

Jeudi 4 juin 2015 – 08 h 29 [GMT + 2]

NUMERO 513

Je n'aurais manqué un Séminaire pour rien au monde— PHILIPPE SOLLERS
Nous gagnerons parce que nous n'avons pas d'autre choix — AGNÈS AFLALO

www.lacanquotidien.fr

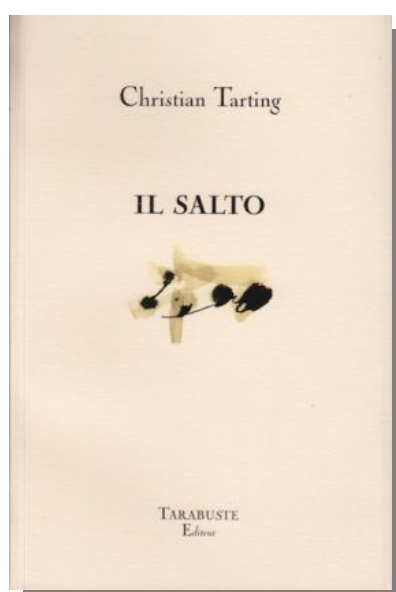
Lacan Quotidien



Son corps fout le camp à tout instant (Lacan – 1976)
Lecture de *Il Salto* de Christian Tarding

par Hervé Castanet

Il Salto (1) est un poème de Christian Tarding (2) — disposé sur les pages imprimées d'une seule traite, d'un seul jet : pas de parties, de scansion, de reprises. Un seul poème — à lire en silence en continu ; ou bien à haute voix sans interruption en sachant prendre sa respiration et en modulant son souffle. Une fois que l'unité-poème *Il Salto* a été posée, quelle première conséquence en tirer ? Pour en parler, en rendre compte, faut-il démembrer l'unité ou la parcourir telle avec l'ensemble de ce qui la constitue comme ce poème-ci, cette unité-là ?



De la possibilité d'une lecture

Nous déplacerons la question, nous obligeant à modifier ce que nous appelons une *unité* et ce que nous obtenons, après démembrement, sous le nom de *fragments*. Une première indication de lecture : n'opter ni pour l'unité, ni pour le fragment ! *Il Salto* y résiste, n'en veut pas, s'y dérobe. Est-ce possible ? Comment s'y prendre et pourquoi faudrait-il s'y prendre ainsi ? Pourquoi ce refus du choix ? N'est-ce pas aussitôt annuler la possibilité de la lecture ? Un résultat : refuser de lire un poème en totalité ou en fragments l'annule comme pouvant être lu. Le poème se réduirait à son seul titre (ici : *Il Salto*) et tel un monument fermé, inviolable, il ne resterait que son seul nom sur le fronton (ici, le nom du livre édité : *Il Salto*). Ce n'est pas que le poème ne puisse être lu pour raison d'illisibilité ou d'obscurité internes, formelles, mais parce que le choix pour pouvoir le lire, la façon pratique de pouvoir y accéder, sont récusés d'emblée. Il est comme le couteau de Jeannot dont on change le manche puis la lame et, à ce titre, n'existe plus, a disparu : un couteau aura été et il était celui de Jeannot — et Jeannot lui-même disparaît puisque seul son couteau, s'il avait été, aurait pu nous permettre de l'identifier. Les marques du poème sont non lisibles par choix de lecture et demeurerait la place désormais vide que seul le nom de *Il Salto* désigne. La logique peut être un secours — celle de Frege qui construit le zéro-nombre comme le concept qui désigne qu'aucune chose n'est subsumée sous le concept (par exemple : la planète Vénus n'a pas de lune). Le zéro-manque (= la lune de Vénus qui n'est pas) est intégré dans la suite des nombres, incorpore l'arithmétique parce que zéro-nombre le représente, en tient lieu. Mais le résultat serait maigre : *Il Salto* vaudrait pour un poème, à compter dans une suite de poèmes, même si le poème qu'il subsume comme chose a disparu, est absent, bref manque, parce qu'une possibilité de lecture ne peut s'enclencher.

