

France Delville

Le réel m'a tuer

« Omar m'a tuer » sont les mots, écrits avec du sang, retrouvés sur la porte menant à la cave d'une villa de Mougins en 1991 près du cadavre de sa propriétaire, Ghislaine Marchal, tuée à coups de couteau. La dame était assez lettrée pour que l'on puisse douter de la faute d'accord du participe passé dans son message, pourtant des graphologues estimèrent qu'il s'agissait bien de son écriture, et, le 2 février 1994 Omar Raddad, son jardinier, bien que clamant son innocence, fut condamné à 18 ans de prison ferme. L'académicien Jean-Marie Rouart écrivit un livre sur l'affaire, dont un film fut tiré, et qui montrait l'auteur, menant une enquête, en train de se rendre compte des incohérences du dossier, dont le fait que les mots sur la porte avaient écrits dans le noir, et le refus de la Justice d'expertiser les traces ADN retrouvées sur les lieux du crime et de les comparer avec l'ADN de M. Raddad. Un critique du film a cette formule : « Le réel dépasse la fiction », car la fiction lui semble incroyable. Cette formule, souvent utilisée à tort, tombe très juste ici. Il aurait pu dire : « Le réel est expulsé de la fiction ». Mais qui aurait compris qu'il était lacanien ?

QUELQUE CHOSE QUI ÉCHAPPE...

En 1999, à Nice, Jacques Hassoun devait présenter son livre « Actualités d'un malaise », il n'a pas pu le faire, mais le livre est sorti, « Actualités d'un malaise » était écrit en écho à « Malaise dans la Civilisation » et « Avenir d'une illusion », comparant la situation de 1999 avec celle d'avant 1940, les inquiétudes, le pessimisme de Freud. Et pour poser la question d'une militance confrontée à un « tout est égal à tout ».

Le titre du premier chapitre, « Quelque chose qui échappe... » renvoyait à « ce qui ne cesse de nous parvenir d'une actualité traversée par des événements sans nom. Cet innommé est évidemment fort troublant ». Et, face à cela : une *inertie*, au sens fort, une *immuabilité invivable*, « dans la mesure où celle-ci relève de ce qu'il est convenu d'appeler le réel, l'*inamovible*, l'*inerte* ».

Ce réel lié à de l'inerte, à du sans nom, à de l'innommé, m'est revenu en mémoire alors que, pour parler de ce réel qui est le thème du séminaire 2012-2013 de l'AEFL, s'imposait à moi la notion de « symbolique muet » qui termine le séminaire II (Le moi, 1954-1955) de Jacques Lacan, donné à lire en même temps que sa conférence dite « La troisième » (Intervention au Congrès de Rome, fin 1974).

« Tant que la reconnaissance symbolique ne s'est pas établie, par définition, l'ordre symbolique est muet », propose Lacan, et que le réel serait ce que *l'intervention du symbolique pour un sujet expulse de la réalité, et qui ne se définit que par rapport au symbolique et à l'imaginaire*.

Il semble que le réel de Jacques Hassoun rejoigne cette définition en ceci que l'indifférence, l'absence de critique, laissent le réel en l'état, illisible, et invivable :

« En effet, écrit Jacques Hassoun, j'ai tendance pour ma part à considérer la critique comme relevant d'une démarche subjectivante, même si elle est considérée par beaucoup comme archaïquement civique. À ce titre, elle se situe à mille lieues de celle qui se réduit à une gesticulation tendant à rejoindre la pensée du nous ne devons rien faire, seulement attendre heideggérien, dont l'avatar actuel aurait pour nom — à suivre Castoriadis — déconstructionnisme ».

LE RÉEL, L'INAMOVIBLE, L'INERTE, SELON JACQUES HASSOUN

« Castoriadis, poursuit-il, à ce propos rappelle fort justement que le nazisme ne fut jamais une révolution : ce ne fut qu'une tentative d'imposer une inertie se référant à un plus qu'ancien pour le plus grand profit des forces qui prônaient l'immuabilité sociale, l'immuabilité mythique de la race et du sang, l'immuabilité du Saint Empire Romain germanique, désormais soumises à l'image d'un Reich tout puissant, mais qui en fait n'était qu'entreprise au service d'une bande de voyous affiliés à la grande industrie de la Ruhr en vue d'installer pour mille ans une dictature centralisée. Mais ces voyous sont en fait très conscients des mouvements du réel puisqu'ils sont opportunistes, ce qui veut dire qu'ils savent assez de choses sur le monde pour tirer profit de leur démagogie. N'est-ce pas le propre même du populisme que d'avoir des leaders qui ne cessent de mentir sur l'idéologie qui les anime, idéologie qui a d'autant plus de succès qu'elle se soutient d'un mensonge attractif et abject ? [...] Ce discours de la linéarité bidimensionnelle est aussi celui d'une certaine conception analytique à laquelle — il nous faut bien le reconnaître — certains analystes se réclamant de Lacan sont loin d'être étrangers. Cette conception est celle qui tend à une interprétation immuabilisante tout entière repliée sur le signifié de l'analysant, tout entière repliée sur le dit d'une théorie dogmatisée à travers le jeu de mots, le Witz, désormais conçu comme une réplique aux propos de l'analysant [...] Ce malaise est celui de l'in-différence, du rien-faire élevé au stade de conduite morale sinon éthique, il est l'attente infinie de ce qui ne saurait arriver, autres manières de prêcher à la Majorité l'immobilisme, pour le plus grand profit de quelques-uns ».

Puis Jacques Hassoun va évoquer « Pourquoi la guerre », l'échange de *lettres prophétiques* entre Einstein et Freud, le 30 juillet 1932 Einstein s'adressant ainsi à Freud (M. et cher ami) :

« Les progrès de la technique ont rendu pareille question proprement vitale pour l'humanité civilisée, et cependant les ardents efforts consacrés à la solution de ce problème ont jusqu'ici échoué dans d'effrayantes proportions ».

Albert Einstein, écrit Hassoun, reconnaît que « de puissantes forces psychiques paralysent ces efforts ». Mais de ces forces psychiques il ne dit rien, sinon qu'elles évoquent « l'appétit politique de puissance » des dirigeants, et les intérêts économiques des grands dirigeants de trusts internationaux qui tirent leur fortune et leur intérêt de l'industrie des armements... [...] D'où la question d'Albert Einstein à Freud :

« Comment se fait-il que cette minorité-là puisse asservir à ses appétits la grande masse du peuple qui ne retire d'une guerre que souffrance et appauvrissement ? La réponse qu'en donne pour sa part A. E semble fort simple : des soldats de tous rangs, d'une part, fermement convaincus qu'ils s'emploient à défendre leur peuple et que la meilleure défense est l'attaque, et d'autre part, les dirigeants de l'école, la presse, des organisations religieuses qui, bellicistes, semblent prêtes à bénir toute action militaire déclenchée par l'État, semblent tous concourir à considérer l'idée de la guerre comme naturelle ».

DRONES ET CIE = CONSIDÉRER L'IDÉE DE LA GUERRE COMME NATURELLE

Aujourd'hui, l'utilisation de drones par des sociétés civiles qui vont détruire des *cibles* sur commande, cibles désignées comme terroristes sans procès, actes de purgation qui n'épargnent pas l'entourage des *soupçonnés* (dans cette *guerre préventive*) comme au Moyen-Âge où la famille entière du criminel était punie, et l'irruption de la notion de Sujet avait mis fin à ces pratiques tribales, cette utilisation, entre autres, semble permise par l'inertie de « masses », dirait Freud, qui semblent *considérer l'idée de la guerre comme naturelle*.

Et la remarque de Jacques Hassoun pointant le **déconstructionnisme né d'Heidegger** nous revient comme une brûlante « actualité d'un malaise » lorsqu'on lit dans le journal Libération du 24 mai 2013 un débat réactif à la parution du livre de Jean-Pierre Faye « Lettre sur Derrida » (Paris, germina, 2013), **Jean-Pierre Faye** mettant en garde contre Jacques Derrida à qui son déconstructionnisme heideggerien a pu faire considérer Carl Schmitt, le juriste qui exigea en fin 1932 et février 1933 l'État total » (*totale Staat*) en vue de l'avènement hitlérien, comme un tenant des « politiques de l'amitié ». « Étrange cécité politique, écrit Jean-Pierre Faye, sous le couvert d'une déconstruction généralisée ».

Et Jean-Pierre Faye de rappeler (« relever » dirait Hassoun) la « Profession de foi en Adolf Hitler et l'État national-socialiste » du recteur Heidegger en 1933. Et, en décembre 1933, dans un cours sur Héraclite, l'idée qu'une « vision large » exige la « totale extermination » (*die völlige Vernichtung*) pour « l'ennemi intérieur », « l'effréné, le forcené, le furieux, l'enivré, l'enragé », « l'Asiatique » (*das Asiatische*)... Et il y aurait, d'Heidegger, en 1942, des textes sur « l'être-race » (*Rasse-sein*).

Et le terme « asiatique » sera utilisé par « le maréchal Reichenau, le plus nazi des maréchaux de la Wehrmacht, quand il félicitera le Führer en 1942 pour sa conduite de la guerre à l'Est contre le danger judéo-asiatique (*das jüdisch-asiatische Gefahrs*). Jean-Pierre Faye est l'auteur de « Langages totalitaires » (1972), « La raison narrative » (1990). Dans « La déraison anti-sémite et son langage » (1993), Jean-Pierre Faye et Anne-Marie de Vilaine, les deux auteurs, écrivent :

« Il s'agit de désamorcer les automatismes meurtriers du langage et de pensée qui engendrent la répétition du même, et nous condamnent à habiter l'espace étouffant délimité par le rejet de l'autre ».

