

Élisabeth De Franceschi

Livre de chair

La livre de chair intervient le plus souvent de façon anodine dans la vie quotidienne, dans nos manières de dire – que signifie l'expression *accorder sa main*, par exemple ? – et dans le rêve, où nous pouvons aisément la reconnaître ; c'est ainsi que nous la voyons revêtir quatre aspects dans le « rêve de la belle bouchère » analysé par Freud dans la *Traumdeutung* : elle apparaît d'abord sous la forme de la tranche de saumon fumé (plat préféré de l'amie de la bouchère), ce « phallus un peu maigre », puis sous celle du « morceau du derrière d'une belle fille » (autrement dit : une tranche de fesse) évoqué (on invoqué) avec humour par le mari boucher au cours d'une discussion au restaurant avec un peintre, lequel « voulait à tout prix faire son portrait, parce qu'il n'avait pas encore trouvé de tête aussi expressive » ; enfin c'est le sandwich au caviar que la belle bouchère a prié son mari de ne pas lui donner à son petit-déjeuner.

Dans le séminaire *L'angoisse*, Lacan montre comment dans un cas d'*acting out*, le a révèle sa nature de livre de chair. Dans l'*acting out*, un désir se montre, se désigne, s'expose, « s'affirme comme vérité » d'une façon tout à fait singulière, dit-il. Si le désir « n'est pas articulable encore qu'il soit articulé », dans l'*acting out*, il est « articulé objectivement » en désignant l'objet qui est sa cause : « entre le sujet ici, si je puis dire, Autrifié dans sa structure de fiction et l'Autre non authentifiable, ce qui surgit, c'est ce reste a, c'est la livre de chair \$ en A, ce qui veut dire [...] qu'on peut faire tous les emprunts qu'on veut pour boucher les trous du désir et de la mélancolie, il y a là le juif qui, lui, en sait un bout sur la balance des comptes, et qui demande à la fin la livre de chair. C'est là le trait que vous retrouverez toujours dans ce qui est l'*acting out* ».

1 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon V, 10 décembre 1958, éd. AFI, p. 100.

N.B. : sauf exception signalée dans les notes, toutes les références aux séminaires de Lacan sont puisées dans les éditions de l'Association lacanienne internationale (anciennement Association freudienne internationale). Pour le séminaire IV, *La relation d'objet et les structures freudiennes* : édition de 1994 ; pour le séminaire VI, *Le désir et son interprétation* : édition de 2000 ; pour le séminaire X, *L'angoisse* : édition de 2001. La pagination indiquée renvoie à ces éditions.

Je mettrai en italiques, systématiquement, les phrases dans lesquelles Lacan cite le passage de Simone Weil.

2 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XX, 8 avril 1959, p. 333.

3 Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, chapitre « Désirer sans objet », Plon, 1948 ; 10/18, 1962, p. 32.

Pour point de départ de cet exposé, j'ai choisi quatre passages du séminaire de Lacan sur *Le désir et son interprétation*, dans lesquels Lacan reprend la même citation, sous forme presque lapidaire, sans vraiment la commenter, mais de façon éclairante.

Cette citation de Simone Weil est reprise ou reformulée dans les leçons V (10 décembre 1958), XVI (8 avril 1959), XVII (15 avril 1959) et XX (13 mai 1959).

Le 10 décembre 1958, Lacan déclare que « quelqu'un » a écrit : « arriver à apprendre ce que l'avare... Arriver à savoir ce que l'avare a perdu quand on lui a volé sa cassette, on apprendrait beaucoup »¹.

Au cours de la leçon XVI (8 avril 1959), il précise que selon Simone Weil, « ce que l'avare regrette dans la perte de sa cassette nous en apprendrait, si on le savait, long sur le désir humain »².

De fait, dans *La pesanteur et la grâce*, Simone Weil écrit : « Arriver à savoir exactement ce qu'a perdu l'avare à qui on a volé son trésor ; on apprendrait beaucoup »³.

Pourquoi cette allusion à la cassette d'Harpagon, dont il est question dans *L'Avare* de Molière ?

Quel trésor la cassette enfermait-elle ? Harpagon le dit au commissaire appelé en toute hâte : 10 000 écus « bien comptés [...] en bons louis d'or et pistoles bien trébuchantes »⁴. Voilà certes du *bien bel et bon*. Mais dit-on d'emblée toute la vérité à un commissaire ? Harpagon avait déclaré auparavant : « je ne sais si j'aurai bien fait d'avoir entermé dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi est une somme assez... »⁵ Cet argent est le prix d'une dette.

Les « écus » rappellent ceux de la chanson de Gallet (1698-1757) – lequel fit banqueroute en 1751 mais régla tous ses créanciers – sur la belle boulangère, dotée d'*écus*...

« Qui ne lui coûtent guère,
Elle en a, je les ai vus
J'ai vu la boulangère aux écus »

... et dans le cas d'Harpagon en outre, ce sont des écus « accumulés ».

Les écus (d'argent ou d'or) dont est pourvue la boulangère pourraient à juste titre témoigner de la féminité de cette dernière ; en revanche les « pistoles » (pistole : monnaie d'or battue en Espagne ou en Italie) et les « louis » (monnaie frappée à l'effigie du roi de France, Louis, « lui ») d'Harpagon, eux, nous parlent de masculinité.

Mais il est également question d'or avec ce très-or, qui « dore » ou qui « dort » – enfin, qui dormait – dans la fameuse cassette. Car il ne s'agit pas pour Harpagon d'avoir *du bien au soleil*, mais de garder son bien à l'ombre.

Ce trésor est un contenu à entendre et à voir : bruit des pièces (reconnaissable lorsque les pièces s'entrechoquent, à la condition qu'elles ne soient pas fausses ; la « monnaie de singe » ne serait pas « sonnante »⁶), éclat de l'or. Lové dans sa cachette ombreuse, telle la lampe d'Aladin, l'or éclaire ce qui l'entoure.

L'or qui *dort-dore* peut même devenir fécond et *faire des petits* : une pluie d'or n'a-t-elle pas jadis engrossé Danaé ?

Nous comprenons aussi que le trésor est lié à un rituel du comptage, ce qui me rappelle les billes de stylo à bille collectionnées autrefois par un de mes jeunes patients ; cet adolescent, lorsque je l'ai connu, en détenait plus de quinze cents, et il passait chaque jour beaucoup de temps à les compter et re-compter – de fait, il craignait toujours de se tromper.

Le contenu de la cassette a également un poids : car le terme « trébuchantes » rappelle le rituel de la pesée au trébuchet, petite balance à plateaux utilisée pour le *trébuchage* – c'est-à-dire les pesées délicates – des pierres précieuses et des pièces d'or : la pièce est « trébuchée », passée au trébuchet. Quand nous parlons aujourd'hui de pièces « trébuchantes », nous imaginons volontiers qu'elles roulent sur leur tranche et qu'elles chancellent avant de choir et de s'immobiliser (c'est la *chute finale*). En réalité les pièces trébuchantes sont des pièces qui font *pencher la balance* : elles ont le poids requis, et même davantage. Si les « espèces sonnantes et trébuchantes » désignent l'argent liquide, le *trébuchant*, c'est l'excès de poids qu'on donnait aux pièces d'or en prévision de la perte de poids due à l'usure occasionnée au fil du temps par le maniement des pièces⁷.

On pourrait penser aussi à la morsure, au coup de dent (*qui dore dîne*, diront les chanceux) qui permettait jadis de savoir si la pièce était

⁴ Molière, *L'Avare*, acte V, scène 1, Gallimard, Pléiade, p. 570.

⁵ Molière, *L'Avare*, acte I, scène 4, éd. cit., p. 524.

⁶ Saint-Louis (XIII^e siècle) décida qu'il faudrait payer une taxe pour emprunter le pont reliant l'île de la Cité à la rue Saint-Jacques. Il y avait toutefois une exception à cette règle : les forains, bateleurs ou jongleurs qui possédaient un singe pouvaient, en guise de paiement, faire faire son numéro à leur animal. Ce mode de paiement particulier a donné naissance à notre « monnaie de singe ».

⁷ Selon le Littré, le *trébuchant* désigne « un certain nombre de grains [grain : unité de poids équivalent à celui du grain de blé ou du grain d'orge] qu'on retranche sur le marc, et qu'on répartit sur le nombre des pièces qui le composent, pour rendre chaque pièce un peu plus forte que le poids requis, afin qu'elles ne deviennent pas trop tôt légères par le maniement, et qu'elles soient plus longtemps trébuchantes », c'est-à-dire, de poids dans le trébuchet. « Cette pièce de monnaie a le trébuchant ». D'où au sens figuré : « Il est en fonds de plus de deux mille syllogismes, et il n'y en a pas un qui ne soit de poids et trébuchant » (Jean-Louis Guez de Balzac, *Correspondance, lett. Liv. XII, 32*).

La monnaie utilisée au Moyen Âge comporte une certaine valeur de métal précieux. L'unité de valeur est le marc d'or ou d'argent. Un marc correspond à 8 onces (soit environ 245 g pour les ateliers monétaires royaux de Troyes). La taille est le nombre de pièces que l'on peut tirer directement dans un marc. Le titre (ou aloi) est la proportion de métal précieux entrant dans un alliage. Le titre de l'or se compte en carats, celui de l'argent en deniers d'aloï. La combinaison du titre et de la taille définit la valeur de la monnaie. Les ateliers avaient par ordonnance royale une marge de tolérance pour la taille et le titre. Il était courant que ces ateliers rognent au maximum les quantités de métal précieux, de manière à augmenter leurs bénéfices.

effectivement en or ou s'il s'agissait d'une contrefaçon : on mordait la pièce de monnaie douteuse pour s'assurer de sa dureté, donc de son authenticité, pour savoir si elle était *de bon aloi*, c'est-à-dire si l'alliage était correct.

C'est ainsi tout un enchevêtrement qui se découvre. Avant le vol de sa cassette, Harpagon est « cousu d'or », « cousu de pistoles » ; et croyez-moi – ou croyez-le –, ce n'est pas une situation facile ; à l'acte I, Harpagon prédit : « on me viendra chez moi couper la gorge, dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles »⁸. Autrement dit : on va lui prendre, lui arracher à la fois la bourse, et la vie ; car le trésor caché a fait de sa demeure un « coupe-gorge ». L'expression « couper la gorge » pourrait d'ailleurs métaphoriser une opération de castration. La perte est redoutée avant qu'elle n'arrive : Harpagon craint la séparation, la bipartition de lui-même et de son argent. Mais d'une perte redoutée ou fantasmée à une perte désirée... « Ça devait bien arriver un jour », dira-t-on.

Nous avons tous en mémoire les cris et l'affolement d'Harpagon, à la fin de l'acte IV de l'*Avare* :

« Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier ! Justice, juste Ciel ! je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent [...] Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais. Hélas ! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami ! on m'a privé de toi ; et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre ».

« On » (le vol, le voleur) a fait « rendre gorge » à Harpagon, la découverte de la perte l'a désorienté, privé de ses repères, faisant vaciller jusqu'à son identité : perdant l'objet, il se perd à lui-même.

Le terme « support » nous renvoie à l'objet *a*, « support » du désir.

