

Claudel

- Anonyme

Volume 27, Number 1, mars 1982

Psychanalyse et traduction

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/001892ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/001892ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (print)

1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Anonyme, -. (1982). Claudel. *Meta*, 27(1), 137–151.

<https://doi.org/10.7202/001892ar>

CLAUDEL *

Lacan parle :

Cela m'amène à faire un tour du côté de la tragédie pour autant qu'elle nous touche — contemporaine — la tragédie de *l'Otage*, *le Pain dur*, *le Père humilié*. J'y ai été ramené par un hasard amusant : en lisant la correspondance Gide-Claudiel, d'où Claudel ne sort pas grandi ; il arrive dans cette correspondance, où Gide est directeur de la N.R.F. et où il s'agit de l'édition de *l'Otage*, que — tenez-vous bien, car c'est la cause pour laquelle je vous parlerai de cette trilogie — pour imprimer *l'Otage*, il va falloir fondre un caractère qui n'existe pas : le û, pour le nom de Sygne de Coûfontaine — À ce signe du signifiant manquant, je me suis dit qu'à relire *l'Otage* — ça m'a amené à relire le théâtre de Claudel — j'y trouverai certainement du nouveau concernant le désir.

Je voudrais attirer votre attention sur ceci : à l'époque où Claudel a écrit *l'Otage*, il était conseiller d'ambassade et il écrivait à Gide qu'en raison du côté réactionnaire de l'œuvre, valait mieux signer cela : Paul Sée.

À lire *l'Otage*, je dirai les valeurs qui y sont agitées — les valeurs de la foi — À l'époque de Napoléon I^{er}, une dame qui commence à devenir vieille fille depuis le temps qu'elle s'emploie à une œuvre héroïque, depuis dix ans, à l'acmé de la puissance napoléonienne, au moment de l'étreinte sur le Pape — Depuis le temps, Sygne, restée en France alors que son cousin a émigré, s'est employée à remembrer le domaine de Coûfontaine. Dans le texte ceci n'est pas seulement le fait d'une ténacité avare, mais codimensionnel avec ce pacte avec la terre qui, pour le personnage et l'auteur, est identique à la valeur de la noblesse elle-même. Ce lien à la terre n'est pas seulement de fait, mais mystique ; autour de lui se définit un ordre féodal d'allégeances qui unit un seul faisceau, lien de la parenté avec un lien local qui définit seigneurs et vassaux, lien de naissance et de clientèle.

C'est dans le cours de cette entreprise fondée sur l'exaltation dramatique, recrée devant nous, de certaines valeurs ordonnées selon une certaine forme de parole, que vient interférer la péripétie illustrée par ceci : que le cousin absent reparait, accompagné du Pape, Père suprême, dont la présence sera pour nous définie comme représentant sur la terre du Père Céleste ; évadé, soustrait au pouvoir de l'oppresseur, autour de lui va se jouer le drame parce qu'intervient le baron Turelure, dont la figure est dessinée pour nous le faire prendre en horreur ; il a recours au chantage ; il est méchant ; c'est lui qui a fait couper la tête à tous les Coûfontaine ; il a encore à faire passer la dame par là-dessus.

* Compte rendu des leçons du Séminaire de Lacan sur le transfert consacrées à une lecture de Paul Claudel.

En plus il est le fils du sorcier et de la servante. Est-ce que, allez-vous dire, il n'y a pas là quelque chose qui va fort, dans un certain sens pour toucher le cœur d'un auditoire pour qui ces vieilles histoires ont pris un relief différent, à savoir que la Révolution n'est pas à payer à l'aune du martyr subi par l'aristocratie ?

L'auditoire — on ne peut pas dire que ceux qui ont assisté à la représentation de cette pièce aient appartenu aux partisans du comte de Chambord — ressent le choc tragique que comporte la suite des choses. Pour comprendre ce que veut dire cette émotion, que le public et le lecteur ressentent, à travers une histoire qui se présente avec cet aspect de gageure poussé à la caricature, allons plus loin, ne vous arrêtez pas à ce qu'évoque en nous la suggestion des malheurs religieux, car la scène majeure du drame est que celui qui se fait le véhicule de la requête à quoi va céder Sygne, ce n'est pas l'horrible — et capital — personnage de Turelure, mais le confesseur de Sygne, le curé Badilon.

Au moment où Sygne n'est pas là seulement comme celle qui a mené son œuvre de maintien, mais apprend de son cousin que celui-ci vient d'éprouver dans sa personne la plus amère trahison, que la femme qu'il aimait lui avait donné l'occasion d'être dindonné par le Dauphin, il s'agit de montrer dans leur déception et isolement tragiques Sygne de Coufontaine et son cousin. Quelque rougeole ou coqueluche a balayé la femme et les enfants du cousin, il arrive privé de tout par le destin, si ce n'est de sa constance à la cause royale. Sygne et son cousin se sont l'un à l'autre engagés au-delà de tout ce qui est possible et impossible; ils sont voués l'un à l'autre. Le curé vient requérir de Sygne qu'à refuser ce que le vilain Turelure lui a proposé, le mariage, elle se trouve la clé de ce moment historique où le Père des Fidèles sera à ses ennemis livré. Le curé ne lui impose aucun devoir, ce n'est pas à sa force qu'il fait appel, mais à sa faiblesse; il lui montre l'abîme de cette acceptation par quoi elle se fera l'agent d'une délivrance sublime, mais où tout est fait pour montrer que, ce faisant, elle doit renoncer en elle-même à quelque chose qui va plus loin que tout plaisir possible, tout devoir même — À SON ÊTRE MÊME — au pacte qui la lie depuis toujours à sa fidélité à sa famille, puisqu'elle doit épouser l'exterminateur, renoncer à l'engagement sacré qu'elle vient de prendre à l'égard de celui qu'elle aime, à quelque chose qui nous porte non pas sur les limites de la vie (elle la sacrifierait volontiers), mais à ce qui pour elle vaut plus que sa vie, à ce en quoi elle reconnaît son être même. Nous voici par cette tragédie contemporaine portés sur les limites de la « SECONDE MORT », à ceci près qu'il est ici demandé à l'héroïne de les franchir. Car ce que signifie le destin tragique dans une topologie sadienne, à savoir dans ce lieu baptisé ici de l'Entre-deux Morts, c'est que ce lieu se franchit à passer non pas par-delà le Bien et le Mal, ce qui obscurcit ce dont il s'agit, mais par-delà le Beau, si la seconde limite de ce domaine, celle de la seconde mort, se désigne et se voile aussi, de ce que j'ai appelé le phénomène de la Beauté, où Antigone ayant franchi la limite de sa condamnation, non seulement acceptée mais provoquée par Créon, le chœur éclate :

Éros, invincible au combat !