Si le réel (lacanien, et il est convaincant) est ce que l'intervention du symbolique pour un sujet expulse de la réalité, la manière dont le sujet entend le symbolique et le fait parler, le restitue en son symptôme, en son discours inconscient — deux directions opposées telles les deux surfaces tordues de l'anneau de Moebius — va plus ou moins s'écarter de la pulsion de mort, l'automatique, pour vivre ou mourir, ce qui est peut-être la même chose.

QUESTION DE FREUD/EINSTEIN DANS LE « DISCOURS AUX CATHOLIQUES » DE LACAN ?

Et la phrase d'Einstein : *ces ardents efforts consacrés à la solution de ce problème qui ont jusqu'ici échoué dans d'effrayantes proportions* rappellent la réflexion de Jacques Lacan dans le « Discours aux Catholiques », où il demande « comment il se fait que les hommes s'abandonnent jusqu'à être en proie à la capture de ces mirages par quoi leur vie, gaspillant l'occasion, laisse fuir leur essence, par quoi leur passion est jouée, par quoi leur être, au

meilleur cas, n'atteint qu'à ce peu de réalité qui ne s'affirme que de n'avoir jamais été que déçu ». Ce « peu de réalité » où Lacan rejoint André Breton avec son « Introduction au Discours sur le peu de réalité ».

Voilà ce que Lacan dit que *lui donne son expérience*, voilà la question qu'il *lègue sur le sujet de l'éthique*, éthique de la psychanalyse, car c'est bien du « réel » du patient qu'il s'agit, son rapport au réel, qui devient, dans le nouage du symptôme, la question d'une vérité d'un rapport au réel, d'une plus ou moins grande adéquation d'un rapport au réel, appréciable seulement dans ses effets, et avec l'idée que *la vérité conditionne dans son essence le phénomène de la folie...*

Lacan dit :

« Accompagnant l'élan d'un de mes patients vers un peu de réel, avec lui je dérape sur ce que j'appellerai le credo de bêtises dont on ne sait si la psychologie contemporaine est le modèle ou la caricature. À savoir le moi considéré comme fonction de synthèse » etc.

Lacan a extirpé le réel des définitions données par les autres champs de la recherche et du savoir, pour en pointer l'impossibilité au titre de « la butée logique de ce qui, du symbolique s'énonce comme impossible », l'aspect muet du symbolique mettant le Sujet dans l'arbitraire de ses nouages, ou plutôt c'est l'arbitraire du signifiant qui aura fait dire que le symbolique est muet, aucune vérité ne le fonde.

Alors en quoi la prise en compte d'un « impossible » est-elle un outil face au « peu de réalité » ? Un outil de compréhension de ce qu'il en est des bonnes réponses ou mauvaises réponses à ce qui échappe ?

Freud avait opposé le criminel au saint, j'opposerai *in fine* le criminel à l'artiste en ce que la « création » serait une élaboration allant vers une vie possible, aussi bien dans le champ de ce qui s'appelle l'art dans la société que dans le champ de la cure analytique, ou le patient peut rencontrer son « désir », c'est-à-dire ses potentialités premières (perdues, mais présentes comme traces), une vision du monde, unique, dans une langue unique, extraite du bain de langage. L'art du possible est à l'opposé de l'art de l'impossible — la psychose ou le crime — **comme mauvaise lecture du symbolique** mais désir quand même, comme le dit Alain Depaulis en exergue à son livre « Le complexe de Médée » : « tout crime interroge le désir ». Cela se trouvait déjà dans la bouche de Tirésias, adressé à Œdipe : « tu es toi-même le meurtrier que tu recherches ». Le meurtre comme production, comme déchet, de l'illisibilité du réel. Il n'y a pas de bonne lecture du symbolique, simplement une illusion qui marche, contre une illusion meurtrière.

Le signifiant-maître de notre société qui est « terrorisme » a un rapport direct avec cela. La terreur du terrorisme, et la terreur du terroriste, terreur contre terreur, c'est le terrorisé qui terrorise, terrorisé par la faille, le manque, par le spectre du non-exister, c'est bien une façon épouvantable d'entendre le symbolique, et de le faire parler.

UN TRAITEMENT DU RÉEL PAR LE MEURTRE, MAIS À LA RECHERCHE DU SYMBOLIQUE...

Cet ordre symbolique à la fois non-étant et insistant pour être... un ordre symbolique en gésine, en train de venir, insistant pour être réalisé... (Lacan, Séminaire II)...un traitement du réel par le meurtre, c'est la recherche d'une écriture du réel dans le sang...

Cette écriture du réel dans le sang trouvera des illustrations dans l'évocation de Pierre Rivière, de Peter (Voulez-vous-mourir avec moi), il y aurait

fallu Charles Manson et Susan Atkins (sur l'épouse de Roman Polanski, dans un scénario paranoïaque où le meurtre « rituel » est fondé par un discours « dérangé » mais implacable... dans un système symbolique construit autour d'un monde infantile, enfance retrouvée dans l'esprit « sectaire » habituel, rapport à la mère-nature, une « mystique » insensée), et de ce jeune africain qui aspergea de sang les couloirs du métro parisien *comme* (?) il avait été lui-même aspergé de sang dans un rituel annuel en Afrique depuis sa naissance, et les thérapeutes parisiens qui accompagnèrent son parcours de jeune délinquant mis à la porte par sa mère, ayant sans doute lu de l'ethnopsychologie, s'étaient donné le mal de le renvoyer un temps chez son père, voir un chamane. Ce qui l'avait, semble-t-il, encore davantage « déboussolé ». Le symbolique n'est que dans un « port », joué, joui par un moi ou un sujet, et comme il n'y a pas de rapport qui puisse s'écrire, le rapport au symbolique est embarrassé, autant que le réel et l'imaginaire.

► **Ce rapport embarrassé à RSI**, et qui produit la maladie et la mort, Jacques Lacan le dit partout où il parle, parlant du réel à propos de clinique (« *Lacan nous a entraînés au cœur de la douleur d'exister. S'il n'avait pas été là je serais mort, ou je serais devenu fou. Nous sommes tous des malades mentaux, mais nous ne sommes pas tous obligés d'être fous. Le fou c'est celui qui reproche au monde les troubles de son âme* » Jean-Michel Vappereau), et ce rapport embarrassé, il l'a « joué » de manière inoubliable dans sa conférence « **troisième** », immédiatement en lien avec le « 3^e internement » de *celui qui se prenait pour Gérard de Nerval*. La question du moi, immédiatement : celui qui se prenait pour... L'Imaginaire lancé sur la table, immédiatement, et cassé, renvoyé à son absurdité, par de la glossolalie, comme si Lacan était capable d'être fou... **disque-ours de Rome devient « ourdrome »**...à partir de quoi la voix (comme voie) la voix est libre, libre d'être autre chose que substance. Démonstration majeure, de la part de Lacan, génial happening sur *l'image acoustique*, Lacan n'y est pas allé par quatre chemins, de tous ces chemins qui mènent à Rome... Par l'initial de la Troisième – l'initiatique — le réel lacanien s'annonce comme thérapeutique. Comment un rapport au réel du patient pourrait le faire vivre, et non mourir au fond d'une Impasse de la Vieille Lanterne. Une lanterne qui n'aura pas fonctionné. Le « je cherche un homme » qui n'aura pas fonctionné. Mais en fait d'écriture du crime, il y a crime et crime. Il y a le crime nié, et le crime avoué, signé. Et l'histoire d'Omar Raddad est saisissante en ce que le crime semble signé sur une porte de buanderie : « Omar m'a tuer », un « réel » du crime qui serait signé mais se révélera illisible, doublement illisible, car les graphologues ne seront pas d'accord. Le réel comme trouble apparaît ici avec évidence, qui apparaît – ou plutôt disparaît, s'évanouit — dans une faute d'orthographe. L'*orthos* du réel qui n'existe pas. L'écriture du réel qui n'est pas une ortho-graphe : il n'y a pas de rapport qui puisse s'écrire. Nous reviendrons à Omar Raddad.

PATRICK DILS, UNE ERREUR JUDICIAIRE

Et si on parle de trouble (avec ce trouble premier, de Freud, sur l'Acropole), ce qui est *troublant*, du même coup, comme une suite logique, c'est qu'un groupe, gendarmes, juges, avocats, etc. puisse, sans preuve, accuser quelqu'un de meurtre. À ce titre, l'aventure de Patrick Dils est emblématique. Patrick Dils, qui a seize ans, et qui est arrêté pour le meurtre de deux enfants, en 1986, à Montigny-les Metz, et qui passera quinze années en prison, et, qui, au bout de ces quinze années, sera libéré, car un tueur en série notoire sortira de sa prison pour déclarer que Patrick Dils n'a pas commis ce

crime. Lui non plus, mais deux pêcheurs témoignent qu'ils l'ont vu, quinze ans auparavant, près de la scène de crime.

Le jour du crime, pas loin du talus où on découvrirait les corps de deux enfants, Dils, pour sa collection, eut le malheur de chercher des timbres dans les bennes à ordures du village. Aux policiers qui l'interrogent le premier jour parce que des témoins l'ont aperçu dans le secteur, il cache sa visite aux bennes, parce qu'il a honte d'avoir fouillé dans les ordures. Au terme de trois jours et deux nuits de garde à vue sans nourriture, au cours d'un petit-déjeuner offert par les policiers, il avouera tout ce qu'on voudra, tout ce qu'on lui a minutieusement décrit, parce qu'il « veut juste rentrer chez lui ». Le jeune homme, presque un enfant, a compris qu'ils ont tous la **conviction** qu'il est coupable, et il va leur offrir ce qu'ils veulent pour pouvoir rentrer chez lui. Dans son livre, une fois sorti de prison, il écrira : « Si j'avais pu imaginer qu'il existait un délai au-delà duquel ils étaient tenus de me libérer, je n'aurais sans doute pas craqué ». Personne ne le lui a dit.

