

## De l'hétérogénéité des mondes

**François Dachet**

Les pépites ne manquent pas au fil des quatre somptueux volumes dans lesquels François Nicolas a rassemblé à notre intention ses choix, ses émerveillements, ses pensées et ses découvertes. Il n'y a pas tant de musiciens compositeurs qui prennent aujourd'hui souci du lieu et des questions de la psychanalyse au point de consacrer un chapitre à explorer les zones de *raisonances* qu'il y trouve. Qu'il en soit remercié.

Qu'il soit remercié aussi de m'avoir proposé d'intervenir dans cette discussion autour de ces quatre tomes du Monde-Musique. Pas tant pour ce que je vais pouvoir y dire, que pour ce que j'ai appris depuis hier. Et j'en profite pour présenter mes excuses aux intervenants d'hier après-midi que je n'ai pu venir entendre.

Appris n'est d'ailleurs pas tout à fait le mot juste. Il s'agit plutôt de ce qui m'a permis de situer, bien mieux que je n'avais pu le faire jusqu'à présent, le désarroi de certains musiciens par rapport à la production musicale contemporaine. Et de me rendre plus sensible une zone de raisonance possible avec le désarroi dont ne manquent pas de faire état certains psychanalystes par rapport aux productions théoriques et aux pratiques de ce que l'on appelle le champ « psy ».

Parmi beaucoup d'autres trouvailles dont je remercie les intervenants qui m'ont précédé, je retiens pour son potentiel d'ironie dans l'espace de l'analyse la distinction entre exécution et interprétation. J'ai aussi ma propre approche de la phrase conclusive du *Tractatus* de Wittgenstein qui a été évoquée. Il me semble que l'obligation de dire ce qu'on ne peut pas dire emprunte autant que l'obligation de le taire, à ces impératifs que chérissait Kant. Une position moins tranchée, mais qui me paraît plus proche de ce qu'implique la psychanalyse, et qui est celle que je tiendrai ici, c'est que ce que l'on ne peut pas dire, il convient d'accepter de le laisser entendre, fut-ce à son insu.

Par où commencer ? Le volume 4 du monde musique comporte un chapitre entièrement consacré aux raisonances entre musique et psychanalyse. Son sous-

titre est : « pour mieux comprendre l'indifférence musicale à la sexualité musicienne ». Je m'expliquerai dans la dernière partie de ma présentation sur ce qui m'a amené à ne pas saisir directement cette perche, outre le fait que les participants présents me sauront gré sans doute de ne pas entrer en ce second jour de nos échanges et à cette heure de la journée dans les détails de la logique propositionnelle et de l'élaboration que Lacan en fait dans les mathèmes de la sexualité. Sans abandonner ce problème que j'aborderai donc en dernier, je vais emprunter des voies moins écrites.

Je propose d'entrer par le défilé où les quatre livres du *Monde-Musique* mènent les lecteurs à ce qu'ils présentent comme relevant de la psychanalyse. Et sous cet angle je vois trois questions susceptibles d'être montées en épingle dans les conditions de la discussion publique d'aujourd'hui autour de ces livres :

- Ce qui concerne la subjectivité et la subjectivation,
- ce qui concerne la sexualité et la sexualité,
- et la disparité des positions dans lesquelles se retrouvent le musicien et le psychanalyste lorsque, s'éloignant un peu, mais de façon essentielle, de leur pratique, l'un se fait pensif et l'autre écrivain.

### **La psychanalyse dit-on**

Je partirai de l'étonnement, voire de l'ironie amicale dont vous me faites signe en soulignant (p.74 du tome IV) que j'avais pu proposer de « mettre la psychanalyse à l'école de la musique ». Cette proposition remonte à l'époque où nous avons entamé nos échanges. Bien que d'apparence plutôt générale, elle était située, au sens que Donna Haraway donne à ce terme. Et si elle pouvait faire mot d'ordre, celui-ci n'était pas tous azimuts, mais adressé aux psychanalystes. Puisque vous mentionnez cette formulation dans votre livre, je la prends comme porte d'entrée pour nos échanges d'aujourd'hui. Je rappelle pour cela les circonstances dans lesquelles s'est produite notre rencontre et les conditions dans lesquelles j'ai été amené à demander aux analystes de se mettre à l'école de la musique.