Je vous rappelle ces termes pour vous montrer, après vingt siècles d'ère chrétienne, que c'est au-delà des limites que nous reporte Sygne, par où l'héroïne est identique à son destin, adhère à cette loi divine qui la reporte dans l'épreuve. C'est par un acte de liberté que l'héroïne doit aller contre ce qui tient à son être dans ses plus infimes racines. La vie l'a laissée loin derrière, car étant donné ce qu'elle est et son rapport de foi avec les choses humaines, accepter Turelure ne serait pas seulement céder à une contrainte; le mariage le plus exécré est encore indissoluble, comporte l'adhésion au devoir du mariage en tant que devoir d'amour. La vie est laissée loin derrière, le point de dénouement consiste en ceci: Sygne a cédé; c'est le jour de la naissance (ou baptême) du petit Turelure que va se passer la péripétie, acmé du drame, que dans Paris investi le baron Turelure vient occuper le centre de ce guignol de maréchaux et doit remettre les clés de la ville au roi Louis XVIII. L'ambassadeur, pour cette tractation, sera le cousin de Sygne en personne. Tout ce qu'il peut y avoir de plus odieux dans la rencontre est ajouté. Dans les conditions que Turelure met à sa trahison, il y aura que le nom de Coûfontaine passera à cette descendance mésallée. Les choses portées à ce degré se terminent par un attentat. Une fois les conditions acceptées, le cousin, mécréant, veut faire son affaire à Turelure lequel, rusé, a prévu le coup. Les deux pistolets sont partis, et ce n'est pas le méchant qui reste sur le carreau. Sygne se porte au devant de la balle qui va atteindre son mari (Turelure): suicide, puisque tout dans son attitude montre que le calice a été bu sans rien rencontrer d'autre que la déréliction absolue, l'abandon des puissances divines, le sacrifice poussé à son terme. Donc dans la dernière scène déjà elle nous est présentée comme agitée d'un tic du visage, signant le dessein du poète de montrer que ce terme, respecté par Sade lui-même, que la beauté est insensible aux outrages, ici se trouve dépassé, et que cette grimace de la vie qui souffre est plus attentatoire au statut de la beauté que la langue tirée d'Antigone.

Tout à la fin, le poète nous laisse sur deux fins: l'une consiste dans l'entrée du Roi, entrée bouffonne où Turelure reçoit la récompense de ses services et où l'ordre restauré prend les aspects de cette foi caricaturale, en une image d'Épinal dérisoire qui ne laisse aucun doute sur le jugement de Claudel à l'égard de tout retour à l'Ancien Régime. L'autre, cette deuxième fin, liée sur une intime équivalence avec ce sur quoi le poète est capable de nous laisser, sur cette image, c'est la mort de Sygne. Le curé reparaît pour exhorter Sygne et n'obtient qu'un non, un refus de la paix, de l'abandon, de l'offrande de soi à Dieu qui va recueillir son âme. Toutes les exhortations du saint, lui-même déchiré par les conséquences de ce dont il a été l'ouvrier, échouent. Elle ne peut trouver quoi que ce soit qui la réconcilie avec une fatalité dont on ne peut trouver l'équivalent, sauf dans la tragédie antique: la fonction du Dieu méchant, qui se relie à l'homme par l'*αναγκη* dont il est l'ordonnateur — Cette *ανη* de l'autre a un sens où la destinée d'Antigone s'inscrit. Ici nous sommes au-delà de tout sens — Le sacrifice de Sygne de Coûfontaine n'aboutit qu'à la dérision absolue de ses fins.

Le vieillard dérobé aux griffes de l'usurpateur nous sera représenté, tout Père Suprême, comme un père impuissant qui, au regard des idéaux qui montent, n'a rien; la légitimité restaurée n'est que caricature et prolongation de l'ordre subverti.

Ce que Claudel ajoute dans la deuxième fin est cette trouvaille de faire exhorter Sygne avec les mots mêmes de sa devise, «Coûfontaine, adsum», par Turelure.

Que veut dire que le poète nous porte à cet extrême du défaut, de la dérision du signifiant lui-même? Claudel a quelque chose de commun avec les surréalistes. Il imaginait qu'il savait ce qu'il écrivait. Quoi qu'il en soit, parce qu'une chose a pu arriver au jour de l'imagination humaine, ce n'est pas ça qui nous attache, nous projette de *l'Otage* vers la séquence ultérieure de la trilogie. Il y a quelque chose d'autre dans cette image. Ce qui est là nous est présenté, selon Aristote, «à travers toute terreur et toute pitié franchies». C'est une image d'un désir auprès de quoi seule la référence sadienne vaut encore. Cette substitution de l'image de la femme au signe de la croix chrétienne est non seulement désignée dans le texte, mais encore, est-ce que ne vous frappe pas la coïncidence de ce thème en tant que proprement érotique, avec ce qui ici est nommément avant tout autre point de repère qui est celui du dépassement, de la trouée faite au-delà de toute valeur de la foi. Cette pièce en apparence de croyant, dont Bernanos se détournait comme d'un blasphème, n'est-elle pas la désignation d'un sens nouveau donné au tragique humain?

Nous avons laissé les choses à la fin de *l'Otage* et du surgissement d'une image de Sygne qui dit NON. Pour Hegel, (*Phénoménol.*) la tragédie chrétienne est impossible, la *Wersöhnung* qu'implique la rédemption résoud l'impasse fondamentale de la tragédie grecque ou instaure une divine comédie, celle dont tous les fils sont tenus par celui en qui tout Bien, fut-ce au-delà de notre connaissance, se réconcilie. Sans doute l'expérience va-t-elle contre cette saisie noétique où échoue Hegel, car Kierkegard lui apporte contradiction, et Hamlet nous montre une autre dimension qui ne permet pas de dire que l'ère chrétienne clôt l'ère tragique; Hamlet, est-ce une tragédie chrétienne? C'est là où l'interrogation de Hegel nous retrouverait, car il n'y apparaît pas trace de réconciliation, malgré le dogme de la foi chrétienne, rien ne recourt à une quelconque rédemption. Le sacrifice du fils, dans Hamlet, reste de la pure tragédie. Néanmoins nous ne pouvons pas éliminer ce qui n'y est pas moins présent, à savoir que le père, au-delà de la mort, est un père damné: étrange contradiction, c'est en sceptique que Hamlet s'interroge «to be or not to be», en disciple de Montaigne c'est au-delà de la mort qu'on est délivré de cette servitude qu'est la vie.