Mais il ne supportait plus les humiliations constantes de la garde à vue, et on lui avait tellement décrit le crime qu'il n'avait plus qu'à le signer, il va signer « un film qui n'a jamais existé, des gestes que je n'ai jamais faits. Je n'ai pas croisé les enfants ce soir-là ! Mais je n'en peux plus. Je ne veux plus entendre ces horreurs, je suis exténué, je veux aller dormir ! »

-Ecoute, garçon, ce que tu as fait là, ce n'est pas grave ! C'est un accident, tu n'as jamais eu l'intention de les tuer !

Il vient de prononcer la phrase magique, écrira Patrick Dils en novembre 2002 dans son livre « Je voulais juste rentrer chez moi » : « D'abord j'ignore ce que ces aveux vont entraîner pour moi. Et pour l'heure, je suis sûr que les policiers vont bientôt se rendre compte que j'ai menti et qu'ils vont me ficher la paix. Ou, sinon, que mes parents vont leur expliquer que j'en ai eu ras le bol de leur pression, et que je suis innocent. Pour moi, toute cette histoire doit se régler entre adultes. On va certainement me réprimander parce que j'ai raconté des sornettes, mais c'est tout. À la fin, les policiers vont dire : « Bon d'accord, on arrête, c'est pas lui ». Je n'ai même pas aujourd'hui la consolation de me dire qu'il fallait être stupide pour penser ça. J'avais juste une vision du monde totalement **déconnectée de la réalité**. Je ne voyais pas le mal. Je ne savais même pas où il pouvait se nicher ».

La réalité, c'est donc les policiers, un crime lointain, irréel, la réalité c'est ce sur quoi il bute, il n'y est pour rien, mais les policiers croient en leur version, ils ont la conviction que leur scénario est le bon. Et ils tiennent « un coupable », c'est ce qu'ils disent : « un » coupable, et non « le » coupable. Quelqu'un expliquera plus tard à Patrick Dils ce qu'est un « bouc émissaire » pour la société. Donc il ne va pas rentrer chez lui. On a fait venir ses parents à la gendarmerie, et il voit son père, et sa mère, qui « ont vieilli de vingt ans », il est déchiré. Et le problème, c'est que, dans ses différents procès, il ne va savoir se défendre. Les psychiatres vont le trouver, non pas « demeuré », mais « naïf ». Un jeune homme simple, destiné à une vie ordinaire, écrira-t-il, mais il aime ça. Il aimait sa vie, il aimait ses parents, des gens « simples », lui et eux incapables d'assassiner deux enfants à coups de pierres. On va lui reprocher beaucoup de ne pas savoir s'exprimer. Jusqu'à ce qu'en prison, un détenu, persuadé de son innocence (et qui va accepter qu'il l'appelle Papy), l'aide à trouver ses mots.

D'un autre côté, l'insistance des instances judiciaires, des enquêteurs, va être fructueuse, un beau travail qui va faire qu'un jour les gendarmes vont s'intéresser avec un soin particulier à Francis Heaulme, le tueur en série emprisonné pour trois crimes, en examen pour sept autres. La présence avérée pas loin du fameux talus de ce « menteur et pervers » sera suffisante pour que Dils soit innocenté, et libéré. Il va tout de suite trouver du travail, ne pren-

dre des vacances que dans un second temps, et jouir d'avoir une carte d'identité, un permis de conduire : ce sera « cesser d'être un numéro ».

Ce symbolique-là, sur le mode de l'inscription, de la nomination, et du dépassement (pas de haine, de l'auto-analyse tranquille) a fait d'un jeune homme un homme malgré la sauvagerie de la prison). Il veut maintenant une vie *normale*. Il veut redevenir anonyme. Les médias diront qu'il était « celui à qui l'on a reproché pendant quinze de ne pas savoir trouver les mots justes »... Il a compris très vite que le criminel, qui ment, se débrouille bien mieux avec les mots. Du moment où il va entrer dans la salle de son dernier procès, « où son sort va se jouer », alors qu'il a appris à parler, qu'il n'est plus un pion, ni « un pantin qu'on agite, et qu'on laisse là, désarticulé », il écrira : « **La réalité dépasse ce que j'avais imaginé** », car la salle est pleine à craquer, les gens se bousculent, la loi sur les accusés mineurs a été changée pour que son procès soit public, et il va pouvoir, pour la première fois, se faire entendre... Les gendarmes vont établir qu'il ne peut être l'auteur des crimes, trouvant, à Montigny, la quasi-signature criminelle de Francis Heaulme. La démonstration du Capitaine Hans durera neuf heures, et l'ancien gendarme Abgrall prouvera que Francis Heaulme mélange ses crimes, confond les détails, certains de ces détails le trahissent, puisqu'ils évoquent sans qu'il s'en rende compte le crime de Montigny.

La réalité... la vérité... dans un si vaste chantier d'enquête se révèlent fragiles, brouillés, difficiles à cerner, alors qu'il en faut une, de *vérité*, pour les parents des victimes, et pour toute la société à travers eux. Tous désirent que la « vérité soit faite ». *Faite* : révélée ou fabriquée ? Mais le réel ? Même des preuves irréfutables n'en rendront pas compte, il continuera d'échapper, comme cœur sombre de l'*ex-périence*.

UNE AUTRE ERREUR JUDICIAIRE ?

Alors Omar Raddad ? « Omar m'a tué » sont les mots, écrits avec du sang, retrouvés sur la porte menant à la cave d'une villa de Mougins en 1991 près du cadavre de sa propriétaire, Ghislaine Marchal, tuée à coups de couteau. La dame était assez lettrée pour que l'on puisse douter de la faute d'accord du participe passé dans son message, pourtant des graphologues estimèrent qu'il s'agissait bien de son écriture, et, le 2 février 1994 Omar Raddad, son jardinier, bien que clamant son innocence, fut condamné à 18 ans de prison ferme. Quelques années plus tard, d'autres graphologues estimèrent qu'il ne s'agissait pas de l'écriture de la dame, et, le 4 septembre 1998, Omar Raddad sortit de prison, gracié par le Président Jacques Chirac. Depuis, il ne cesse de vouloir faire reconnaître qu'il n'est pour rien dans ce crime.

L'académicien Jean-Marie Rouart écrivit un livre sur l'affaire, dont un film fut tiré, et qui montrait l'auteur, menant une enquête, en train de se rendre compte des incohérences du dossier, dont le fait que les mots sur la porte avaient écrits dans le noir, et le refus de la Justice d'expertiser les traces ADN retrouvées sur les lieux du crime et de les comparer avec l'ADN de M. Raddad. Un critique du film a cette formule : « Le réel dépasse la fiction », car la fiction lui semble incroyable. Cette formule, souvent utilisée à tort, tombe très juste ici. Il aurait pu dire : « Le réel est expulsé de la fiction ». Mais qui aurait compris qu'il était lacanien ?

« SCANDALE DSK, LE PROCÈS QUI AURAIT DÛ AVOIR LIEU »

Du réel, ne pourrait-on dire qu'il est l'accusé d'un procès qui n'aboutira jamais ? Mais là où même la « vérité » reste un mystère, où les « preuves » ne prouvent rien, le minutieux, interminable descriptif de travaux d'en-

quête des crimes et délits, avec leur côté parcellaire, leur côté « bribes » irrédûctiblement divisées, fait bien éprouver à quel point le discours humain, dans sa faillite, dans sa faille, expulse la vérité dans un réel qui apparaît alors vraiment inaccessible... À preuve le livre de l'avocat d'investigation John Solomon (Éditions de l'Express, 2012), intitulé « Scandale DSK, Le procès qui aurait dû avoir lieu ». Qui aurait dû avoir lieu si les bonnes questions avaient été posées au bon moment, si la jeune femme qui parlait peul avait eu un bon traducteur au bon moment, si l'on avait bien interprété certains gestes au bon moment, etc. L'après-coup qui met en lumière que les obscurités resteront obscures. Dans ce livre, la « chose » échappe. Dans ce livre qui est l'exploration de toutes les procédures, témoignages, malentendus, ratés, retours en arrière, refoulements, refus, manipulations, « auxquels le public ne pouvait avoir accès », et qui remettent en cause toutes les annonces médiatiques lancées sans aucune preuve mais tissant une sorte de mythe soutenu par un Imaginaire emballé, un Symbolique aventureux. Travail sérieux, dont l'auteur dit, sur la quatrième de couverture, qu'il l'a fait pour « freiner le rythme de l'un des drames juridiques les plus bâclés de la dernière décennie et pour explorer les comportements, motivations et hypothèses qui étaient invisibles aux yeux du public ». Et Christophe Barbier « que l'affaire DSK n'est pas terminée, que le mystère demeure, et que John Solomon essaie de le percer avec un pinceau de lumière brandi par un investigateur hors pair ». Essaie de le percer. Mais rien n'est percé, et reste un labyrinthe, un long commentaire détaillé qui débouche sur du non-terminé, de l'indéterminé, de l'incomplétude. Reste de l'imaginaire et du symbolique qui renvoient le réel à lui-même : une énigme. Pourtant la traversée est passionnante, quoique certainement ennuyeuse pour certains, passionnante de cet ennui, de cette « fadeur », au sens japonais du *haï-kaï*, qui fait résonner à chaque pas la distance abyssale à un quelconque « rapport de vérité ». Tous ces mots inventés par le parlêtre pour conjurer le vide sonnent creux, alors. C'est une belle expérience de « vanité » posée sur la table des relations humaines. Une intime conviction de l'auteur aurait rendu le livre idiot, et illisible. Le talent de cet investigateur est d'avoir articulé toutes ses « informations » avec une *neutralité* remarquable, ce qui aboutit à un mystère légitime puisque DSK seul sait ce qui s'est passé – mais qu'en sait-il ? – comment appeler ce qu'il sait, ce dont il se souvient, et ce qu'il a construit autour, immédiatement la porte de la chambre d'hôtel refermée, pour survivre ? Ce qu'il en sait n'est pas le réel. Il n'en sait que ce qu'il a immédiatement construit pour faire bord. « Plus réel que le réel, le symbolique » est le titre d'un séminaire du MAUSS.

