

Roger Mérian *

Le désir, entre tragique et sacrifice **

Deux ans après son séminaire *Le Désir et son interprétation* et un an après son séminaire *L'Éthique de la psychanalyse*, spécialement centré sur la question du désir, notamment articulé à la figure héroïque d'Antigone, Lacan, dans le séminaire *Le Transfert*, tire le fil du désir sur son versant tragique – autre pôle que le versant satisfaction, dit-il dans l'argument que nous avons choisi pour ces soirées – et poursuit également sa déconstruction de la métaphore paternelle. Dans ce séminaire, en choisissant la trilogie de Claudel – *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié* –, il nous invite de nouveau à repasser par un de ces détours que les synonymes d'excentricité nous suggèrent – originalité, extravagance mais aussi caprice du désir ou encore égarement – et pour lesquels il faut un peu plus que du courage, « une espèce de fureur ¹ ».

D'abord, une remarque, le titre du séminaire donné par Lacan en 1960-1961 n'est pas celui retenu par les éditions du Seuil, l'intitulé exact choisi par Lacan était : *Le Transfert dans sa disparité subjective, sa prétendue situation, ses excursions techniques*. Je me réfère ici à la publication Stécriture. Le titre complet n'est pas repris par Jacques-Alain Miller pour sa publication grand public, comme d'ailleurs ne sont pas reprises les notes et les références précises que cite Lacan dans ses séminaires. Elles sont absentes des éditions du Seuil, comme si Lacan était un auteur hors histoire et hors des échanges datés, pourtant nombreux, qu'il avait avec ses contemporains.

Dans ce séminaire, les commentaires sur la trilogie des Coûfontaine de Paul Claudel sont regroupés dans les quatre leçons du 3 au 24 mai 1961. Nous y rencontrons différentes figures du père. Avec sa lecture de Claudel, quelque chose est en effet franchi du destin de l'héroïne antique, que la loi divine – c'est-à-dire de l'Autre – portait dans l'épreuve ; et Lacan d'interroger : « Que veut dire que le poète nous porte à cet extrême du défaut, de la dérision du signifiant lui-même ² ? »

Claudel, dit encore Lacan, était en avance ³, élaborant déjà l'idée que « du seul fait que le père est celui qui articule la loi, la voix ne peut que

défaillir derrière ⁴ ». Derrière le signifiant, l'objet donc, mais aussi, les dits du père ne disent pas le tout de sa fonction. Avec Claudel, et la lecture renouvelée du mythe et du destin tragique, Lacan signale qu'« il n'y a pas besoin de remonter [...] à perpète jusqu'au père Adam » pour situer la position du désir chez un sujet : celui-ci se compose entre « la marque du signifiant » et « la passion de l'objet partiel ⁵ ». La lecture de Lacan nous fait saisir, au-delà de la marque signifiante justement, comment la tragédie du désir se dévoile.

Pour cela, il va se servir d'un mythe, un mythe moderne. Avec *Le Mythe individuel du névrosé* ⁶, Lacan donnait au mythe une certaine fonction de transmission de la psychanalyse, avant d'ériger le complexe d'Œdipe lui-même au rang de mythe de la psychanalyse.

Avec la trilogie de Paul Claudel, un cap est franchi. Celle-ci est considérée par Lacan comme moderne donc contemporaine, parce qu'il s'agit d'une tragédie du désir, qui met en scène « un sens nouveau donné au tragique humain ⁷ ». Pourquoi nouveau ? Parce que Claudel le situe après l'ère chrétienne, montrant ainsi contre Hegel que la chrétienté n'a pas mis fin à l'ère tragique. En effet, Hegel ⁸ – dont la philosophie de l'histoire, introduite en France par Kojève et Jean Hyppolite, traite de la relation de l'individu à la liberté, et permet un mouvement radical de transformation politique (c'est ce qui a notamment intéressé Marx) –, Hegel donc, fidèle à sa dialectique, liait la tragédie à une réconciliation du sujet avec l'histoire. Claudel, lui, prend les choses à la racine. Plutôt que de voir dans l'ère chrétienne l'aveu d'une impuissance à résoudre l'impasse mortelle des tragédies grecques, il considère que la chrétienté, comme les deux autres monothéismes, n'empêche en rien la série des tragédies, voire des génocides. Claudel cherche et trouve, contre Hegel donc, dans la tragédie antique une préfiguration de l'époque contemporaine. Et c'est certainement ce qui intéresse Lacan, qui suivait les cours de Jean Hyppolite, comme une sorte d'incursion des tragédies de l'histoire dans le présent, cela pour cerner la place, non de la liberté hégélienne, mais du désir.