Au niveau d'Hamlet, que signifie ce père damné? Est-ce que cette damnation n'est pas liée à l'émergence de ceci, que le père commence de savoir? Il ne sait pas tout le ressort, mais il en sait plus qu'on ne croit: il sait qui l'a tué et comment il est mort. Ce verger dans lequel la mort l'a surpris dans la fleur de ses péchés. C'est par l'oreille que le poison lui fut versé; qu'est-ce qui entre par l'oreille, sinon une parole, et qu'est-ce qui y entre, sinon le mystère de volupté? Est-ce qu'à propos de la mère quelque «ubris» n'y entre pas par l'idéal du père, idéal du chevalier courtois qui tapissait de fleurs la marche de la reine, qui écartait de son visage le moindre souffle? La source bouillonnante d'indignation dans le cœur d'Hamlet nulle part n'y est discutée comme autorité. Le père est là comme type d'idéal de l'homme. Ceci reste pour nous question, car

à chaque étape nous ne pouvons espérer la vérité que grâce à une révélation ultérieure. La question répétée d'âge en âge sur le père, avant nous psychanalystes, ce ne fut jamais en son cœur que cette fonction du Père fut interrogée.

La figure du Père Antique, pour autant que nous l'avons appelée dans notre imagerie, c'est une figure de Roi. La figure du Père Divin pose à travers la Bible la question de toute une recherche : à partir de quand le Dieu des Juifs devient-il un père ? Il faut bien qu'à quelque moment le problème « Qu'est-ce qu'un père » de Freud, se soit rétréci singulièrement pour qu'il ait pris pour nous la forme du nœud non seulement mortel, mais meurtrier, sous laquelle il est pour nous fixé dans la forme du complexe d'Œdipe. Dieu créateur, Dieu providence, ce n'est pas ce dont il s'agit pour nous dans la question du Père, encore que ces harmoniques lui forment son fond. Le fond doit-il être éclairé après coup ? N'est-il pas opportun et nécessaire, quelles que puissent être nos préférences, et que pour chacun puisse représenter cette œuvre de Claudel, de nous demander quelle peut être la thématique du Père dans une tragédie de l'époque où, de par Freud, la question du père ait tellement changé que la dernière partie de la trilogie s'appelle « Le père humilié » ? Que veut dire Claudel ? La question pourrait se poser : ce père humilié, où est-il ? Qui est-ce ? Le Pape, pour autant que tout père qu'il est, il y en ait deux, le premier fugitif, enlevé, au point que l'ambiguïté se portant sur les termes du titre, on puisse se demander si ce n'est pas lui L'Otage et le Père du troisième drame, qui se confesse en une scène touchante, qui se fait plus petit que le plus petit, se confessant à un petit moine qui n'est qu'un garde-oies, mais porte en lui le ministère de la plus profonde sagesse ? Claudel sacrifie plutôt à ce qui est exploité dans un dandysme anglais où le catholicisme est, depuis deux cents ans, le comble de la distinction.

Il y a bien d'autres pères dans ces trois drames. Le père qu'on voit le plus, dans une stature qui confine à l'obscénité, le père à propos duquel nous ne pouvons pas ne pas noter quelque écho de la forme où, à l'horizon, le mythe freudien nous le fait apparaître, ce père-là est Toussaint Turelure. Est-ce là l'humiliation du père, est-ce que cette figure n'est pas simplement dépréciée jusqu'à la dérision qui confine à l'abject, est-ce cela que nous pouvons attendre d'un auteur catholique qui réincarne les valeurs traditionnelles ? N'est-il pas étrange qu'on n'ait pas crié au scandale d'une pièce, *Le pain dur*, qui captive notre intérêt de cet épisode balzacien qui ne relève que d'un dépassement de toutes les limites ? *Le pain dur* s'ouvre sur le dialogue de deux femmes ; sûrement plus de vingt ans ont passé depuis la mort de Sygne, depuis le jour du baptême du fils qu'elle a donné à Turelure. L'homme, qui n'était pas très frais, est devenu un sinistre vieillard.

Deux femmes, dont l'une est sa maîtresse, l'autre celle de son fils. Cette dernière revient d'Algérie où elle a laissé Louis de Coufontaine (Louis, en l'honneur du souverain restauré — Ludovicus, Clodovic, Clovis, Clouis) — Louis est en Algérie et la personne qui revient ici à la maison de Toussaint vient lui réclamer quelque argent : 10 000 F, c'est la somme des sacrifices des émigrés polonais qui a été prêtée par Lumir. Le fils est insolvable. Il s'agit d'obtenir du père 20 000 F.

Lumir rencontre Sichel, maîtresse en titre du vieux Toussaint. Ce n'est pas sans présenter quelques épines ; mais Sichel est de taille. Il s'agit d'avoir la peau du vieux. Mais s'il ne s'agissait pas d'avoir autre chose avant sa peau, la question serait vite résolue.

Ces deux femmes imagent pour nous deux formes de séduction. Devant l'avarice, qui n'a d'égale que son désordre, lequel est dépassé par son improbité, Lumir est prête à aller, à cause de ce qu'elle considère comme un bien sacré, qu'elle a aliéné et qu'elle doit à ceux dont elle se sent féale, ceux de cette cause passionnée de la Pologne divisée, elle est décidée à aller aussi loin que possible, et même à s'aider du désir du vieux Turelure ; il suffit qu'une femme soit celle de son fils pour qu'elle ne soit, loin de là, un objet pour lui interdit. Nous retrouvons là un trait qui n'est introduit que depuis un temps récent dans la thématique de la fonction du père. Sichel n'est pas sans connaître les composantes de la situation. C'est là une nouveauté. Sichel n'est pas la mère, observez-le ; la mère est hors de jeu. Ceci fait apparaître l'élément susceptible de nous intéresser dans cette dramaturgie, pour autant que quelque chose de commun, à cette même époque, la relie à Freud d'une pensée réfléchie à une pensée créatrice. Ce n'est pas la mère, mais l'objet d'un désir, désir ambigu, près du désir de la détruire, puisqu'aussi bien il a fait d'elle son esclave, et si son attachement se dégageait de son talent de pianiste, ce piano elle n'a jamais pu le rouvrir.