LE PROBLÈME, C'EST QU'ELLE EST CONVAINCUE

Le rapport à un imaginaire glissant vers du symbolique, c'est l'opération inconsciente permanente d'un sujet qui ne doute pas. Névrosé ou psychotique. Rapport à la « critique ». Dans la revue « Les Jardins de l'asile » relatant les journées d'étude des 14 et 15 janvier 2006 sous la direction de Marcel Czermak et Cyril Veken, un chapitre intitulé « Je suis vide » tente un éclairage du concept de mort du Sujet par Stéphanie Hergott (avec Michèle Dokhan) à propos d'un jeune Antillais qui vit chez sa mère, entretenu par elle, passe sa journée à rêvasser, porte le nom de sa mère, ne se souvient pas du nom de son père, entendu récemment. Son père, il l'a vu une fois, étant petit, et n'a pas pensé à vouloir le rencontrer. Il parle bien, ne semble pas obsessionnel, mais dans une sorte d'anesthésie. Il ne se croit pas mort mais mort vivant : « je suis vide ». Pourtant il est imaginatif, déploie toute une fiction à Marcel Czermak, qui lui demande : « Drôle d'idée de demander à être tué ? Être tué parce qu'on est mort, non ? » Être tué parce qu'on est mort-vivant (zombie, probablement)

pour trouver le repos.

Et puis un second cas, une femme de vingt-sept ans qui demande à être transformée en homme, et dit « avoir été mise dans des états pas possibles par un précédent entretien », comme si le Docteur Czermak était effrayé par ceux qui allaient dans son sens à elle, acceptaient de la soutenir dans son désir de changer de sexe. Quand il l'a vu arriver, le docteur Czermak a demandé : « C'est quoi ce déguisement ? » Elle dit qu'elle est convaincue que son corps n'est pas le bon, qu'il est une erreur de la nature, dans sa tête et dans son intérieur, elle est convaincue d'être un homme et que son corps n'est pas le bon. Et qu'elle n'est pas déguisée, ces vêtements-là sont naturels. Le Docteur Czermak lui dit qu'elle n'accepte de rencontrer le médecin que parce qu'elle pense qu'au bout il y a une promesse. Et que le problème, c'est qu'elle est convaincue. Alors, si quelqu'un est convaincu d'être une libellule ou un petit oiseau, il va falloir trouver une façon de transmuter une femme ou un homme en libellule ou en petit oiseau ?

Elle dit que pour elle un homme c'est tout : le fait d'être appelé Monsieur, de pouvoir être appelé papa.

CZ - Il faudrait que les médecins vous obéissent en somme ?

Elle dit que si on lui refuse l'opération, elle se tue, ou qu'elle va devenir folle, le médecin lui dit que la folie est déjà dans cette conviction, dans son caractère absolu et impérieux.

LA « CONVICTION » DANS LE « TROUBLE DE MÉMOIRE SUR L'ACROPOLE » ET « LA VOIX MÉCONNUE DU RÉEL »

Dans sa lettre à Romain Rolland sur son trouble de mémoire sur l'Acropole, Freud écrit :

« On serait tenté de croire que cette pensée déconcertante sur l'Acropole tend seulement à souligner le fait qu'il y a vraiment une différence entre voir quelque chose de ses propres yeux, et le connaître par des lectures ou par ouï-dire. Mais ce serait une manière bien bizarre d'habiller un lieu commun dépourvu d'intérêt. Ou encore on pourrait se hasarder à dire qu'étant lycéen, on prétendait certes avoir été convaincu par la réalité historique de la ville d'Athènes et de son histoire, mais que cette idée subite sur l'Acropole révèle justement qu'à cette époque l'inconscient n'y avait pas cru, ce ne serait que maintenant qu'on aurait acquis une conviction *plongeant dans l'inconscient* ».

Il faut bien de la conviction, si l'accès à la réalité selon Freud est si problématique. Et ce petit passage parle bien de ce qui, dans l'enfance (ici le lycéen) se tisse dans une « organisation du moi ». Mais si le réel lacanien a pour origine un retour à Freud, le réel troublé de Freud sur l'Acropole et le réel lacanien ne sont pas similaires, le premier étant sujet à un « je ne veux pas » du surmoi, question du refoulement, et l'autre à un « je ne peux pas », fruit de l'arbitraire du signifiant. Et là, dans une méconnaissance de ce que pose Lacan, il est intéressant de passer par René Girard, qui, dans « La voix méconnue du réel » (2002), fait une « Théorie des mythes archaïques et modernes » en « réagissant contre la tendance du XXe siècle à voir de la fiction partout. Aujourd'hui encore, il est obligatoire de penser que tout est imaginaire dans les mythes, ludique, poétique, lyrique, onirique, psychanalytique, n'importe quoi en somme, pourvu que le réel ne soit pas là.

Et donc de démontrer que le réel est là, et bien là, que l'événement dont il s'agit – un meurtre généralement – a réellement, véritablement eu lieu. Et pour René Girard, Lévi-Strauss, avec sa *manie du symbolique* — donc *des différenciations au sein d'un réel continu* — abstrait le réel, le dés-humanisme,

le débarrasse de sa violence. Plus de répétition, plus de mimétisme. Girard poursuit : « Le postulat fondamental de Lévi-Strauss, c'est que les mythes n'ont rien à voir avec les violences qu'ils racontent. Ce qui fait leur intérêt, dit notre anthropologue, c'est leur aptitude à symboliser la pensée telle que lui, la conçoit. » Girard dit ailleurs :

« Grâce à cette réduction qualifiée par lui (Lévi-Strauss) de « topologique », le voilà débarrassé de tout ce qui lui paraît superfétatoire dans ces mythes, les visiteurs étrangers, les crimes, les châtements, et surtout, bien sûr, la violence collective toujours censurée par tout le monde depuis Platon. Il est entendu une fois pour toutes que Freud a commis la faute impardonnable, monstrueuse, en affirmant la présence d'un meurtre collectif derrière les mythes. Plus que jamais en somme, Lévi-Strauss méconnaît la voix du réel ».

Et donc, ce qui est ainsi méconnu, c'est le bouc émissaire. La démonstration de Girard — y compris avec la critique de Lévi-Strauss — a l'intérêt de rester dans une sorte de stade freudien :

« L'intérêt des formules de Lévi-Strauss est indirect : elles évoquent tout ce qu'il se refuse à appréhender explicitement ».

Le stade freudien de la découverte du « réel » par Freud (Freud emploie le mot *réalité*, mais de cette réalité il démontre le caractère fragile, le caractère de non-évidence, ce qui ouvre la voie au réel lacanien puisque Freud, en parlant du surmoi pose la question de la réalité dans la topique, ça, moi, surmoi, quelque chose de ternaire déjà), c'est-à-dire l'épisode du trouble de mémoire sur l'Acropole, avec ce « too good to be true », marque d'un scepticisme qui est tentative de refuser une portion de réalité qui risquerait d'engendrer le déplaisir alors qu'un intense plaisir attendu est plutôt apparent. C'est la question, au-delà du principe de plaisir, d'échouer à cause du succès. Question du refus intérieur qui prend la place du refus opposé par le monde extérieur. Pourquoi ? Parce que « je ne suis pas digne d'un pareil bonheur, je ne le mérite pas ». Mais « toute cette situation apparemment confuse et difficilement descriptible se résout d'un coup si on admet que, sur l'Acropole, j'ai eu ou aurais pu avoir un instant ce sentiment ce que je vois là n'est pas réel. On appelle cela un « sentiment d'étrangeté ». Alors cet accès à un « réel » serait dû à une « défense », pour « éloigner quelque chose du Moi, le nier ». Nier quoi ? Que voyager pour Freud rappelait la fugue, comme « désir d'échapper à l'atmosphère familiale », un « mécontentement au sein de ma famille ». Mais, sur l'Acropole,

« on se fait à soi-même l'effet d'un héros ayant accompli d'incroyables prouesses »,

et alors

« un sentiment de culpabilité reste attaché à la satisfaction d'avoir si bien fait son chemin : il y a là depuis toujours quelque chose d'injuste et d'interdit. Cela s'explique par la critique de l'enfant à l'endroit de son père, par le mépris qui a remplacé l'ancienne surestimation infantile de sa personne. Tout se passe comme si le principal, dans le succès, était d'aller plus loin que le père, et comme s'il était toujours interdit que le père fût surpassé ».

Le réel, embryonnaire, freudien, apparaît donc comme un déchet du refoulement, d'un interdit. Refoulement, interdit, surmoi, culpabilité.