Pourquoi avoir choisi Claudel comme clef de voûte de son séminaire *Le Transfert* ? Lacan nous le dit, c'est à cause d'un petit rien, à cause d'un accent circonflexe... En effet, il découvre, par hasard, dit-il, dans l'échange des correspondances entre Paul Claudel et André Gide, qui est alors son éditeur à la NRF, que Claudel réclame – voire exige – de son éditeur quelque chose qui n'existe pas. Ce que Lacan nous déplie ici, comme dans une cure, c'est l'importance du repérage d'un détail, d'une trace manquante mais essentielle : il s'agit en l'occurrence d'un petit signe, une lettre typographique, un accent

circonflexe sur le U majuscule du nom des Coufontaine. Et à l'époque d'avant internet, cet accent circonflexe sur le U majuscule n'existait pas en imprimerie. Il a fallu le fabriquer pour que le texte de Claudel soit publié. Lacan précise : « À ce signe du signifiant manquant, je me suis dit qu'il devait là y avoir anguille sous roche ⁹. »

Lacan se sert de la littérature. La tragédie écrite par Claudel est donc contemporaine ; elle l'est par rapport à Freud, qui formalise le complexe d'Œdipe autour du père, d'ailleurs formulé à la même époque, puisque *L'Otage* est écrit en 1908.

Claudel permet à Lacan de montrer l'actualité d'une problématique propre à l'être parlant qui traverse son histoire et passe entre les générations. Claudel permet aussi à Lacan de dégager le sens spécifique à la transmission de la psychanalyse. La question est de cerner quelle doit être la place de l'analyste dans la cure, ceci pour que l'analysant puisse approcher l'énigme du désir qui le constitue. « J'essaye [dit-il] de replacer la position fondamentale [...] de l'analyste [...] et ce que doit être le désir de l'analyste ¹⁰. » Il poursuit : « [...] il faut savoir remplir sa place, en tant que le sujet doit pouvoir y repérer le signifiant manquant ¹¹. »

La réponse de Lacan quant au transfert se démarque nettement de la solution freudienne : là où Freud, pour préserver la dimension du désir, prenait de son propre aveu la place du père, Lacan montre la nécessité d'occuper une autre place, hors de tout vouloir, une place vide, en creux, celle de l'objet qui « signifie » le désir, l'analysant n'ayant de cesse de tenter de combler ce vide, parce qu'il n'en veut rien savoir, d'où l'acte et la coupure pour tenter de faire résonner, à défaut de le dire, ce désir, puisqu'à le dire ce sera toujours un « c'est pas ça ».

C'est ainsi que le drame conçu par Claudel va être élevé à la dimension de mythe, dans son rapport à la structure. Rosa Guitart-Pont le rappelait au début de son intervention, le récit littéraire a la même valeur de fiction que l'inconscient ¹².

Ce qui est développé par Claudel dans sa trilogie est la thématique du père et, pour Lacan, ce n'est pas un hasard : en écho au mythe freudien, le mythe claudélien présente le meurtre du père, mais aussi l'humiliation du père, un père dont la figure confine même à l'abject ¹³.

En déployant l'histoire de trois générations d'une famille, Claudel a construit une trame dans laquelle Lacan repère pour nous les trois moments, trois temps de la configuration du désir. Chaque pièce correspond à une génération et à l'un des trois moments : d'abord, dans *L'Otage*, la marque du

signifiant ; ensuite, dans *Le Pain dur*, l'objet qui en résulte ; enfin, la configuration du désir réalisée et accomplie dans *Le Père humilié*.