Avant même d'être commencé, le compte-rendu du poème serait annulé et l'article pour *Lacan Quotidien* se réduirait à un : il y a le poème *Il Salto* — c'est un poème ; il vaut pour *un* poème dans la suite des poèmes.



La poésie, et notamment la poésie contemporaine avec une vivacité particulière, pose la possibilité même de la lire par le biais de l'impossibilité — appelons cela : une thèse à propos de cette poésie. *Il y a* le poème — un poème écrit, publié, achetable sous forme de livre. Mais un second *il y a* émerge aussitôt : *il y a* sa non-lecture, l'impossibilité de le lire. La poésie, cette poésie-là, écrite dans une langue, ici : le français, mais qu'on ne sait pas lire parce que la forme poème laisse en suspens ce qui, seul, permettrait de le lire : *le poème est-il à lire en totalité ou par fragments ?* Or, mon hypothèse pour *Il Salto*, est que le poème sous ce titre crée cette impossibilité du choix ouvrant à la lecture et, en même temps (j'insiste sur ce : en même temps), donne une issue qui permet de penser et de pratiquer la lecture autrement. Il y a une poésie, c'est la thèse complémentaire de la précédente, qui ouvre à une lecture qui ne choisit nullement entre l'unité ou le fragment et se refuse, impossibilité continuée, à dépasser cette exclusivité entre les *ou bien* par le nouage, le compromis, le maintien-dépassement (*Aufhebung*). Il faut donc, cette poésie-là, la lire en acceptant que la lecture crée les conditions, ou possibilités, ou ouvertures, nouvelles, inédites qui ne précédaient pas la lecture. Une poésie qui, à la lire, nous apprend un peu à lire.

Création d'une temporalité

La thèse, et son corollaire, peuvent surprendre, je l'accorde. Je ne vais pas en assurer la démonstration ni l'explication. Je ne veux pas fournir les preuves. Je vais en faire un axiome intéressé seulement par les résultats, même modestes, limités, voire contradictoires, qu'il emporte. Dire *axiome* c'est escompter des conséquences heuristiques et oublier les longs détours des justifications.

Un pronom démonstratif élidé + un verbe + un adverbe : *c'est alors*. Trois fois répété dans le poème. Comment le lire ? Et puisque la première occurrence (= premier vers) ouvre le poème : *mais c'est alors*, acceptons que le poème démarre par l'inauguration d'une temporalité qui aura ses conséquences. Le *mais* indique deux régimes temporels : celui d'avant le *mais* que ce *mais* dit restrictif transforme. *Avant, c'était* — mais il n'y a rien à en écrire. Le poème commence sur une objection qui ouvre à un nouveau temps.

Citons les trois occurrences, continuées chacune jusqu'à une ponctuation forte (à défaut du point jamais utilisé, ce sera le point-virgule).

Première (p. 13-14) :

mais c'est alors
en dérobade
un peu de lèvres
contre le
marbre et, au
sursaut du muscle,
cette frappe exacte
de l'eau par
la pierre,
comme l'ombre
treblée de l'ombre
et le choc et,
exacte, la saveur ;

Deuxième (p. 16-17-18) :

c'est alors
encore cela,
le seul et faible écart accordé
invincible au
creux même de
la main ébauchée ne parlant
que la distance et rien sa fuite
emmêlée au goût
des vagues, une allée
presque limant le cri
cette ruse
de quitter le désir ou partir
comme on
baisse les yeux
comme
on réclame
et s'énerve en
taisant tout ;

Troisième (p. 21) :

c'est alors
cela,
le puisque de la peur
versé
en suspens comme
un membre
déplié saignement
de l'attente ;

