

Urgences



Critique de la raison érotique

Robert Richard

Number 17-18, October 1987

L'esprit des lieux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025432ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025432ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (print)

1927-3924 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Richard, R. (1987). Critique de la raison érotique. *Urgences*, (17-18), 179–187.
<https://doi.org/10.7202/025432ar>

Robert Richard

CRITIQUE DE LA RAISON ÉROTIQUE

Le Baroque -: son «message», son ontologie «dis-rationnelle», son **pith**, sa vergogne, sa honte, c'est quoi, sinon qu'il n'y a de jouissance que du social. C'est cela, en deux mots, le scandale du Baroque.

Son scandale n'est aucunement de l'ordre du pugilat -, je veux dire qu'il n'est pas du tout de l'ordre des confrontations: Dada, pieds de nez au bon bourgeois, révolution et re-révolution. Non, il est, ce scandale, de l'ordre de l'éblouissement, ou de la négation, ou encore de la méconnaissance. Je pense, par exemple, à la Transfiguration du Christ comme premier défilé de mode de toute l'histoire: c'est ça l'éblouissement... et c'est ça le film d'une couleur, la narration visuelle du blanc qui va s'intensifiant... c'est-à-dire que le scandale dont je parle est lié - subtilement, **off color** et de façon têtue - au corps vêtu. Juan David Nasio nous rappelle l'observation de Freud sur l'hystérique, à savoir que celle-ci suit la découpe, l'art du tailleur: son bras paralysé n'est pas celui de l'anatomie physiologique, mais plutôt celui de l'anatomie nommée, découpée par les mots; bref, la mise hors circuit (la paralysie) de son bras ne reflète pas les scansionnements réelles du corps biologique: l'hystérique se fout passablement de l'état actuel de la science de l'anatomie, de l'état actuel (figé) de n'importe quelle science, dont elle ne reconnaît guère l'autorité. Elle sait que, pour le physiologiste, il n'y a, dans le monde des vivants, que des clones, les corps y étant tous soumis au même découpage... comme en témoignent les très classiques dessins anatomiques de cette proto-ère de la reproductibilité qu'est la Renaissance -, ce qui veut dire: au niveau des clones, pas d'**aura**... C'est ce dont Walter Benjamin regrettera l'absence dans les oeuvres d'art à notre époque de la reproductibilité. Non, son bras à elle, l'hystérique le veut coupé de tout usage à partir de telle limite imaginaire, toujours nouvellement tracée à même son corps par le grand couturier de l'année - 1893, par exemple: c'est l'année d'un article particulièrement remarquable de Freud intitulé **Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques** - qui aura déterminé (je parle du grand couturier... rive-gauche, si vous voulez), qui aura décidé où, à partir de quel endroit, à compter de quel lieu sur la peau, commencera, pour cette année-là, le bras d'une femme. C'est lui qui décide ce qu'est une femme, qui décide où commence et où finit la féminité. C'est lui qui sait répondre à la question de l'hystérique (question à laquelle Lacan a donné la formulation succincte que voici): **qu'est-ce qu'une femme?** C'est cela la grande question de l'hystéri-

que, de tout hystérique: c'est quoi une femme? une vraie? Dites-le moi? Dites-moi qui je suis? Dites-moi ce que je suis? C'est donc lui, le grand couturier, qui sera le grand charcutier de femmes. Entre Jack l'éventreur et Coco Chanel, il s'agit de choisir sa coupe.

Un bras de femme, dira le couturier, c'est ce qui, pour la saison à venir, commencera assez haut sur l'épaule, très près du cou même - c'est là que commencera la manche -, pour se terminer à deux ou trois centimètres au-dessus du poignet. C'est donc lui, le couturier qui décide lequel de ses membres, lequel de ses organes Madame n'utilisera pas cette année. Et l'on sait que l'hystérique refusera systématiquement chaque nouvelle réponse, chaque nouvelle morale moralisante (chaque état figé de la morale: ce que l'on doit toujours faire, ce que l'on doit toujours porter, ce que l'on doit toujours considérer comme étant une femme) imposée par le maître couturier: la mode devra donc changer.