Ainsi, Lacan met en évidence ce qu'on peut appeler la dévaluation du père contemporain. Ici, le père représenté par Toussaint Turelure est à la fois ignoble et monstrueux – et son meurtre par son fils est le pivot de la pièce centrale, *Le Pain dur*.

L'année précédente, dans *L'Éthique de la psychanalyse*, Antigone sert de support au fameux ne pas « céder sur son désir ¹⁴ », elle vient ainsi représenter de façon paradigmatique une position éthique en obéissant à cet impératif. La figure d'Antigone permet à Lacan de faire valoir le thème de la seconde mort, et son incidence dans la psychanalyse. Il s'agit de montrer que le désir prend sa fonction du rapport à la pulsion – et non du besoin – et que cela implique la prise en compte d'une jouissance qui « dans le registre de l'expérience [se présente sous la forme de] la destruction ¹⁵ ». Lacan défend l'idée que la tragédie tourne autour de cette position d'entre-deux-morts, à laquelle l'héroïne est conduite par la force, la fermeté et surtout la détermination de son désir.

Antigone, en effet, sacrifie son destin de femme et son espoir de devenir mère pour s'identifier à son frère mort. C'est à ce prix qu'elle accepte la mort ; elle accepte même la seconde mort, soit la punition infamante d'être enterrée vive. Mieux, elle s'y précipite, elle y consent, elle l'appelle de ses vœux, faisant coïncider sa volonté et son désir. Ce désir, elle le veut. Elle se fait identique à son destin, la fatalité des Atrides, celui de sa famille et de son nom.

Exaltant le désir, elle exalte aussi une position dans le fantasme qui en est le soutien, se situant ainsi à la place de la belle âme, dans un suicide où elle se montre identique à la vérité qu'elle énonce ; suicide en rien altruiste, encore moins mélancolique, mais plutôt d'aliénation. C'est ainsi qu'elle répond au vide de l'Autre, en y abandonnant son corps à la place même de l'idéal.

Antigone agit sans crainte et sans pitié, non pour incarner la loi, mais pour se soumettre à sa propre loi, qui ne vaut pour personne d'autre et dont elle affirme la singularité. On peut se demander sur quoi elle s'appuie pour être si sûre. Elle ne se réfère pas à la volonté des dieux. Elle sait ce qu'elle doit faire, et elle le fait sans calculer le prix à payer. C'est bien parce qu'elle n'a trahi ni son frère, ni son désir, que le prix ne lui semble pas trop élevé. Elle dit : « [...] subir la mort, pour moi, n'est pas une souffrance ¹⁶ ». Sa place est celle de la mort, désignée par le signifiant qui permet que tienne sa place dans un discours, c'est-à-dire dans le symbolique. Son acte n'est

possible qu'à travers le langage parce qu'elle est inscrite dans l'ordre symbolique. En effet, si elle ne pouvait dire cette phrase : Polynice est mon frère et c'est pour ça que je l'enterre et que je meurs, il n'y aurait pas d'acte possible. Une coupure a donc lieu entre toute l'histoire de ce frère – c'est-à-dire entre ce qui se noue de l'histoire des Atrides et sa propre petite histoire – et le signifiant ; le signifiant qui lui seul a pour elle de la valeur. En fait, sa loi n'est autre que la soumission à ce signifiant qu'elle porte, voire supporte.

Ce qui pour Créon est une trahison de la loi de la cité, est pour Antigone l'acte même de fidélité et d'authenticité, par lequel elle ne trahit ni Polynice, ni sa famille. On peut dire ainsi qu'Antigone a dépassé cette limite au-delà de laquelle elle peut reconnaître son désir, désir qui, dans son cas particulier, mène à la mort.

Le désir de Sygne de Coûfontaine mène aussi à la mort, mais selon une modalité bien différente.