Le monologue d'Harpagon nous incite à questionner ce qui distingue la perte comique de la perte tragique. Est-ce l'objet de la perte ? Est-ce le comportement du perdant ? Serait-ce le caractère fétichiste, excessif, du rapport entre le possédant et son objet ? Car ce monologue nous signifie explicitement que le registre de l'*Avare* est celui de la comédie, du dérisoire – « ils me regardent tous et se mettent à rire », remarque Harpagon, parlant des spectateurs. La perte d'argent est-elle plutôt un sujet de comédie ? Un acteur peut imaginer différentes façons d'interpréter le personnage d'Harpagon, de la plus bouffonne à la plus terrible ; et il en va de même pour celui de Shylock dans le *Marchand de Venise*. Or Shakespeare signale ouvertement que le registre est risible lorsque Shylock, confronté à une double perte en raison de la fugue de sa fille Jessica, partie avec son amoureux en emportant une cassette (*casket*) remplie de ducats⁹ et de pierres précieuses, exhale son dépit et prend acte de l'ampleur du désastre :

« Ma fille ! ô mes ducats ! ô ma fille !
Enfuie avec un chrétien ! ô mes ducats chrétiens !
Justice ! La loi ! mes ducats et ma fille !
[...] De doubles ducats, que m'a volés ma fille !
Et des bijoux, deux pierres, deux riches pierres précieuses
[...] Trouvez la fille,
Elle a sur elle les pierres, et les ducats ! »

Ainsi parle Shylock ; il dit, et devient la risée des gamins de

⁸ Molière, *L'Avare*, acte I, scène 4, éd. cit., p. 525.

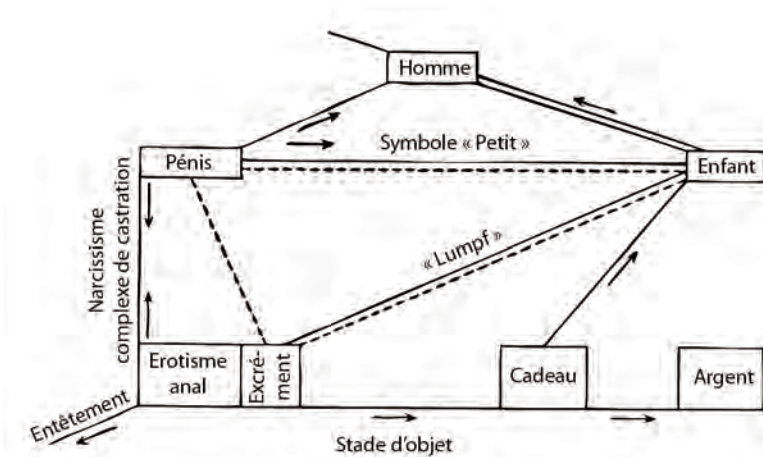
⁹ Ducats : monnaie d'or frappée par les ducs ou doges de Venise.

Venise, qui courent derrière lui en criant : « mes pierres, ma fille, et mes ducats ! »¹⁰ – ces gosses ont en commun avec Shylock le savoir concernant les équivalents du signifiant « argent ». Shylock a donc perdu la *prunelle de ses yeux*. Les ducats, les pierres précieuses, la fille : autant de possessions mises sur le même plan.

La passion de l'argent est-elle une passion inavouable ? Cet objet « argent », resté si proche de l'analité¹¹, allons-nous le considérer comme un objet « dégradé » ou « dégradant », « dérisoire » en comparaison d'autres objets ? C'est ce que les jugements portés par diverses religions pourraient nous laisser croire. Par ailleurs, si Freud souligne que la chose la plus dénuée de valeur (déchet) est aussi la plus précieuse¹², ne pourrait-on dire également que la chose la plus précieuse est aussi la plus dénuée de valeur ? Que signifie l'expression « c'est sans prix » ?

Mais n'est-ce pas aussi le personnage d'Harpagon qui est en cause ? Car Harpagon, comme Shylock, est « ridicule, c'est-à-dire beaucoup trop proche de l'inconscient pour que vous puissiez le supporter », observe Lacan¹³. Autrement dit : il provoque le rejet.

Dans l'article « Sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal » (1917)¹⁴, Freud définit par un schéma¹⁵ les avatars de la composante érotique anale :



« Pour l'inconscient freudien, l'argent renvoie à la pulsion anale dont le destin sera de produire une métaphore civilisatrice », fait observer le comité de rédaction du numéro de la revue *Che vuoi ?* consacré à l'argent¹⁶. Mais Harpagon a-t-il accès à la métaphore ?

La perte du trésor désertifie et assombrit le monde intérieur d'Harpagon ; en retour, Harpagon veut désertifier le monde extérieur : « je veux faire pendre tout le monde ; et si je ne retrouve pas mon argent, je me pendrai moi-même après »¹⁷.

Étrange « discours d'un capitaliste »¹⁸ que le discours tenu par Harpagon, et dont Harpagon se paie : l'or devient un « support », une « consolation », une « joie », il apparaît aussi vital que le sang, mais il n'est pas question de le faire circuler, de le dépenser, d'en acheter du pain pour vivre, un toit pour s'abriter, des présents pour ceux qu'on aime : l'or devient la vie même, à thésauriser. La fonction d'échange est absente, il n'est pas question non plus d'une fonction de transmission ou de don, mais seulement d'un confinement dans une *enceinte* ; au sens strict, Harpagon *ne fait pas de cadeaux*. Par la rétention, l'or est statufié, réifié, fétichisé ; il en va de même pour son possesseur, devenu

10 Shakespeare, *Le marchand de Venise*, acte II, scène VIII, vers 15-24, Gallimard, « folio théâtre », 2010, p. 128-129.

11 Voir Freud, « Caractère et érotisme anal » (1908), GW, VII, trad. française in *Névrose, Psychose et Perversion*, PUF.

12 Freud, « Caractère et érotisme anal », dans *Névrose, psychose et perversion*, PUF, p. 143-148.

13 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon V, 10 décembre 1958, p. 100.

14 Traduction française dans *La vie sexuelle*, PUF (1969, 1973), p. 106-112.

15 Éd. cit., p. 111.

16 *Che vuoi ?* Revue du Cercle Freudien, Nouvelle série n° 24, 2005 De l'argent, L'Harmattan.

« Quelle est la nature de l'argent ? Est-il un signifiant susceptible d'être décrypté selon les références du ternaire lacanien, le Symbolique, le Réel et l'Imaginaire ? Est-il un des aspects de la lettre avec laquelle il a partie liée ? En quoi, comment peut-il s'avérer l'agent par quoi se construit, au prix de petites coupures, le sujet en analyse ?

La psychanalyse est le seul domaine d'expérience où l'on paye pour parler, jusqu'à parler en son nom. Éloignée du calcul d'utilité comme du monde de la prestance, elle subvertit le langage monétaire en faisant de l'argent la métaphore d'une perte et la matière d'un symptôme ».

Dans ce numéro, on se reportera au commentaire du schéma de Freud fait par Serge Reznik dans l'article intitulé « La monnaie de la pièce ».

17 Molière, *L'Avare*, acte IV, scène 7, éd. cit., p. 569.

18 Ferenczi parle de « pulsion capitaliste » dès 1914, à la fin d'un article consacré à « L'ontogenèse de l'intérêt pour l'argent » (voir Sandor Ferenczi, *Œuvres complètes*, tome II, Payot, « science de l'homme », p. 149).

19 *L'Avare*, acte II, scène 4, éd. cit., p. 538.

20 *L'Avare*, acte II, scène 5, éd. cit., p. 540.

21 *L'Avare*, acte I, scène 4, éd. cit., p. 528.

22 *L'Avare*, acte I, scène 5, éd. cit., p. 529.

23 La Fontaine, *Fables*, « La cigale et la fourmi ».

24 *L'Avare*, acte V, scène 6, éd. cit., p. 582 et p. 583.

25 *L'Avare*, acte V, scène 3, éd. cit., p. 576.

26 Exposition « Boîtes en or et objets de vertu au XVIII^e siècle » (boîtes, tabatières, nécessaires de couture, bonbonnières, boîtes à mouches, étuis à jetons de jeu...), au Musée Cognacq-Jay, du 21 décembre 2011 au 6 mai 2012.

un pantin, une mécanique. L'avarice (la lésine) et l'avidité (Harpagon est usurier) ont détruit l'amour paternel : « vous mettez en terre et vos enfants, et les enfants de vos enfants », dit l'entremetteuse Rosine, experte en « l'art de traire les hommes »¹⁹ ; « tant mieux », répond Harpagon²⁰. Ce vieillard n'a pas accès à la différence des générations. À plus de soixante ans, père de Cléante et d'Élise, qui sont en âge de se marier, il veut épouser Mariane : il devient ainsi le rival de son fils. Et il décide de donner Élise en mariage à Anselme, un homme « qui n'a pas plus de cinquante ans »²¹, mais qui « s'engage à la prendre sans dot »²².

Il n'y a pas de sublimation possible pour la pulsion anale : le trésor d'Harpagon est une simple « transposition » de l'objet anal.

Un jeune obsessionnel me fit un jour en toute naïveté cette profession de foi : « j'suis pas radin, mais j'aime pas dépenser mon argent ».

Tout à son vœu d'emprise, quel discours Harpagon pourrait-il entendre ? Celui de la cigale lui resterait étranger, incroyable. Dans la fable de La Fontaine, la cigale promet : elle paiera, dit-elle, « foi d'animal, intérêts et principal »²³ ; optimiste, ou irréaliste, cette emprunteuse ne dit pas si elle compte rembourser sa dette « à tempérament », ni comment elle va se débrouiller pour s'en acquitter : toute à la jouissance de son chant, va-t-elle même prendre garde à demander une obole, un *paiement symbolique* à ses auditeurs ?

Ce dont Harpagon se plaint, ce n'est *a priori* pas tant du vol (du rapt) de sa cassette (le contenant), que du vol de son contenu. Et nous saisissons que ce qui est véhiculé par ce contenu, et qui tient surtout, au premier abord du moins, de la réalité et de l'imaginaire, est susceptible de prendre une dimension hautement symbolique.

Quant à la perte de la cassette, ne peut-elle renvoyer à une privation (donc à un « trou réel ») ?

On retient qu'une cassette est un objet de petite taille : un « petit coffre destiné à serrer de l'argent, des bijoux... », une boîte, un coffret.

La pièce de Molière s'achève sur une réconciliation. Le mot de la fin revient à Harpagon, lequel s'en va voir sa « chère cassette ». La cassette « saine et entière »²⁴, enveloppante, fermée, naguère ensevelie dans le jardin d'Harpagon (mise au tombeau en quelque sorte), est nécessaire à la préservation du trésor ; elle est surtout un appareil nécessaire pour cacher, pour voiler le trésor, l'objet le plus précieux – un objet de petite taille –, le dérober à la vue. Comme nous allons le voir, elle est imposée par une structure.

Molière utilise l'expression « les beaux yeux de ma cassette »²⁵, pour en désigner le contenu. Ainsi la cassette ne serait-elle pas l'élément précieux dans le duo qu'elle forme avec son contenu. Cependant nombre de cassettes anciennes ou modernes sont finement et richement décorées, ainsi qu'en témoigne une exposition actuelle à Paris²⁶.

Le contenant comme métonymie du contenu, le voile comme métonymie de l'objet ? C'est ce que des expressions comme « la cassette royale », « les biens de la cassette » (le Trésor particulier d'un roi) font entendre. La cassette d'Harpagon n'est pas sans rappeler celle qu'emporte la fille fugueuse de Shylock, ainsi que les trois coffrets figurant dans l'épisode du *Marchand de Venise* commenté naguère par Freud : *casquet* – tel est le terme retenu par Shakespeare – ne désigne-t-il pas le « coffret » (à bijoux), la « cassette » (destinée à contenir des

bijoux ou de l'argent) ? Nous savons que ce terme anglais peut également être utilisé pour désigner le cercueil ou l'urne funéraire.