Le corps/la ment-alité

Si chaque *c'est alors* ouvre à une temporalité et à des conséquences, s'il n'y a pas d'avant parce que rien ne précède et donc mérite d'être dit, d'advenir à l'existence, alors le poème écrit, *Il Salto*, EST la temporalité nouvelle et les conséquences qui s'annoncent. Avant le *c'est alors*, il n'y a rien parce qu'il n'y a pas le poème — rien n'est parce que aucun nom ne le nomme. Avec le *c'est* inaugural, s'affirme une présence. C'est le poème qui est cette présence. Et le *alors* des conséquences ? Il touche au corps, au corps vivant. Lisons-le avec la page 66 du Séminaire XXIII de Lacan, *Le sinthome* : « Le parlêtre [...] croit qu'il l'a [son corps]. En réalité, il ne l'a pas, mais son corps est sa seule consistance – consistance mentale, bien entendu, car son corps fout le camp à tout instant (3). » Le *c'est alors* ouvre à cette épreuve du corps qui, à tout instant, fout le camp. *Il Salto* est la lente description du corps qui fout le camp, juste après que la consistance mentale qui tisse sa fiction n'est pas écrite puisqu'elle est dans ce rien d'avant le poème, juste avant qu'une nouvelle consistance mentale ne récupère ce corps qui tombe, fout le camp et se fractionne, pour produire une fiction. La *ment-alité*, comme son nom fragmenté

par Lacan l'interprète, ment. Après le mensonge d'avant et avant le mensonge d'après, tel est l'entre-deux où se loge le poème. Le poème est cet entre-deux, cette cicatrice.



C'est à la fin de son enseignement que la poésie devient, chez Lacan, une référence déterminante pour la cure et sa terminaison : dans *Le moment de conclure*, en 1977, il remarque que « dire est autre chose que parler. L'analysant parle. Il fait de la poésie. Il fait de la poésie quand il y arrive, c'est peu fréquent (4) ». L'enseignement de ces années-là ne limite pas la poésie à la seule position de l'analysant. L'analyste lui-même y est tenu, notamment dans l'interprétation — « à l'aide de ce qu'on appelle l'écriture poétique, vous pouvez avoir la dimension de ce que pourrait être [...] l'interprétation analytique (5) ». La coupure, la cassure qui font l'interprétation participent de l'écriture — « C'est pour ça que je dis que ni dans ce que dit l'analysant, ni dans ce que dit l'analyste, il y a autre chose qu'écriture. (6) » Lacan trouva un mot pour la *lalangue* attrapée par sa queue : le *sinthome* — « La bonne façon est celle qui, d'avoir bien reconnu la nature du sinthome, ne se prive pas d'en user logiquement, c'est-à-dire d'en user jusqu'à atteindre son réel, au bout de quoi il n'a plus soif (7). » Ce poème *Il Salto* use le sinthome jusqu'à isoler l'effet de poésie comme son réel. À ce réel, le corps vivant est impliqué (les mots du poème l'écrivent : *lèvres, muscle, main, membre, yeux, saignement*). Le signifiant produit ses effets de jouissance sur le corps — il l'affecte (8). Il produit le plus intime de ce qui fait « événement de corps ». La psychanalyse nous apprend que toucher à cette « corporisation (9) » vise au plus vif, au plus intime/extime d'un parlêtre. Cette trace, même si elle se collectivise dans l'après-coup, est d'abord, et peut-être essentiellement, une marque de jouissance corporisée, donc propre, singulière à chacun... *Il Salto*, par ces trois *c'est donc*, ouvre à cet usage. Il apporte sa contribution à cet enjeu du *corps qui fout le camp* et de la *ment-alité* qui l'annule, le rattrape dans sa chute. Seulement, cette fois-ci, le temps de ce poème, son entre-deux, qui est sinthome fait advenir un nouveau *bout de réel* qui reste en travers. Le poète précède le psychanalyste, comme l'on sait...

1 : Tarting, Christian, *Il Salto*, coll. « Doute B.A.T. », Tarabuste Éditeur, 2013. Site : <http://www.laboutiquedetarabuste.com>

2 : Christian Tarting, né en 1954, professeur d'esthétique et de philosophie de l'art à Aix-Marseille-Université, est écrivain, critique, traducteur (de l'italien, de l'anglais, de l'espagnol) et dirige les éditions chemin de ronde.