Dans la première pièce de Claudel, *L'Otage*, Sygne de Coûfontaine, noble héritière, est dépossédée de ses privilèges et de tous ses biens par la Révolution et elle a vu ses parents guillotiner par Turelure, un révolutionnaire, lui-même fils de la servante des Coûfontaine. Elle s'est employée à reconstituer le domaine familial de Coûfontaine dans une transmission fidèle à sa terre. Un homme arrive à l'improviste, avec un autre fugitif, un vieillard, qu'il a arraché de sa prison et qui n'est autre que le Pape. C'est le nœud du drame. Si l'otage pour Claudel est le Pape, pour Lacan c'est Sygne, otage du verbe. Différentes figures de père vont avoir une place décisive dans le déroulé du mythe. Le Pape, Toussaint Turelure, bientôt relayé par son fils Louis, parricide, et enfin Orian dans la troisième pièce.

Turelure, l'assassin des parents de Sygne, présenté sous un jour horrible, sait que le Pape est caché dans le domaine. Aussi fait-il à Sygne un affreux chantage, lui intimant de lui céder sinon il élimine le Pape. Un fils naît de ce mariage forcé, Louis, qui va être le héros de la deuxième pièce, *Le Pain dur*. Louis va tuer son père vieillissant, Turelure, l'exterminateur des Coûfontaine. La fin de *L'Otage* est l'acmé du drame : dans une affaire politique où le cousin de Sygne veut tuer Turelure, Sygne se jette devant son abominable mari, le sauve, mais en meurt. Le choix de Sygne est donc de mourir pour sauver un homme monstrueux qui l'a humiliée, bafouée, achetée.

Lacan dit ici : « Elle doit renoncer à ce qui est son être même – au pacte qui la lie depuis toujours à sa fidélité à sa propre famille, puisqu'il s'agit d'épouser l'exterminateur de cette famille – [...] C'est là quelque chose qui la porte, non pas aux limites de la vie, car nous savons que c'est une

femme qui en ferait volontiers sacrifice, [...], mais au sacrifice de ce qui, pour elle, comme pour tout être, vaut plus que sa vie [...] son être même ¹⁷. »

Avec la troisième pièce, *Le Père humilié*, intervient la troisième génération. Après la destruction par Sygne de son être propre, après la marque du signifiant dans la première génération et après l'arrivée de l'enfant en tant qu'objet rejeté, non désiré, Louis de Coûfontaine, dans la deuxième génération, nous nous trouvons avec la troisième génération, face à cette question que pose Lacan : « Comment le désir se compose-t-il entre la marque du signifiant et la passion de l'objet partiel ¹⁸ ? »

Pensée de Coûfontaine est la fille de Louis, et donc petite-fille de Sygne. « Le drame [interroge Lacan] tel qu'il se poursuit à travers les trois temps de la tragédie, est de savoir comment, de cette position radicale [où l'homme est devenu l'otage du verbe] peut renaître un désir, et quel ¹⁹. » Ici ce désir est représenté par Pensée ; son désir pour Orian, neveu du pape, est un désir pur. Elle le désire parce qu'il est inaccessible. Elle est à la place, nous dit Lacan, de l'objet d'« un désir qui n'a plus, à ce niveau de dépouillement ²⁰ », et il ajoute, « elle devient l'objet d'un désir ²¹. » C'est en effet dans cette troisième pièce de la trilogie, *Le Père humilié*, que l'on découvre Pensée de Coûfontaine qui frappe par la force et l'évidence de son désir. Il aura fallu pour cela trois temps, trois générations. Cependant, Orian, parti à la guerre, meurt avant d'apprendre qu'il devient père. Pensée épousera le frère, pour sauvegarder l'honneur et élever son enfant.

Le sacrifice que Lacan présente à propos de Sygne de Coûfontaine est à l'opposé de celui d'Antigone : en effet, pour sauver le père, ici incarné par Turelure et symbolisé mais aussi décliné par les différentes figures de père – le Pape, Louis et Orian –, elle se trouve contrainte, maltraitée, marchandée, négociée comme un objet, non sans y consentir. La clinique nous enseigne d'ailleurs qu'une femme dans la position hystérique peut parfois aller très loin dans le ravalement d'une position de rebut.