Que signifie la perte de la cassette ? Je vous rappelle les notions de castration, privation et frustration, telles que le séminaire IV, *La relation d'objet et les structures freudiennes*²⁷, les présente, et que le séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, les précise ; Lacan les inscrit sur un tableau. Ces termes définissent ce qui est en jeu dans le passage de l'œdipe.

La castration d'abord. Elle est liée par Lacan à l'idée de paiement. Dans la castration, le sujet est payant, « payant de sa personne »²⁸, dit Lacan : quelque chose est perdu par l'entrée « dans le discours de l'autre »²⁹.

En effet, d'entrée de jeu, le futur sujet s'identifie au désir de l'Autre, c'est-à-dire à ce qui, dans l'Autre, fait défaut. Il s'agit de quelque chose qui est pris « aux dépens » du sujet, « à ses dépens non pas de sujet constitué dans la parole, mais de sujet réel, bel et bien vivant, c'est-à-dire quelque chose qui à soi tout seul n'est pas du tout un sujet »³⁰. Or « le sujet payant le prix nécessaire à ce repérage de lui-même en tant que défaillant est introduit à cette dimension toujours présente chaque fois qu'il s'agit de désir, à savoir d'avoir à payer la castration. C'est-à-dire que quelque chose de réel, sur lequel il a prise dans un rapport imaginaire, est porté à la pure et simple fonction de signifiant. C'est le sens dernier, c'est le sens le plus profond de la castration comme telle »³¹.

La castration (opération symbolique « nécessaire », liée à une « dette symbolique » ou à une « punition symbolique »³², et dont l'agent est le père réel) se rapporte à l'objet phallique imaginaire. Notée – ϕ ³³, et dite plus tard par Lacan le *moins-phallus*³⁴, elle définit l'objet du désir, qui soutient le rapport du sujet « à ce qu'il n'est pas, en tant qu'il n'est pas le phallus »³⁵, mais se présente comme « un objet négatif »³⁶ : la « négativité » ou « néantisation » du sujet connote donc « l'entrée de la négativité quant à l'instrument du désir, au moment du surgissement du désir sexuel comme tel dans le champ de l'autre »³⁷.

De fait, l'enfant renonce non seulement à être le phallus, mais encore à l'avoir, dans la mesure où c'est le père réel qui est supposé l'avoir.

Le phallus est le signifiant fonctionnant comme « instrument de l'ordre symbolique des échanges qui préside à la constitution des lignées »³⁸ : par lui, la fonction paternelle devient le centre de l'organisation symbolique.

Dès lors, le sujet, « réel », « concret » et « symboliquement castré », est « marqué du signe de la parole »³⁹ : ce qui signifie qu'il se trouve désormais « dans un rapport particulier avec la parole, conditionnant chez lui cette éclipse, ce manque fondamental qui le structure comme tel au niveau symbolique, dans le rapport à la castration. Il ne s'agit pas là d'un lingot d'or, d'un sésame, de quelque chose qui nous ouvre tout » : de fait, le sujet est « symboliquement castré au niveau de sa position comme sujet parlant, non point de son être »⁴⁰.

La frustration détermine un dam imaginaire. L'agent est ici la mère réelle, avec une dimension symbolique de présence/absence (A comme lieu de l'articulation de la demande), donc mère symbolique. La frustration concerne un bien ou un terme réel (le sein).

27 Séminaire IV, *La relation d'objet et les structures freudiennes*, leçon XIII, 13 mars 1957.

28 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XX, 13 mai 1959, p. 405.

29 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVII, 15 avril 1959, p. 344.

30 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XX, 13 mai 1959, p. 404.

31 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XX, 13 mai 1959, p. 404-405.

32 Séminaire IV, *La relation d'objet et les structures freudiennes*, leçon XIII, 13 mars 1957, p. 217.

33 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XIX, 29 avril 1959, p. 385.

34 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 287.

35 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XIX, 29 avril 1959, éd. ALI, p. 385.

36 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XIX, 29 avril 1959, p. 386.

37 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, éd. ALI, p. 287.

38 Séminaire IV, *La relation d'objet et les structures freudiennes*, leçon XII, 6 mars 1957, p. 198.

39 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XIX, 29 avril 1959, p. 383.

40 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XIX, 29 avril 1959, p. 384.

41 Séminaire IV, *La relation d'objet et les structures freudiennes*, leçon XII, 6 mars 1957, p. 217.

42 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XIX, 29 avril 1959, p. 384.

43 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XIX, 29 avril 1959, p. 384.

44 Séminaire IV, *La relation d'objet et les structures freudiennes*, leçon XII, 6 mars 1957, p. 197 et leçon XIII, 13 mars 1957, p. 218.

À noter que selon Lacan le père symbolique, conçu comme une « nécessité de la construction symbolique », se situe « derrière la mère symbolique », et qu'en fin de compte ce signifiant « n'est nulle part représenté »⁴¹, sinon par une « construction mythique ».

La privation est une opération réelle : dans une bibliothèque, le livre qui manque crée un « trou réel ». L'agent est ici le père imaginaire – celui auquel l'enfant peut s'identifier.

La privation se rapporte à un terme symbolique (dans le réel, il n'y a pas de manque, de faille ou de fissure : en conséquence, « tout manque est manque à sa place, mais manque à sa place est manque symbolique ») : c'est le phallus symbolique (noté Φ).

Dans la privation, le sujet qui a été « symboliquement castré » doit dans son être faire le deuil de « ce quelque chose qu'il a à porter en sacrifice, en holocauste, à sa fonction de signifiant manquant »⁴² ; c'est-à-dire que quelque chose est « pris », est « marqué », est « soustrait » sur le plan imaginaire, celui des « images biologiques qui le guident, et qui pour lui font le sillon préparé de son *behaviour*, de ce qui va l'attirer, et par toutes les voies de la voracité et de l'accouplement », et cela fait du sujet « quelque chose de réellement privé »⁴³.

Je reproduis ici le tableau du séminaire IV⁴⁴ en le modifiant très légèrement :

	Agent	Type d'opération et type de manque	Type d'objet
Père symbolique	Père réel	Castration dette symbolique	Phallus imaginaire
	Mère symbolique	Frustration dam imaginaire	Sein réel
	Père imaginaire	Privation trou réel	Objet symbolique: Phallus

Reprenons maintenant le commentaire de Lacan sur la formule du fantasme, $\$ \diamond a$ (le fantasme considéré comme support du désir), dans *Le désir et son interprétation*, en gardant présent à l'esprit que dans une grande partie de ce séminaire, le a n'est pas encore ou pas tout à fait l'objet a : le a reste d'abord proche du petit autre, il est un petit autre imaginaire.

La leçon XVII (15 avril 1959) apporte la distinction entre l'objet du désir et l'objet du fantasme. L'objet du fantasme, a , n'est pas *objet du désir*, mais *objet dans le désir*, dira Lacan dans la leçon suivante⁴⁵.

L'objet du fantasme prend la place d'un objet symbolique : la formule du fantasme suppose que « le sujet est présent dans le fantasme. Et la fonction de l'objet – qui est objet du désir uniquement en ceci qu'il est terme du fantasme – l'objet prend la place [...] de ce dont le sujet est privé symboliquement [...] C'est du phallus que l'objet prend

45 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVIII, 22 avril 1959, p. 358.

cette fonction qu'il a dans le fantasme, et que le désir, avec le fantasme pour support, se constitue »⁴⁶.

Mais qu'est-ce que cet objet du fantasme, qui fonctionne comme « support fantasmatique du désir »⁴⁷ ? À ce moment-là de l'élaboration lacanienne, *a* est vu comme « autre imaginaire » ou « objet imaginaire » : « l'objet du fantasme est cette altérité, image et pathos par où un autre prend la place de ce dont le sujet est privé symboliquement ».

Cet objet imaginaire du fantasme peut dès lors « condenser sur lui ce qu'on peut appeler les vertus ou la dimension de l'être », et peut donc devenir

« ce véritable leurre de l'être qu'est l'objet du désir humain : ce quelque chose devant quoi Simone Weil s'arrête quand elle pointe le rapport le plus épais, le plus opaque qui puisse nous être présenté de l'homme avec l'objet de son désir, le rapport de l'avare avec sa cassette, où semble culminer pour nous de la façon la plus évidente ce caractère de fétiche qui est celui de l'objet du désir humain, et qui est aussi bien le caractère de l'une des faces de tous ces objets »⁴⁸

– « ces objets », écrit l'édition de l'ALI, suivant la sténotypie ; mais j'écrirais plus volontiers « ses ».

Ce *a*, cet autre imaginaire, peut d'ailleurs être une personne, mais aussi bien « toute une chaîne, tout un scénario⁴⁹ » cet objet-là n'est pas ou n'est pas toujours l'objet génital, il n'est pas forcément non plus un objet pré-génital au sens que nous avons coutume de conférer à ce terme.

Une des dimensions (« faces ») de l'objet renvoie donc à la perversion.

Le fétichisme peut être considéré comme la « surestimation » d'une chose inanimée. Dans le séminaire sur *La relation d'objet et les structures freudiennes*, Lacan note que le fétiche représente non le pénis réel, mais le pénis en tant qu'il peut manquer, qu'on peut l'attribuer à la mère et en même temps en reconnaître l'absence : c'est la position du clivage, ou du déni.

Lacan renvoie à Marx : le tome I du *Capital* décrit le caractère fétiche, la fétichisation de la marchandise. Marx aborde cette question au niveau du signifiant (rapports de signifiants, rapports de valeurs)⁵⁰.

Dans la perversion, « tout l'accent du fantasme est mis du côté du corrélatif proprement imaginaire de l'autre, *a* », ou de la combinaison des objets, alors que dans la névrose, dit Lacan, l'accent est mis sur l'*§*⁵¹.

Poursuivant sa réflexion dans la leçon suivante (22 avril 1959), Lacan constate que la formule $\$ \diamond a$

« signifie ceci : c'est en tant que le sujet est privé de quelque chose de lui-même qui a pris valeur du signifiant même de son aliénation (ce quelque chose, c'est le phallus) ; c'est en tant donc que le sujet est privé de quelque chose qui tient à sa vie même, parce que ceci a pris valeur de ce qui le rattache au signifiant ; c'est en tant qu'il est dans cette position qu'un objet particulier devient objet de désir ».

Lacan souligne alors qu'être objet de désir

46 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVII, 15 avril 1959, p. 342.

47 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVII, 15 avril 1959, p. 343.

48 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVII, 15 avril 1959, p. 342.

49 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVII, 15 avril 1959, p. 343.

50 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVII, 15 avril 1959, p. 343.

51 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVII, 15 avril 1959, p. 344.

52 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVIII, 22 avril 1959, p. 359.

53 Séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, leçon du 4 mars 1964, Seuil, 1973, p. 95.

54 Moustapha Safouan, *Lacaniana*, I, Fayard, 2001, p. 129.

55 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XX, 13 mai 1959, p. 410.

« est quelque chose d'essentiellement différent d'être l'objet d'aucun besoin. C'est de cette subsistance de l'objet comme tel, de l'objet dans le désir, dans le temps, qu'il vient prendre la place de ce qui, au sujet, reste de par sa nature masqué : ce sacrifice de lui-même, cette livre de chair engagée dans son rapport au signifiant. C'est parce que quelque chose vient prendre la place de ça, que ce quelque chose devient objet dans le désir »⁵².

Autrement dit : par l'action de la castration, du fait de la pérennité de *l'objet dans le désir*, c'est-à-dire de l'objet du fantasme, *l'objet du désir* – le phallus – vient prendre la place de la « livre de chair », c'est-à-dire du pénis en tant qu'il serait détachable, ou de *a*, l'objet partiel, qui est alors définitivement perdu, et définitivement masqué. Lacan dira plus tard :

« l'objet *a* est quelque chose dont le sujet, pour se constituer, s'est séparé comme organe. Ça vaut comme symbole du manque, c'est-à-dire du phallus, non pas en tant que tel, mais en tant qu'il fait manque »⁵³.