Sichel a son idée. Elle fait venir Louis. Cette arrivée provoque une peur abjecte chez le vieux père. Louis vient, ramené par une lettre de Sichel. Le centre de la pièce culminera dans une singulière partie carrée, s'il ne s'y ajoutait pas le vieil usurier, père de Sichel, qui n'est qu'une doublure de Toussaint qui reprend à son fils les biens de Coûfontaine dont il n'a cessé de lui réclamer l'héritage. Le conflit sur le plan de l'argent et des biens double la rivalité affective, Toussaint Turelure voit dans son fils cet autre lui-même, cette figure renée de lui-même, dans lequel il ne peut voir qu'un rival. Quant son fils tente de lui dire :

Est-ce que tu ne reconnais pas le vieux Turelure ?
Il y en a un déjà, ça suffit !

lui répond Turelure.

Dans ce qui vient à culminer dans un dialogue où il a fallu que Lumir dresse celui-ci par tous les coups de fouet de l'injure adressée à son amour-propre, à sa virilité, dévoile au fils de quelles propositions elle est l'objet de la part du père, qui non seulement va lui ravir sa terre, mais sa femme, Lumir arme la main de Louis. Nous assistons à ce meurtre si bien préparé par la stimulation de la femme elle-même. Crime autour de quoi se fait l'avènement de Louis de Coûfontaine lui-même à la fonction de père. Ce meurtre qui se déroule sur la scène — autre scène du meurtre du père — les deux femmes y ont collaboré. C'est Sichel qui a fait surgir chez Lumir cette dimension : à savoir que le vieux qui est là, animé d'un désir qui, pour le personnage de ce père bafoué, joue le thème du père joué, fondamental dans la comédie classique ; est joué dans un sens qui va plus loin que le leurre et la dérision — il est joué aux dés, parce que dans la partie il est un élément passif. À propos des répliques

qui terminent le dialogue des deux femmes, après s'être ouvertes jusqu'au fond de leur pensée, « chacune de nous joue son jeu contre la mort » disent-elles. « C'est un vrai Français » a dit Sichel à Lumir, « il ne peut rien refuser à une femme sauf de l'argent ». Cette image de la partie carrée, qui est celle du whist — par laquelle j'ai désigné la position analytique — n'est-il pas frappant de la voir resurgir ? le père est déjà « mort » : il n'y a plus qu'à souffler dessus...

Après la scène du dialogue, dont la codimensionnalité du tragique et du bouffon mériterait qu'on s'y arrête, le fils adjure le père de lui donner ces 20 000 F dont il sait par Sichel qu'il les a là, dans sa poche. Cet argent doit lui permettre non seulement de tenir ses engagements, mais d'éviter de n'être plus qu'un serf sur cette terre où il a mis toute sa passion. C'est de la terre qu'il a choisie, c'est au retour vers lequel il se sent chassé de tout recours à la nature, c'est de cela qu'il s'agit — La source du colonialisme est donnée là : tous les enfants perdus de la culture chrétienne...

Louis sort, au cours de cette épreuve de force, les pistolets dont Lumir a armé sa main. Ils sont deux — C'est l'astuce raffinée du dramaturge de l'avoir armé de deux pistolets, qui ne vont pas partir bien qu'ils soient chargés. Cela n'empêche pas le père de mourir : de peur ! On s'y attendait — Pensez à ce titre... Lumir avait remis un des pistolets au héros en lui disant : « celui-là est chargé à blanc, ça suffira peut-être à ce que l'autre fasse son couic ; si ça ne suffit pas, tu te serviras de l'autre ».

Comme le dit plus tard Louis, il n'aime pas les attermoissements ni les badinages. Il tire les deux pistolets en même temps. Aucun ne part — Le bruit suffit. Les yeux s'exorbitent, la mâchoire s'avale, la grimace de la mort n'est pas élégante — Tous les raffinements y sont portés à la dimension imaginaire — Dans l'ordre de l'efficacité, l'imaginaire peut suffire. Pour que les choses soient plus belles, Lumir fait sa rentrée — Bien sûr Louis n'est pas calme — Il est bel et bien parricide, il l'a bel et bien voulu et somme toute il l'a fait. Les propos conclusifs sont rudes à ce moment et ne manquent pas de saveur — *Le Pain dur*, comme *l'Otage*, nous déroute parce que le sombre joue en même temps que le comique. La seule question, c'est où l'on entend nous mener, qu'est-ce qui nous passionne là-dedans ? Le massacre bouffon du père n'est pas de nature à susciter en nous des sentiments aisément localisables. La scène se termine ainsi : Louis, une fois la croix faite sur l'acte, et pendant que la fille escamote le portefeuille, vérifie le petit pistolet et voit qu'il est chargé aussi — Lumir n'a d'autre réponse qu'un gentil rire — Que veut dire le poète ? Nous le saurons au troisième acte, quand s'avoue la véritable nature de Lumir, que nous n'avons vue que dans des traits mi-doubles, mi-fanatiques. Elle est destinée au plus ultime sacrifice : la pendaison. Sa passion pour son amant n'est pas sans vouloir pour lui l'échafaud — Cette thématique de l'amant sacrifié, de la Môle décapité dont la femme recueille la tête, éclaire la nature extrême du désir de Lumir — C'est dans la voie de ce désir, de cet amour qui ne vise rien qu'à se consumer en un instant extrême, c'est vers cela que Lumir appelle Louis.

Louis va entrer, par le meurtre de son père, dans une autre dimension que celle qu'il a connue — Il va devenir un autre Turelure sinistre — Il devient ambassadeur — Ceci éclaire chez Claudel je ne sais quelle ambivalence — Il

refuse de suivre Lumir et épousera Sichel — Il opère une transmutation qui lui fait non seulement chausser les bottes du mort, mais entrer dans son lit — Le père avait arrangé les choses de façon à ce que son bien paraisse être inscrit au livre de son associé. Dans la mesure où Sichel lui rendra cette créance, elle acquerra ce titre abnégant à ce qu'il l'épouse, fille du compagnon d'usure de son père — Où en était Claudel de pensée quand il a forgé cette étrange comédie ? Au cœur de la tragédie de Claudel, il y avait une dérision radicale, antipathique, pour autant que la position juive y est intéressée — Sichel articule quelle est sa position dans la vie — La grandeur, respectée par Claudel, de l'Ancienne Loi, n'a cessé d'habiter les moindres personnages qui peuvent s'y rattacher ; tout juif s'y rattache, même si, ces anciennes lois, il les rejette, même s'il va au partage par tous de la seule chose réelle : la jouissance — Ainsi parle Sichel quand elle révèle à Louis l'amour dont elle a toujours été pour lui animée.