Le tragique trouve son point d'acmé lorsqu'au moment de mourir, elle refuse les secours de la religion, à laquelle elle avait jusqu'alors sacrifié sa vie de vivante. Car, contrairement à Antigone, Sygne de Coûfontaine oppose un refus farouche mais muet – en faisant de la tête signe que non – à tout ce qui pourrait avoir rapport à l'idéal.

Antigone ne cède pas sur son désir, en tant qu'il s'articule à l'idéal, « on enterre un frère ». Sygne de Coûfontaine, elle, ne cède pas sur son désir en tant qu'il refuse tout idéal, et qu'il s'adjoint sa position d'objet. Une sorte de *sicut palea* qui signe et renie en même temps tout ce qui a été sa vie et son idéal – ce qui rend manifeste et décisif son sacrifice, qui va plus loin que

celui d'Antigone. Alors qu'Antigone exalte le père, *via* la transmission des Atrides, Sygne dénie le père d'un signe de refus, un non. C'est au nom de l'idéal qu'Antigone se sacrifie, alors que Sygne se sacrifie pour l'objet.

Cela dépasse tout ce qu'Antigone a pu approcher. Le non de Sygne est la marque du signifiant porté à son degré suprême, un refus porté à une position radicale. La destinée d'Antigone avait un sens, le sacrifice de Sygne aboutit à la dérision d'un non-sens. Antigone agit sans crainte et sans pitié, Sygne a franchi toute crainte et toute pitié.

Dans la trilogie des Coûfontaine, Paul Claudel renouvelle le thème du héros, mais de façon paradoxale. Cette limite, indique Lacan, qui « se désigne et se voile aussi [...] au moment où, Antigone [a] franchi la limite de sa condamnation, non seulement acceptée mais provoquée, par Créon, [...] ici, après vingt siècles d'ère chrétienne, c'est au-delà de cette limite que nous porte le drame de Sygne de Coûfontaine ²². »

En effet, si la posture d'Antigone, contre la loi de la Cité, vise une loi humaine immuable qu'elle supporte seule, elle donne l'exemple d'une éthique du désir. Différemment, Sygne de Coûfontaine, l'héroïne moderne, met en valeur une éthique du refus. L'action d'Antigone trouvait sa cause dans une raison présente dès avant sa naissance, sur trois générations également, la transmission des signifiants refoulés d'une histoire chaotique, une raison ignorée d'elle-même, le destin tragique des Atrides, depuis Laïos en passant par Œdipe. L'acte de Sygne, au contraire, joue sa liberté à ne se recommander d'aucune loi de l'Autre, royale, divine, paternelle ou transcendante. Elle choisit de *ne pas...*, mais, plus foncièrement que Bartleby dans le roman de Melville, elle fait signe que non. Un désir de refus, un « refusement », selon un vieux mot de la langue que j'emprunte à Janine Altounian pour traduire la *Versagung* de Freud. Refusement, autre terme pour dire avec Lacan ²³ le renoncement ou la dénonciation. Pour Sygne de Coûfontaine, Lacan propose de traduire *Versagung* par « per-dition », ajoutant que c'est « le défaut à une promesse pour quoi déjà tout a été renoncé ²⁴ ». Désir de refus : n'est-ce pas une version possible, mais limite, de la destitution subjective ? Aucun héroïsme là-dedans, même pas l'héroïsme d'une fin. Sygne doit franchir les limites de la seconde mort, mort qu'Antigone a été appelée à seulement en approcher le bord, l'Até.

Lacan indique ici que « son attitude nous montre qu'elle a bu le calice sans rien y rencontrer d'autre que ce qu'il est, la déréliction absolue, l'abandon même, éprouvé, des puissances divines, la délibération de pousser jusqu'à son terme ce qui à ce degré ne mérite plus qu'à peine le nom de sacrifice ²⁵. » Et il poursuit : « Toutes les exhortations [...] échouent devant une

négation dernière. Sygne ne peut trouver, par aucun biais, quoi que ce soit qui la réconcilie avec une fatalité dont je vous prie de remarquer qu'elle dépasse tout ce qu'on peut trouver dans la tragédie antique ²⁶. »