3 : Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome* (1975-1976), Seuil, 2005, p. 66.

4 : Lacan, Jacques, *Le moment de conclure*, séance du 20 décembre 1977, (inédite).

5 : Lacan, Jacques, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, séance du 18 avril 1977, (inédite).

6 : Lacan, Jacques, *Le moment de conclure*, séance du 20 décembre 1977, (inédite).

7 : Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome, op. cit.*, p. 15.

8 : Miller, Jacques-Alain, « Biologie lacanienne et événement de corps », *La Cause freudienne*, n° 44, p 58 : « le savoir passe dans le corps et il affecte le corps ».

9 : *Ibid.*, p. 57 : « la corporisation est en quelque sorte l'envers de la signifiantisation. C'est bien plutôt le signifiant entrant dans le corps ».

Jean Paul Gaultier au Grand Palais

par Isabelle Rialet-Meneux

Le show

L'exposition *Jean Paul Gaultier* (1), montée par Nathalie Bondil, directrice du musée des Beaux-Arts de Montréal, fait une étape au Grand Palais à Paris, après une tournée à travers le monde réunissant déjà deux millions de *spectateurs*.

Nous y assistons en effet à un show que le grand couturier a voulu comme un gigantesque défilé : « J'ai vu ça comme une aventure, comme si je faisais une nouvelle collection » (2). Cent soixante-quinze tenues – principalement de haute couture, mais aussi des costumes de scènes et de prêt-à-porter – créées entre 1970 et 2015, jamais exposées, se trouvent magnifiées par une mise en scène où collaborent architectes, photographes, vidéastes, star de la coiffure, etc. La scénographie très novatrice, orchestrée par l'agence parisienne Projectiles, met en situation des mannequins, créés spécialement pour l'événement, qui sont animés par le travail de la compagnie montréalaise de théâtre UBU. Ce qui fait de cette exposition une véritable installation contemporaine, très loin d'une exhumation naphthalinée de pièces de haute couture. Muses, mannequins, acteurs, chanteurs et le couturier lui-même se sont prêtés au jeu du moulage et des captations vidéo pour nous faire découvrir de façon inédite les grandes passions et obsessions du créateur de mode qui a bousculé plus que tout autre, dans la lignée de Yves Saint-Laurent, les codes sociologiques et esthétiques établis.

Ainsi, depuis les années 1970, Jean Paul Gaultier interroge dans ses collections les concepts de genre, de nudité et d'érotisme. Il considère le corps comme son principal outil et n'hésite pas à transformer les matières, qui se muent en seconde peau. En témoigne sa collaboration en 2011 avec Pedro Almodovar sur le film *La piel que habito*. Ses créations intègrent les tatouages, les piercings mais aussi le latex, les harnais, la résille, le cuir, autant d'éléments associés au sadomasochisme qui passent ainsi du sex-shop au podium. Jean Paul Gaultier fait du mélange des genres son style, que l'on peut qualifier d'hypersexuel, évoquant des univers à la fois romantiques et fétichistes, mâtinés du parfum nostalgique d'une enfance adorée.



De l'enfant chéri à l'enfant terrible de la mode

« L'enfant terrible de la mode », tel qu'on l'a surnommé à l'aube des années 1980 dont il est l'emblème, est avant tout un enfant chéri.

Chéri par sa grand-mère, Marie, auprès de laquelle il apprend à coudre très jeune alors qu'il se réfugie dans le salon de beauté qu'elle tient en banlieue parisienne. Pour lui, elle ouvre ses malles où dorment des corsets d'un autre temps et qui marqueront à jamais sa ligne créatrice. Enfant unique d'une mère qui l'adore et d'un père aimant au charme délicat qui lui apprend le chant, la danse et lui transmet son sens de la fête, le petit Jean Paul grandit dans un monde dominé par les femmes. Il aime peu l'école où on le traite de « fille manquée » et où il prend conscience très tôt de sa différence.