Est-ce qu'à la voir se clore après cette péripétie étrange on ne se trouve pas devant une figure qui se propose à nous sous une forme inédite par une opacité qui suscite notre intérêt sur le plan de la plus totale énigme ? Si je vous la propose, s'il n'est pas possible de ne pas faire état d'une construction semblable dans la mise à jour de notre pensée du complexe d'Œdipe, comprenez ici pourquoi je l'amène et ce qui justifie que je la soutienne d'une façon si détaillée.

Si le père est venu au début de la pensée analytique sous cette forme dont la comédie est faite pour faire ressortir tous les traits scandaleux, si quelqu'un a dû articuler, comme à l'origine de la Loi, un drame et une figure dont il suffit qu'ils soient portés sur une scène contemporaine pour mesurer la décomposition caricaturale, voire abjecte, le problème est ce en quoi ce en quoi ceci a été nécessité : par la seule chose qui nous justifie dans notre recherche, sa substantialité avec la mise en valeur, la mise en œuvre, de la dimension du désir. Ceci, que nous tendons à repousser de notre horizon toujours plus, voire à dénier dans notre expérience analytique, la place du Père, parce qu'elle s'efface dans toute la mesure où nous perdons le sens et la direction du désir, ou dans la mesure où nous ramènerions ce désir au besoin. C'est pour cela que nous voyons de plus en plus chez nos patients que la mère résiste ; mère castratrice, grâce à quoi l'est-elle ? Du point où nous sommes de la perspective réduite qui est la nôtre, c'est que la mère est d'autant plus castratrice qu'elle n'est pas occupée à castrer le père.

Reportez-vous à votre expérience clinique : une mère tout occupée à castrer le père existe, mais nous ne le voyons pas, ou bien il n'y a rien à castrer ; le maintien de la dimension du domaine du père, de cette fonction du père, autour de quoi s'agite-t-elle pour l'instant ? Autour de la dimension du TRANSFERT.

Freud prenait donc dans l'analyse la position du Père, ce qui nous stupéfie — Nous, nous ne savons pas où nous fourrer — Quelle doit être notre position à nous ? Nous disons : « Vous me prenez pour une mauvaise mère », ce qui n'est pas la position à adopter.

J'essaie de vous mettre au cœur du problème de la CASTRATION, parce que la castration et son problème sont identiques à la constitution du Sujet du dé-

sir comme tel ; non pas du sujet du besoin, du sujet frustré, car la castration est identique à ce phénomène qui fait que l'objet de son manque — au désir, parce que le désir est manque — est, dans notre expérience, identique à l'instrument même du désir : le phallus.

L'objet de son manque, quel qu'il soit, même sur un autre plan que génital, pour être caractérisé comme objet du désir et non de tel besoin frustré, il faut qu'il vienne à la même place symbolique que celle où vient l'instrument même du désir : le phallus en tant qu'il est porté à la fonction de signifiant.

Ceci est articulé par Claudel. Sa formulation est convaincante. De même que lorsque Freud énonce par avance les lois de la métonymie et de la métaphore, Claudel articule par avance ce qui concerne le désir.

Pourquoi le phallus est-il porté à la fonction de signifiant ? Pour remplir cette place symbolique du point mort occupé par le père en tant que déjà mort ; en tant que, du seul fait qu'il est celui qui articule la Loi, sa voix ne peut que défaillir, car aussi bien là où il fait défaut comme présence, comme présence il n'est que trop là. C'est le point où tout repasse par zéro, entre le oui et le non, l'amour et la haine, la complicité et l'aliénation. La Loi, pour s'instaurer comme Loi, exige la mort antécédente de ce qui la supporte (comme législateur).

Que s'introduise à ce niveau le phénomène du désir, c'est ce que je dessine dans les graphes, cette béance, et le désir achevé n'est pas seulement ce point, mais un ensemble dans le sujet — C'est cet ensemble dont non seulement je marque la place dans le graphe, mais aussi les trois temps de cette explosion au bout de quoi se réalise la configuration du désir ; trois générations suffisent :

La première, la marque du signifiant : c'est ce qu'illustre à l'extrême dans la composition claudélienne l'image de Sygne portée jusqu'à la destruction de son être, d'avoir été arrachée à tous ses attachements de parole et de foi.

Au deuxième temps, ce qui en résulte — Car même sur le plan poétique les choses ne s'arrêtent pas à la poésie ; même des personnages créés par l'imagination de Claudel. Ça aboutit à l'apparition d'un enfant — Ceux qui sont marqués par la parole engendrent dans l'intervalle quelque chose où se glisse l'infans — Louis de Coûfontaine, l'objet non désiré.

Comment se compose à nos yeux dans cette création poétique ce qui va en résulter à la troisième période, la seule vraie, qui est là aussi au niveau de toutes les autres qui n'en sont que des décompositions artificielles, simples antécédents ?

Le désir se compose entre la marque du signifiant et la passion de l'objet partiel — C'est ce que j'articulerai la prochaine fois.

« Coûfontaine, je suis à vous ».

« Là où le corps ne sert plus, nos âmes se soudent sans aucun alliage ».

Je voulais vous indiquer la revenue d'un terme qui est celui où s'articule l'amour. C'est à ces paroles de Sygne dans l'*Otage*, que son cousin va répondre « Ne me trompez pas comme le reste ». Cet homme que tout a trahi, qui mène une vie de bête traquée, se souvient de ce que disent les moines indiens : que cette vie bouge avec nous parce que nous bougeons. Tel est le départ qui donne son poids à la tragédie. Sygne trahit celui à qui elle s'est engagée de toute

son âme. Nous trouvons ce thème de l'échange des âmes concentré en un instant, entre Louis et Lumir, quand, le parricide achevé, elle l'invite à venir consommer l'aventure mortelle qui l'attend. Louis, qui vient de subir la métamorphose qui se consume en lui dans le parricide, refuse. Pourtant il dit à Lumir qu'il l'aime comme elle est, qu'il n'y a qu'une seule femme pour lui. Lumir répond : «...deux âmes humaines dans le néant, qui sont capables de se donner l'une à l'autre...».

Croire, en un seul éclair, à l'autre.