Le charcutier nomme et re-nomme et re-re-nomme donc sans cesse le corps de femme, et ce faisant, il y dépose, chaque fois, l'inscription, la blessure - car ce sont comme des lacérations -, celles-ci étant rien moins que l'image même, la photo, le **still**, du fameux «malaise dans la civilisation»: elles sont, ces lacérations, le cadrage effectué, en cette année bien précise - pour la collection de l'automne, 1893, ai-je suggéré pour les besoins de l'exemple - elles sont, ces lésions (imaginaires), le cadrage réalisé sur la jouissance de la civilisation... et, dans cet ordre de pensée, l'histoire de la mode vestimentaire, elle, n'est ainsi rien d'autre que la succession de ces **stills**, et donc le film de ce malaise ou de cette jouissance... car, je le rappelle, l'inconscient ne fait aucune différence entre la souffrance (le malaise) et l'extrême plaisir. C'est tout un pour lui. Dans la mesure où il y a sensation forte - et se faire découper le corps ainsi au bistouri ne peut être qu'une sensation forte - l'inconscient jouit... et jouissant, il jouit d'une jouissance que nul (ou nulle) ne peut éprouver. La jouissance ne s'éprouve pas (Nasio), car - que voulez-vous? - elle est inconsciente.

On comprendra aisément, à partir de ceci, comment Lacan a pu nous présenter le surmoi comme un agent double: il est, ce surmoi - et cela est tout de même de grande notoriété -, ce qui réprime, et donc ce qui provoque ledit malaise dans la civilisation... mais, ce même surmoi est aussi, comme le souligne Lacan, en bon Docteur Baroque qu'il est, ce surmoi est, dis-je, l'instance qui dit ou qui ordonne: «**JOUIS!**» et donc qui commande à la jouissance. C'est que, comme je le rappelais, l'inconscient - pour la simple raison qu'il ne «pense» qu'en terme de techniques de narration ou de techniques

de civilisation - ne fait pas de distinction entre malaise et jouissance... c'est-à-dire: ne compte pour l'inconscient que la couleur (l'intensité l'«éblouissance») de la sensation, et nullement sa détermination soit ontologique soit psychologique... bref, l'inconscient ne pense qu'en termes strictement narratologiques de «dénouement», d'«analepse», de «prolepsis», de «métalepse» de «niveaux de narration», d'«hétérodiégétisme», etc.

Jouir n'est donc tout simplement pas de l'ordre des sentiments: il n'y a pas, dans l'inconscient, de sujet unitaire, psychologique à pouvoir capter ou, disons, à pouvoir profiter de la jouissance. La jouissance ne s'échange pas entre semblables. La jouissance n'est pas cotée à la bourse des sentiments. Il n'y a pas de super-marché de la jouissance. Il existe un commerce des sentiments (voir les **Harlequin romances**): au fond, il n'y a de commerce que de cela. Mais dans le cas de la jouissance, il s'agit de tout autre chose: c'est l'objet qui se procure l'acheteur, mais dans le sens que c'est l'objet qui se l'offre. Ce n'est pas, comme dans la situation des **Harlequin books**, le lecteur qui achète le livre, mais le livre qui se paie ses lecteurs, qui se paie ses clients, c'est le film - pour renouer avec la métaphore du cinéma - qui se paie ses spectateurs, qui s'en joue.

Ce sont, après tout, les femmes, les hystériques allongées sur le divan de Freud, qui, les premières, ont donné de l'argent à Freud. C'est là le premier principe de l'«argenterie de Freud»: la prostituée, la star qui - transfert oblige: empiètement des lieux et des fonctions oblige - se paie le client, l'obligeant à devenir le témoin privilégié (j'ai envie de dire: involontaire), à devenir le voyeur honteux du défilé d'images, du défilé de tous ces **stills** formant - vous l'aurez deviné - la grande narration cinématographique du malaise dans la civilisation. C'est lui, c'est celui-là, le «vrai» film érotique, le «vrai» film moral, le «vrai» film de la jouissance... que l'on projette - que le social se projette dans une sorte d'auto-pornoscopisme - au-delà du sensible, dans ce que Kant nomme le «supra-sensible», c'est-à-dire: dans le domaine de la Raison, où se constitue le phallus (ce phallus étant ce que Kant appelle «postulats» de la raison non pas théorique - l'hystérique n'a cure de la science, ai-je dit -, mais pratique... l'aspect dit «pratique» de cette raison référant ici, il faut le souligner, à l'usage concret, déterminant pour la conduite morale).