Le *a* est distinct de l'objet du désir : *a* apparaît comme l'effet de la castration objet imaginaire du fantasme, structuré comme coupure,

« support que le sujet se donne pour autant qu'il défaille dans sa [...] certitude de sujet », il est « cette partie de lui-même, partie de chair, dont le sujet se mutile imaginairement pour se soutenir comme sujet du désir, au-delà de ce qui s'articule dans sa demande comme expression de son besoin »⁵⁴,

tandis que le phallus est l'objet du désir (c'est d'ailleurs ce qui fait du partenaire un « objet phallique »).

Prenant la place de *a*, l'objet du désir reste lié à cet objet « partiel », qu'il dissimule : c'est ainsi que l'objet *a*, qui met en place le fantasme, peut être dit « cause du désir ». Mais on pourrait dire aussi que le phallus emprunte à l'objet *a* son caractère voilé, puisqu'il est élidé de l'image du corps. Et de même, le sujet désirant est barré, c'est-à-dire escamoté, masqué à lui-même : il défaille. Enfin, l'Autre, lieu de la parole et des signifiants, est également barré, en raison du « manque fondamental qui se trouve comme tel au niveau du signifiant », or « c'est à ce niveau que le sujet *a* à se repérer pour se constituer comme sujet, au niveau de l'Autre »⁵⁵, et pour se faire reconnaître comme sujet dans cet Autre.

Dans *l'Avare*, le système de caches emboîtées (la cassette qui cèle le trésor, et qui est elle-même enterrée dans le jardin d'Harpagon) est donc en quelque sorte nécessité par la structure du rapport à l'objet *a*.

On pourrait presque entendre *voilement*, *disparition* et *manque* (du sujet, et de l'objet) comme synonymes.

De fait, Lacan souligne le caractère énigmatique de cette relation « au caché, à l'occulté ». Une métaphore mathématique pourrait l'exprimer, dit-il : « la vie humaine pourrait se définir comme un calcul dont le zéro serait irrationnel », c'est-à-dire serait une forme équivalente au nombre imaginaire $\sqrt{-1}$:

« car il y a quelque chose qui ne saurait correspondre à quoi que ce soit d'intuitif, et qui pourtant veut être gardé avec sa pleine fonction, c'est ce rapport [...] de l'objet avec cet élément caché du support vivant, du sujet, pour autant que prenant fonction de signifiant il ne peut pas être subjectivité comme tel ».

Ailleurs Lacan définira l'objet *a* en disant que nous ne pouvons saisir « la véritable fonction de l'objet qu'en faisant le tour d'une série de ses relations possibles avec le \$, c'est-à-dire avec le S qui, au point précis où le *a* prend le maximum de sa valeur, ne peut être qu'occul-té »⁵⁶.

De même la fonction de l'objet peut-elle s'appréhender par le deuil : l'objet du deuil est dans un rapport d'identification, d'incorporation avec le sujet (ce qui permet de comprendre un certain nombre de manifestations du deuil)⁵⁷.

Le deuil est un « trou dans le réel provoqué par une perte, une perte véritable, cette sorte de perte intolérable à l'être humain »⁵⁸, comme cela se produit lorsque meurt un être aimé, ou encore au moment du déclin du complexe d'Œdipe : dans le premier cas il y a perte extérieure, et dans le deuxième, perte « narcissique ».

Le « trou » laissé par la disparition de la cassette ne paraît pas pouvoir conduire Harpagon à un travail de deuil.

Le « trou dans le réel » apparaît comme l'inverse de la *Verwerfung*.

De fait, si dans la *Verwerfung*, « ce qui est rejeté dans le symbolique réapparaît dans le réel », inversement, le « trou dans le réel » peut être provoqué non par « l'expérience de la propre mort, que personne n'a », mais par « celle de la mort d'un autre, qui est pour nous un être essentiel ». Or ce trou dans le réel

« se trouve [...] offrir la place où se projette précisément ce signifiant manquant, ce signifiant essentiel comme tel, à la structure de l'Autre, ce signifiant dont l'absence rend l'Autre impuissant à vous donner votre réponse – ce signifiant que vous ne pouvez payer que de votre chair et de votre sang, ce signifiant qui est essentiellement le phallus sous le voile »⁵⁹.

L'Autre est barré ; en particulier, dans la forme « normale » de l'œdipe, le S (*A*)

« porte une incarnation, celle de l'Autre, du père – d'autant que de lui est attendue et appelée la sanction du lieu de l'Autre : la vérité de la vérité –, en tant qu'il doit être l'auteur de la loi, et pourtant en tant qu'il n'est jamais que celui qui la subit, celui qui, pas plus que quiconque d'autre, ne peut la garantir, celui qui, lui aussi, a à subir la barre, ce qui pour autant qu'il est le père réel fait de lui un père châtré »⁶⁰.

Dans le cas de *Hamlet*, nous savons que le père est mort « dans la fleur de ses péchés », sans avoir pu régler sa dette, et que de ce fait, la dette est inexpiable.

Ce signifiant « manquant » est à la fois présent et absent, il « trouve là sa place et en même temps ne peut la trouver », il ne peut s'articuler « au niveau de l'Autre » : d'où la parenté entre certains phénomènes de deuil et la psychose. Les rites funéraires se caractérisent par une « intervention massive [...] de tout le jeu symbolique », dit Lacan – reprenant une expression de Françoise Dolto, je parlerai donc de *perte symboligène* –, comme tentative de défense contre la psychose, ou à titre d'effort pour restaurer l'Autre. Mais cette tentative ne suffit pas : il reste une béance, un manque symbolique que Lacan compare à l'ombilic du rêve ; l'ombilic du rêve serait le « correspondant psychologique » de ce manque symbolique⁶¹. Les rites de deuil mettent en jeu « la totalité du signifiant », du Logos (ce que certaines sociétés consi-

56 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVIII, 22 avril 1959, p. 359-360.

57 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVIII, 22 avril 1959, p. 368-369.

58 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVIII, 22 avril 1959, p. 368.

59 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVIII, 22 avril 1959, p. 369.

60 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XIX, 29 avril 1959, p. 377-378.

61 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XIX, 29 avril 1959, p. 374.

62 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XVIII, 22 avril 1959, p. 370.

63 Hamlet : « *Thrift, thrift, Horatio. The funeral baket meats Did coldly furnish the marriage table.* »
« Économie, économie [= parcimonie, avarice], Horatio. Les rôtis des funérailles Ont été servis froids à la table des noces. »
(Hamlet, acte I, scène 2, vers 180-181).

64 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XIX, 29 avril 1959, p. 373.

65 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XX, 13 mai 1959, p. 410.

66 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XXI, 13 mai 1959, p. 410-411.

67 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XXI, 20 mai 1959, p. 424-425.

dèrent comme la « satisfaction » donnée au mort) : de sorte que le travail du deuil « se présente d'abord comme une satisfaction donnée à ce qui se produit de désordre en raison de l'insuffisance de tous les éléments signifiants à faire face au trou créé dans l'existence, par la mise en jeu totale de tout le système signifiant autour du moindre deuil »⁶². Ce « désordre » est une irruption de l'imaginaire (par exemple les images de fantômes, larves, etc.) provoquée par une perte réelle (donc par une confrontation directe avec un réel traumatique), en raison de l'inéluctable insuffisance du symbolique.

Défense peut-être aussi, l'aspect orgiaque de certaines cérémonies funéraires, et le désir de vie qui se précipite, esquivant le deuil : Hamlet exprime que les reliefs du repas des funérailles paternelles ont servi au festin des noces de la veuve⁶³.

Le deuil est une perte réelle, produisant des effets imaginaires, qui sont « compensés » ou contenus par des rites symboliques, or l'analyse marxiste, économique, portant sur les valeurs d'usage et d'échange, méconnaît « les valeurs rituelles », constate Lacan⁶⁴.

En résumé, pour conclure à la fois sur Harpagon et sur le séminaire *Le désir et son interprétation*, il y a une tension dernière du désir (un reste, un résidu), en marge de toutes les demandes que le sujet peut adresser à l'Autre (en tant que lieu de la parole), ce, du fait de la non-garantie, de la défaillance de l'Autre : c'est ce qui institue le *a*, « destiné comme tel à représenter un manque et à le représenter avec une tension réelle du sujet » ; c'est cela, « l'os de la fonction de l'objet dans le désir » : c'est-à-dire le fait que « le sujet ne peut se situer dans le désir sans se châtrer, autrement dit sans perdre le plus essentiel de sa vie ».

« Si l'on savait ce que l'avare enferme dans sa cassette, on en saurait (...) beaucoup sur le désir »⁶⁵, et notamment sur sa fonction vitale, déclare Lacan, reprenant une dernière fois la réflexion de Simone Weil.

« Bien sûr, c'est justement pour garder sa vie que l'avare [...] renferme quelque chose, dans une enceinte, *a*, l'objet de son désir », avec pour conséquence que cet objet se trouve être « un objet mortifié » ; « c'est pour autant que ce qui se trouve dans la cassette est hors du circuit de la vie, en est soustrait et conservé comme étant l'ombre de rien, qu'il est l'objet de l'avare. Et aussi bien ici se sanctionne la formule que « qui veut garder sa vie, la perd ». Mais ce n'est pas dire si vite que celui qui consent à la perdre la retrouve comme cela, directement »⁶⁶.

Où, et comment la retrouver ? En tout cas, on ne peut la retrouver qu'à condition de consentir à perdre le phallus. Or ce phallus vital, même si le sujet en a fait le deuil, « il ne peut l'apercevoir, le viser que comme un objet caché ». Le phallus est une ombre.

Au niveau du complexe de castration, le *a* prend la forme de la *mutilation* : « s'il s'agit de coupure, il faut et il suffit que le sujet se sépare de quelque partie de lui-même, qu'il soit capable de se mutiler ». Lacan rappelle à ce propos que dans de nombreuses sociétés, l'accès de l'homme « à sa propre réalité », à sa « plénitude d'homme », s'effectue, au travers de rites d'initiation, par une « stigmatisation » qui définit pour lui « son accès à un niveau supérieur de réalisation de lui-même »⁶⁷. Chaque fois, une coupure « instaure le passage à une fonction signifiante, puisque ce qu'il [...] reste de cette mutilation, c'est une

marque », de sorte que le sujet qui a subi la mutilation « comme un individu particulier dans le troupeau, porte désormais sur lui la marque d'un signifiant qui l'extrait d'un état premier pour le porter, l'identifier à une puissance d'être différente, supérieure » à l'issue de la « traversée initiatique »⁶⁸ qui a changé le sens de ses désirs, leur a donné une orientation nouvelle en donnant au sujet « une réalisation d'être ».

Cependant Lacan fait observer – et on le voit bien dans le cas de la circoncision par exemple – que « la marque portée sur le phallus », qui montre que ce dernier est porté à la fonction de signifiant, « n'est pas cette espèce d'extirpation, de fonction particulière de négatation apportée au phallus dans le complexe de castration ».

En tout cas, le rapport à l'objet tel qu'il se formule dans le mathème $\$ \diamond a$ (formule du fantasme, où S pourrait dire *Es* ou *est-ce ?*, et où $\$$ apparaît comme un *pas un*) nous renvoie à

« une phénoménologie de la coupure, à l'objet en tant qu'il peut supporter sur le plan imaginaire ce rapport de coupure qui est celui où, à ce niveau, le sujet a à se supporter »⁶⁹ ;

or le terme de coupure – qui renvoie à la pulsion de mort – peut caractériser aussi bien le réel que ce qu'il en est du langage, du symbolique, de l'interprétation, du signal marquant la fin d'une séance analytique.