À peine âgé de sept ans, cet enfant de la télé, qui dévore les émissions de variétés, reçoit un choc en découvrant sur le petit écran un spectacle des Folies Bergères dans lequel il voit descendre, depuis des porte-manteaux suspendus, des filles à peine vêtues de résille et de strass, coiffées de plumes. Aussitôt, il reproduit chez lui la séquence, encouragé par sa famille. Son ours en peluche *Nana* – son premier modèle sur lequel s'ouvre l'exposition – se voit affublé de seins coniques réalisés dans du carton. L'enfant complète l'habillement du jouet d'une jupe en dentelle à partir du napperon de la salle à manger. Dès lors, Jean Paul dessine des femmes qu'il habille ou déshabille jusque sur les bancs de l'école où son institutrice, en colère, lui accroche dans le dos ses productions pour qu'il aille faire le tour des classes exhibant sa honte. Curieusement s'opère là un véritable renversement : « la fille manquée » devient populaire parmi ses camarades qui lui commandent des croquis déjà subversifs et lui font une place d'exception.

Une autre rencontre va sceller à la fois la solution subjective du petit Jean Paul et sa vocation artistique. Il s'agit du film de Jacques Becker *Falbalas* tourné en 1944, interprété par Raymond Rouleau et Micheline Presle, qui décrit avec une précision quasi documentaire la préparation d'une collection assortie d'un défilé. Le jeune garçon veut être ce couturier obsédé par la beauté de sa muse : « Être lui, celui du film. Ce n'était pas pour l'argent, pas pour la célébrité. C'était là où je voulais vivre » (3). Mettre en scène un défilé restera, selon l'aveu du couturier, sa seule ambition et son plus grand plaisir, prolongeant ainsi un goût nourri dès son enfance pour le spectacle. Le jour de ses 18 ans, Pierre Cardin l'invite à rejoindre sa célèbre maison de couture : « J'étais accepté. C'était comme un jeu d'enfant. J'avais gagné le droit de continuer à m'amuser » (4).



Les années Gaultier : un brouillage des genres

Celui qui se définit plus comme un metteur en scène va, en 1976, fort de son expérience auprès de Pierre Cardin, pouvoir laisser libre court à son imagination en créant sa propre marque avec son compagnon et mécène Francis Menuge. Suivent alors *les années Gaultier* : la marinière de l'enfance revisitée façon *Querelle* de Genet, le corset sur pantalons d'homme rendu éternel par Madonna lors de ses tournées mondiales, la jupe pour homme, etc.

Jean Paul Gaultier confesse : « Le choc, l'étonnement et la différence, tout ce qui était hors norme, je trouvais ça beau. » (5) De son amour pour le Paris du cancan et le punk londonien, surgit un style qui allie la classe avec l'anticonformisme, le classicisme avec l'esprit de rébellion. Il aime féminiser les hommes et viriliser les femmes, fait appel à des modèles androgynes, transsexuels et brouille ainsi les genres. Il impose sur les podiums des beautés hors normes, étrangères, des femmes vieillies, des personnes obèses... Récemment, Andrej Pejic a défilé pour le couturier en homme, puis en femme sous le nom d'Andreja, après une opération de changement de sexe subie en 2014. Il aime les personnalités atypiques comme l'actrice espagnole Rossy de Palma, la chanteuse lesbienne militante du groupe américain *Gossip*, Beth Ditto, et plus récemment le chanteur travesti à barbe Conchita Wurst, autant de figures emblématiques qu'il invite lors de castings sauvages à ses défilés. Ses collaborations artistiques avec des chorégraphes tels que Régine Chopinot et Angelin Preljocaj, des artistes de la scène rock ou des variétés complètent ce tableau éclectique où se distingue avant tout le caractère avant-gardiste de ce trublion de la mode.