Ce film édifiant - et que l'on devra, pour cette raison même, montrer à toute jeune fille bien - est celui du corps médical non euclidien.

Car il faut bien rappeler de quoi il s'agit: l'hystérique n'accepte

jamais la réponse qui lui est proposée, elle dira toujours: «ce n'est pas ça! Non, ce n'est pas ça que je veux, ce n'est pas ça que je suis! **Try again, bitte schön!**», sa perpétuelle insatisfaction fait qu'elle n'accepte pas l'état figé de telle ou telle science, l'état figé de telle ou telle morale, de tel ou tel **still**. Pour une saison, oui, assurément, c'est-à-dire: le temps d'éblouir, mais c'est tout. Sa tolérance du psychologisme ne va pas plus loin que ça. Car ce qu'elle veut (du moins de ce qu'elle fait advenir: ce qui est la même chose), c'est la Loi ou la forme des réponses, l'impulsion raisonnée présidant à leur succession; elle veut la Loi de la science, son récit. Ce n'est pas la morale toute moralisante qu'elle veut, mais la **Loi de la morale** qui, elle, ne peut pas être morale. Bref, elle veut la loi de la série, ou encore - re-bref -, elle veut ce qui, de la morale, n'est pas morale.

Pourquoi? - Parce que c'est justement cette Loi (phallique) qui fait qu'il y a **des** femmes, toutes spécifiques, toutes singulières, et donc non reportables à un ensemble: la femme de l'été, 1893, celle dont le bras frigidité, insensible (et qui, de ce fait, jouit tout en dehors du monde, dans l'immonde), s'amorce dans la région immédiate du cou pour se terminer, non pas au bout de l'index, mais brusquement au-dessus du poignet... puis la femme du printemps 1894, dont le bras (la manche) débute, cette fois, sur l'épaule même pour se terminer de façon nette à la hauteur du coude, et ainsi de suite. De sorte que faire l'amour de façon efficace à une femme, c'est-à-dire: avec effronterie, c'est savoir charcuter son corps toujours différemment. C'est cela **filmer son corps**, le mettre en mouvement, en action, bref, c'est en faire une histoire. Il n'y a d'histoire que de femmes, il n'y a de narration ou de récit que de corps de femmes... Et ce film sera, comme je disais, le «vrai» film moral, car il sera le film de la loi de la morale, le film du phallus ou, disons, son long métrage.

Car, entendons-nous bien: le sexe féminin ne peut être nommé à partir du pénis, ni à partir du manque de pénis (l'absence de pénis, chez la femme, n'étant pas, comme l'observait, Freud, une indication positive et suffisante du sexe féminin), mais le sexe féminin peut être nommé à partir du phallus, qui plus est: il ne peut être nommé qu'à partir de la fonction de découpage qu'il représente ou qu'il incarne.

C'est donc du Baroque que je parle. Et pour affirmer que, au 17^e siècle - c'est la grande époque du Baroque: celle de Francesco Borromini et, bien sûr, de Gian Lorenzo Bernini - toutes les conditions, pouvant mener à l'invention du cinéma, se trouvaient réunies... je ne parle que du cinéma muet, bien sûr, celui-ci étant, possiblement, le seul véritable cinéma. C'était là l'avis consommé d'Antonin Artaud, pour qui le cinéma aurait dû ne jamais devenir parlant:

l'hybridisation des formes d'expression (image + son), bref, le tétatologisme qu'on appelle «multi-média» ne relevant pas de l'esprit du Baroque quoi qu'on ait pu avancer à ce sujet.

C'est que le Baroque vise plutôt à pousser chaque forme en soi (l'image, le son) à son excès **avant** de tenter l'impossible rapport (le mélange) des deux: question, donc, de **timing**... avant d'effectuer le mixage du **sublime** (Kant) **de l'image** avec le **sublime du son**, l'empiètement d'une loi sur l'autre ou le noyautage de l'une par l'autre... bref, l'«énervement» de l'une par l'autre, comme cela se produit, par exemple, dans les films de Jean-Luc Godard ou encore sur tous les plateaux freudiens (les divans) du monde.