EN PSYCHANALYSE, LE RÉEL ENTRE NE PAS VOULOIR (REFOULEMENT) ET NE PAS POUVOIR (L'IMPOSSIBLE)

Le pas dans le vide de Jacques Lacan sera de théoriser jusqu'au bout sur le réel comme ce que l'on ne *peut pas* voir, et ce n'est pas une question de voir ou d'entendre au sens des sens, de la perception, même inconsciente, mais la question de la barre entre signifié et signifiant, la question du langage, la question de l'impossible à concevoir, et à dire. L'image acoustique, entre regard et voix, est percée « d'incapacité congénitale de nos fonctions » (dans « Les Complexes familiaux », articles de Lacan en 1936), et de la fonction première pour l'être parlant : le langage.

Et c'est Claude Lévi-Strauss, avec sa conception du Symbolique (et bien que Lévi-Strauss n'ait pas lu Lacan (ou s'il l'a lu il ne veut pas le reconnaître), alors que Lacan a lu Lévi-Strauss), et non René Girard, qui a mené Jacques Lacan à rendre le réel indissolublement lié à l'imaginaire et au symbolique.

Mais le rappel du meurtre fondateur, comme *réel*, par René Girard reste intéressant, parce que, s'il y a quelque chose qui paraît « réel », c'est bien le meurtre, or, pour le meurtre, hors témoins oculaires, et encore, il va falloir des preuves. Et c'est sur cette question que la vacillation du réel va être expérimentée de la manière la plus impressionnante. Quand il y a mort d'homme. Parce que le cadavre couvert de sang, quoique « concret », n'est pas une preuve, les cris de la femme violée, ses vêtements en bataille, et même de nos jours des traces ADN, ne sont pas des preuves. La réalité du crime, qui va se jouer dans le discours, scientifique, puisqu'il s'agit de « réfutable ou non réfutable », n'est pas le réel.

Le *réel* d'un cadavre, c'est qu'il n'y a pas de mots, qu'on n'en croit pas ses yeux, qu'on croit rêver, etc.

La réalité du cadavre c'est le sac dans lequel on le glisse pour l'emmenner à la morgue, les tests ADN, les témoins oculaires pour l'identifier etc. La réalité, c'est, dit parfois, la philosophie : ce sur quoi on bute. Le tsunami, lorsque vous commencez à le « réaliser », que vous butez sur sa puissance destructrice, que vous comprenez qu'il va vous tuer. Son *réel*, c'est plutôt le trouble de l'interrogation, le trou de la pensée, où il vous met jusqu'au moment où vous l'identifiez en le nommant.

Ce détour par René Girard, qui touche souvent au symbolique sans l'élaborer comme Lévi-Strauss et Lacan (La violence et le sacré, tout le travail sur le mimétisme, et le bouc émissaire), peut nous intéresser en nous démontrant comment l'un ou l'autre effleure sans cesse le réel lacanien sans y rester. Ce sont des effleurements. On peut retrouver ces effleurements dans des quantités d'œuvres, ce qui vient renforcer l'importance de la pensée de Lacan, qui, elle ne s'écarte jamais de l'impossible du réel. Il fallait une grande rigueur, à Lacan, et une grande conviction de l'inaccessibilité du réel pour que son discours, au fil de sa découverte, en devienne de plus en plus imprégné. Imprégné du fait que le réel est ce que l'intervention du symbolique pour un sujet expulse de la réalité, et qu'il ne se définit que par rapport au symbolique et à l'imaginaire.

Et nous verrons à quel point cette position-là est fructueuse, pour considérer la santé mentale, eu égard au fait que « la question de la vérité conditionne dans son essence le phénomène de la folie », et que, « si nous ne trouvons pas de réponse au problème de l'induction alors il n'y a pas de différence théorique entre raison et folie » (phrase de Bertrand Russell reprise par Lacan).

Et si nous ne trouvons pas de réponse au problème de l'induction, nous en sommes logiquement réduits au « cause toujours », c'est-à-dire réduits au sujet (inconscient) de l'énonciation, c'est-à-dire à une parole qui ne sera jamais qu'un *rapport qui ne peut pas s'écrire*. Et c'est là que tout Lévi-Strauss revient comme source de RSI chez Lacan, car l'anthropologie de

Lévi-Strauss, dite « structurale », lui a été permise soufflée par la rencontre avec Roman Jakobson, rencontré fin 1941 ou début 1942 à New York, à l'École Libre des Hautes Études, fondée par un certain nombre de réfugiés français. C'est Alexandre Koyré qui les met en contact. Lévi-Strauss dit qu'à cette époque il était structuraliste sans le savoir, cherchant à parler d'anthropologie sur le mode d'une école de pensée qui existait mais qu'il ne connaissait pas. C'est Jakobson (ethnologue en Russie dès le départ et connaissant la linguistique des linguistes de l'Inde ancienne jusqu'à Saussure) qui le pousse à réécrire ses cours, auxquels assiste Jakobson, sous le titre « Structures élémentaires de la parenté ». Jakobson qui évoque comme source d'inspiration Braque et Picasso, Joyce et Stravinski. C'est Lévi-Strauss qui fait se rencontrer Jakobson et Lacan. Lacan, leurs chemins s'étaient croisés, mais « depuis nous nous sommes aperçus que tout dans notre pensée, notre mode d'expression, je dirais presque notre hygiène mentale, nous séparait. Quant à l'origine du structuralisme, Lévi-Strauss la fait remonter à la renaissance, à la philosophie naturelle de Goethe puis parallèlement à la linguistique de Humboldt et de Saussure, et aux travaux biologiques de D'Arcy Wentworth Thompson. Le structuralisme proprement anthropologique serait selon lui né aux Pays-Bas avant la seconde guerre mondiale, l'empire colonial néerlandais se trouvant en Indonésie et la pensée indonésienne étant elle-même puissamment structurale. Il s'est lui-même engagé dans la voie du structuralisme sans connaître les travaux des Hollandais. Quelque chose lui en est peut-être parvenu par l'intermédiaire de Granet. « Mon métier d'ethnologue, dit-il en 1980 dans une interview du Nouvel-Observateur, l'étude directe ou indirecte de sociétés très différentes de la nôtre et différentes entre elles, m'a fait comprendre qu'aucune société réelle ou même possible ne peut jamais accéder à la transparence rationnelle. On ne fait pas une société à partir d'un système. Une société quelconque est d'abord faite de son passé, de ses mœurs, de ses usages : ensemble de facteurs irrationnels contre quoi les idées théoriques, qu'on prétend rationnelles, s'acharnent. C'est même leur seul point d'accord, et quand elles sont parvenues à leurs fins, il ne leur reste plus qu'à s'entredétruire. Ce qu'on appelle crise de la civilisation occidentale s'explique en grande partie de cette façon ».

L'idée de Lévi-Strauss, « de ne pouvoir accéder à la transparence rationnelle » est évidemment très intéressante. Même s'il a affirmé que Lacan et lui étaient dans des démarches irréductibles, on entend là, une fois de plus, son effleurement du rapport à la perte, à l'inconscient.

Crime et santé mentale : dans l'avertissement de l'édition 2007 de « L'avenir dure longtemps » de Louis Althusser, Olivier Corpet et Yann Moulier Boutang rappellent

« que la folie et le meurtre sont deux notions que les Grecs depuis la tragédie d'Ajax nous ont appris à toujours penser ensemble ».

Louis Althusser, mort le 22 octobre 1990 et qui, le 16 novembre 1980, étrangle son épouse, Hélène. Pas de procès, non-lieu. En 1982, au sortir du premier internement consécutif au meurtre, il rédige un texte théorique sur le « matérialisme de la rencontre » qui commence ainsi :

« J'écris ce livre en octobre 1982, au sortir d'une atroce épreuve de trois ans dont, qui sait, je raconterai peut-être un jour l'histoire, si jamais elle peut en éclairer d'autres, et sur ses circonstances et sur ce que j'ai subi (la psychiatrie etc.). Car j'ai étranglé ma femme, qui m'était tout au monde, au cours d'une crise intense et imprévisible de confusion mentale, en novembre 1980, elle qui m'aimait au point de ne vouloir que mourir faute de pouvoir vivre, et

sans doute lui ai-je, dans ma confusion et mon inconscience, ' rendu ce service ' dont elle ne s'est pas défendue, mais dont elle est morte ».

En mars 1985, décidé cette fois à raconter cette « histoire », de son point de vue, Et là il va collecter tout ce qu'on a dit de lui, sur lui, après le meurtre, comme en un stade du miroir : coupures de presse à l'étranger et en France, documentation sur les problèmes juridiques du non-lieu, documentation sur les expertises psychiatriques. Que des amis lui fournissent des pages de leur journal le concernant, ou évoquent des événements dont il ne se souvient plus. Il fait une enquête sur lui-même. Il interroge son psychiatre et son psychanalyste sur ses traitements, les recopie au propre. Tout ce travail d'élaboration va servir à la rédaction de « L'avenir dure longtemps ». Ce travail lui procure du bien-être, il dit être sorti d'un « travail de deuil ». Le 30 mai (1988) il écrit à une amie :

« Je vais bien comme jamais je ne suis allé. J'ai écrit en 15 jours un livre de 250 pages sur mon histoire personnelle, juridique, psychiatrique, idéologique, philosophique et politique... »

Le 15 juin, « en proie à une profonde crise d'hypomanie, il est de nouveau hospitalisé à Soisy ». Au départ « L'avenir dure longtemps » était sous-titré « Brève histoire d'un meurtrier ». Yann Moulier Boutang, qui écrivit sa biographie en 1992 raconte que Pierre Etienne, que Louis Althusser était allé chercher après avoir constaté qu'Hélène était morte, trouva celui-ci en pic maniaque, téléphona à Sainte-Anne pour soustraire à un suicide possible celui qui répétait :

« J'ai tué Hélène, qu'est-ce qui vient après, dis-moi. Dis-le moi, qu'est-ce qui vient après ? »

Il va commencer « L'avenir dure longtemps » par l'annonce que l'écriture de ce livre est la « réponse », la « comparution » qui viennent en place d'une réponse et d'une comparution dont l'absence a été le « bénéfice » du non-lieu. Ce à quoi il aurait été obligé, et auquel il n'a pas été obligé, il demande qu'on le lui accorde. Manque passé, et à jamais, tout de même de ces inscriptions du « Sujet », dont il dira plus loin que le non-lieu met en péril.