Gommer les frontières, qu'elles soient territoriales, en créant des hybrides à mi-chemin entre le monde urbain et les terres sauvages, ou bien sexuelles en phase avec son époque *transgenre*, c'est ce que réinvente sans cesse depuis plus de quarante ans Jean Paul Gaultier, entre animalité et raffinement.

Suivons avec bonheur et intérêt ce parcours singulier d'un artiste qui a fait de son choix inconscient, entre démenti de la castration et solution perversément orientée, un style incomparable qui porte son nom.

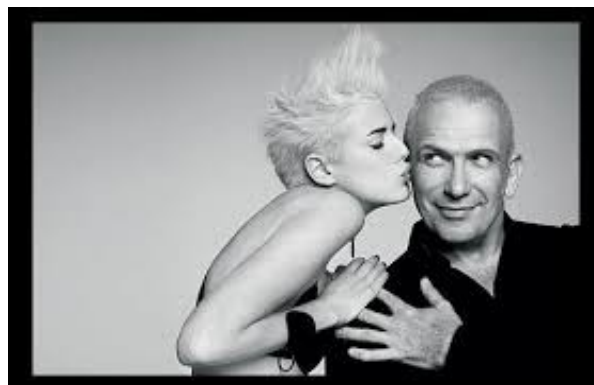
1 : Exposition *Jean Paul Gaultier*, Grand palais, Galeries nationales, Paris, 1^{er} avril - 3 août 2015.
<http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/jean-paul-gaultier>

2 : « Parole de Jean Paul Gaultier », propos recueillis par Myriam Boutouille et Jean Poderos, *La planète Jean Paul Gaultier*, Connaissance des arts, hors-série n° 662, 2015, p. 14.

3 : Desplechin Marie, « L'enfance retrouvée d'un créateur », *La planète Jean Paul Gaultier*, *op. cit.*, p. 22.

4 : *Ibid.*

5 : *Ibid.* p. 33.



Le corps parlant, nouvelle *Terra Incognita*

par Armelle Gaydon

Il reste des continents à explorer. Le fameux « continent noir » de Freud, le mystère féminin, en est un, l'inconscient en est un autre - et c'est aussi le cas du corps. Si familier et si étranger, le corps est la *Terra Incognita* vers laquelle nous conduit le Congrès de l'AMP de Rio 2016 sur « L'inconscient et le corps parlant ».



Objet de méconnaissance, faisant le lit d'un « n'en rien vouloir savoir » d'une rare unanimité, le corps fait pourtant la Une de l'actualité au XXI^e siècle. *Merchandisé* sur les images des panneaux publicitaires ; ou instrumentalisé dans des attentats-suicides toujours plus sanglants ; érigé en arme politique par les Femen qui ne sortent jamais sans seins nus ; ou encore devenu balise de repérage et instrument de réglage pour la clinique de la Passe dont témoignent les Analystes de l'École, il passe au premier plan et *s'exprime* avec force.

Lors du récent Congrès de la New Lacanian School, « Moments de crise », l'accent a été mis sur l'affinité de la position mélancolique avec l'époque hypermoderne, la mise en jeu du corps étant le point commun. Situé au carrefour du réel, du symbolique et de l'imaginaire, le corps est pour nous une catégorie trans-structurale. « Avoir un corps » suppose un nouage entre les trois registres (R,S,I) et l'appui d'une nomination. Cette nomination étant devenue plus aléatoire avec l'évaporation contemporaine du Père, le sujet devient libre de décider quelle valeur accorder à cet « avoir » qu'est son corps. Or « on rencontre de plus en plus dans la clinique ces sujets mélancoliques identifiés à l'objet, ou plutôt identifiés au vide de l'objet impossible à perdre, impossible à représenter », a pointé Miquel Bassols⁽¹⁾.

