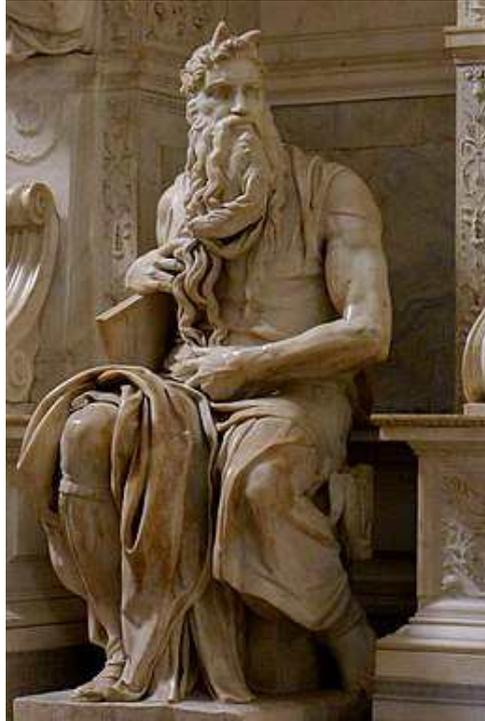


Lacan Quotidien



N° 807 – Jeudi 13 décembre 2018 – 14 h 51 [GMT + 1] – lacanquotidien.fr



Un regard

EN AVANT

Freud regardé

À propos de l'exposition Sigmund Freud au MahJ

par Laura Sokolowsky

SCÈNES ET AUTRE SCÈNE

***Joueurs, Mao II, Les Noms*, de Julien Gosselin :**
de l'image à la lettre

par Dominique Corpelet

***Girl*, un sexe trop réel**

par Alexandra Lavigne Zins



Freud regardé

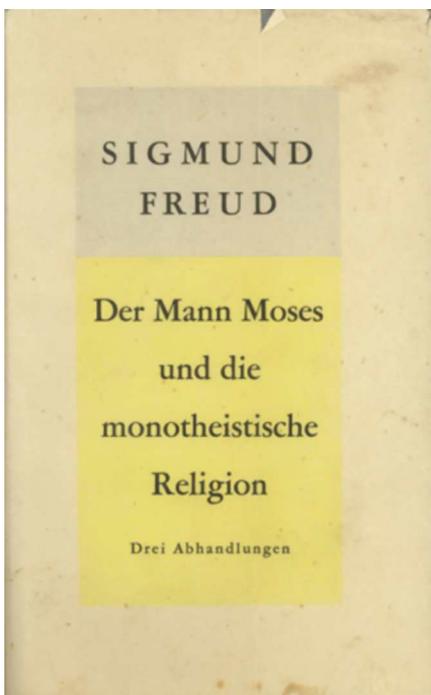
À propos de l'exposition Sigmund Freud au MahJ

par Laura Sokolowsky

L'exposition « Sigmund Freud. Du regard à l'écoute » au Musée d'art et d'histoire du judaïsme est conçue comme un trajet allant de l'observation des symptômes hystériques par Jean-Martin Charcot à l'écoute de la voix du souffrant par Sigmund Freud (1). Il s'agit de montrer que le refus de l'image a présidé à l'invention de la psychanalyse, le défi consistant dès lors à suggérer cette éviction au travers d'une sélection d'œuvres d'art. Les lecteurs du Séminaire de Lacan ne seront pas indifférents au fait qu'un tel parcours se boucle sur la sculpture de Michel-Ange représentant Moïse (2). *Freud regardé* s'avère l'enjeu véritable de l'exposition car le circuit de la pulsion scopique fait le tour de l'objet sans jamais l'atteindre.