Et de commencer le texte entre deux nuits : celle du meurtre, et celle dans laquelle il va entrer, et de dire : « voici la scène du meurtre telle que je l'ai vécue » :

« Soudain je suis debout, en robe de chambre, au pied de mon lit dans mon appartement de l'École Normale. Un jour gris de novembre – c'était le dimanche 16, vers neuf heures du matin – vient à gauche, de la très haute fenêtre, encadrée depuis très longtemps de très vieux rideaux rouge Empire lacérés par le temps et brûlés par le soleil, éclairer le pied de mon lit... »

Devant moi : Hélène, couchée sur le dos, elle aussi en robe de chambre. Son bassin repose sur le bord du lit, ses jambes abandonnées sur la moquette du sol.

Agenouillé tout près d'elle, penché sur son corps, je suis en train de lui masser le cou. Il m'est souvent advenu de la masser en silence, la nuque, le dos et les reins : j'en avais appris la technique d'un camarade de captivité, le petit Cler, un footballeur professionnel, expert en tout.

Mais cette fois, c'est le devant de son cou que je masse. J'appuie mes deux pouces dans le creux de la chair qui borde le haut du sternum, et, appuyant, je rejoins lentement, un pouce vers la droite un pouce vers la gauche en biais, la zone plus dure au-dessus des oreilles. Je masse en V. Je ressens une grande fatigue musculaire dans mes avant-bras : je sais, masser me

fait toujours mal aux avant-bras.

Le visage d'Hélène est immobile et serein, ses yeux ouverts fixent le plafond.

Et soudain je suis frappé de terreur : ses yeux sont interminablement fixes et surtout voici qu'un bref bout de langue repose, insolite et paisible, entre ses dents et ses lèvres.

Certes j'ai déjà vu des morts, mais de ma vie je n'ai vu le visage d'une étranglée. Mais comment ? Je me redresse et hurle : j'ai étranglé Hélène ! »

Quel morceau d'anthologie sur un présent absolu, coupé d'un avant et d'un après, qui, ainsi, peut imager le réel.

Après, il répétera : « J'ai tué Hélène, qu'est-ce qui vient après, dis-moi. Dis-le moi, qu'est-ce qui vient après ? »

L'après du crime ne s'imagine pas, c'est une horreur sans nom, la vie est finie, l'enfer commence. Le crime, chez celui qui le commet, crée un avant et un après, c'est une gigantesque scansion, mais trouble : le crime trouble le temps en y faisant rupture, c'est insensé.

Voulant saisir « *la scène du meurtre telle qu'il l'a vécue* », il la parle au présent : « Soudain *je suis* debout, etc. »

Mais « *c'était* le dimanche 16, vers neuf heures du matin, etc. » Devant lui, au présent : Hélène, couchée sur le dos... », et tout de suite après, c'est avant : quand il était agenouillé en train de la masser : Agenouillé tout près d'elle, penché sur son corps, *je suis en train* de lui masser le cou etc.

Les temps se mélangent, ce présent est un présent troublé, hors temps, absurde, un temps a-logique, indicible, malgré la tentative. Hélène passe de l'être-vivant à l'être-mort sans prévenir, on dirait le texte de Sartre sur le visage, saisissant d'inquiétante étrangeté. On est dans l'Autre, dans le lieu de l'Autre, immense et nulle part. Le non-lieu, c'est là qu'il est. C'est plus que le trouble de mémoire de Freud sur l'Acropole, c'est un trou, et c'est ce qu'occasionne la rencontre avec la mort, celle de la réalité. Là, il y a quelque chose qui se « réalise », et l'étymologie de « réel » survient alors : la chose. Tout ce que Lacan aura dit sur Lachose, il l'aura dit sur le réel, avec l'idée que Freud avait parlé du « ça ». Et pour Freud, c'était nécessairement en relation avec moi et surmoi, nécessairement dans une dimension ternaire, pour que ça tourne, et ne s'arrête jamais. Mais l'avant et l'après du meurtre convoque le Temps comme Passé/Présent/Futur, autre ternaire inévitable, qui fait du réel ce passage permanent, non pas de l'un à l'autre, mais de l'un par l'autre, sans arrêt.

Cet espace-là, pour Althusser, l'obsession d'habiter cet espace, sans pouvoir en prendre l'habitude – peut-on s'habituer au réel ? – ne pourra se dissoudre qu'avec sa mort à lui. Il a eu sa première dépression après avoir fait l'amour pour la première fois avec Hélène, il a tué Hélène qui ne réussissait pas à vivre, qui voulait mourir pour ne pas l'empêcher de vivre, à avoir écrit l'histoire, réuni les « indices », bordé le trou par un livre au titre qui parle du temps « L'avenir dure longtemps », tordu comme une bande de Moebius, d'un absurde à la Moebius, il a une période d'exaltation, et puis il est retombé en « hypomanie ». L'amour et la mort. Le réel. Mais le philosophe qui va interroger, et interroger encore l'ek-sistence, dont il aura vécu « l'ek », l'extériorité jusqu'à un point de non-retour. « L'avenir dure longtemps » n'est-ce pas l'aveu que l'illusion qui fait la foi en l'avenir, s'est dissoute dans l'irré-médiable, l'irréparable, plus moyen d'être dupe, les non-dupes errent, bien sûr, et lorsque Louis Althusser parle de sa mère et de sa mère, et à quelle place sa mère l'a mis, peur de la mère, peur des femmes, la femme comme trou terrifiant, n'était-ce pas un peu joué d'avance ?

PIERRE RIVIÈRE

Un autre crime semble au contraire effectué en toute « conscience », et rapporté par un texte qui se veut d'une clarté absolue, est celui de Pierre Rivière en 1835, retrouvé par Michel Foucault. Texte répertorié dans les

documents de psychiatrie et de médecine légale, « ce quotidien de la criminalité, grande ou petite ». Ce qui intéresse Foucault, c'est que « soudain quelqu'un prenait la parole alors que dans la plupart des autres documents ils ne parlaient jamais, on parlait d'eux, ou bien quand ils parlaient c'est parce qu'ils étaient interrogés, c'est parce que, pressés de questions, ils finissaient par avouer. Là quelqu'un, le plus fragile sans doute, le plus anonyme, un petit paysan parle et parle de quelle manière : « Moi, Pierre Rivière... »

Et Pierre Rivière veut « faire connaître quels sont les motifs qui l'ont poussé à cette action », et pour cela, il faut qu'il raconte toute la vie des parents pendant leur mariage. Il va dire comment il s'est résolu à commettre ce crime, ce qu'il pensait alors, quelle était la vie qu'il menait et ce qui s'est passé dans son esprit après. Il décrit donc le mariage, les aménagements notariaux, et, très vite, la froideur de la mère envers son époux. Et la vie des parents, et de la famille, les liens familiaux sont scrutés avec une minutie étonnante. Soit qu'il se soit renseigné sur tous les détails de la vie de ses parents, soit qu'il les imagine comme causalité de la situation insupportable à laquelle il va répondre par le meurtre, mais ce texte est une géniale anamnèse, de la part d'un jeune paysan ! Et se dessine alors, en la mère, une sorte de Madame Bovary rustique. Que l'on peut aussi, à travers la critique du fils, plaindre d'avoir été prise dans les règles

drastiques d'un monde archaïque et de n'avoir pu rencontrer son « désir » c'est-à-dire le visage du Sujet en elle que par des frasques, des changements d'humeur... Cela pour la partie « peines de son père... » Mais lui, réfugié dans la religion vers 7, 8 ans, voulant devenir prêtre. Mais trop « singulier » pour ne pas être la cible de quolibets. C'est lui qui parle de ses « singularités ». Alors il joue seul, avec une armée de choux, qui se cassent dans les batailles, puisque ce sont des soldats. On en profite pour se moquer de lui, il est le garçon qui se bat avec des choux. Mail il lit, il lit tout ce qu'il trouve. Dévoré de grandeur et d'immortalité. Ayant horreur de l'inceste, il évitait de s'approcher des femmes de la famille. Il n'aime pas le mensonge, ne veut pas faire semblant, faire des courbettes. Ce qui le console, c'est qu'il sait qu'il sait faire des choses. Quand des gens l'embêtent, il se venge en faisant des chansons sur eux, et en les piquant dans les buissons. Il voudrait aussi se battre en duel. Mais décide d'inventer des instruments qui n'existent pas.