« Dans une époque hypermoderne caractérisée par la « montée au zénith de l'objet *a* », le sujet est polarisé non plus par l'Idéal mais par l'objet pulsionnel ou plus-de-jouir (...). Plus précisément, Gérard Wajcman a démontré dans son livre sur *L'objet du siècle*⁽²⁾ qu'au-delà de l'objet *a*, au-delà de l'Œdipe, le véritable objet sur lequel est construite notre modernité, celui qui la représente le mieux, c'est « l'absence, le vide, le rien »⁽³⁾. Le réel que la position mélancolique vient rappeler, c'est que l'objet *a* est un leurre, et que la pluie d'objets déversée par l'époque sur le sujet n'est qu'un voile sur le vide. En d'autres termes, derrière l'objet mis en place de bouchon, c'est un trou qui se profile.

Entrer dans la parole et le langage provoque une division du sujet entre conscient et inconscient, mais aussi entre « être » et « corps », le fait de se voir décerner un « être » faisant simultanément passer le corps au registre de l'« avoir ». Or le propre de la position mélancolique est de ne pas croire que cet « être » ait une valeur supérieure à celle d'un objet quelconque. Dévalorisant la parole - la sienne, celle de l'Autre, celle de l'inconscient - la position mélancolique rend difficile le maintien de cet écart entre le « corps » et l'« être », auquel le névrosé a accepté de croire. Cet aplatissement réduit l'« être » et le « corps » à des avoires de peu de valeur. Ce sont des sujets à qui « on ne la fait pas », à la lucidité extrême, qui ont pris acte de la chute des semblants. Mais ce qui leur échappe, c'est la jouissance en jeu : le fait notamment que l'auto-évaluation procédant par comparaison aboutit toujours à une auto-dévalorisation, avec, à la clef, la haine de soi et/ou la haine de l'autre comme conséquence logique.

La clinique nous apprend ce qu'il advient lorsque, « poussé par la pulsion de mort et l'impératif de jouissance, un sujet s'identifie à l'objet et plus précisément, au-delà de l'objet, un cran plus loin, court-circuitant l'Autre et rejetant l'inconscient, (...) peut aller jusqu'à vouloir se faire absence, vide, rien »⁽⁴⁾. Dans les cas les plus graves, c'est dans les services d'hospitalisation psychiatrique qu'atterrissent ces sujets mélancoliques qui, pour rejoindre ce vide, passent souvent à l'acte en se jetant par la fenêtre (rien ne ressemble plus à un trou qu'une fenêtre). Le plus souvent ils n'ont rien à dire de leur acte : au moment où, selon la formule de Freud dans *Deuil et mélancolie*, « l'ombre de l'objet tombe sur le Moi » - ou plutôt dirais-je, « tombe sur le corps parlant »-, le mutisme est l'indice du réel en jeu. Dans cet instant, le sujet n'est plus pour lui-même « parlêtre » ou « corps parlant » mais seulement « corps », désarrimé, que plus rien ne vient accueillir, loger ou contenir. Et c'est à corps perdu qu'il bascule dans un espace illimité, souffrant des tourments pires que ceux de l'Enfer de Dante, car il s'agit là d'un enfer sans mots.

Cependant, même lorsque un sujet se disqualifie au point de se compter pour un nul, un zéro, il y a toujours un reste. Par ailleurs, ce corps vivant et jouissant, en témoignant de l'existence d'un « Un-tout-seul », dément ce calcul. Ces restes réels qui échappent à toute comptabilité mais font tache dans la scène, c'est de cela que traite la psychanalyse. Elle en désamorce la charge explosive, au un par un, individuellement. À l'opposé de la position mélancolique, la bonne humeur des psychanalystes vient de ce qu'ils disposent d'un antidote logique à la mélancolie : ils savent que le seul véritable trou sans fond, c'est celui de la pulsion. Et lorsqu'ils affirment que « la psychanalyse est sans valeur », ce qui lui donne toutes ses chances d'échapper à la mélancolie, c'est, comme disait M. Bassols, parce qu'« ils savent qu'en aucun cas, jamais, le réel ne saurait s'enregistrer, ni se dire, ni se comptabiliser "tout" ».