Revenons brièvement au personnage de Moïse qui obséda Freud durant longtemps. Publiée la première fois en 1914 sans nom d'auteur dans la revue *Imago*, son étude sur le Moïse de Michel-Ange était accompagnée d'une note de la rédaction mentionnant son caractère exceptionnel. Freud prit comme point de départ de son travail l'impression qui l'avait saisi devant la figure au regard courroucé. « Toujours, écrivait-il, j'ai essayé de tenir bon sous le regard courroucé et méprisant du héros. Mais parfois je me suis alors prudemment glissé hors de la pénombre de la nef comme si j'appartenais à la racaille sur laquelle est dirigé ce regard, racaille incapable de fidélité à ses convictions, et qui ne sait ni attendre ni croire, mais pousse des cris d'allégresse dès que l'idole illusoire lui est rendue » (3). Ce regard, qu'il n'osait affronter sans trembler, lui fit énigme.

La démonstration de Freud consiste à montrer que l'iconographie représentée s'éloigne de la tradition biblique, puisque Moïse ne casse pas les tables de la Loi, mais réprime un mouvement de colère devant son peuple adorant le veau d'or. Selon Freud, Michel-Ange aurait figuré l'instant où le prophète se serait retenu, aurait maîtrisé l'affect de manière surhumaine. La musculature impressionnante de Moïse renverrait à l'exploit psychique qui consiste à vaincre sa propre passion au nom d'une mission à laquelle on se voue. D'où la question informulée, mais insistante, que Freud paraît s'adresser à lui-même : serait-il assez maître de sa passion pour défendre les intérêts de la psychanalyse ? Un témoignage très éclairant de même structure nous est donné par Jacques-Alain Miller à propos d'un souvenir d'enfance. Cette fois, il s'agit de la statue de l'écrivain Beaumarchais située dans un quartier parisien : « Les bras croisés, la canne sous l'aisselle, la tête baissée, le grand homme semble regarder courroucé les passants qui traversent. Vers six ans, cette figure me terrifia. Je refusais de passer sous la statue », évoque J.-A. Miller à propos de cette phobie transitoire. « Je reconnus le sceau, imprimé en moi, d'un surmoi féroce, sous les espèces d'un Père gigantesque, immobile et mécontent, qui pourrait venir à s'animer pour châtier. Comment s'en tirer, sans être impeccable ? » (4) Chez Freud, la figure du patriarche de la religion juive incarnait son exigence inflexible, surmoïque, de servir loyalement la psychanalyse. Il ne lui était pas permis d'agir autrement. En mai 1933, les livres de Freud furent brûlés sur la place de l'opéra de Berlin. Confronté à ce regain de persécutions, Freud se demanda comment le Juif était devenu ce qu'il était et quelle était la cause de la haine éternelle dont il était l'objet. Sa réponse fut que Moïse avait créé le Juif (5). Freud commença la rédaction de *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* en 1934.