Le a : « terme opaque », « obscur », « terme participant d'un rien auquel il se réduit » ; c'est « au-delà de ce rien » que l'avare (et aussi bien tout sujet) « va chercher l'ombre de sa vie d'abord perdue ». Or « ce relief du fonctionnement du désir [...] nous montre que cela n'est pas seulement l'objet primitif de l'impression primordiale, dans une perspective génétique, qui est l'objet perdu à retrouver », et « qu'il est de la nature même du désir de constituer l'objet perdu dans cette dialectique »⁷⁰ : dialectique entre le rien et un objet qui pourrait être à engendrer, à créer, pour le perdre, parce que la structure même le nécessite ?

La cassette serait-elle d'autant plus nécessaire qu'elle voilerait le vide, le *rien* ?

L'argent pourrait-il être susceptible de circuler dans cette dialectique ?

Dans les *Écrits*, Lacan considère l'argent comme « le signifiant le plus annihilant qui soit de toute signification » : quel est son rôle dans l'analyse ? Quelle est sa fonction pour nous, analystes,

« qui nous faisons les émissaires de toutes les lettres volées qui pour un temps au moins seront chez nous en souffrance dans le transfert. Et n'est-ce pas la responsabilité que leur transfert comporte, que nous neutralisons en la faisant équivaloir au signifiant le plus annihilant qui soit de toute signification, à savoir l'argent. »⁷¹

Dans la cure, le paiement en appelle à la limite, à la coupure d'avec le monde intérieur, à la castration.

Par le pouvoir et la fécondité qu'on lui attribue, ou plutôt qu'on attribue à ceux qui le détiennent, l'argent renvoie à ϕ , le phallus imaginaire.

Par sa capacité de symbolisation, d'abstraction, de conceptualisation, l'argent désobjective et neutralise, ce qui renvoie à Φ , le phal-

68 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XXI, 20 mai 1959, p. 425.

69 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XXII, 27 mai 1959, p. 438.

70 Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, leçon XX, 13 mai 1959, p. 411.

71 « Le séminaire sur "La lettre volée" » (un texte de 1956), dans *Écrits*, Seuil, p. 37.

lus symbolique.

Le séminaire sur *L'angoisse* (l'angoisse étant liée à l'approche de l'objet), va nous permettre de centrer plus précisément la fonction de la *livre de chair* et celle de l'argent dans la dialectique des rapports entre sujet et objet.

Dans ce séminaire, la notion d'objet *a* (masqué dans le fantasme du névrosé, présent dans le scénario pervers et halluciné dans la psychose), cause du désir, est acquise.

La « livre de chair » nous parle d'un réel du corps évoquant la castration et l'angoisse de castration.

Quel rapport la livre de chair entretient-elle avec le sacrifice ? Lacan paraît estimer que le geste par lequel Œdipe s'aveugle est un geste de sacrifice, une offre, en « rançon de l'aveuglement où s'est accompli son destin ». Mais Œdipe a voulu savoir : « celui qui a possédé l'objet du désir et de la loi, celui qui a joui de sa mère, Œdipe [...] fait ce pas de plus, il voit ce qu'il a fait. »⁷² Je dirai donc que l'aveuglement volontaire paie non seulement la cécité ancienne, mais encore la lucidité présente – le fait d'avoir vu.

Doit-on distinguer l'automutilation et la coupure opérée par un agent « extérieur » ? De fait, dans le *Marchand de Venise* – un des exemples choisis par Lacan –, l'objet qui est censé être coupé du corps ou découpé sur le corps ne le serait pas par automutilation (même si le mélancolique Antonio semble offrir lui-même sa poitrine au couteau⁷³) : c'est l'Autre qui serait l'auteur de la coupure-séparation – on voit Shylock aiguiser son couteau : c'est à lui qu'il revient de procéder au tranchement-retranchement (on pourrait dire aussi à la *séparation*⁷⁴) ; et l'on rappellera à ce propos que Lacan a d'abord proposé le terme « retranchement » pour traduire la *Verwerfung* freudienne⁷⁵.

Shakespeare déploie tout l'appareil de la loi et de la justice humaine, mais les spectateurs savent que cette pompe n'est que théâtre, mise en scène.

Le poète utilise le verbe *to cut*, avec les particules *from* et *off*, qui disent fortement l'action d'ôter,

« De tailler mon dû sur ce banqueroutier »
(« *To cut the forfeiture from that bankrupt there !* »⁷⁶),

de prélever une livre de chair « tout près du cœur du marchand »
(« *A pound of flesh, to be by him cut off
Nearest the merchant's heart* »⁷⁷),

de sorte que « vous devez tailler cette chair dans sa poitrine :
La loi vous l'accorde, et la Cour vous l'attribue »
(« *And you must cut this flesh from off his breast :
The law allows it, and the court awards it* »⁷⁸)

Cette thématique rappelle certaines figures de saints dans la religion chrétienne, et leurs représentations par la peinture ou la sculpture : Lucie de Syracuse portant ses yeux sur un plat (comme des *œufs au plat*, mais ces yeux semblent fixer le spectateur, tant dans un tableau de Domenico Beccafumi à la pinacothèque nationale de Sienne, que dans celui de Zurbarán au musée des beaux-arts de Chartres) ; Agathe de Catane tenant un plateau sur lequel sont posés ses seins coupés

72 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XIII, 6 mars 1963, p. 213.

73 Antonio : « *I am a tainted wether of the flock,*

Meetest for death ; the weakest kind of fruit Drops earliest to the ground, and so let me »
(« Je suis le bélier taré du troupeau,

Celui qui doit mourir ; le fruit le plus chétif »

Tombe à terre le premier, qu'il en soit ainsi de moi »)

Le marchand de Venise, acte IV, scène 1, vers 114-116, éd. cit., p. 196-197.

74 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVIII, 15 mai 1963, p. 297.

75 « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud » (10 février 1954), publié dans les *Écrits*, p. 386. L'homme aux loups « retranche la castration », dit Lacan pour traduire le *Er verwarf sie* de Freud. Dans le même texte, Lacan évoque le réel « retranché de la symbolisation primordiale » (*Écrits*, p. 389)

76 Bassanio : « *Why dost you whet thy knife so earnestly ?*

Shylock : *To cut the forfeiture from that bankrupt there !*

Gratiano : *Not on thy sole, but on thy soul, harsh Jew,*

Thou mak'st thy knife keen. »

(Bassanio : « Pourquoi aiguises-tu ton couteau avec tant d'ardeur ?

Shylock : Pour tailler mon dû sur ce banqueroutier !

Gratiano : Ce n'est pas sur ton cuir, mais sur ton cœur, âpre Juif,

Que tu affûtes ton couteau. »

Le marchand de Venise, acte IV, scène 1, vers 121 sqq., éd. cit., p. 196-197.

77 *Le marchand de Venise*, acte IV, scène 1, vers 229-230, éd. cit., p. 206-207.

78 *Le marchand de Venise*, acte IV, scène 1, vers 299-300, éd. cit., p. 212-213.

(voir le tableau de Zurbarán au musée Fabre de Montpellier) – on sait que les « tétins de sainte Agathe » (*minni di sant'Agata* : gâteaux en forme de seins, farcis de *ricotta*, et sertis d'une cerise confite en guise de téton) sont une spécialité culinaire, réputée à juste titre, de la ville de Catane – ; ou encore Denis « céphalophore », transportant lui-même sa tête jusqu'à son lieu de sépulture (innombrables tableaux et statues). On pensera aussi à l'hallucination décrite par l'Homme aux loups constatant avec terreur qu'il s'était sectionné le petit doigt d'une main, et que ce doigt ne tenait plus que par la peau.

Ces bouts de corps, dès que tranchés, ne deviennent-ils pas un Réel sidérant, échappant au signifiant ? Dans « La Troisième », Lacan définira l'objet *a* comme un objet « insensé », objet dont « il n'y a pas d'idée [...], sauf à le briser, cet objet, auquel cas ses morceaux sont identifiables corporellement comme éclats du corps, identifiés »⁷⁹.

Je ferai pourtant observer que dans les quatre premiers exemples que je viens de citer, la séparation n'est pas « complète », puisque le saint porte lui-même à *bout de bras* la ou les parties tranchées de son propre corps, que la tête de saint Denis reste humanisée, et que le petit doigt de l'Homme aux loups tient encore à « sa » main... Même si, dans le tableau de Tiepolo exposé à la *Gemäldegalerie* de Berlin, c'est un page qui porte le plateau d'argent sur lequel ont été posés les seins tranchés d'Agathe, tandis qu'une femme relève la robe de la sainte (!) afin d'en cacher les blessures saignantes, on perçoit bien en tout cas que ces bouts de corps ne sont pas des déchets : ils restent précieux. Quant aux yeux de Lucie, destinés qu'ils sont à être offerts au fiancé de la sainte, ils restent étrangement vivants – ils regardent : c'est qu'ils ont leur *vie propre*, ils sont *devenus autonomes*.

Tout autre serait évidemment l'effet produit par un tableau sur lequel les parties tranchées (main par exemple) figureraient à l'exclusion du corps, ou sur lequel serait représenté un corps mutilé. On évoquera certaines photographies de Joel-Peter Witkin, qui mettent en scène des morceaux de cadavres – des mains, bras ou jambes coupés par exemple.

Lacan semble envisager la persistance d'un lien entre Œdipe et ses yeux arrachés (comment dire cela autrement ?), jusque dans le rejet le plus violent : « il voit ce qu'il a fait. [...] Qu'il voie ce qu'il a fait a pour conséquence qu'il voit, voilà le mot devant lequel je bute, l'instant d'après ses propres yeux boursoufflés de leur humeur⁸⁰ vitreuse, au sol, un confus amas d'ordures puisque [...] pour les avoir arrachés de ses orbites, ses yeux, il a bien évidemment perdu la vue. Et pourtant, il n'est pas sans les voir, les voir comme tels, comme l'objet-cause enfin dévoilé de la dernière, l'ultime, non plus coupable, mais hors des limites, concupiscence, celle d'avoir voulu savoir. La tradition dit même que c'est à partir de ce moment qu'il devient vraiment voyant »⁸¹. Et si le moment de l'angoisse est celui où « une impossible vue vous menace de vos propres yeux par terre »⁸², après la « chute » de l'objet *a*, on peut dire que cette castration a fait *initiation*, puisqu'elle signe l'accès à une capacité nouvelle.

Il en va de même pour la marque imposée au pénis. À la fin de la leçon XVI (27 mars 1963), Lacan parle assez longuement de la circoncision, en montrant que l'ablation du prépuce a à faire « avec la constitution de l'autonomie du *a*, de l'objet du désir. Que quelque chose comme un ordre puisse être apporté par ce trou, cette défaillance constitutive de la castration primordiale, c'est ce que je crois que la

⁷⁹ « La Troisième », dans les *Lettres de l'École freudienne*, 1975, n° 16, p. 189.

⁸⁰ Je corrige ici le terme « tumeur » figurant dans l'édition de l'ALI et dans celle du Seuil, en « humeur », comme cela a été fait dans la sténotypie.

⁸¹ Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XIII, 6 mars 1963, p. 212.