Si j'ai alors sollicité la musique de cette façon, c'est que je trouvais paradoxal que la psychanalyse n'ait pas cessé pendant presque un siècle de ressasser le cas dit « du petit Hans » dans le texte freudien, sans que soit en quoi que ce soit considéré

l'œuvre de mise en scène lyrique que Herbert Graf allait produire sa vie durant, ni l'œuvre de critique musicale de Max Graf son père, ni le métier de violoniste de sa mère<sup>1</sup>. Pas pour des raisons de frottement contextuel. Mais parce qu'il me paraissait invraisemblable que des analystes fassent comme s'ils n'avaient pas le moindre soupçon que, de la vie musicale qui nourrissait la vie de l'enfant au moment des manifestations phobiques et des entretiens avec Freud, il pourrait n'en être plus question dans la vie artistique de l'adulte. Et dans le prolongement de ce constat, je trouvais tout aussi paradoxal que l'on ne se soit pas plus étonné qu'à travers finalement pas mal d'ouvrages et d'articles de psychanalyse adossés à la musique instrumentale ou à la musique lyrique, on ne rencontre qu'excessivement rarement une ligne de partition, où le moindre renvoi musicalement situé à des passages précis d'œuvres pourtant abondamment évoquées dans ces textes.

D'où pour schématiser cette situation telle que j'en soulignais la dimension d'absurde il y a quinze ans. D'un côté des psychanalystes qui depuis près d'un siècle ne cessaient de suivre à la lettre dans le texte freudien, et guidés par le parapluie de Jacques Lacan, les trajets que parcourait dans la Vienne impériale Herbert Graf, cet enfant auquel Freud avait emprunté des éléments de biographie pour construire son cas de phobie. Et de l'autre les mêmes, glosant éventuellement sur les arts et la musique, mais ignorant radicalement qu'exactement au même moment et depuis longtemps ils pouvaient assister aux spectacles lyriques qu'Herbert Graf réalisait au Grand théâtre de Genève (dont il avait pris la direction après avoir abandonné la direction de la scène du *Metropolitan Opera* de New York), ou lire les critiques musicales que Max Graf ne cessera d'écrire qu'au moment de sa mort. Le symptôme phobique du « petit Hans » poursuivait donc sa vie momifiée, c'est le cas de le dire, dans les cercles analytiques, dans un espace radicalement distinct de celui de l'activité artistique et de la symbolisation auxquelles Herbert Graf avait consacré la sienne.

Bien sûr ce paradoxe, il pourrait être plus ou moins étendu selon les cas à l'ensemble des relations de la psychanalyse avec les arts : car la tentation demeure toujours présente, en fonction d'une histoire que je ne peux pas développer ici, de glisser des questions ouvertes que recèle la création artistique aux questions

---

<sup>1</sup> On trouvera dépliée dans *Le petit Hans / Herbert Graf devenir metteur en scène d'opéra*, chez L'Unebvue-éditeur, la présentation que j'ai développée de façon trop succincte pour le public de ces journées concernant la motérialité des questions suscitées par le cas freudien dit du petit Hans.

fermées de la symptomatologie aliéniste ou de la morale bien-pensante. Mais s'il ne concerne pas que l'art musical, il le concerne plus particulièrement.

Mais j'ai aussi dû me résoudre à constater au bout de quelques années qu'il ne suffisait pas de rendre visibles et accessibles les œuvres d'Herbert Graf pour qu'il en soit tenu compte du point de vue de la lecture du texte freudien ou des séminaires de Lacan. On me disait « c'est bien intéressant... mais qu'il s'agit d'histoire, pas de psychanalyse ». C'est ce qui rend compte du fait que j'aie proposé de « mettre la psychanalyse à l'école de la musique », et non pas simplement de se placer sous l'éclairage de la musique comme vous le proposez. C'était inviter la doxa psychanalytique à modifier sa position séculaire entre art et psychiatrie.

Écouter, voire jouer, de la musique, les textes analytiques témoignent que, analystes ou analysant, ce n'est pas rare. Mais sous quel angle est-ce présenté ? Il s'agit presque toujours de la jouissance que procure la musique. Pourquoi pas d'ailleurs ? C'est l'une des questions dont Freud est parti : pourquoi la contemplation du Moïse de Michel-Ange dans l'église de Saint-Pierre aux liens à Rome me fait-elle tant d'effet ? Nous sommes dans le domaine des flux, des intensités.