L'intérêt sera donc assurément moins celui de porter un roman à l'écran, que celui de porter un film muet à la radio... Il faudrait ainsi compenser avec des mots, beaucoup de mots, de paroles, il faudrait fournir des dialogues, possiblement en très grand nombre. Puis - question de mener, si bon nous semble, l'expérience à terme -, on pourrait toujours tenter de recoller la version radiophonique à l'image muette: **ergo** quelque chose de suavement godardien, à savoir la conservation de l'immanence d'un registre par rapport à l'autre.

C'est peut-être là l'effort à déployer pour faire advenir, au-delà du régime des jugements analytiques (où il n'y a qu'explication d'un concept), la mise en scène, la mise en acte du régime très particulier des jugements synthétiques (où le prédicat ajoute quelque chose au concept). C'est ce dernier régime que Kant veut rendre possible au niveau de la Métaphysique, puisque il est le seul à pouvoir étendre nos connaissances.

Car le Baroque est avant tout l'art du synthétisme, l'art de l'empiètement, de la conquête abusive: empiètement d'un lieu sur l'autre, d'une scène sur l'autre... essentiellement, l'empiètement (sans fusion) de la zone du spectacle sur la zone du public, selon une avancée suprême, définitive (phallique, même... **why not?**) de la **mimésis** (Aristote) ou de ce que Kant appelle «le règne des fins» (**das Reich der Zwecke**)... avancée qui préserve l'immanence du spectacle (ce qui veut dire que, contrairement à une avancée que l'on pourrait dire transcendante, celle déterminée comme immanente se tient dans les limites de ses pouvoirs: pouvoirs du spectacle/pouvoirs de la Raison comme pouvoirs s'exerçant dans l'ordre non du théorique mais du moral).

Après tout, c'est ce passage implicite du transcendant (où une scène en constitue une autre) à l'immanent (où une scène n'exerce

qu'un rôle de régulation sur une autre), c'est ce passage, dis-je, qui a gouverné, au niveau de la cure, l'abandon de la suggestion et de l'hypnose par Freud.

Mais ce sur quoi je veux mettre l'accent, c'est sur le phénomène de l'empiètement des lieux ou des scènes les unes sur les autres, en tant qu'il s'agit là de ce qui détermine le Baroque comme étant la question du transfert (freudien, s'entend). Contrairement à l'espace diffracté, multiple, souvent compliqué, disons «irrationnel» du Maniérisme, celui du Baroque se caractérise comme avancée frontale... audacieuse, provocante même, dans cette frontalité: pensons, pour le pendant Baroque, à Madame Edwarda de Georges Bataille, sa façon d'avancer nue, froidement nue sur la place publique; puis, à la séquence de **Trou de mémoire** d'Hubert Aquin, où Pierre X. Magnant fait jouir sa compagne, Joan, sous les yeux ahuris des clients du Restaurant le Neptune:

Joan était, selon le dire de Luigi, affalée sur la banquette, tête renversée à l'arrière, paupières closes, tandis que Pierre X. Magnant, se tenant presque en porte-à-faux à ses côtés, a commencé par relever doucement la jupe de Joan, découvrant le blanc de ses cuisses écartées sous la table, puis il a caressé sa partenaire engourdie, mais complaisante (...) une sorte d'in vraisemblance se dégageait du couple exhibé. Ce n'était pas possible; les minutes passèrent ainsi et les témoins du spectacle ne réagissaient nullement selon la logique rituelle de l'indécence (...) Mais le temps du plaisir, protégé par une sorte d'immunité ir-réelle, a devancé la prise de conscience de Luigi et des autres. Joan a soudain fait entendre un cri d'amour. C'était fini. (**Trou de mémoire**, p. 77)

C'est ce contre quoi - contre l'immanence du spectacle, contre son sublime (c'est-à-dire: l'irréductibilité de son espace à l'espace et à la logique du spectateur, son **invisibilité** (car in-sensible) depuis le point de vue du spectateur), contre sa portée non constitutive mais de régulation auprès du spectateur (celui-ci, selon le schéma Baroque, se donnant le spectacle auquel il se soumet) - que va s'ériger - j'ai envie de dire: à partir du suicide de Werther, incapable qu'il fut d'éprouver l'incommensurabilité du spectacle comme lieu de sa liberté inconditionnée: «Devant mon âme, dit-il, s'est en quelque sorte levé un rideau, et la scène où je contemple la vie infinie se transforme sous mes yeux en l'abîme de la tombe éternellement ouverte»... pour Werther, le sublime (l'infini) ne donne pas sur sa liberté mais sur sa condition de mortel -, c'est contre cette immanence du spectacle caractéristique du Baroque, dis-je, que va s'ériger, s'insurger tout l'Idéalisme Allemand (celui de Fichte, de Schelling et de Hegel).