Dans notre exploration de cette *Terra Incognita* qu'est le corps parlant, notre première conquête sera de trouver les mots pour bien dire cet Autre qu'il représente pour chacun. Le « tout » relevant de l'impossible, c'est « le plus possible » que nos travaux s'orienteront de la boussole du réel pour aborder ces rives à la fois intimes et étrangères. Comme dans la rencontre de deux corps amoureux, aborder le corps parlant conduira à chercher à en cerner les contours, à tenter d'en déchiffrer les signes, d'apprendre à le lire, et peut-être même de parvenir à y « litturaterir ».

- (1) Bassols M., « Incidences cliniques de la crise financière ». Intervention au Congrès de la NLS. Cf le texte complet sur <http://miquelbassols.blogspot.com.es/2015/05/incidences-cliniques-de-la-crise.html>
- (2) Wajcman G., *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998.
- (3) Hamel B. et Feldman N., « La position mélancolique dans l'hypermodernité », Argument du Séminaire d'Orientation Clinique 2015 de l'ASREEP-NLS, Société Suisse de la New Lacanian School, qui débute le 27 juin prochain à Genève avec M-H Brousse.
- (4) « La position mélancolique dans l'hypermodernité », *op.cit.*

Lacan Quotidien

publié par navarin éditeur

INFORME ET REFLÈTE 7 JOURS SUR 7 L'OPINION ÉCLAIRÉE

▪ comité de direction

directrice de la rédaction **catherine lazarus-matet** clazarusm@wanadoo.fr

directrice de la publication **eve miller-rose** eve.navarin@gmail.com

conseiller **jacques-alain miller**

▪ comité de lecture

pierre-gilles gueguen, **catherine lazarus-matet**, **jacques-alain miller**, **eve miller-rose**, **eric zuliani**

▪ équipe

édition **cécile favreau**, **luc garcia**

diffusion **éric zuliani**

designers **viktor&william franchoizel** vwfcbzl@gmail.com

technique **mark franchoizel & olivier ripoll**

médiateur **patachón valdès** patachon.valdes@gmail.com

▪ suivre Lacan Quotidien :

▪ ecf-messenger@yahoogroupes.fr ▫ liste d'information des actualités de l'école de la cause freudienne et des acf ▫ responsable : **éric zuliani**

▪ pipolnews@europsychoanalysis.eu ▫ liste de diffusion de l'eurofédération de psychanalyse

▫ responsable : **gil caroz**

▪ amp-uqbar@elistas.net ▫ liste de diffusion de l'association mondiale de psychanalyse ▫ responsable : **oscar ventura**

▪ secretary@amp-nls.org ▫ liste de diffusion de la new lacanian school of psychoanalysis ▫ responsables : **Florencia Shanahan** et **Anne Béraud**

▪ EBP-Veredas@yahoogrupos.com.br ◻ uma lista sobre a psicanálise de difusão privada e promovida pela AMP em sintonia com a escola brasileira de psicanálise ◻ moderator : patricia badari ◻ traduction lacan quotidien au brésil : maria do carmo dias batista

POUR ACCEDER AU SITE LACANQUOTIDIEN.FR [CLIQUEZ ICI.](#)

• *À l'attention des auteurs*

Les propositions de textes pour une publication dans Lacan Quotidien sont à adresser par mail (catherine lazarus-matet clazarusm@wanadoo.fr) ou directement sur le site lacanquotidien.fr en cliquant sur "proposez un article",

Sous fichier Word ◻ Police : Calibri ◻ Taille des caractères : 12 ◻ Interligne : 1,15 ◻ Paragraphe : Justifié ◻ Notes : à la fin du texte, police 10 •

• *À l'attention des auteurs & éditeurs*

Pour la rubrique Critique de Livres, veuillez adresser vos ouvrages, à NAVARIN ÉDITEUR, la Rédaction de Lacan Quotidien – 1 rue Huysmans 75006 Paris.