Se mettre à l'école de la musique, ce n'était pas forcément écarter la jouissance qu'elle procure pour entrer dans l'étude sévère du contrepoint ou de la forme sonate. Encore que... Mais c'était chercher pour s'orienter une boussole qui ne réagisse pas uniquement à cette seule jouissance. C'était, sans se laisser scotcher par cette jouissance, poser la question de ce qu'il y aurait à entendre de sa circulation concernant la subjectivation, l'élaboration du désir d'une subjectivité en suspens. Et ça, c'est une question d'École, pas seulement d'éclairage, dans la mesure où cela implique de déplacer un peu les limites du champ initialement borné par Freud, recadastré par Lacan, et de préciser en conséquence la méthode d'arpentage que l'on préconise.

Juste un exemple : s'intéresser à la façon dont Herbert Graf mettait la partition d'un opéra au point de départ de l'invention de ses mises en scène (dans le fil du travail d'un Adolf Appia) ou à la façon dont il penchait plutôt pour traduire, ou plutôt pour réécrire, les livrets d'opéra lorsqu'ils étaient chantés devant un public qui n'entendait pas la langue d'origine du livret de cet opéra, voilà qui ouvre à des questions nouvelles dans le texte freudien du cas de phobie, et permet de laisser François-Joseph à son tombeau pour faire vivre des questions plus actuelles.

En d'autres termes, il ne s'agit pas de trouver dans l'œuvre artistique, dans l'œuvre lyrique représentée, confirmation du bien-fondé ou du mal fondé du texte freudien du dit « petit Hans ». Il s'agit de se demander comment être sensible à la façon dont, avec la musique qu'il mettait en scène, Herbert Graf a nourri son œuvre à lui avec les questions auxquelles les adultes qui l'entouraient lorsqu'il était enfant avaient pu le soumettre avec, peut-être, un peu trop d'insistance. Ou en d'autres termes comment Herbert Graf a poursuivi dans son œuvre la contribution qu'il avait commencé à apporter à la psychanalyse au moment de son invention. Et comment cette lecture-là, question de méthode, éclaire dans la direction qu'il convient de suivre à partir des frayages tant freudien qu'ensuite lacanien ou autres.

Cet exemple est exceptionnel, mais pas par ce qu'il ferait exception. Certes l'univers dans lequel vivait l'enfant Graf au cœur de l'espace culturel de Vienne au début du vingtième siècle était gros du monde de la musique contemporaine et de l'invention de la psychanalyse. Si, en ce sens, c'est un « cas », ne l'entendons pas avec la nuance de débilité qui affecte parfois ce terme. Il est exceptionnel parce qu'il rend visible et audible que, avec moins de noms musicaux prestigieux et d'œuvres éblouissantes pour faire contexte, (et je ne suis pas en train de dire qu'il y a en chaque enfant un Mozart qui sommeille), il y a pour chacun, non pas par nature mais par acculturation et subjectivation, au moins l'ébauche d'un musicien, qu'il soit alphabétisé, solfègisé, ou non.

## 2/ des mondes autres

Mais la psychanalyse dont je parle là c'est encore celle dont tout un chacun peut parler, qu'il en ait ou non l'expérience. Celle à laquelle chacun a accès dans la culture et s'il le souhaite dans les rayons de sa librairie ou de sa bibliothèque. La question se pose un peu différemment si l'on veut mettre à l'épreuve avec François Nicolas que la musique est une pensée qui s'écrit ; ce qui peut lui être contesté sous divers aspects, mais qu'il soutient ici avec suffisamment d'arguments pour que dans l'espace des raisons on prenne le temps d'en évaluer les conséquences.

Si donc la musique est une pensée, au même titre que ces pensées qui font la cogitation ou l'imagination, au même titre que les images mentales ou le langage, François Nicolas a raison de soutenir qu'il ne saurait être question qu'une pensée de cet ordre soit, en tant que telle, en tant que pensée musicale, prise en compte par la psychanalyse en acte, sauf... à faire sortir la musique du monde que lui construit François Nicolas et, pour l'essentiel, à l'en faire sortir par la parole ou un médium qui y mènerait, mime ou dessin.

Pour faire image, je dirais que la musique parle à l'auditeur, mais en évitant le langage. La partition se déchiffre avec un instrument ou une voix. Pour un passage réglé du langage commun à l'écriture musicale, on n'ira pas plus loin que les translittérations auxquelles Jean-Sébastien se livre avec son nom de Bach, et ce quel que soit le plaisir que l'on prend à les écouter. Mais cette question est peut-être trop essentialiste. Un léger décalage permettrait peut-être de faire entendre les questions dans une autre tonalité.