Après tout ce sera le thème du Club des Naufragés des « Impressions d'Afrique » de Raymond Roussel. Pierre Rivière était assez poète, semble-t-il. Mais le premier instrument fut pour tuer les oiseaux, une calibène. Mais ça ne marche pas, et il va l'enterrer. Il préférerait la compagnie des enfants plus jeunes que lui, et leur faisait des « albalêtres ». On l'arrête avec un « albalêtre », il dit qu'il a fait ça pour passer pour fou. Il crucifie des grenouilles et des oiseaux contre un arbre, il appelle cela « enuepharer ». Il observe les gens, voulant s'instruire. Mais de plus en plus, il plaint son père, « le regarde entre les mains de chiens enragés ou de barbares », contre lesquels il veut employer les armes, et dieu le destine pour cela, il connaît les lois humaines mais il prétend être plus sage qu'elles, surtout les lois romaines, qui donnaient au mari



Affiche du film de René Allio « Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère », d'après l'ouvrage collectif dirigé par Michel Foucault (1976).

le droit de vie et de mort sur la femme et les enfants. Il va donc braver les lois, ce sera une gloire pour lui, il va s'immortaliser en mourant pour son père. Il mélange toutes sortes de tranches d'Histoire, a une vie intérieure imaginative intense, des projets divers pour sauver son père, mais à la fin, il ne peut le faire qu'en mourant pour lui, et en les tuant « tous les trois ». Écrire la vie et de sa mère, aller la mettre à la poste, et se tuer lui-même. Ou bien écrire tout cela pour porter plainte contre le comportement de sa mère. Mais tout de même il serait comme Bonaparte, un héros, ses idées seraient adoptées, on ferait son apologie, mais alors si son père se suicidait en voyant le meurtre ? Il fallait qu'il le fit en son absence. Et qu'il le fit avec ses habits du dimanche, puisqu'ensuite il allait passer devant les juges. Il y a des pages et des pages de détails sur le plan, changement de plan, dialogues avec les uns et les autres, au point qu'au moment il dit qu'il prend la serpe, entre dans la maison et tue sa mère, sa sœur et son frère, cela passe presque inaperçu dans le récit, comme une chose égale au reste. Et cela repart, tous les détails sur son séjour dans la forêt... C'est vrai qu'il dit que les idées de gloire se sont affaiblies, et : « je repris tout à fait ma raison, ah, est-il possible, me dis-je, monstre que je suis ! Infortunées victimes ! Est-il possible que j'ai fait cela, non, ce n'est qu'un rêve ! Ah ce n'est que trop vrai... etc. Il sent que c'est une extravagance qui l'a poussé à faire cela, alors il faudra dire qu'il y a été porté par des visions, des anges, sur l'ordre de Dieu. Il cherche à se faire prendre par la justice, change sans cesse d'avis : plaider les ordres de Dieu, ou simplement ses raisons. Il est pris, veut s'expliquer, on lui dit d'écrire, maintenant qu'il a fait « connaître toute sa monstruosité », et que toutes les explications de son crime ont été faites, il attend le sort qui lui est destiné, il accepte la mort en expiation de ses fautes, et attend le jour qui va mettre fin à tous ses ressentiments. Il a 20 ans. Ce manuscrit est écrit en 11 jours. Pierre Rivière est condamné à mort, sa peine est commuée en peine de prison par le Roi. Pierre Rivière se pend le 20 octobre 1840.

Ce rapport au symbolique vécu par Pierre Rivière est intéressant car il se noue de manière manifeste en un mythe – mythe individuel du psychotique – qui, alors, décourage, évite, un symbolique séparateur – celui de la critique – est débordé, et la fiction s'emballe, la fiction justicière, jusqu'à la prise en main de la serpe.

Car la fiction de Pierre Rivière est passionnante, et l'on peut comprendre que la découverte de ce texte ait eu tellement de succès. Car c'est un jeune paysan, qui l'a écrite, et donc pas si simplet qu'il pouvait paraître aux villageois, enclins à craindre l'originalité, l'inhabituel, le poétique pourrait-on dire, et les taxer d'idiotie. Si la confession de Pierre Rivière avait été un texte inventé, et littéraire, quel conte philosophique, anthropologique, et poétique, je le répète, il aurait été. Car il est saisissant. Si simple, et si élaboré, si sincère, et si savant sur les remous de l'âme, si lucide, aussi, revenant sur les choses, découvrant de la mauvaise foi... en un mot, un second degré que Pierre Rivière n'avait pas pu apprendre à la ferme, ou plutôt dans les deux fermes, car c'est de cela qu'il s'agit, de cette division permanente entre les deux foyers, qui n'a pas été dépassée en un Sujet barré autrement. Là, la barre se fait sur la gorge de trois membres de sa famille, au « pied de la lettre ».

Les médecins experts qui le virent furent divisés, certains le trouvèrent « aliéné », d'autres pas, donc coupable. Il fut condamné mort, puis à la prison à vie, et se pendit.

Les Films du Losange produisirent en 1976 le film « Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère », tourné par René Allio, d'après l'ouvrage collectif dirigé par Michel Foucault.

Le synopsis dit que « le 3 juin 1835, Pierre Rivière, un jeune paysan normand de vingt ans, égorge à coups de serpe sa mère, sa sœur Victoire et

son jeune frère Jules. Il prend la fuite et erre plusieurs semaines dans les bois avant de se faire arrêter. À peine emprisonné, le meurtrier, que la plupart des témoins décriront comme un garçon au comportement étrange, voire sous les traits d'un idiot, entreprend la rédaction d'un épais mémoire, texte d'une stupéfiante beauté, véritable autobiographie dans laquelle il expose les raisons qui l'on conduit à son geste : délivrer son père des « peines et afflictions » que lui faisait subir son épouse depuis le premier jour de leur mariage... Criminel monstrueux ou « pauvre » fou ? Le débat opposera longtemps magistrats et psychiatres. »

Michel Foucault avait écrit (ouvrage collectif, Éditions Gallimard-Julliard, 1973) :

« Le mémoire de Pierre Rivière nous revient, après bientôt cent cinquante ans, comme un texte d'une grande étrangeté. Sa beauté seule suffirait encore à le protéger aujourd'hui. Nous nous défendons mal du sentiment qu'il a fallu un siècle et demi de connaissances accumulées et transformées pour pouvoir enfin, sinon le comprendre, du moins le lire, et encore si peu et si mal. Au cours d'une instruction et d'un procès des années 1830, comment pouvait-il être reçu par des médecins, des magistrats et des jurés qui devaient y trouver des raisons de décider la folie ou la mort ? Et pourtant il a été accueilli avec une certaine tranquillité. Sans doute, au tout dernier moment, a-t-il provoqué de la surprise : celui que dans son village on prend pour une « sorte d'idiot » était donc capable d'écrire et de raisonner ; celui que les journaux avaient présenté comme un « furieux », un « forcené », avait rédigé quarante pages d'explication. Et dans les mois qui suivirent, le texte a suscité une bataille d'experts, provoqué les hésitations du jury, appuyé la plaidoirie de Chauveau à la Cour de cassation, motivé, sous la caution d'Esquirol, de Marc et d'Orfila, le recours en grâce, servi de document à un article des Annales d'hygiène dans le long débat de la monomanie. Un mouvement certain de curiosité et beaucoup d'indécision. Mais au total, il a pris place, sans trop de bruit, parmi les autres éléments du dossier. Chacun semble avoir considéré qu'au lieu d'éclairer ou d'expliquer le crime, il en faisait partie. Le magistrat chargé de l'instruction, notant que le mémoire avait été comme fabriqué avec le crime, a demandé à Rivière de l'écrire noir sur blanc, pour achever en quelque sorte ce qu'il avait entrepris.

Le texte est devenu aussitôt, comme le dit l'arrêt de renvoi devant la Cour, une 'pièce du procès'. Le récit du crime n'était point, pour les contemporains, en dehors du crime et au-dessus de lui, ce qui devait permettre d'en saisir les raisons ; c'était un élément faisant partie de sa rationalité ou de sa déraison. Certains disaient : il y a dans le fait de l'assassinat et dans le détail de ce qui est raconté les mêmes signes de folie ; d'autres disaient : il y a dans la préparation, dans les circonstances de l'assassinat, et dans le fait de l'avoir écrit les mêmes preuves de lucidité. Bref, le fait de tuer et le fait d'écrire, les gestes accomplis et les choses racontées s'entrecroisaient comme des éléments de même nature. Les contemporains semblent donc avoir accepté le jeu de Rivière lui-même : le meurtre et le récit du meurtre sont consubstantiels. Tous pouvaient bien se demander si l'un des deux était pour l'autre signe de folie ou preuve de lucidité, nul ne semblaient réellement surpris qu'un petit paysan normand, sachant tout juste lire et écrire, ait pu doubler son crime d'un pareil récit, que ce triple meurtre ait pu être entrelacé avec le discours du meurtre ; qu'en entreprenant de tuer la moitié de sa famille, il ait conçu la rédaction d'un texte qui n'était ni aveu, ni défense, mais plutôt élément du crime. Que Rivière, en somme, ait pu être, de deux manières, mais presque en un seul geste 'auteur' »

Avec Peter, de « Voulez-vous mourir avec moi », on change de registre, puisque Peter est un personnage fictif et non un meurtrier qui s'auto-analyse, mais Peter est un homme qui ne peut aimer qu'en tuant, qu'ek-sister en tuant. Francis Ryck a particulièrement bien parlé de ce « trouble du réel », ses

héros, c'est cela qu'ils interrogent, et cela donne des comportements inattendus, comme chez cet espion, « L'Incroyant », qui va semer le désordre dans les Services Secrets en sortant des règles du jeu. « Voulez-vous mourir avec moi ? » est une sorte de « pathologie du vide » au sens où Janet l'évoqua dans « De l'angoisse à l'extase, Étude sur les croyances et les sentiments ». Avec cette réponse emblématique du personnage, Peter, à son double féminin, Michèle : « *L'autre, quel autre ?* » Michèle qui finira folle après avoir massacré Peter sur sa demande, la dernière victime c'est lui, dans une logique impeccable, et qui partira à cloche-pied sur un trottoir devenu marelle, « attentive à ne jamais effleurer du pied la ligne de séparation ». Guy Debord fit un grand éloge de l'œuvre de Francis Ryck, allant même jusqu'à déclarer qu'il le préférerait à John le Carré, et, à la fin des années soixante-dix, Serge Leibovici, l'un des directeurs d'Art Média, déclara : « Dans cinquante ans, pour savoir quelle était notre société, on lira Francis Ryck ».