⁸² Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XIII, 6 mars 1963, p. 213.

circoncision incarne au sens propre du mot », du fait qu'elle se présente comme un rituel d'initiation, en rapport « le plus évident avec la normativisation de l'objet du désir. Le circoncis est consacré, consacré moins encore à une loi qu'à un certain rapport à l'Autre, au grand A, et c'est pour cela qu'il s'agit du petit *a* »⁸³, dit-il, indiquant notamment que la circoncision n'a pas à être prise uniquement comme une opération « totalitaire », comme un signe : en effet, le « être séparé de quelque chose » (en l'occurrence, « être séparé de son prépuce ») est dès l'époque antique reculée égyptienne, « articulé » dans des inscriptions.

Tout se passe comme si la circoncision – et par extension toute coupure – opérerait dans le corps du sujet une bipartition entre deux moitiés d'égale importance, de valeur égale, sinon d'égal volume.

Lacan rappelle que dans la Bible, les termes « circoncis » et « incirconcis » ne sont pas liés uniquement au « petit bout de chair qui fait l'objet d'un rite » : les formules « incirconcis du cœur », « incirconcis des lèvres », montrent bien que la séparation d'avec une partie du corps, d'avec un petit appendice, devient « symbolique d'une relation au corps propre pour le sujet désormais aliéné, et fondamentale »⁸⁴.

Ainsi la circoncision s'inscrit-elle, à l'intérieur d'une structure de référence à la castration, en rapport avec la dialectique de la coupure et du manque qui régit la structuration de l'objet du désir⁸⁵ en tant que « relation permanente à un objet perdu », « rapport irréductible à l'objet de la coupure »⁸⁶, à un objet *a* « coupé »⁸⁷, « chu », « manquant ».

Dans le rapport du sujet à son propre corps, intervient donc la notion de *reste*, impliquant celle d'un deuil à faire : « il n'y a rien de plus dans le monde qu'un objet *a*, chiure ou regard, voix ou tétine qui refend le sujet et le grime en ce déchet qui lui, au corps, ex-siste », écrit Lacan bien des années plus tard⁸⁸.

Si l'objet *a* est bien « l'objet des objets, objet pour lequel notre vocabulaire a promu le terme d'objectalité en tant qu'il s'oppose à celui d'objectivité »⁸⁹, alors nous pouvons estimer que « l'objectalité est le corrélat d'un pathos de coupure »⁹⁰, note Lacan.

Cette partie de notre corps, « cette part de nous-mêmes, cette part de notre chair » reste « nécessairement prise dans la machine formelle », dans le formalisme logique de la cause : elle est ce sans quoi ce formalisme logique

« ne serait pour nous absolument rien, à savoir qu'il ne fait pas que nous requérir, qu'il ne fait pas que nous donner les cadres, non seulement de notre pensée, mais de notre esthétique propre transcendantale, qu'il nous saisit quelque part et que, ce quelque part dont nous donnons, non pas seulement la matière, non pas seulement l'incarnation comme être de pensée, mais le morceau charnel comme tel, à nous-mêmes arraché, c'est ce morceau en tant que c'est lui qui circule dans le formalisme logique tel qu'il s'est déjà élaboré par notre travail de l'usage du signifiant, c'est cette part de nous-mêmes prise dans la machine, à jamais irrécupérable, cet objet comme perdu aux différents niveaux de l'expérience corporelle où se produit la coupure, c'est lui qui est le support, le substrat authentique de cette fonction comme telle de la cause »⁹¹.

Cette part corporelle de nous-mêmes est « partielle ».

Nous ne sommes « objectaux » (c'est-à-dire objets de désir) que par notre corps. Faire appel à quelque chose d'autre est une dénégation.

83 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVI, 27 mars 1963, p. 263.

84 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 269-270.

85 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVI, 27 mars 1963, p. 267.

86 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 278.

87 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 269.

88 Dans « La Troisième », *Lettres de l'École freudienne*, 1975, n° 16, p. 185.

89 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 270.

On définira l'objectivité comme la qualité de ce qui donne une représentation fidèle d'un objet, l'objectivité étant le caractère qui définit l'objet, ce qui est propre à la notion d'objet, et en particulier ici, de l'objet du désir.

90 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 271.

91 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 271.

tion ; le désir est désir du corps de l'autre, et seulement du corps, insiste Lacan. Si l'on dit : « *c'est ton cœur que je veux* », ce cœur est à prendre non pas métaphoriquement, mais au pied de la lettre. « C'est comme partie du corps qu'il fonctionne, c'est, si je puis dire, comme tripe »⁹² – c'est ce que signifie le culte du Sacré-cœur dans l'église catholique romaine. C'est aussi ce que signifie la livre de chair exigée par Shylock dans *Le marchand de Venise*, ajouterai-je ; et cela interroge crûment sur la nature du désir de Shylock.

Lacan fait observer que toutes les parties du corps peuvent faire office de « tripe causale ».

L'objet *a*, en tant que caché, « syncopé » dit Lacan, fonctionne comme la cause du désir :

« le rapport du sujet au signifiant nécessite la structuration du désir dans le fantasme. Le fonctionnement du fantasme implique une syncope temporellement définissable de la fonction du *a* qui, forcément, à telle phase du fonctionnement fantasmatisque, s'efface et disparaît »⁹³,

et c'est cette *aphanisis*, cette disparition de l'objet qui se reflète dans la fonction de la cause – la seule certitude étant celle de l'angoisse, signal de l'objet chu.

La cause « surgit toujours en corrélation du fait que quelque chose est omis dans la considération de la connaissance, quelque chose qui est précisément le désir qui anime la fonction de la connaissance » : la cause « est en quelque sorte l'ombre, le pendant, de ce qui est point aveugle dans la fonction de cette connaissance elle-même ».

Il y a déjà connaissance dans le fantasme : de fait, « le sujet, dès qu'il parle, est déjà dans son corps, par cette parole, impliqué. La racine de cette connaissance, c'est cet engagement de son corps »⁹⁴, non pas de son corps dans sa totalité, mais

« il y a toujours dans le corps, et du fait même de cet engagement de la dialectique signifiante, quelque chose de séparé, quelque chose de statufié, quelque chose de, dès lors, inerte [...], il y a la livre de chair »⁹⁵.

La *livre de chair* intervient le plus souvent de façon anodine dans la vie quotidienne, dans nos manières de dire – que signifie l'expression *accorder sa main*, par exemple ? – et dans le rêve, où nous pouvons aisément la reconnaître ; c'est ainsi que nous la voyons revêtir quatre aspects dans le « rêve de la belle bouchère » analysé par Freud dans la *Traumdeutung* : elle apparaît d'abord sous la forme de la *tranche de saumon fumé* (plat préféré de l'amie de la bouchère), ce « phallus un peu maigre »⁹⁶, puis sous celle du « morceau du derrière d'une belle fille »⁹⁷ (autrement dit : une *tranche de fesse*) évoqué (on invoqué) avec humour par le mari boucher au cours d'une discussion au restaurant avec un peintre, lequel « voulait à tout prix faire son portrait, parce qu'il n'avait pas encore trouvé de tête aussi expressive » ; enfin c'est le *sandwich au caviar* que la belle bouchère a prié son mari de ne pas lui donner à son petit-déjeuner.

Dans le séminaire *L'angoisse*, Lacan montre comment dans un cas d'*acting out*, le *a* révèle sa nature de livre de chair⁹⁸. Dans l'*acting out*, un désir se montre, se désigne, s'expose, « s'affirme comme vérité » d'une façon tout à fait singulière, dit-il. Si le désir « n'est pas articulable encore qu'il soit articulé », dans l'*acting out*, il est « articulé objectivement » en désignant l'objet qui est sa cause :

92 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 272.

93 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 274.

94 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 275.

95 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 276.

96 « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », dans les *Écrits*, Seuil, 1966, p. 627.

97 Freud, *Traumdeutung*, chap. IV, « La déformation dans le rêve », trad. française, P.U.F., p. 134.

98 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon IX, 23 janvier 1963, p. 141-142. Cette référence a été communiquée par Jean-Louis Rinaldini.

99 C'est-à-dire le grand Autre barré. Contrairement à ce que fait l'édition de l'ALI, je choisis donc d'écrire Autre et non autre.

100 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon IX, 23 janvier 1963, p. 141.

101 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon IX, 23 janvier 1963, p. 142. On se reportera aussi à la « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud » (10 février 1954), *Écrits*, p. 397.

102 *Zwei Dreckpatzen* : «deux boules d'excrément».

103 Freud, « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (L'homme aux rats) », dans *Cinq psychanalyses*, trad. française, P.U.F., 1972, p. 229.

104 Cependant le plaisir procuré à l'auditeur par un mot d'esprit est pour ainsi dire un « don gratuit » écrit Freud dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* : « On ne peut mieux caractériser le processus psychique de l'auditeur, c'est-à-dire du tiers du mot d'esprit, qu'en faisant ressortir qu'il récolte à très peu de frais le plaisir que lui procure le mot d'esprit. Il reçoit, pour ainsi dire, un don gratuit ». Ce don est la levée d'un investissement antérieur ; sans le mot d'esprit, pour faire surgir en lui la représentation amenée par le mot d'esprit, « il lui eût fallu faire un effort personnel et dépenser une somme d'énergie psychique au moins égale à la force de la répression, de l'inhibition ou du refoulement ; cet effort psychique lui a été épargné (...) nous dirions que son plaisir correspondrait à cette épargne », ou bien que « l'énergie d'investissement employée à l'inhibition est devenue tout à coup superflue (...) et qu'elle s'est libérée et (...) est devenue toute prête à se décharger par le rire » ; autrement dit, « l'économie de la dépense correspond exactement à l'inhibition devenue superflue » (p. 224-225), il y a un « gain réalisé », un « bénéfice de plaisir » ; tandis que pour l'auteur du mot d'esprit « il faut défalquer du profit réalisé par la levée de l'inhibition la dépense nécessitée par l'élaboration de l'esprit » (p. 227). Le vocabulaire reste ici constamment dans le champ financier.

105 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 276-277.

« entre le sujet ici, si je puis dire, Autrifié dans sa structure de fiction et l'Autre non authentifiable⁹⁹, ce qui surgit, c'est ce reste a, c'est la livre de chair \$ en A, ce qui veut dire [...] qu'on peut faire tous les emprunts qu'on veut pour boucher les trous du désir et de la mélancolie, il y a là le juif qui, lui, en sait un bout sur la balance des comptes, et qui demande à la fin la livre de chair. C'est là le trait que vous retrouverez toujours dans ce qui est l'acting out »¹⁰⁰.

Au trébuchage est exigé un équilibre entre les deux côtés de la balance. Lacan rappelle le cas, relaté par Ernst Kriss, du patient qui se croyait plagiaire, et à qui son analyste démontra qu'il ne l'était pas. En sortant de sa séance, le patient s'en allait manger des cervelles fraîches au restaurant. Par cet *acting out*, qui comme tout *acting out* et contrairement au symptôme, « appelle l'interprétation », tout en posant la question de savoir si cette dernière « est possible », le patient « fait tout simplement signe » à Ernst Kriss : « *Tout ce que vous dites est vrai, simplement ça ne touche pas à la question ; il reste les cervelles fraîches. Pour bien vous le montrer, je vais aller en bouffer en sortant pour vous le raconter à la prochaine séance* »¹⁰¹. Ainsi ce patient désigne-t-il « le petit a ou la livre de chair », tout en pointant l'inadéquation de l'intervention de son analyste.

Le paiement de la *livre de chair*, dans son rapport avec l'argent, apparaît dans la persistance de nos coutumes relatives à la chute des dents des enfants par exemple : la « petite souris » apporte une pièce sous l'oreiller, en échange de la dent tombée, qu'elle emporte – qu'elle achète. La pièce de monnaie, l'argent, vient compenser la privation. La perte narcissique appelle un *dédommagement*, non un remplacement à l'identique ; d'où peut-être la question que m'adressa un jour une petite fille : « est-ce que j'aurai encore mon joli sourire ? » À l'instar du signifiant, l'argent témoigne d'une absence ; il est l'équivalent des objets partiels détachés du corps, dont il prend la relève.