Parce qu'elle est sans mesure avec le langage commun, et pour cette raison même, la musique n'a pas non plus d'adresse autre que musicale, et donc sa lettre (si l'on pense à la *Lettre détournée* d'Edgar Poe) n'a pas le circuit que décrit Lacan et qui d'ailleurs ne pourrait la mener qu'à la poubelle. Une illustration facile et approximative, mais assez juste pour ce que je souhaite faire entendre : une pièce de musique peut avoir une dédicace. La musique qui la compose non. Moins elle a d'adresse dirais-je, plus son succès peut-être grand. Allez donc savoir qui était Élise ! L'écoute de la *Bagatelle en la m* en question ne soulève pas chez l'auditeur d'interrogation sur la subjectivité du visage dont cette Bagatelle porterait avec la dédicace le dessin ou l'empreinte. Elle est en cela bien différente de la photographie

dont nous parle Walter Benjamin. C'est plutôt qu'alors, nous devenons tous Élise, sans nous préoccuper de qui elle a bien pu être ! Et même éventuellement en étant un peu irrités de la répétition trop fréquente de ce devenir. La musique est voisine de la peinture de ce point de vue. Elle fait vivre le nom de l'artiste qui l'a créée, et son interprétation entretient le mystère de sa création au moins autant qu'elle l'éclaire.

Le flux qui anime la musique nous émeut, mais il nous traverse. Un public ne peut pas en accuser réception. Tout juste pouvons-nous témoigner de cette émotion par nos applaudissements. Il m'arrive de penser que dans un registre proprement musical seule une œuvre, ou peut-être aussi une interprétation, peuvent accuser réception d'une autre œuvre, c'est-à-dire au point d'orienter ou de relancer la création musicale en produisant des effets de subjectivité comparables, toutes choses égales par ailleurs, à ceux qui se produisent dans la dimension d'une analyse. Je saisis mieux de ce point de vue la réserve dont vous faites preuve à l'égard des publics. Aborder les questions sous cet angle renouvelerait sans doute les problématiques paresseuses de l'influence, mais en en réservant la discussion au peuple des compositeurs et éventuellement des interprètes. Est-ce à cette difficulté qu'Arnold Schönberg s'affronte dans un petit texte récemment reproduit dans le volume 8/9 de la revue *Superflux, Correspondances musiciennes, création musicale*, lorsqu'il argumente la nécessité pour chacun d'apprendre à composer, qu'il souhaite ou non devenir compositeur.

Il est exact de dire que lorsque la musique arrive sur le divan, elle n'est musique pour l'analyse que dans la mesure où celle-ci y trouve comme pour la poésie ou les autres arts, la mise en forme possible d'une subjectivation en attente. C'est pourquoi il n'est pas inutile au psychanalyste comme aux analysants, d'avoir été à l'école de la musique, d'être averti de la façon dont il ou elle est investi par la musique, (dont elle l'attrape par le dos, comme l'écrit François Nicolas) et de ce que les méandres de la subjectivité peuvent lui emprunter, à cette musique, comme supports ou comme formes de manifestation. Mais comme pour tous les arts, et même toutes les activités humaines, tout ce qui vient en fait sous forme de parole, c'est-à-dire aussi de silence (clin d'œil à un voisinage avec la musique dont je ne parlerai pas aujourd'hui), l'acte analytique ne peut que le déréaliser, et donc, pour la musique, le sortir de sa dimension musicale spécifique. L'erreur de la psychanalyse est à mon sens de ne pas tenir compte des effets de ce déplacement sur le statut de l'objet

convoqué lorsqu'elle en *écrit* quelque chose qui engage la musique. J'attribuerai à cela une grande partie des malentendus qui se trament autour du statut du sonore, le matériau thématique du musicien en tant que tel n'étant pas directement ce qui porte dans la parole et ses balbutiements l'incorporation de la culture et l'émergence de la subjectivité.

Mais sur ce plan je discuterai aussi la position du musicien pensif, qui voudrait ne compter pour rien (exactement comme l'auteur des versions publiées des transcriptions des séminaires de J. Lacan), dans tout ce qui existe et vit de musique au cœur de l'espace sonore des activités humaines, et tout autant dans l'espace corporel et temporel des rythmes, des intensités, des potentiels. Les coordonnées phonologiques d'une langue partagée norment en quelques mois l'infinie coloration des babils où se manifeste l'humanité naissante d'un nourrisson. Elles le préparent ainsi à recevoir la matrice alphabétique de cette langue, et ceci bien des années avant l'apprentissage de l'écriture. La poésie n'en prend pas ombrage. Elle y consacre même une étagère de sa bibliothèque.

