une critique radicale du semblant fondamental qu'est le Nom du Père.

Une coupure qui ne serait pas du semblant n'est pas une coupure obtenue par les paradis artificiels, ni par les paradis « authentiques » de Philippe Sollers. Lacan proposera une nouvelle façon d'articuler la coupure du non-rapport sexuel, en la situant non plus en termes de castration ou de privation mais dans une zone de contact : la compacité. Le *real cut*, ce n'est ni le *short cut* ni le *long cut* : c'est la coupure indéfinie. Autrement dit la vie.

---

<sup>1</sup> Lacan J, *Le Séminaire livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, texte établi par J-A Miller, Seuil, Paris, 2007, p 83

<sup>2</sup> *ibid* p 117

<sup>3</sup> *ibid* p 117

<sup>4</sup> *ibid* p118

<sup>5</sup> *ibid* p116

<sup>6</sup> Miller, J-A, Lettre en ligne, n°42