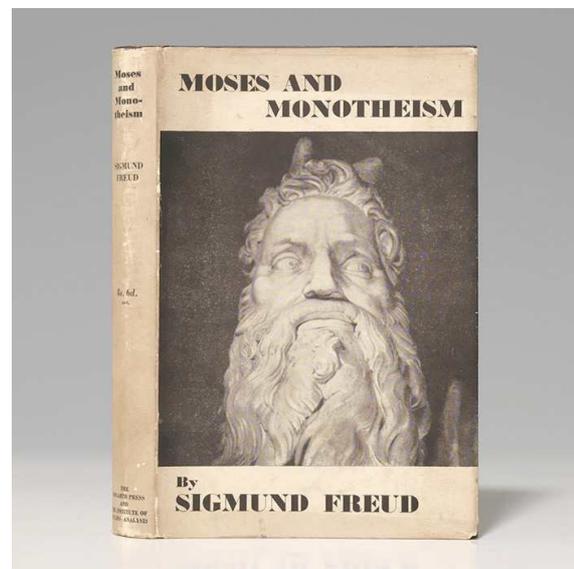


Il est plusieurs raisons de partager l'appréciation de Lacan selon laquelle l'écrit de Freud, montrant un Moïse égyptien tué par son peuple, est un texte fascinant (6). Le questionnement relatif au privilège accordé au mythe d'Œdipe dans l'œuvre freudienne lui fit considérer que, si *Totem et tabou* posait l'équivalence du père mort et de la jouissance, puisque la mort du père est à l'origine de l'interdiction de la jouissance, *L'Homme Moïse* interroge la figure de l'exception dans la religion monothéiste. Comme Lacan le précisa l'année de son Séminaire sur *L'envers de la psychanalyse*, la caractéristique de Yahvé est d'ignorer les autres pratiques religieuses contemporaines fondées sur un certain savoir sexuel. Cette position de féroce ignorance quant au savoir sexuel correspond à la fonction de l'exception paternelle en tant qu'elle ne sait rien de la castration. En conséquence, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* est une étude sur le réel du père, c'est-à-dire du père en tant que réel. Commencé en 1934, mais publié l'année même de la disparition de Freud, cet ouvrage constitue donc la

pointe ultime de la théorie freudienne du père. Or, s'il y a dieu unique, il y a aussi un nom propre, celui du grand homme qui fait justement le titre du livre. Comme l'a souligné J.-A. Miller, Freud a eu besoin de Moïse pour rendre raison de la primauté du signifiant Un (7). Le culte de l'Un traduit la toute-puissance d'un signifiant aux propriétés particulières. Le signifiant-maître, désigné par la notation S_1 , manifeste « ce qu'il y a de maître dans ce qui est l'Un avec un grand U » (8).

Malgré la richesse de ces développements, l'étude de Freud fut souvent considérée comme n'ayant ni queue ni tête. L'idée surprenante, reprise de l'ouvrage d'Ernst Sellin paru en 1922, du meurtre de Moïse par son peuple, doublée de l'hypothèse, propre à Freud, de son égyptianité ont choqué. Au moment où il en achevait la rédaction à Londres, à l'automne 1938, on tenta de le convaincre de ne pas publier l'ouvrage qui entacherait la figure du patriarche juif en des temps de terreur. Un savant anglais lui communiqua la position des églises anglicanes, révoltées par une mise en question de la religion aussi radicale. Comme à son habitude, Freud ne se laissa pas intimider : « Naturellement, répondit-il à l'historien des sciences, je ne tiens pas à offenser les gens de ma race, mais qu'y puis-je ? J'ai passé toute ma longue vie à défendre ce que je considérais comme la vérité scientifique, même quand la chose était gênante ou désagréable pour mon prochain. Je ne puis la terminer par un acte de reniement. Or, on nous reproche à nous autres Juifs d'être devenus lâches au cours des siècles (nous étions jadis une vaillante nation). Je n'ai aucune part à ce changement. Il me faut donc prendre des risques » (9).

Freud s'inquiéta aussi du temps que prenait Jones pour traduire *L'Homme Moïse* en anglais, car il tenait absolument à voir son ouvrage publié aux États-Unis de son vivant. La hâte qui le pressait n'était pas simplement spéculative. Son entêtement souligne que la publication du livre était pour lui une affaire de vie ou de mort. À la parution de l'ouvrage, Freud fut accusé de haine à l'égard de son propre peuple. Des articles parurent, des lettres anonymes de lecteurs scandalisés parvinrent à l'éditeur. L'une d'elle regrettait que les barbares nazis n'aient pas expédié l'auteur en camp de concentration. Cependant, et le parfum de scandale n'y était sans doute pas étranger, le livre se vendait bien. Depuis, des études en égyptologie ont fait de la thèse freudienne de la préfiguration par Moïse de la figure christique une construction qui n'est point si absurde.