Certes son statut est de nature différente, mais n'en est-il pas de même pour le solfège, bien des années avant son apprentissage musical, s'agissant des rythmes et modulations, variations, glissades tonales et d'intensités arrachées aux musiques écrites dont les interprétations flottent dans l'air, mais arrachées aussi aux sonorités que produisent les activités humaines qu'elles soient éruptives ou prévisibles, continues ou morcelées, instrumentales ou électroniques, toutes ces scansions temporelles et relations de couleur, sonores ou non, qui nourrissent de leur répétition l'infinité des mouvements humains, certes quelconques, mais autour desquels se joignent peu à peu les mains et se mettent à danser les corps relativement les uns aux autres. Ce que j'évoque là pour tous, en jouant rapidement sur des images verbales, n'aurait-il pas à voir avec le problème que Lacan entendait déplier en soutenant sous une forme paradoxale, et non pas bien sûr sous un angle historique ou génétique, mais quant à ses effets de production subjective, que l'écriture a précédé la parole et non pas l'inverse comme l'imagination le suggère bien naturellement puisque c'est dans l'ordre inverse qu'elle y été soumise.

Je sais que vous êtes plus que réticent à l'affirmation des continuités qui résultent à mon sens de l'interpénétration des mondes et de la façon dont chacun d'eux est pour l'autre un espace de respiration. Un peu à la façon dont la frontière qui sépare deux



langues les constitue en entités distinctes, répertoriées, et éventuellement antagonistes, mais forme aussi la membrane à travers laquelle chacune ne cessera de se nourrir de l'autre.

### **Les formules – pas magiques – de la sexualité**

Il faut maintenant que je prolonge ma contribution vers sa fin en posant les termes du troisième point. Je referai volontiers avec vous, un crayon à la main, le parcours que vous tracez entre logique propositionnelle, formules lacaniennes de la sexualité, et question politique du féminisme en musique, car je ne suis pas certain d'avoir vraiment suivi chaque étape de la démonstration. Je souffre d'une certaine débilité dans ces régions. Et je crois avoir eu d'autant plus de difficultés à vous suivre qu'au fur et à mesure que je vous lisais, s'est élevée pour moi une objection à cette façon de mettre en jeu l'extrait du séminaire de Lacan sur lequel vous prenez appui. C'est ce que je vais essayer de préciser pour terminer.

Je vous accorde que, s'agissant de sexualité, en reprenant les formules de la sexualité, vous choisissiez votre greffe lacanienne exactement au bon endroit, pour autant que ce qui découle de la doctrine freudienne du phallus, c'est que la sexualité (pas la sexualité, mais le genre), est une affaire de rapport à l'universel dans la parole. Il y a à cet endroit une entourloupe logique qui pointe son nez si par exemple je trébuche sur l'impératif bien connu « aime ton prochain comme toi-même », en lui préférant « aime ta prochaine comme toi-même ». C'est que je ne suis pas certain, et c'est le point vif de ma critique, que vous ne mettiez pas cette greffe lacanienne en œuvre à contre-courant de ce que pouvait viser alors l'enseignement de Lacan qu'elle porte<sup>2</sup>.

Dans une transcription du séminaire du 9 juin 1970, dont l'édition vous indiquera de quelles péripéties elle résulte, vous pourrez constater que lorsque Lacan parle de logique propositionnelle, et au moment où il en parle, le début des années 70, c'est de la position actuelle, contemporaine de l'hystérie, soit de sa façon de contester radicalement le discours du maître, qu'il est question. Et que pour cela, l'analyse

---

<sup>2</sup> Avant de mettre en forme ce texte, j'ai hésité quelque temps à lui ajouter des précisions relatives au débat suscité par ma critique de la mise en jeu des formules de la sexualité dans *Le Monde-Musique*, critique que j'expose trop brièvement ici. Avec un peu de temps, je préfère m'en abstenir et renvoyer à l'occasion future d'une discussion pleine et entière sur ce sujet.

logique de la théorie freudienne du phallus à laquelle Lacan procède dans les formules de la sexuation, est l'analyse de la théorie freudienne du phallus. Rien de plus. Et en particulier, rien ne dit ni ne laisse entendre, à l'encontre de l'enthousiasme zélé des élèves, qu'il s'agirait de la théorie lacanienne du phallus. Ni que cette écriture serait la nouvelle écriture lacanienne de l'ancienne théorie freudienne, ou toute autre variante de la même position.