Louis est écarté de lui-même pour épouser la maîtresse de son père. Quel est le sens de ce qui va naître de lui ? Cette Pensée, qui naît, au troisième terme, de Louis.

Personne ne songe à s'étonner devant les étrangetés d'un théâtre comme celui de Claudel — Quel pouvait être son dessein ? Que veut dire Pensée ? Quelle signification a-t-elle ? Nous allons nous interroger sur elle comme sur un personnage vivant — Il s'agit du désir de Pensée, la pensée même du désir — Les personnages ne sont des symboles que pour autant qu'ils jouent sur l'incidence du symbolique. Et ces noms donnés par le poète nous indiquent qu'ils sont des moments de l'incidence du symbolique sur la chair même. Ce nom de Sygne nous invite à reconnaître le signe, avec en plus la surimposition par l'y de la marque qui vient rencontrer notre sujet barré. \$, par quoi nous est montré que la surimposition du signifiant marque l'homme et le définit.

À l'autre bout, Pensée — Le mot est intact — Que signifie cette pensée du désir ? Pour cela il nous faut remonter à la passion subie de Sygne. Le nom de Sygne est bien la marque du signifiant, d'un refus radical qu'il nous faut sonder. Nous retrouvons un terme même qui nous appartient par notre expérience au plus haut degré si nous savons l'interroger. Le terme de frustration nous incite à revenir à ce que veut dire Freud ; jamais il n'est employé comme «Versagung». Toute frustration concevable en tant que «Versagung» implique défaut à la promesse par quoi déjà tout a été renoncé. C'est là la valeur exemplaire du personnage et du drame de Sygne. Ce à quoi il lui est demandé de renoncer, c'est ce à quoi elle a engagé toutes ses forces, lié sa vie, à ce qui était déjà marqué du signe du sacrifice. Cette dimension au second degré, refus par l'opération du verbe peut être ouvert à une réalisation abyssale, c'est là ce qui est posé à l'origine de la tragédie claudélienne. Nous ne pouvons y rester indifférents.

Ce n'est pas le paradoxe de quelque folie religieuse ; c'est là que nous sommes placés, nous, hommes de notre temps, dans la mesure où cette folie religieuse nous fait défaut.

Ce qui est imposé à Sygne n'est pas simplement de l'ordre de la force et de la contrainte ; il lui est imposé de s'engager dans la voie du mariage avec le fils de sa servante et du sorcier, rien ne peut être que du maudit. La «Versagung», le refus dont elle ne peut se délier, lui est imposé. «Ver-sagen» : refus concernant le dire, per-dition, c'est pourquoi là, ne pas dire devient le dit-non ! Déjà nous avons rencontré ce point extrême ; ici il est dépassé.

(Œdipe à Colone : «Puissé-je n'être pas», qui veut dire : n'être pas né ; où nous trouvons la véritable place du sujet en tant qu'il est sujet de l'inconscient.

Cette place, c'est le particulier dont nous ne saisissons dans le langage que le dans : « Je crains qu'il ne vienne », où se montre non point la de l'énoncé, ce sujet qui est le JE, mais le sujet où se désigne l'énonciation.

Ce sujet de la naissance est désigné par l'imposition à l'homme d'un destin, d'un échange des structures de la parenté. Quelque chose l'a recouvert, qui fait de son entrée dans le monde l'entrée dans le jeu implacable d'une dette ; c'est de la charge de cette dette, de l'*αρχή* qui le précède, qu'il est coupable.

Il s'est passé, depuis, quelque chose d'autre : le Verbe s'est pour nous incarné, il est venu au monde ; et contre la parole de l'Évangile, il n'est pas vrai que nous ne l'avons pas reconnue. Nous vivons les suites de cette reconnaissance. Nous sommes à la 1^{ère} des phases des conséquences de cette reconnaissance. Pour nous le Verbe n'est point simplement la voie où nous nous insérons pour porter la charge de cette dette qui fait notre destin et qui ouvre pour nous une possibilité de tentation d'où il nous est possible de nous maudire, non pas seulement comme destinée particulière, comme vie, mais comme la Voie même où le Verbe nous engage, comme rencontre avec la Vérité.

Nous ne sommes plus à portée d'être coupables de par la dette symbolique. C'est d'avoir la dette à notre charge qui peut nous être reproché. Bref, c'est la dette elle-même que nous avons pour place, qui peut nous être ravie. Et nous pouvons nous sentir à nous-mêmes totalement aliénés. L'*αρχή* antique, sans doute nous rendant coupables d'y céder, mais à y renoncer comme nous pouvons le faire, nous sommes chargés d'un malheur plus grand encore, de ce que le Destin ne soit plus rien.

Ce que nous savons par notre expérience de tous les jours, c'est la culpabilité qui nous reste et que nous touchons du doigt chez le névrosé ; celle qui est à payer pour ceci, que le dieu du Destin soit mort. Ce Dieu mort est représenté par ce prêtre proscrit qui n'est plus pour nous que sous la forme de l'otage ; la figure de l'ombre de ce que fut la loi antique n'est qu'otage pour ceux qui veulent le sauver pour des fins de restauration. Mais l'envers du dieu mort est que c'est l'âme fidèle qui devient l'otage. Au-delà de la fin de la vérité chrétienne naît la tragique, à savoir que tout se dérobe à elle si ce signifiant peut être captif. Sygne doit témoigner de ce qu'elle croit, être appelée à se river à la négation de ce qu'elle croit, elle est retenue comme otage dans la négation de ce qu'elle a de meilleur — quelque chose qui va plus loin que le malheur de Job et sa résignation — À Job est réservé le poids du malheur immérité ; à l'héroïne de la tragédie moderne est demandé d'accepter comme une jouissance l'injustice qui lui fit horreur. Devant l'être qui parle, d'être le support du verbe ; il lui est demandé de le garantir, ce verbe. L'homme est devenu l'otage du verbe, parce qu'il s'est dit que Dieu est mort.

À ce moment s'ouvre cette béance où plus rien d'autre ne peut être articulé, qui est le commencement même où : « ne fus-je » ne peut plus être un refuge. Bref, ce fléchissement du corps, cette psychomatique où nous avons à rencontrer la marque du signifiant.