Confronté à la montée de l'antisémitisme, Freud avait réaffirmé son identité juive dès 1926. Il avait confié à celui qui l'interviewait : « Ma langue maternelle est l'allemand. Ma culture, les études que j'ai faites sont allemandes. Intellectuellement, je me considère comme un Allemand, jusqu'au jour où j'ai pris conscience de la vague de préjugés antisémites en Allemagne et dans l'Autriche allemande. Depuis cette époque, je préfère dire que je suis Juif » (10). Au moment où Freud commença à rédiger *L'Homme Moïse*, l'opération dite *Juden unerwünscht* – les Juifs sont indésirables – était lancée dans toute l'Allemagne.

1. « Sigmund Freud. Du regard à l'écoute », exposition au [Musée d'art et d'histoire du judaïsme](#), commissaire Jean Clair, 10 oct.-10 fév. 2019.
2. Le *Moïse assis* de Michel-Ange a été moulé en 1834 d'après l'original de la basilique Saint-Pierre-aux-Liens pour l'École des Beaux-Arts de Paris.
3. Freud S., « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Idées-Gallimard, 1980, p. 12.
4. Miller J.-A., *Un début dans la vie*, Paris, Le promeneur, 2002, p. III-IV.
5. Jones E., *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud, III Les dernières années, 1919-1939* (1957), Paris, PUF, 2006, p. 220.
6. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, p. 133.
7. Miller J.-A., « Religion, psychanalyse », *La Cause freudienne*, n° 55, octobre 2003, p. 9.
8. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991 p. 107.
9. Sigmund Freud à Charles Singer, cité par Peter Gay, *Freud, une vie*, t. 2, Paris, Hachette, 2002, p. 410.
10. Gay P., *Un Juif sans dieu*, Paris, PUF, 1989, p. 133.

L'enseignement de Laura Sokolowsky

sur le thème

« La psychanalyse pour tous »

est en accès libre

à l'École de la Cause freudienne

les jeudis à 21 h.

31/01, 21/03, 18/04, 16/05 et 27/06.

1, rue Huysmans, Paris 6^e

Le guide des enseignements lacaniens dans le Grand-Paris est disponible [ici](#) et [là](#)



SCÈNES ET AUTRE SCÈNE

***Joueurs, Mao II, Les Noms*, de Julien Gosselin : de l'image à la lettre**

par Dominique Corpelet

Après avoir monté *Les particules élémentaires*, pièce adaptée du roman de Michel Houellebecq en 2013 et, trois ans plus tard, *2666*, inspiré du dernier roman inachevé de Roberto Bolaño, trop tôt disparu, Julien Gosselin s'attaque aujourd'hui à la mise en scène de trois romans de l'américain Don DeLillo, *Joueurs* (1977), *Mao II* (1991) et *Les noms* (1982) (1). Il en ressort une adaptation-fleuve dans le fil des deux précédentes : près de dix heures d'un marathon théâtral, sorte de déshabillage progressif qui rend saillant l'os du langage.

J. Gosselin est familier des œuvres reflètes de la modernité. Adeptes des formats longs, il propose son déchiffrement d'une littérature qui tente elle-même de chiffrer la violence, économique, terroriste, politique. Ici, c'est la société américaine, capitaliste, impérialiste, qui constitue le fil narratif. Ce sont ainsi trois pièces, présentées d'une traite lors du dernier festival d'Avignon, actuellement jouées aux Ateliers Berthier.

Entrons dans ce chef-d'œuvre de mise en scène.