Il en va ainsi dans le rêve de la fille de Freud aux yeux de crotte. Analysant ce rêve, fait par l'homme aux rats (« *il voit ma fille devant lui, mais elle a deux morceaux de crotte*¹⁰² à la place des yeux »), Freud écrit : « *il épouse ma fille, non pas pour ses beaux yeux, mais pour son argent* »¹⁰³.

Le marchand de Venise rappelle la loi de la dette et du don¹⁰⁴. Si Marcel Mauss considère ce phénomène en tant que « fait social total », Lacan relève que la loi de la dette « ne prend son poids d'aucun élément que nous puissions considérer purement et simplement comme un tiers, au sens d'un tiers extérieur », comme ce serait le cas dans l'échange des femmes ou des biens (Lévi-Strauss, *Structures élémentaires de la parenté*).

Dans la pièce de Shakespeare, « l'enjeu du pacte »¹⁰⁵, le gage, est directement – sans médiation apparente – « cette livre de chair », « à prélever tout près du cœur », comme le dit explicitement le texte shakespearien.

Lacan désigne Shylock comme la figure du « marchand », mais il n'en est rien : Shylock est un usurier, un prêteur d'argent. Le marchand, c'est Antonio, l'emprunteur, lequel effectue d'ailleurs la transaction pour le compte d'un autre : son ami Bassanio, seigneur italien.

La pièce de Shakespeare paraît féroce antisémite. Or il n'est pas indifférent que Shylock soit juif : de fait, dit Lacan, « nulle histoire écrite, nul livre sacré, nulle Bible [...] plus que la Bible hébraïque [n']est faite pour nous faire sentir cette zone sacrée où cette heure de

la vérité est évoquée, que nous pouvons traduire en termes religieux par ce côté implacable de la relation à Dieu, cette méchanceté divine par quoi c'est toujours de notre chair que nous devons solder la dette »¹⁰⁶. Cette zone sacrée est portée par le peuple juif en tant qu'il se présente lui-même dans la fonction du reste, affirme Lacan ; cette fonction est métaphorisée dans la Bible par l'image de la souche, du tronc coupé, d'où ressurgit un nouveau tronc : c'est la fonction « irréductible, celle qui survit à toute l'épreuve de la rencontre avec le signifiant pur ». Par la suite, la religion chrétienne donnera une « issue masochique » de ce rapport à l'objet de la coupure, par l'identification du chrétien au Christ comme « déchet laissé par la vengeance divine »¹⁰⁷.

Si nous comprenons que l'objet *a* est essentiel dans notre rapport au désir, alors

« l'affaire du dualisme et du non-dualisme prend un tout autre relief. Si ce qu'il y a de plus moi-même dans l'extérieur est là, non pas tant parce que je l'ai projeté, mais parce qu'il a été de moi coupé, le fait de m'y rejoindre ou non, et les voies que je prendrai pour cette récupération, prennent d'autres sortes de possibilités, de variétés éventuelles »¹⁰⁸.

Le marchand de Venise fait comprendre l'équivalence qui s'établit si volontiers entre argent et « tripe causale », entre argent et objet *a* : l'argent y fait office de représentant privilégié d'un éclat du corps en tant qu'objet causal.

Plus largement, cette comédie pointe de façon très crue le lien entre argent et désir.

« Le désir est chose mercantile, il y a une cote du désir qu'on fait monter et baisser culturellement — c'est du prix qu'on donne au désir sur le marché que dépendent, à chaque moment, le mode et le niveau de l'amour »¹⁰⁹,

observe Lacan.

Le mélancolique Antonio, riche marchand chrétien de Venise, a pour habitude de prêter sans intérêt. Son meilleur ami, Bassanio, jeune seigneur dépensier, lui a déjà emprunté de l'argent, qu'il ne lui a jamais rendu. Bassanio jure qu'il remboursera, mais il demande à contracter auparavant un nouvel emprunt. En effet, il veut faire sa cour à une riche et belle héritière, Portia : cette jeune femme est vertueuse, mais Bassanio a lieu de croire qu'il ne lui est pas indifférent ; s'il parvient à épouser Portia, il pourra rembourser toutes ses dettes.

Antonio accepte d'aider son ami. Muni du précieux viatique, Bassanio fait sa cour et remporte la victoire. De sorte que Gratiano, autre ami de Bassanio, qui a de son côté conquis le cœur de Nerissa, suivante de Portia, résumera ainsi leur exploit :

« Nous sommes des Jasons, nous avons conquis la Toison »¹¹⁰.

Bassanio est sans illusion au sujet du marché de l'amour :

... « Regardez la beauté,
Et vous verrez qu'elle s'achète au poids »¹¹¹,

proclame-t-il en présence même de Portia – déclaration où le verbe « acheter » (*to purchase*) sonne haut et fort. Portia dira peu après

106 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 277.

107 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 278.

108 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XVII, 8 mai 1963, p. 281.

109 Séminaire X, *L'angoisse*, leçon XV, 20 mars 1963, p. 245.

110 *We are the Jasons, we have won the fleece.*
Le marchand de Venise, acte III, scène II, vers 239, éd. cit., p. 164-165.

111 *...Look on beauty, And you shall see 'tis purchas'd by the weight.*
Le marchand de Venise, acte III, scène II, vers 88-89, éd. cit., p. 154-155.

à Bassanio, qu'elle aime et dont elle est aimée :

112 *Since you are dear bought, I
will love you dear.*
Le marchand de Venise, acte III,
scène 2, vers 311, éd. cit., p. 168-169.

« Chèrement acheté, chèrement je vous aimerai »¹¹².

Portia accepte d'être désirée pour son argent sans y trouver à redire ; elle ne se scandalise pas de savoir que l'amour que lui porte Bassanio est intéressé :

113 *... for you, would be trebled
twenty times myself,
A thousand times more
fair, ten thousand times
More rich, that only to
stand high in your account.*
Le marchand de Venise, acte III,
scène 2, vers 152-155, éd. cit., p.
158-159.

... « pour vous,
Je voudrais vingt fois tripler ma valeur,
Être mille fois plus belle, dix mille fois
Plus riche, pour être hautement estimée de vous. »¹¹³

Elle s'engagera volontiers ensuite à régler la dette contractée par Bassanio :

114 *... You shall have gold
To pay the petty debt twenty
times over.*
Le marchand de Venise, acte III,
scène 2, vers 304-305, éd. cit., p.
168-169.

... « Vous aurez de l'or
Pour payer cette faible dette vingt fois et plus »¹¹⁴.

Antonio, pour prêter de l'argent à Bassanio, doit lui-même solliciter un emprunt : en effet, toute sa fortune est investie sur mer dans des caraques (navires de gros tonnage) chargées de marchandises. La richesse d'Antonio étant en quelque sorte virtuelle – même si elle n'est pas dématérialisée –, le créancier devient aussi débiteur ; la dette circule.

Ainsi la dette contractée par Antonio permettra-t-elle à son ami Bassanio de courtiser sa belle (riche) et de l'épouser.

Shylock, usurier juif, se montre disposé à prêter à Antonio trois mille ducats sur trois mois. Mais il exprime une exigence singulière : il demande à Antonio, s'il ne s'acquitte pas avant le délai fixé, de l'indemniser par un dédit (« *a forfeit* ») fixé à une livre « exactement » de sa propre chair

115 *Of your fair flesh, to be cut
off and taken
In what part of your body
pleaseth me.*
Le marchand de Venise, acte I,
scène III, vers 143-146, éd. cit., p. 78-
79.

... « blanche, à découper et à prendre
Dans la partie de votre corps qui me plaira »¹¹⁵.

C'est-à-dire que la *livre de chair* est présentée ouvertement comme l'objet du désir de Shylock. Elle aussi s'achète « au poids ». « Chèrement acheté », cette expression proférée par Portia pour désigner l'homme qu'elle aime, est celle que Shylock utilisera plus tard pour parler de la livre de chair qu'il exige afin d'éteindre la dette :

116 *The pound of flesh which I
demand of him
dearly bought, 'tis mine and I
will have it.*
Le marchand de Venise, acte IV,
scène 1, vers 99-100, éd. cit., p. 194-
195.

« Cette livre de chair que j'exige de lui
Est chèrement achetée, elle est à moi et je l'aurai »¹¹⁶.

L'adverbe *dearly*, « chèrement », désigne, en anglais comme en français, à la fois ce qui est « cher » sur le plan affectif, et ce qui a une valeur marchande élevée.

Certain de pouvoir faire face à cet emprunt, Antonio signe la reconnaissance de dette. Contre des espèces *sonnantes et trébuchantes*, il appose sa signature sur un document écrit. Mais à quoi servirait la livre de chair, si Antonio venait à manquer à l'échéance ?

« À appâter le poisson. Si elle ne nourrit rien d'autre, elle va nourrir ma vengeance ; il m'a déshonoré, et m'a frustré d'un demi-million, il a ri de mes

perdes, raillé mes bénéfiques, méprisé ma nation, contrarié mes affaires, refroidi mes amis, échauffé mes ennemis... et quelle est sa raison ? Je suis Juif »¹¹⁷.

Shylock est donc plutôt *l'ivre de haine* (il a été maltraité et humilié de façon répétée) que *l'ivre de chair* : la *livre de chair* tant désirée, une fois prélevée, est vue comme viande, déchet bon pour nourrir des poissons. L'objet le plus précieux devient le plus vil ; après la coupure, son destin est l'abjection – destin inscrit d'avance.

Pendant une absence de Shylock, Jessica (fille de Shylock), s'enfuit avec son amoureux, Lorenzo (un jeune chrétien), emportant un coffret (une cassette) qu'elle a rempli de bijoux et d'or. Shylock, découvrant la fuite de sa fille et la perte de ses ducats et de sa turquoise, crie sa colère et sa détresse, qui se muent en haine :

« Je voudrais ma fille morte, là, à mes pieds, les bijoux à l'oreille : je la voudrais enterrée, là à mes pieds, les ducats dans son cercueil ! »¹¹⁸

Ironie du sort : on apprend à Shylock que Jessica dilapide les ducats de son père à Gênes, et qu'elle a même échangé la turquoise (qu'il tenait de sa femme) contre un singe : l'expression « monnaie de singe » *prend corps*.

Au même moment, les prétendants de la belle et sage Portia subissent l'épreuve imposée par le père mort de la jeune femme : choisir entre trois cassettes ou coffrets portant chacun une inscription ; celui qui choisira le coffret contenant un portrait de Portia, obtiendra la main et la fortune de la jeune héritière. C'est le passage commenté par Freud dans « Le Thème des trois coffrets »¹¹⁹.

Le coffret en or, qui porte pour devise « qui me choisit aura ce que beaucoup désirent », contient une tête de mort « charogne » (« *A carrion Death* »)¹²⁰, ce qui ajoute à la notion de cadavre celle de putréfaction ou de décomposition.

Au coffret en argent correspond l'inscription « qui me choisit obtiendra ce qu'il mérite » ; à l'intérieur, on découvre « le portrait d'un idiot grimaçant » (« *The portrait of a blinking idiot* »)¹²¹.

Le coffret en plomb, auquel est associée la formule « qui me choisit doit donner et risquer tout ce qu'il a », renferme le portrait de Portia.

Vous savez que le choix du troisième coffret correspond selon Freud au « choix » – mis à la place de « contrainte », « nécessité » – de la mort.