Le drame est de savoir comment, de cette position radicale, peut renaître le désir, et quel ? Nous sommes reportés à l'autre bout de la tragédie : Pensée de Coufontaine, si séduisante, proposée comme l'objet du désir ; et il n'est d'autre

que de lire *le Père humilié*, d'entendre ceux-mêmes que rebute cette histoire — quel pain plus dur que celui de cet enjeu, de ce père qui fut promu comme une figure de vieillard obscène et que seul le meurtre amène à une figure qui se transmet, celle de Louis de Coûfontaine, figure la plus dégradée de la figure du père.

Au début du *Père humilié*, dans une fête de nuit, Pensée nous est proposée comme un objet de séduction — Qu'est-ce qu'elle compense? Est-ce que quelque chose va revenir sur elle du sacrifice de Sygne, mériter quelque égard? Certes pas — S'il y est fait allusion, c'est dans le dialogue des deux hommes avec le Pape — Il y est fait allusion comme d'une ancienne histoire qui se raconte — Le Pape va même parler de superstition — Est-ce que Pensée va représenter même comme une figure exemplaire une renaissance de la foi éclipsée? Non. Pensée est libre-penseuse, n'est animée que d'une passion, celle d'une justice qui va au-delà de toutes les exigences de la Beauté, non pas la justice ancienne, mais celle de quelque droit naturel à une rétribution, cette justice absolue qui anime le mouvement secret de la Révolution, et qui fait le bruit de fond du *Père humilié*; cette justice est bien l'envers du réel, de la vie, et de par le Verbe senti comme offensant la justice dans son pouvoir d'ébranler le monde, qu'il s'agit dans la bouche de Pensée. C'est étonnant dans la bouche de Claudel, homme de foi.

Pour comprendre ce drame, arrêtons-nous à ce que Claudel a fait de Pensée représentée comme fruit du mariage de Louis de Coûfontaine avec celle que lui a donnée son père comme femme, pour cela seul que cette femme était déjà sa femme. Caricature du complexe d'Œdipe, ce vieillard obscène force ses fils — point frontière du mythe freudien — à épouser ses femmes, dans la mesure où il veut leur ravir les leurs — Ceci accentue ce qui vient au jour dans le mythe freudien, ça ne donne pas un père de la meilleure qualité, mais une autre canaille : Louis. Il épouse cette figure singulière de la femme qui rejette le fardeau de l'Ancienne Loi, celle de la patience, et qui amène au jour sa volonté d'êtreindre le monde.

Ce qui va naître de là, c'est la reconnaissance de cela même dont *le Pain dur* nous a montré qu'y était écarté ce même désir, dans son absolu, représenté par la figure de Lumir, cette Lumir dont Turelure altère le nom (de même Sichel = faucille, écho de la fin de Ruth et Booz). C'est la lumière cruelle qui nous éclaire par la figure d'Orian. Tout fidèle qu'il soit au Pape, cette lumière fait sursauter le Pape, mais c'est lui, Orian, qui a raison. Celle qui incarne cette lumière, cherchée par sa mère à travers une patience prête à tout servir et tout accepter, Pensée, sa fille, va devenir l'objet incarné du désir de cette lumière, et cette Pensée vivante est aveugle.

C'est ici que je crois devoir m'arrêter —

Que peut vouloir le poète avec cette incarnation de l'OBJET PARTIEL pour autant qu'il est le resurgissement, l'effet de la constellation parentale? Cette aveugle promenade tout au long de la troisième pièce apparaît dans le bal masqué où finit cette Rome à la veille de sa prise par les garibaldiens. Fin aussi d'un noble polonais qui est saisi le lendemain, qui nous rappelle Lumir figurée sur un camée, faisant une croix sur elle; ce noble chargé de la noblesse

et du romantisme de la Pologne martyre, a toujours une villa à liquider. Pensée, sa surprenante sensibilité lui permet par sa fine perception des échos de repérer toute la structure d'un lien; les invités de cette fête vont ignorer qu'elle est aveugle, spécialement celui sur lequel s'est porté son désir.

Orian redoublé d'Orso, double déformé par une bizarrerie (sir Thomas Pollock Nageoire): il s'appelle de Homodarmes — Ces deux Homodarmes sont en jeu — Orso est le brave gars, il aime Pensée — Orian est celui vers qui Pensée a porté son désir — Pourquoi vers lui si ce n'est parce qu'il est inaccessible? Pour cette aveugle, il lui est à peine possible de les distinguer par la voix. Il faut qu'elle voie autre chose, pour que ce soit la voix d'Orian même quand c'est Orso qui parle, qui puisse la faire défaillir.

Que veut dire cette aveugle? Ne semble-t-il pas qu'elle est aussi protégée par la figure sublime de la pudeur, qui s'appuie sur ceci que, de ne pouvoir se voir être vue, elle semble à l'abri du seul regard qui dévoile?

Ceci nous ramène aux perversions exhibitionniste et voyeuriste. Elles ne peuvent être seulement saisies du rapport de celle qui voit ou qui se montre à un partenaire simplement autre objet ou sujet. Ce qui est intéressé dans le fantasme de l'exhibitionniste comme du voyeur, c'est un élément de tiers qui implique que chez le partenaire peut éclore une conscience complice, qu'il reçoit ce qui lui est donné à voir, que ce qui l'épanouit dans sa solitude innocente s'offre à un regard caché, qu'ainsi c'est le désir même qui soutient sa fonction dans le fantasme qui voile au Sujet son rôle dans l'acte, que l'exhibitionniste et le voyeur se jouissent eux-mêmes de voir et de montrer, mais sans savoir ce qu'ils voient et ce qu'ils montrent.

Pour Pensée, la voici, elle qui ne peut être surprise de ce qu'on ne puisse rien lui montrer qui la soumette au petit autre, non plus qu'on ne puisse la voir, que l'épieur, comme Actéon, ne soit frappé de cécité — Le mystérieux dialogue entre Orian et Pensée — Orian qui n'est qu'un des chasseurs métamorphosés par Dieu en constellation.

Le « Je suis aveugle » a la force d'un « Je t'aime » qui évite toute conscience chez l'autre de ce que ce « je t'aime » soit dit. Qui, à l'entendre, ne sentirait naître en lui cette profondeur même de la nuit?

C'est à la différence du rapport du SE VOIR avec le rapport du S'ENTENDRE, que je veux vous mener. C'est le propre de la phonation de retentir à l'oreille du sujet immédiatement à mesure de son émission. Ce n'est pas pour autant, que l'autre à qui cette parole s'adresse ait la même place, la même structure que celui du dévoilement visuel — justement parce que la parole ne suscite pas le voile, est elle-même aveuglement — On se voit être vu, c'est pour ça qu'on s'y dérobe; on ne s'entend pas être entendu, c'est-à-dire que l'on ne s'entend pas là où on s'entend, c'est-à-dire dans sa tête — où ceux qui s'entendent être entendus, ce sont les hallucinés verbaux. On ne saurait s'entendre être entendu qu'à la place de l'Autre, là où on entend l'Autre vous renvoyer son propre message sous sa forme inversée.