Dans la première pièce, *Joueurs*, un couple qui s'ennuie à deux et qui travaille au World Trade Center fait la rencontre contingente d'un groupe terroriste, à l'occasion d'un meurtre dans le lieu devenu emblème du pouvoir financier triomphant. Troublante préfiguration du cataclysme par lequel s'ouvrira notre siècle. Dans la deuxième, *Mao II*, Bill, écrivain retiré du monde et que l'on croit mort, pose la question de la fin de la littérature. Ce destin littéraire s'entrecroisera avec des actions terroristes menées au Moyen-Orient. Enfin, dans *Les Noms*, Owen, archéologue passionné de langues et d'épigraphie, raconte son amour de la lettre : à Ras Shamra, en Syrie, il est parti étudier une minuscule tablette en terre cuite qui contient les trente-six lettres de l'alphabet du peuple canaanite qui a vécu là-bas plus de trois mille ans auparavant. Owen tente de percer une série de meurtres sauvages d'apparence rituelle commis par une secte : il finit par découvrir la correspondance existant entre les initiales de la victime sacrificielle et le nom du lieu où le meurtre a été commis. C'est donc une pièce sur le langage. Voilà pour l'histoire.

J. Gosselin perçoit « une concordance thématique très nette entre les trois œuvres » de l'auteur américain : « elles évoquent toutes, de manière frontale ou latente, le terrorisme des années 1970, aux États-Unis principalement. Mais au final, c'est la question des mots qui ressort. » (2) Dès lors comment, sur le plateau, traite-t-il de la violence et de la langue ? C'est par un dispositif formel multiple qui recourt à l'image, au texte projeté, à la voix, au théâtre et au cinéma, que le metteur en scène tente d'approcher la violence qu'il s'est donné pour fil.

Dans la première pièce, un dispositif de panneaux de bois sépare les comédiens des spectateurs. Trois écrans nous montrent les acteurs en train de jouer. C'est du théâtre filmé, en une prise unique. En cela, J. Gosselin poursuit un véritable travail cinématographique : les caméramans sur scène filment au plus près des corps et des voix. Ça vocifère, parfois jusqu'à l'insupportable, les corps se perdent dans l'infinie variété des jouissances (les acteurs miment l'acte sexuel, ils fument, boivent, vomissent, se délestent de tout ce qu'ils consomment en excès). Une certaine sensualité se dégage néanmoins. Les panneaux de bois qui nous séparent de ces corps nous laissent au début dans l'incertitude : ce que l'on voit à l'écran, est-ce ce qui est en train de se passer derrière ?



Puis les panneaux cèdent la place à un écran de verre qui, d'abord opaque et flou, finit par laisser voir, sans voile, les corps que l'on devinait ou dont on soupçonnait la présence. Derrière les fumées qui se dissipent, les corps se dénudent et les sexes se montrent. Des mots et des phrases sont projetés en même temps que les oreilles sont sollicitées par la musique incessante et le jeu très physique des comédiens. La performance est alors autant sur scène que dans la salle : le spectateur ne sait plus où donner de la tête dans ce va-et-vient des corps et des voix, il finit par céder devant le hors-sens qui se montre à lui. Il capitule devant une histoire parfois impossible à suivre. Ne reste alors que la voix. Il n'y a plus qu'à écouter des morceaux et des bribes de langues. On ne peut pas vraiment dire qu'on se laisse bercer, car les cris réveillent après qu'on a eu la paix d'un monologue plus calme.

Dans la dernière pièce, le dévoilement va jusqu'à celui de la langue. Les panneaux enfin laissent place à une scène quasi vide où, assis à son bureau, Owen, l'archéologue des *Noms*, épris d'épigraphie et de lettres, dit son amour pour la pure voix, la glossolalie et la langue privée qui ne dit rien que des sons dénués de sens. Sorte de double de Owen, Tap, un enfant amateur des langages codés, s'amuse à inventer une langue en intercalant dans chaque mot la syllabe « ob ». La langue, dans ce tableau, se déstructure : les mots projetés sur l'écran sont peu à peu écrits quasi phonétiquement : le « cochemar » s'écrit alors comme il s'entend.