L'idéalisme allemand accuse Kant, que je pose, on l'aura deviné, comme exemple suprême de la philosophie Baroque -, on l'accuse, dis-je, de dualisme... ce qui veut dire en nos termes: dualisme entre l'espace, le lieu, disons, la zone du spectacle et l'espace, le lieu, la zone du spectateur... ou si l'on veut: entre la zone de l'image et celle du son. Et que - toujours dans le sens de cette accusation lancée au Baroque - d'une zone à l'autre, le rapport (sexuel, si vous voulez) ne serait pas possible.

Pour situer le Baroque dans l'histoire, disons qu'il débute avec les «noces mystiques» entre Thérèse d'Avila et Dieu, consommées en 1572 (c'est le moment de la mort, à 57 ans, de celle qu'on allait nommer, en 1970, Docteur de l'Eglise) et qu'il se termine ou qu'il s'effondre avec le suicide (romanesque) de Werther (Goethe écrit **Les souffrances du jeune Werther** en 1774). C'est peu de temps après que l'idéalisme allemand naîtra sur les cendres du Baroque.

L'on connaît les trois moments de la vie de Thérèse d'Avila: ses premières extases; puis, à l'âge de 47 ans, l'abandon de ces extases en faveur d'une participation au social - elle devient écrivain, femme d'action, fondatrice, bref, elle ne vit plus dans une jouissance première qui la menait au voisinage certain de la mort, mais dans le désir de jouissance, de la jouissance à laquelle elle accédera, une fois le travail de sa vie réalisé... ce qui veut dire, une fois rendue au paradis -; enfin, à l'âge de 57 ans, ce sont les «noces mystiques» au moyen desquelles elle rejoint (enfin) sa jouissance dans la mort... jouissance qui est donc, de ce fait, inconsciente mais qui, parce que son désir de jouissance laisse - et cela jusqu'à aujourd'hui - des traces dans l'ordre du social, est jouissance du social...

Dans l'espace analytique transférentiel, je le précise, le lapsus produit soit par l'analysant soit par l'analyste (et le lapsus produit par ce dernier s'appellera: interprétation) ne sera reportable à aucune des entités psychologiques présentes (analysant, analyste) ni à la collectivité minimale que ces deux entités forment (c'est-à-dire: le lapsus n'est jamais une oeuvre, une création collective). Tout simplement, le lapsus est reportable à l'espace transférentiel comme tel ou, si l'on veut, au sujet de l'inconscient qui, comme l'on sait depuis Lacan, n'est pas unitaire (il n'est pas la rencontre de deux «moi») mais plutôt ce qui supporte la division.

Le Baroque, ai-je proposé, occupe la tranche historique entre 1572 (les «noces mystiques» de Thérèse d'Avila avec Dieu ou, disons, avec le social comme relevant du temps et de la mode) et 1774 (le **Werther** de Goethe, incapable de soutenir (je parle du personnage

de Werther) plus avant ce qu'il nomme «la puissance de ces magnifiques visions», incapable donc de soutenir ce que Kant appelle le sublime, ce sublime fonctionnant, dans un sens que j'ai traité ailleurs², comme préalable à tout sentiment moral).