Pensée aveugle, son âme ferme les yeux au monde pour pouvoir être ce dont le monde manque, l'objet désirable du monde. Psyché ne peut plus allumer la lampe — Le mythe de Poros et de Pénia est aveuglement spirituel, car

il nous est dit que Pensée est la Synagogue aux yeux bandés de Reims. D'autre part, Orian est celui dont le don ne peut être reçu, justement parce qu'il est surabondance; Orian est une autre forme de refus — S'il ne donne pas à Pensée son amour, c'est, dit-il, parce que ses dons il les doit ailleurs, à tous, à l'œuvre divine; ce qu'il méconnaît, c'est ce qui lui est demandé dans l'amour, ce n'est pas sa «poros», sa richesse spirituelle, sa surabondance, sa joie : c'est ce qu'il n'a pas. Qu'il soit un saint, bien sûr! Mais Claudel nous montre les limites de la sainteté. Orian, ce saint, perd la partie et baise Pensée qui sait ce qu'elle veut et n'a pas perdu un quart de seconde pour opérer par les voies les plus sûres — Pensée est renaissante de toutes ces facilités qui commencent par le stupre, la mésalliance, l'abjuration, pour renaître comme un être d'avant le péché, dont l'innocence inaccessible n'est pas pour autant, la nature — C'est pour ce qu'il faut voir où culmine le drame : cette dernière scène où Pensée se confie avec sa mère, parce qu'enceinte. Pensée reçoit la visite d'Orso qui lui porte le dernier message d'Orian mort. Tout l'effort d'Orian a été de faire accepter à Pensée et Orso qu'ils s'épousent. Orso est un brave, un courageux, il est capable d'assumer le mariage avec une femme qui ne l'aime pas, il a combattu, il était chez les garibaldiens, il a rejoint les zouaves du Pape, il était là bon pied bon œil. C'est un gars sûr — C'est un piégé, en fait, que ce connard.

L'objet sublime es substitut de la chose — La nature de la chose n'est pas loin de celle de la femme — Si la femme ne s'avère encore être bien autre chose; je dis, la moindre femme. Cette héroïne de Claudel, c'est la femme d'un certain désir — Ailleurs, dans *Le partage du midi*, Isé ressemble fort à ce qu'est la femme; ce n'est pas si mal. Ici nous sommes en présence de l'objet d'un désir, d'un désir qui n'a plus que la castration pour séparer radicalement d'aucun désir naturel — Ce qui se passe sur la scène est assez paumé.

Rappelez-vous le cylindre anamorphique sur lequel se présentait une figure de Rubens par l'artifice d'un dessin de tripes informes. De cela je vous ai fait l'image du mécanisme de cette Beauté fascinante qui se projette à la limite pour nous empêcher d'aller au cœur de la chose — Pensée est faite aussi pour nous empêcher — C'est une figure de femme divinisée pour être encore cette femme crucifiée — Ceci est indiqué depuis la Princesse de *Tête d'or*, jusqu'à Sygne, Isé, doña Prouhèze — Cette figure porte en elle, quoi? Un enfant sans doute; mais pour la première fois cet enfant, en elle, bouge, et ce moment est celui où elle a pris en elle l'âme de celui qui est mort. C'est un vrai acte de vampirisme. Elle se renferme avec les ailes de son manteau sur la corbeille des fleurs qui montent d'un terreau qui contient le corps de son amant.

C'est là ce dont, quand elle se relève, elle a fait passer en elle l'essence symbolique, cette âme qui repose avec la sienne propre sur les lèvres de ce frère qui s'engage à être, pour donner le père à un enfant, celui qui ne sera jamais son époux.

Cette fusion des âmes, de l'*Otage* et du *Pain dur*, nous est indiquée comme l'aspiration de l'amour; Orso, (qui va rejoindre son frère dans la mort) est le porteur désigné, le véhicule, le messenger — Ce pauvre Orso qui nous fait sourire jusque dans cette fonction de mari postiche, occupe la place même dans laquelle nous sommes amenés à être captivés — C'est à notre désir et comme révélation

de sa structure qu'est proposé ce fantasme qui nous révèle cette puissance de la femme (pas forcément en haut), que cette puissance est tierce et représente notre perte. Il y a toujours dans le désir quelque chose qui a rapport avec la mort, une mort que nous ne pouvons infliger.

Ici quatre termes : les deux frères, a a' ; nous, le *Sujet*, pour autant que nous n'y comprenons rien, et cette figure de l'Autre incarné en cette femme — Entre ces quatre éléments, plusieurs variétés sont possibles de cette inflection de la mort.

Ici c'est le cas le plus éthique, pour autant que l'homme vrai, achevé, qui s'affirme et se maintient dans sa virilité, Orian en fait les frais par sa mort — Même s'il les ravale, ces frais, au niveau du plaisir.

Sur ces termes s'achève le dessein du poète — Ce qu'il nous montre, après le drame du sujet en tant que pure victime du Logos, c'est ce que devient le désir — La figure visible de la femme, Pensée, c'est l'objet du désir — Elle est pensée sur le désir, l'amour de l'autre ; en s'y figeant, elle devient l'objet du désir.

Ainsi s'achève un long cheminement de la tragédie — Après quoi se perçoit ce qui annonce, à travers les lignes du passé traditionnel, ce qui un jour vient au jour — La misogynie d'Euripide, cette aberration, folie, qui frappe sa poésie, nous ne pouvons la saisir que de ce qu'elle est devenue, élaborée à travers la sublimation de la tradition chrétienne. Les points d'écartèlement des termes, dont la croisée nécessite ceux de la névrose, plus originaires chez Freud que ceux du juste milieu de la normale, il est nécessaire que nous en connaissions les extrêmes si nous voulons que notre action soit orientée, et non pas captive du bien de l'entraide ; mais de ce qu'il y a dans l'autre, même sous les formes les plus obscures, de ce que nous avons l'audace de l'accompagner dans le transfert.

Il nous faut repérer quelle doit être notre place au moment où le sujet est sur le seul chemin où on doit le conduire, celle où il doit articuler son désir.