Ce serait une lecture possible de l'œuvre de J. Gosselin : percer l'origine du langage, jusqu'à atteindre son point de hors-sens. Que cherche Owen dans sa quête d'un alphabet primordial ? Son travail d'archéologue vise, au-delà d'un savoir élucubré sur les langues, le trou dans la langue, dont la lettre dessine le bord – « La lettre n'est-elle pas... littorale plus proprement, soit figurant qu'un domaine tout entier fait pour l'autre frontière, de ce qu'ils sont étrangers, jusqu'à n'être pas réciproques ? Le bord du trou dans le savoir, voilà-t-il pas ce qu'elle dessine » (3), nous enseigne Lacan. Sa propre recherche sur l'origine du langage rejoint la quête des sujets qui, sur la scène, tentent de dire la jouissance qui les anime et finissent par se heurter à un impossible à dire, un os,

l'os du langage, son *Kern*, son noyau, sa pierre, comme dit Jacques-Alain Miller dans *L'os d'une cure*. S'inspirant d'un court poème du brésilien Carlos Drummond de Andrade, « *No mei do caminho tinha uma pedra* », il définit l'os comme la pierre au milieu du chemin, l'obstacle rencontré sur le chemin par l'être parlant : « la pierre qu'il y a sur tout chemin de la parole. En français, cet *a*, c'est l'os. » (4)

Il me semble que c'est cet os que tente de cerner J. Gosselin ; son théâtre est en effet verbeux, et aussi très imprégné d'images. Mais au-delà du verbe et de l'image, par-delà les mots et les écrans, il vise le trou, l'os du langage, ce sur quoi le *parlêtre* trébuche et ce qu'il essaie de cerner, soit l'impossible à dire. Owen, lui, vise à retrouver l'abécédaire originel, les petites lettres avec lesquelles on écrit. Mais ce n'est pas tant la question du sens qui le taraude, que l'écriture, celle qui préside aux meurtres et finalement celle qui marque la destinée du sujet. Derrière la thématique de la violence terroriste, il y a pour J. Gosselin la question du langage : « Ce terrorisme est celui du surlangage, c'est l'ère des slogans, des manifestes, d'une parole politique forte. La violence par les mots » (5).

Dix heures d'un théâtre sans repos, où la voix et le corps, malmenés, disent la violence inhérente au langage. On en ressort avec l'idée que le parlêtre est habité et travaillé par la matière poétique, qu'il porte en lui l'énigme de la langue et que, pour peu qu'il veuille y prêter attention, un monde s'ouvre alors à lui par-delà les biens matériels par lesquels ce cortège des personnages de DeLillo sont happés. La dernière scène du spectacle-fleuve nous confronte à la solitude de ces Uns qui s'agitent, nus, sur scène, et qui sont pris dans l'autisme de leur glossolalie hurlante.

J. Gosselin articule sa mise en scène autour de cet attrait pour la lettre, pour ce qui fait écriture et littoral. Son spectacle est une lente déconstruction : il dénude le fil de la narration jusqu'à laisser entrevoir le vide. Les images et le texte font place à des voix qui se réduisent à un cri sans message. L'image projetée à l'écran s'efface devant ces corps épars et ce trognon de langage. Les dix heures de scène conduisent ainsi au dénouage de l'image et du sens ; alors le réel de la lettre se détache. Le vœu de J. Gosselin est accompli : « Ce n'est pas la forme du théâtre (le rapport scène/salle ou autre) que je souhaite déjouer mais la manière dont le spectateur entre au théâtre. Le spectacle proposé peut se vivre comme un morceau de vie dont la fin n'est pas tout à fait déterminée, et qui peut se poursuivre chez soi » (6).



1 : Les pièces sont jouées aux Ateliers Berthier (jusqu'au 22 décembre) par l'équipe théâtrale de J. Gosselin, le collectif SPVLMC, *Si vous pouvez lécher mon cœur*. Renseignements à retrouver [ici](#).

2 : J. Gosselin, propos recueillis par Moïra Dalant, 72^e édition du Festival d'Avignon, 2018. Renseignements à retrouver [ici](#).

3 : Lacan J., « Lituraterre », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 14.