Lorsqu'au cours des séminaires de la même période Lacan avance que *Totem et tabou* c'est la névrose de Freud, ou que l'Œdipe de Sophocle, si l'on y regarde de près c'est une affaire de pouvoir et de dynastie, et pas de papa-maman, ce n'est pas pour disqualifier à bon compte des textes dont il a lui-même questionné et soutenu les moindres détails depuis plus de trente ans. C'est à la position énonciative de Freud que Lacan s'en prend. Non pas parce que c'était celle de Freud, Dieu ait son âme. Mais parce que c'est celle qui un siècle après domine encore dans l'analyse<sup>3</sup>. Et que cela rend sourd aux changements qui se produisent sous nos yeux en matière de subjectivité et de subjectivation, comme en matière de sexualité. Je vous rappelle qu'un analyste qui deviendra ensuite président de l'I.P.A., n'a pas reculé à l'époque à produire une lecture œdipienne du mouvement de mai 68.

Donc je lis pour ma part les formules de la sexuation comme la présentation rigoureuse, l'analyse, donc la critique du fondement logique qui préside à l'in vraisemblable répétition, déjà à l'époque où Lacan produit ces formules, de cet assemblage hétéroclite par où Freud avait tenté de comprendre et d'expliquer à ses contemporains, sous une forme mythologique plus audible que sa théorie des pulsions, ce qu'était la sexualité. Ceci en fonction de l'expérience qu'il en avait à travers sa pratique, sous le règne d'un des derniers pouvoirs absolus de l'époque, et pour l'essentiel dans le cadre d'une tradition juive dont on sait que, socialement parlant, s'il existait alors des synagogues éclairées, aucune n'était encore libérale.

Pour que la discussion porte sur ce qui peut être partagé ici sans supposer à chacun une pratique assidue des textes freudiens et lacaniens, je prêterai à Lacan s'adressant à son auditoire à l'époque des formules de la sexuation la philippique suivante : « Bien sûr la psychanalyse a été inventée par Freud et ses patientes dans une culture paternaliste dans laquelle les femmes n'avaient que rarement la

---

<sup>3</sup> Et joue la musique d'ambiance du « petit Hans » dont j'ai évoqué la silhouette pour commencer.

possibilité de défendre leur possibilité d'indépendance sociale et politique. Elles y subissaient la nécessité, pour y avoir accès, de passer des compromis tant dans leur vie sexuelle que dans leurs exigences créatives presque toujours réduites à la maternité. Lorsqu'elles ont commencé à le faire, le prix à payer pour certaines a été celui du symptôme hystérique par lequel leur corps était offert au maître médecin pour mieux provoquer sa déroute de maître. C'est de ne s'être pas voulu dans cette position de maître avec elles que Freud a pu recueillir dans ses consultations les règles de la construction de ces spectaculaires manifestations qu'étaient les symptômes hystériques, règles dont il étendra ensuite la validité au rêve, aux lapsus, aux mots d'esprit, etc. En fait, rien d'autre que les règles stylistiques de la folie douce du poète, placées en contexte pour la mise en scène, sur le théâtre grec dont, traductions renouvelées, présentations et interprétations se sont multipliées dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle germanique et plus généralement européen. Avec à la clef bien sûr la *Poétique* d'Aristote et sa fameuse catharsis, dont on trouve les traces aussi bien chez son commentateur attitré de l'époque, Jacob Bernays, oncle de Martha, épouse de Freud, que dans ce « théâtre privé » d'Anna O. dont Freud n'a pas laissé passer la mention dans les notes rigoureuses que Breuer avait prises au cours de ses entretiens avec Bertha Pappenheim.

Vous entendez : il ne manque plus qu'un personnage pour que le rideau se lève, sur la réponse à la question que posaient à Freud les hystériques : un père, qu'est-ce qu'on peut en faire ? Pour cette question, Freud dispose d'une réponse, mais dans son registre à lui, qui n'est pas celui de l'hystérie : un père, on le tue ! Entrée en scène donc d'Œdipe côté théâtre dans *l'Interprétation des rêves*, et côté évolutionnisme darwinien, arrivée du père qui baise toutes les femmes de la horde primitive dans *Totem et tabou*.