Claudel nous conduit à cette image finale extrême et saisissante où le verbe se fait chair d'un évènement de corps. Sygne est réduite à un signe du corps. Pendant tout le troisième acte de *L'Otage*, on la voit agitée d'un tic de la tête, Sygne fait signe que non. Ce désir de refus de Sygne porté à une position dernière a une force inouïe. Que veut dire Claudel ? Lacan répond : « Ce dont nous ne pouvons douter en tout cas, c'est que Claudel, au moins, s'imaginait qu'il savait ce qu'il écrivait. Et quoi qu'il en soit, c'est écrit. Une chose pareille a pu venir au jour de l'imagination humaine ²⁷. »

Ce qu'indique Lacan, c'est le glissement pour ne pas dire la mutation de la fonction du père à travers deux millénaires. Au terme, il n'y a ni père royal, ni père divin, Dieu est mort, mais père humilié. Le père est déjà mort, tel Orian qui ne saura pas que Pensée attend son enfant. Mais qui est ce père humilié ? Non le Pape, représentant de Dieu, mais le père horrible, obscène, Turelure, dont le meurtre reste le pivot de la pièce centrale, *Le Pain dur* ²⁸. Lacan ajoute, le père est représenté de façon grotesque sous « la forme de la plus extrême dérision, d'une dérision qui confine même à l'abject ²⁹ ». Un épisode qui, comme pour Sygne, dépasse toutes les limites ³⁰.

Je termine sur la question du rapport entre le héros tragique et l'analyste. L'analyste se situe-t-il à la même place que le héros ? Il serait difficile de le soutenir bien sûr, de même que celle d'un héraut – le messager des bonnes et mauvaises nouvelles –, d'un missionnaire freudien ou d'un militant de la cause analytique, car cela vise toujours un idéal dont il reste nécessairement, dans chaque cure, à faire le deuil.

Mots-clés : Antigone, Sygne de Coûfontaine, Versagung.

*↑ Pôle 9, Ouest.

**↑ Séminaire collectif 2020-2021 sur « L'excentricité du désir », à Rennes, le 22 avril 2021.

1.↑ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 320.

2. [↑](#) *Ibid.*, p. 330.
3. [↑](#) *Ibid.*, p. 350.
4. [↑](#) *Ibid.*
5. [↑](#) *Ibid.*, p. 351.
6. [↑](#) J. Lacan, *Le Mythe individuel du névrosé*, Paris, Le Seuil, 2007.
7. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*, Paris, Le Seuil, p. 331.
8. [↑](#) G. W. F. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, traduction de J. Hyppolite, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1973.
9. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert, op. cit.*, p. 322.
10. [↑](#) *Ibid.*, p. 315.
11. [↑](#) *Ibid.*, p. 319.
12. [↑](#) R. Guitart-Pont, « Le tragi-comique du désir », *Mensuel*, n° 153, Paris, EPFCL, octobre 2021, p. 85-94.
13. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert, op. cit.*, p. 338.
14. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 370.
15. [↑](#) *Ibid.*, p. 248.
16. [↑](#) Sophocle, *Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, traduction de P. Mazon, v. 450-470, p. 57.
17. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert, op. cit.*, p. 326.
18. [↑](#) *Ibid.*, p. 351.
19. [↑](#) *Ibid.*, p. 360.
20. [↑](#) *Ibid.*, p. 367.
21. [↑](#) *Ibid.*, p. 369.
22. [↑](#) *Ibid.*, p. 327.
23. [↑](#) J. Lacan, « Situation de la psychanalyse et formation du psychanalyste en 1956 », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 460.
24. [↑](#) J. Lacan, *Le Transfert*, version Stécriture, leçon du 17 mai 1961.
25. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert, op. cit.*, p. 328.
26. [↑](#) *Ibid.*, p. 329.
27. [↑](#) *Ibid.*, p. 330.
28. [↑](#) *Ibid.*, p. 338.
29. [↑](#) *Ibid.*
30. [↑](#) *Ibid.*, p. 334-343.