4 : Miller J.-A., *L'os d'une cure*, Paris, Navarin, 2018, p. 15-16.

5 : J. Gosselin, propos recueillis par Moïra Dalant, *op. cit.*

6 : *Ibid.*



Girl, un sexe trop réel

par Alexandra Lavigne Zins

La question de Lara n'est pas tant qu'elle veut être une fille. Ce qu'elle veut c'est *être vue* comme une fille. Pour ce faire, il lui faut des seins et surtout ne plus avoir cet attribut qui pend entre ses jambes. Et même si son père et le médecin pensent qu'elle veut être une femme, Lara, elle, est bien loin de penser au vagin qu'on veut lui créer.

La question du regard est présente tout au long de ce film. D'abord elle-même, elle se regarde, beaucoup, dans la glace, elle scrute l'émergence de l'attribut féminin tout en faisant disparaître son attribut masculin en le coinçant entre ses jambes.

Puis une série de dévoilements la pousse à l'impensable. Le premier a lieu dans la douche collective. Le deuxième est plus féroce : les autres filles de son cours de danse la forcent à leur montrer ce qu'elle a, elle, entre ses jambes. Le troisième, c'est le regard de son père dans l'embrasure de la porte lorsqu'elle se prépare. Et enfin ce garçon qui la touche et qui pourrait savoir. Son sexe, trop réel, pour elle, porte la honte ; elle ne peut ni le voir ni le montrer.

Alors il y a la danse avec le rapport au corps que cette discipline implique, où tout doit être maîtrisé dans la douleur. Cela apparaît comme une solution pour elle. Par ses contraintes et sa rigueur, par le mouvement du corps, par la présence de ces petits autres en miroir, elle peut se vivre une parmi les autres. Avec la danse, elle a trouvé le prétexte qu'il faut ; et pour faire disparaître ce sexe en trop, il suffit de le scotcher entre ses jambes. Les autres danseuses aussi n'ont pas beaucoup de poitrine... Elle peut donc y croire.

Pourtant, alors que semble se dessiner ce qu'elle attend comme solution (une opération chirurgicale), elle s'en éloigne dans le même temps.

Trop fatiguée, il faut qu'elle se repose. Sans la danse. Or, sans cet habillage, sans ce semblant qui lui permettait de supporter cet insupportable, l'angoisse ressurgit, violente. Et alors qu'à la première scène elle se troue les oreilles elle-même pour apposer un signe de féminité sur son corps, une seule solution s'impose désormais : couper cet attribut trop réel pour elle.

Lukas Dhont en ne nous montrant rien ni de l'avant ni de l'après, fait exister aussi la question du regard du côté du spectateur en le mettant dans l'instant de voir. À chacun de construire son temps pour comprendre, avant le moment de conclure.



Lacan Quotidien, « La parrhesia en acte », est une production de Navarin éditeur

1, avenue de l'Observatoire, Paris 6^e – Siège : 1, rue Huysmans, Paris 6^e – navarinediteur@gmail.com

Directrice, éditrice responsable : Eve Miller-Rose (eve.navarin@gmail.com).

Rédactrice en chef : Virginie Leblanc avec Pénélope Fay (virginie.leblanc@gmail.com ,
faypenelope@gmail.com).

Éditorialistes : Christiane Alberti, Pierre-Gilles Guéguen, Anaëlle Lebovits-Quenehen.

Maquettiste : Luc Garcia.

Relectures : Anne-Charlotte Gauthier, Sylvie Goumet, Pascale Simonet.

Électronicien : Nicolas Rose.

Secrétariat : Nathalie Marchaison.

Secrétaire générale : Carole Dewambrechies-La Sagna.

Comité exécutif : Jacques-Alain Miller, président ; Virginie Leblanc ; Eve Miller-Rose.

pour accéder au site LacanQuotidien.fr CLIQUEZ ICI