Mais alors, comment comprendre ? continuerait Lacan,

- alors que les humanités dont le grec était le fleuron ont depuis longtemps cédé place aux sciences humaines et la rhétorique à la théorie de la communication,
- alors que les hystériques ont depuis longtemps remplacé le symptôme du même nom par le maniement logique du langage pour précipiter la déroute du maître (cherchez quelques noms dans le séminaire de Lacan, et lisez Lewis Carroll)
- comment comprendre alors, que le maître, qui lui-même n'est plus le maître tout en préservant sa maîtrise à travers un renouvellement des dispositifs de pouvoir (merci

Michel Foucault) jusqu'alors inconnus. Être son propre maître, en tout cas son propre patron, n'est-il pas devenu le fin du fin de l'affaire pour régler le « problème » du chômage .

- comment comprendre donc, que l'histoire d'Œdipe serve encore de matrice à la conception de la sexualité de la famille occidentale contemporaine, en fait universellement acceptée à bas bruit ; ce que vous pouvez constater le plus simplement du monde en parcourant les magazines grâce auxquels votre coiffeur croit tromper votre impatience chaque fois que vous allez vous faire couper les cheveux. »

Il me semble me souvenir que parvenu à cet endroit de cette fictive péroraison Lacan aurait parlé de débilité mentale – ce qui chez lui promettait une trouvaille –, le mot s'adressant d'abord aux analystes, mais pas seulement.

Les formules de la sexuation, ce n'est donc pas dans le séminaire l'acmé de la théorie sur la question de la sexualité. C'est l'analyse logique de la position phallique dans la tradition freudienne. C'est-à-dire, plutôt qu'un essai de modernisation de la théorie de la sexualité, une tentative de dénouage de la doxa existante, à l'adresse de celles et ceux que Lacan supposait les plus à même, non seulement d'en percevoir la caducité, mais aussi de se rendre compte que cette fable, qui bien sûr en vaut une autre, serait, et c'est là que le bât blesse, à prendre pour la nature des choses. Alors qu'à l'inverse, depuis son invention à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, elle tourne de plus en plus à la ritournelle, et fait écran à l'invention de quelque chose d'un peu plus actuel, c'est-à-dire qui prenne au moins en compte les dispositifs pharmaco-bio-pornographiques dans lesquels est inscrite, entre autres, la sexualité contemporaine.

## **Perspectives**

Pour ne pas me contenter d'une négation : (on ne peut pas faire fond sur les « formules lacaniennes » pour traiter de sexualité, pour les raisons que je viens d'indiquer), je vais essayer pour terminer de répondre de façon extrêmement simplifiée à votre tentative du livre 4, en quelques termes qui, même s'ils ne traitent directement ni des prises de position féministes relatives à la création musicale ni de la façon dont vous faites, vous, rebondir cette question, ne perdent de vue ni cette question elle-même, ni la part que l'analyse pourrait prendre au débat.

La sexualité, l'incorporation à un genre n'est jamais qu'un aspect certes important, et parfois décisif, mais un aspect parmi d'autres, dans les différents moments subjectifs d'une vie. Mais comme pour toutes les questions identitaires, et donc ayant des conséquences identitaires par rapport au groupe, son dynamisme sous-jacent est loin de toujours correspondre à ses enjeux apparents (ce n'est pas parce que la bataille pour reprendre Palmyre a été à ce jour l'une des plus violentes de la guerre en Syrie que le sort de cette guerre est réglé par cette bataille). C'est pourquoi si Lacan a, au cours de cette période, avancé quelque chose de positif sur la sexualité qui puisse faire référence commune dans cette discussion, je n'irais pas le chercher dans ses formules de la sexualité que je lis plutôt comme une critique de ce qui est trop facilement accepté de l'ordre existant, dont l'un des pivots est la bipolarité hommes / femmes. Ce commun je le chercherais plutôt dans une formule de Lacan presque contemporaine et qui a donné lieu à tant de commentaires qui laissent souvent rêveur : « il n'y a pas de rapport sexuel ».