L'on pourrait donc, à partir de cette trame, réaliser le film du Baroque ou son roman, mais précisément dans une sorte d'espace transférentiel entre le film et le roman, entre l'image et ses sous-titres. (Un tel «roman», un tel «film» se fonderait sans doute en partie sur la technique du raccordement. C'est justement dans le raccordement d'une scène à l'autre (mais à même leur hétérogénéité mutuelle: bref, sans annuler cette hétérogénéité) que l'art du roman est le plus mis au défi, la difficulté s'éprouvant moins à l'instant de se lancer dans une analepse (un **flashback**) qu'à l'instant de retourner au récit principal, et donc à l'instant d'effectuer le raccordement périlleux avec ce dernier récit³. Il y a donc, là, en ce point précis, en cet espace ou zone transférentielle, nécessité d'un «arc de soutènement» efficace, une telle puissance de soutènement ne pouvant être assurée que par le lapsus -, c'est-à-dire qu'il n'y a que le lapsus, ou le mouvement d'interprétation comme acte manqué (il s'agit de ce moment où l'analyste sait ce qu'il fait mais pas ce qu'il dit: une parole lui échappe... c'est ce que Lacan appelle le Si, soit: le signifiant maître que personne ne maîtrise, mais qui, lui, maîtrise et l'analyste et l'analysant), il n'y a donc que le lapsus ou l'interprétation, dis-je, à se donner comme le soutien, le pont, le raccord à l'intérieur d'une scène analytique dépourvue de toute focalisation subjectale (le sujet de l'inconscient ne déterminant pas, malgré le nom de «sujet», une telle focalisation⁴).

Or ce raccord est la Loi qui (paradoxalement) traverse le sujet de sa barre pour le cliver. Le paradoxe (à savoir que le raccordement puisse être, dans le même temps, un acte de division) n'est qu'apparent, car il ne peut y avoir de social - et de social, précisons-le, comme ce qui existe dans le temps - qu'à partir d'un sujet divisé, qu'à partir du sujet de l'inconscient. On peut, à la limite, dans le but de réaliser un moment **figé** du social, rassembler des «moi», des entités psychologiques grâce à une loi étatique, transcendante. Mais on ne peut rassembler des sujets **librement** qu'en les divisant⁵.

Ce signifiant maître, ce SI, est donc le signifiant de la Loi morale qui, elle - je le rappelle -, ne saurait être morale. Le SI est la Loi inattendue (le lapsus ne se génite pas... au plus, il s'adopte), imprévue dans les termes du code ou des codes habituels et, comme tel, ce SI est porteur de plaisir (il y a très souvent un effet de rire) et/ou de malaise.

Je reviens donc, en tout dernier, sur ce film ou ce roman à réaliser (dans l'espace transférentiel entre le cinématique et le romanesque, ai-je dit). Ce «film» - baroque - serait donc le film de la jouissance ou du malaise dans la civilisation... il ne serait pas - je crois que cela est évident - la biographie ni l'auto-biographie de telle ou telle entité «psychologisable». Non, il serait plutôt de l'ordre de quelque chose comme l'«autobiographie du monde». Le «tournage» est en cours, quelque part entre Venise et le Maryland, sur l'autoroute d'Avila; et la trame est formée de dessins anatomiques «animés», si je peux dire... car, il s'agit d'une leçon d'anatomie filmée, d'une photologie de la mode, bref, de ce que l'on appelle, en termes (vaguement) météorologiques, la «couleur du temps»⁶.

à J.B.

1. Voir mon article: «Le réel», à paraître dans l'ouvrage collectif *L'instant freudien*, aux éditions VLB, printemps 1988.
2. Voir note 1.
3. Je donne un exemple concret. Au moment où tel personnage dans un roman, disons, de Balzac, monte un escalier, le récit retourne dans le passé de ce personnage... Question d'effectuer un certain rattrapage en racontant les antécédents de telle ou telle scène. Ce passage du «présent» du récit au passé n'est pas tellement problématique du point de vue de la technique du romancier. Ce qui l'est, par contre, ce qui met cette technique au défi - et qui nous permet de reconnaître la plus ou moins grande virtuosité du romancier -, c'est le moment où la narration revient au récit «présent». Impossible, ici, de se rabattre sur des formules gauches, du genre: «comme nous le disions tantôt...». Or, lorsqu'il est réussi, ce moment de raccordement, ce moment d'empiètement (du passé sur le présent) est - c'est ce que je prétends - de l'ordre d'une interprétation analytique, il est de l'ordre du lapsus.
4. Voir note 1.
5. Voir note 1.
6. Je réfère ici à un roman en cours de rédaction en un lieu précis: «à l'est du Bernin».