Dans « Le thème des 3 coffrets », Freud n'évoque ni l'intrigue générale du *Marchand de Venise*, ni la figure de Shylock. Cependant les trois cassettes dont l'une donne accès à la main et à la fortune de Portia ne sont pas sans rappeler le larcin commis par Jessica vis-à-vis de Shylock, qui concerne aussi une cassette et son contenu. Or dans les deux cas, une figure paternelle (le légitime propriétaire de la cassette) se tient à l'arrière-plan : c'est cette figure qui subit une double privation (son argent, sa fille). Le père de Portia, avant sa mort, a lui-même instauré l'obligation du choix entre les trois cassettes : c'est un père symbolique, qui agit pour le bien de sa fille et accepte par avance la perte de son enfant et de sa fortune ; mieux, il organise cette perte, il la met en scène – il sait qu'il faut *passer la main*, comme on le dit au jeu de cartes, parce qu'ainsi doit fonctionner la suite ou la relève des géné-

117 *To bait fish withal ! if it will feed nothing else, it will feed my revenge ; he hath disgrac'd me, and hinder'd me half a million, laugh'd at my losses, mock'd at my gains, scorn'd my nation, thwarted my bargains, cool'd my friends, heated my enemies – and what's his reason ? I am a Jew.*

Le marchand de Venise, acte III, scène I, éd. cit., p. 142-143.

118 *I would my daughter were dead at my foot, and the jewels in her ear : would she were hears'd at my foot, and the ducats in her coffin !*

Le marchand de Venise, acte III, scène I, éd. cit., p. 144-145.

119 Freud, « Le thème des trois coffrets », trad. française dans les *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, « idées », 1976, p. 87-103.

120 *Le marchand de Venise*, acte II, scène 7, vers 64, éd. cit., p. 124-125.

121 *Le marchand de Venise*, acte II, scène 9, éd. cit., p. 134-135.

rations ; il connaît également l'interdit de l'inceste. Le choix d'un des coffrets est donc un rite de passage, institué de façon à ce qu'un legs revienne à celui qui en est le plus digne ; c'est un moyen d'assurer une transmission. Shylock, lui, comme Harpagon, reste rivé à un désir d'emprise : il est donc brutalement dépossédé ; mais pouvait-il en être autrement ?

Bassanio l'emporte sur les autres prétendants de Portia : il est le seul à choisir le coffret en plomb et sa « pâleur » (*paleness*)¹²². La dette contractée par Antonio a permis à l'amoureux d'obtenir à la fois l'amour, et la fortune.

Portia donne alors à son futur mari un anneau (symbole de la foi jurée entre époux, et de la virginité) dont il ne devra à aucun prix se séparer, et lui offre sa fortune. Un autre couple se forme : Gratiano, ami de Bassanio, engage sa foi à Nerissa, la suivante de Portia.

Cependant on apprend que tous les navires d'Antonio ont sombré. Shylock refuse tout compromis : il ne veut que son « billet ». Or les décrets de Venise, qui sont contraignants (la réputation internationale de la Sérénissime en dépend), cautionnent la validité de la transaction entre Antonio et Shylock. Shylock a donc la loi pour lui : *I stand here for law*, « j'incarne ici le droit »¹²³, dit-il.

Le désir de Shylock montre son caractère inconditionnel, absolu : en effet, Shylock

122 ... *but thou, thou meagre lead,*

*Which rather threaten'st
than dost promise aught,
Thy paleness moves me
more than eloquence.*

... « mais toi, toi, maigre plomb,

Qui menaces plus que tu ne promets,

Ta candeur me touche plus que l'éloquence. »

Le marchand de Venise, acte III, scène 2, vers 104-106, éd. cit., p. 154-155.

123 *Le marchand de Venise*, acte IV, scène 1, vers 142, éd. cit., p. 198-199.

124 ... *he would rather have Antonio's flesh*

Than twenty times the value of the sum

That he did owe him.

Le marchand de Venise, acte III, scène 2, vers 284-286, éd. cit., p. 166-167.

125 ... *I rather choose to have A weight of carrion flesh than to receive*

Three thousand ducats.

Le marchand de Venise, acte IV, scène 1, vers 40-42, éd. cit., p. 190-191.

126 *I am a tainted wether of the flock,*

Meetest for death ; the weakest kind of fruit

Drops earliest to the ground, and so let me.

Le marchand de Venise, acte IV, scène 1, vers 114-116, éd. cit., p. 196-197.

... « aimerait bien mieux avoir la chair d'Antonio

Que vingt fois la valeur de la somme

Qu'il lui devait »¹²⁴,

il préfère acquérir

« Une livre de chair pourrie que recevoir

Trois mille ducats »¹²⁵.

Le mélancolique Antonio, lui, s'identifie à une figure de victime, de bouc émissaire, d'objet *a* voué à être jeté au rebut ; il est prêt à « choir » :

« Je suis le bélier taré du troupeau,

Celui qui doit mourir ; le fruit le plus chétif

Tombe à terre le premier, qu'il en soit ainsi de moi »¹²⁶.

L'acte IV du *Marchand de Venise* est presque entièrement consacré au procès-mascarade d'Antonio, qui n'a pu s'acquitter de sa dette à temps. Portia, déguisée en docteur en droit, prend part au procès sous le nom de Balthazar. Elle surenchérit en exigeant l'application stricte du contrat et de la loi : prélever une livre de chair, juste une livre, ni plus ni moins, et à l'exclusion de toute goutte de sang. Le verdict final inflige à Shylock la confiscation de ses biens (ses « moyens de vivre ») et l'obligation de se convertir au catholicisme.

Mais Portia (toujours travestie) obtient en remerciement l'anneau qu'elle a donné à Bassanio, ce qui conduit le jeune homme à transgresser son serment. Nerissa, déguisée en clerc de juge, obtient la même faveur de Gratiano. Au cours de l'acte V, les amoureux se livre-

ront à des joutes verbales au sujet des anneaux donnés par Bassanio et Gratiano, avant que ceux-ci ne soient restitués à leurs légitimes propriétaires.

La pièce de Shakespeare met en scène toute une série de thèmes et variations au sujet de l'argent (les 3 000 ducats) et du corps (les coffrets), ainsi que de certaines parties du corps, en particulier l'échange des anneaux, et apporte surtout cette présentification de la « livre de chair », montrée explicitement comme l'objet à la fois le plus précieux (trois mille ducats) et le plus repoussant, tout juste bon pour appâter les poissons : comme le dit Shylock,

« Une livre de chair enlevée à un homme
N'a pas autant de prix, offre moins de profit
Que la chair des moutons, des bœufs et des chèvres »¹²⁷.

Tout ceci est centré sur le thème du gage (de la foi donnée, de la dette). L'argent, les coffrets, les anneaux, la livre de chair : autant de gages pouvant se substituer les uns aux autres.

Dans nos sociétés actuelles, le contrat entre Shylock et Antonio serait illégal. La fin heureuse rappelle le dénouement du sacrifice d'Abraham. Dans la pièce de Shakespeare, c'est la lettre de la loi qui empêche l'exécution du contrat : or c'est un jeu de dupes, une mystification qui permet d'éviter que ne coule le sang.

En fin de compte on peut dire que l'argent a pour fonction de se substituer à la livre de « chair blanche ». Il vient empêcher l'exercice : il « pacifie » la dette.

L'emploi de l'argent de la dette peut poser question, lorsque sont pointées des équivalences parfois inattendues entre l'argent et la *livre de chair, objet du désir*. Dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Freud relate une anecdote à ce sujet :

« Un malheureux, en pleurant sa misère, emprunte vingt-cinq florins à un ami riche. Le jour même le bienfaiteur le trouve attablé au restaurant devant une portion de saumon à la mayonnaise. Il lui en fait reproche : « comment, vous me tapez et vous vous offrez du saumon mayonnaise ! Voilà l'emploi de mon argent ! » — « je ne comprends pas, dit l'autre ; sans argent impossible de manger du saumon mayonnaise ; j'ai de l'argent, je ne dois pas manger de saumon mayonnaise ; quand donc mangerai-je du saumon mayonnaise ? » »¹²⁸

Si dans l'inconscient l'argent est susceptible de venir représenter « n'importe quelle petite chose du corps », et si, inversement, « n'importe quelle petite chose du corps » peut venir représenter l'argent, qu'en est-il dans l'analyse ?

Dans le champ de la cure, écrit Roland Gori, « l'argent et le geste du paiement¹²⁹ qui le réalise, constituent à l'instar de l'acte de parole, un acte d'autant plus symbolique que ses effets sont réels autant que ses investissements imaginaires. Une règle en codifie le paiement, sans justification, mais non sans nécessité. Tout écart à cette règle vient prendre pour l'analyste comme pour l'analysant valeur d'*acting-out* ou de passage à l'acte. Cette prédilection, cette prédestination de l'argent au travail de l'acte manqué ou du rêve est, sans nul doute, facilitée par la matière symbolique qui le manifeste »¹³⁰.

127 *A pound of man's flesh taken from a man*
Is not so estimable, profitable
neither
As flesh of muttons, beefs, or goats.
Le marchand de Venise, acte I, scène 3, vers 161-163, éd. cit., p. 80-81.

128 *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. française Gallimard, « idées », 1971, p. 71.

129 Voir à ce sujet « Le geste du paiement », article anonyme paru dans *Scilicet* n° 5, Seuil, 1975, p. 111-123.

130 Roland Gori, « S'acquitter », dans *De l'argent à la dette – Clinique de la dette*, Cliniques méditerranéennes n° 33/34, 1992, p. 16.

Freud déclare avoir, pendant dix ans, consacré une à deux heures par jour à des traitements gratuits, et avoir constaté que l'absence de paiement provoquait une forte augmentation des résistances chez les patients ainsi traités, une recrudescence des tentations chez les jeunes femmes, et chez les jeunes hommes une révolte contre l'obligation de reconnaissance. Au total, conclut-il,

« l'absence de l'influence correctrice du paiement présente de graves désavantages ; l'ensemble des relations échappe au mode réel ; privé d'un bon motif, le patient n'a plus la même volonté de terminer le traitement »¹³¹.

131 Freud, « le début du traitement », dans *La technique psychanalytique*, trad. française, P.U.F., 1972, p. 91-92.

En procédant à une analyse gratuite et ultérieurement à une collecte d'argent durant six ans, chaque printemps, au profit de l'Homme aux loups, Freud déclencha ce que Serge Leclaire a dénommé une « *psychose expérimentale* » post-analytique¹³².

132 Cf. Serge Leclaire, « À propos de l'épisode psychotique que présente "L'Homme aux loups" », dans *La Psychanalyse*, n°4, PUF, 1958 (rééd. dans *De l'argent à la dette - Clinique de la dette*, Cliniques méditerranéennes n° 33/34, 1992, p. 135-158).

Qu'en est-il donc du paiement, du côté de l'analyste ? Terminons par une dernière citation de Lacan : « Disons que dans la mise de fonds de l'entreprise commune, le patient n'est pas seul avec ses difficultés à en faire l'écot. L'analyste aussi doit payer :

— payer de mots sans doute, si la transmutation qu'ils subissent de l'opération analytique, les élève à leur effet d'interprétation ;

— mais aussi payer de sa personne, en tant que, quoi qu'il en ait, il la prête comme support aux phénomènes singuliers que l'analyse a découverts dans le transfert ;

— oubliera-t-on qu'il doit payer de ce qu'il y a d'essentiel dans son jugement le plus intime, pour se mêler d'une action qui va au cœur de l'être (*Kern unseres Wesens*, écrit Freud) : y resterait-il seul hors de jeu ? ».¹³³

133 « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », dans les *Écrits*, Seuil, 1966, p. 587.