Pour éviter les circonlocutions introductives je vais de façon délibérée appauvrir cette formule pour en rendre le vif que je souhaite faire entendre beaucoup plus immédiatement saisissable dans mon propos, mais donc aussi en le trahissant plus. Soit : il n'y a pas d'instinct sexuel (chez les humains) au sens où il y a un instinct sexuel chez les animaux, c'est-à-dire relatif à la préservation de l'espèce, et non pas à celle des individus. Qu'est-ce alors que la sexualité, s'il n'y a pas d'instinct sexuel : c'est l'ensemble des dispositifs, agencements ou appareils, que chacun s'incorpore petit à petit, auxquels il se plie plus ou moins, et qui viennent avec plus ou moins de succès suppléer à cette absence d'instinct dans les collectivités humaines. C'est-à-dire ce qui rend les objets et moyens, y compris corporels, de toutes les activités humaines équivalents dans cette fonction de suppléance. C'est en ce sens qu'il a pu être avancé bien avant la formulation lacanienne que « tout est sexuel ». Là encore, pas par nature. Mais par agencement. Tout peut être sexuel, parce que rien ne l'est naturellement. Et l'Œdipe, si on le sort de son théâtre et du siècle d'or où il se prélassait, se laisse très bien entendre de cette façon. Je peux dire, mais après coup, que Freud rassemblait à travers le personnage d'Œdipe les conséquences subjectives de la confrontation aux lois, situations, montages, non pas naturels, mais produits dans l'état donné d'une culture à un moment donné, et par lesquels la collectivité pallie pour une part de façon traditionnelle à l'absence d'instinct chez ses

membres. La façon dogmatique et contraignante dont certaines religions, et certains États, tiennent à affirmer la finalité reproductive de la sexualité humaine, et en particulier celle des femmes, dit assez à quel point celle-ci justement n'est pas assurée instinctivement.

Dans ses essais sur la sexualité, Freud était parti du catalogue des perversions d'Havelock Ellis et de leur classement au titre de maladie, de dégénérescence, et autres appellations ségrégatives. Il avait néanmoins déjà beaucoup remodelé le problème en constatant que ces dites perversions étaient largement répandues dans les façons de faire et coutumes admises, et qui plus est, qu'elles étaient pratiquées sur le mode mineur par les enfants. L'affirmation lacanienne « il n'y a pas de rapport sexuel » poursuit ce trajet en inversant la question. Loin d'être l'écart à la norme, et à condition de ne pas confondre les différents plans juridique, pénal, sociologique et subjectif, ce que l'on appelle couramment perversions, telles qu'elles ont été longtemps conçues et décrites, (c'est-à-dire un objet pour un autre, un organe pour un autre, etc.) sont consubstantielles à l'humanité comme à chaque humanisation. L'universel, nous sommes toujours en logique, cesse alors d'être la norme de référence, et donc aussi l'étayage qu'y prend le phallus autour duquel Freud répartissait les sexes ; avec la nécessité des différentes dualités sexuelles qui s'y reposaient (dans le style actif/passif) et en deviennent largement contingentes.

L'universalité pourrait plutôt être recherchée du côté de la nécessité, pour parvenir à s'inscrire dans l'humanité et qui plus est dans un groupe singulier de cette humanité, d'effectuer cette opération qui ne peut être que singulière, qui est une symbolisation, et qui consiste à créer à son usage propre, une façon plus ou moins acceptée ou refusée par l'autre et le groupe de négocier ces règles et coutumes qui assignent chacun et chacune, implicitement ou explicitement, à la sexualité reproductive. Mais c'est une symbolisation qui ne se passe généralement pas seulement en palabres et coutumes socialement établies, même si ce que l'on appelle le baratin peut y jouer son rôle. Car c'est une chose d'accepter une loi, et autre chose de devoir s'y plier là où, ce qui est exigé, amour ou pas, ce n'est pas l'obéissance, mais le désir. Corps et subjectivité y sont appelés ensemble, et selon des formes de sensibilité et d'action dont la singularité, ça ne vous échappera pas, n'est pas sans analogie avec l'acte créateur... artistique, et musical autant que tout autre. Ce qui fait (et vous voyez qu'au bout du compte j'aboutis à une conclusion tout à fait comparable à la vôtre,

mais par des chemins différents, et les chemins sont ici essentiels) que la sexualité y serait tout à fait présente au sens que je viens de préciser, c'est-à-dire pour autant qu'elle en est d'une certaine façon absente, sans pour autant qu'on puisse se régler sur cette présence pour décider de quoi que ce soit s'agissant de sexuation, ou de genre. La discussion avec les différents féminismes emprunte alors nécessairement chemins différents.