En tout cas ses personnages ont ceci de particulier que leur seul but est la recherche de la « présence au monde ». Vivre n'est pas *donné* pour eux, et les adultes mis en scène sont dans un stade du miroir où il est question de séduire et d'être séduit comme seule solution, et en contournant le social, dans un face-à-face avec la Nature, sans tiers. Les héros de Francis Ryck en général n'ont pas d'enfant, et ils n'ont pas d'âge. Ils ne vieilliront pas, ils ne perdront rien, parce qu'ils ont déjà tout perdu, depuis toujours les personnages de Ryck sont « out », à partir de « Promenade en marge », qui faillit avoir le Goncourt.

Pourquoi les avoir choisis parmi les personnages de Francis Ryck ? Parce qu'ils sont l'extrême pointe de sa problématique. Ils sont bien pires « qu'injustifiés dans un monde injustifiable », comme il est dit dans « Autobiographie d'un tueur professionnel ». Ils ne sont pas sûrs d'exister, se demandant s'ils ne sont pas seulement l'affect du Grand Inconnu — comme dans les Ruines Circulaires de Borgès — s'ils ne sont pas rêvés. Ce qui engendre une conséquence de poids : c'est que l'autre non plus peut-être n'existe pas.

MAIS ALORS : L'ART ?

Le symbolique muet, comment l'art le fait-il parler ? y compris, justement, pour faire résonner le mutisme assourdissant du réel. Cela, c'est la modernité. Réel comme ce qui échappe, et que l'art vient tenter de cerner. Mais, sans que ce soit dit, depuis toujours l'art s'est effectué comme le discours qui vient s'approcher de l'inaccessible, sans y atteindre, et pour cause. On trouve déjà cela dans la première pierre tombale, qui parle de la mort, mais qui dit « vis », comme le fit le buste d'Apollon décapité de Rodin auprès de Rilke, modifiant sa dépression. Parce que l'art, cette symbolisation de l'indicible remonte aux tombes, des Cyclades par exemple. Comment dire ce qui manque, dans la mort, par une inscription. Ce qui manque d'abord aux mots. Une forme et une inscription. Si l'idée inventée par Platon est la découpe de l'objet dans la lumière, la première idée des humains – du parlêtre – fut donc de découper l'image de quelque chose, d'une chose – Lacan dira plus tard Lachose, après que Kant ait parlé de *das Ding*... mais il est dit que la fille de Dibutade inventa le dessin en cernant sur un mur l'ombre de son amant qui partait en voyage. Ce contour fut destiné à retenir quelque chose. *C'est l'Histoire naturelle de Plinie, qui relate les origines de la peinture et de la sculpture. Afin de conserver une image de son amant, la fille de Dibutade trace son profil sur un mur. Dibutade, qui était potier dans la ville grecque de Sicyone, place de l'argile sur ce contour et le transforme en un portrait en bas-relief. Mythe des origines.*

Dans la modernité, Duchamp prit le réel avec ironie, destituant l'art d'une quelconque capacité à pourvoir à la faille, et, en instituant le ready-made, déclara en quelque sorte : « c'est ça, c'est tout, débrouillez-vous avec ça ». « Ça » comme disait Freud, « Lachose » comme disait Lacan, des mots qui sont de la plus grande neutralité possible pour dire que c'est impossible à dire. L'époque moderne, déjà avec les Impressionnistes qui vinrent peindre les interstices entre les choses, puis avec Kandinsky qui vint décoiffer le sens, et Mondrian, et les cubistes, qui vinrent rendre l'objet à son énigme, et Dada, et Schwitters, et le Surréalisme, et Hains, l'époque moderne et ses révolutions nous mena tranquillement vers ce que Pierre Restany institua, rue Campagne Première, en 1961, chez Yves Klein, sous le nom de « Nouveau Réalisme ».

En passant par quoi ?

En passant par la mort, celle que la guerre de 14 avait rendue inoubliable, traumatique, et dont Picasso fit un coup-de-poing dans « Guernica », puis



Raymond Hains « Hépérile éclaté » (1952)

en 1945, l'année d'Hiroshima et de Nagasaki, dans « Le charnier ». La même année Denise René exposa la jeune peinture abstraite, Dewasne, Deyrolle, Schneider, Hartung, ainsi que Marie Raymond, la mère d'Yves Klein, et en janvier 1946, ce furent les premières manifestations lettristes, et le premier *Salon des Réalités Nouvelles*, pour une reconnaissance de l'art abstrait, et Raymond Hains publia ses premières photographies abstraites, dont « L'écorché de Michel-Ange et les cheveux d'un balai O'Cédar », à partir d'un certain regard, d'une certaine rencontre... Avec le réel ? Le 8 juin 1944, deux jours après le débarquement, le jeune Raymond avait vu, dans une vitrine, sous le titre de « Photographie française 1839-1936 », une accumulation d'objectifs d'Emmanuel Sougez, et au cœur de chacun d'eux brillait un œil.

LE CHOC DE LA LETTRE ET DU NÉANT



Raymond Hains Photographie noir et blanc 1947
« La main multipliée par un jeu de miroirs »

Hains se met donc à photographier les effets de la guerre, effets abstraits, et peu après il tombe sur une photo de Sougez réalisée à la lumière noire, représentant des petits objets manipulés par une main féminine. Il va à Paris rencontrer Sougez, est embauché à *France-Illustration* comme directeur du Service Photo, et réalise ses premiers photogrammes, solarisations, surimpressions, assemblages, déformations. Et tombe en arrêt devant du verre cannelé, d'où il tire l'*hypnagogoscope*, (hypnagogique = qui précède immédiatement le sommeil). Dali pense qu'Hains le parodie, lui qui a recherché dans la « paranoïa critique » les mêmes visions d'inquiétante étrangeté, remontées des profondeurs. Devant une déformation de la *Chimère d'Arezzo* il constate : « En utilisant les verres cannelés, j'ai eu le choc de la lettre et du néant, du passage du lisible à l'illisible.

VERTIGE VISUEL

Hélène Kelmachter écrit :

« Ce vertige visuel face aux déformations de mots rejoint le plaisir éprouvé par Raymond Hains lorsqu'il assiste aux premières lectures lettristes

par Isidore Isou, François Dufresne et Daniel Pomerand. En 1947, c'est la rencontre avec Villeglé, Arman et Klein. Dès 1947, à Saint-Malo, Hains a collecté des objets trouvés, fils de fers, débris de vieux murs, débris de guerre qui vont avec le rêve d'une génération d'artistes de relier l'art au monde politique, social, à la réalité de la vie quotidienne. Hains et Villeglé s'intéressent aux affiches, prennent un détail (Plagiapic) d'un tableau de Picasso, le mot ' détournement ' arrive en 1953 avec Guy Debord et Gil J. Wolman, Debord appellera Hains 'Raymond l'abstrait'. »

Tout devient objet d'art, objet de l'art, sans hiérarchie, le langage lui-même comme objet, mais suspecté de faillir, c'est l'ère du soupçon, celle de Nathalie Sarraute, la Grammatologie reprend l'essai sur l'origine des langues de Rousseau, pour demander : pourquoi parle-t-on ? Tout est suspecté de ne plus remplir son rôle. Les deux guerres, et la Shoah, et Hiroshima, ont mis le ver dans le fruit. L'œil terrible de la mort squatte toute image « Chaque fois que je vois des chantiers, je pense aux ruines de Saint-Malo en 1944 », dira Hains.

En 1948, dans le numéro de « Plaisir de France » de mars 1948, on trouve des bijoux tremblés de Raymond Hains, et en 1949, lui et Villeglé décollent des affiches de concert, les recomposent en un « Alch Alma Manetro ». La même année, Ben s'installe à Nice, écrivant sur un tract : « Je l'ai fait en 1949 ».

En 1952, dans « Photo Almanach Prisma n° 5 », Hains écrit un article intitulé « Quand la photographie devient l'objet » : « Après le dépaysement surréaliste, la photo devient abstraite, elle fait abstraction du sujet, est d'ordre purement graphique, au lieu de transcrire les aspects d'une réalité extérieure, elle se présente en tant qu'objet, c'est une réalité ».

En 1953, Hains et Villeglé introduisent le verre cannelé dans la poésie, c'est « Hépérile éclaté », de Camille Bryen, ils disent : « Nous n'avons pas découvert les ultra-lettres, nous nous découvrons plutôt en elles »

En 1959, « Hépérile nidi Nenoine... » est déformé par Hains et Villeglé. La déconstruction du langage laissera place à la déconstruction des formes. L'incompréhensible devient illisible.

Michel Tapié fait connaître le Groupe Gutai (d'abord Groupe Zéro), Gutai, Gutieki = concret, incarnation

En février 1956, chez Collette Allendy (veuve d'un célèbre psychanalyste parisien), c'est la première exposition d'Yves Klein dans une galerie : « Yves, propositions monochromes », avec préface de Restany : « La minute de vérité ».

Le 5 juin 1958, dans l'appartement de Robert Godet, ce sera la première « Anthropométrie », avec corps de femme trempé dans de la peinture bleue Klein. En décembre 1958, Yves Klein fait un « Projet pour une architecture de l'air », où les habitants vivent nus, la société patriarcale n'existe plus, la communauté est parfaite, libre, individualiste, impersonnelle, la principale activité est le loisir, la température est fournie par l'humain fondu dans le cosmos, c'est une nouvelle dimension humaine, guidée par l'esprit.

► Le 16 octobre 1960, à partir de l'œil-de-bœuf d'un petit pavillon de Fontenay-aux-Roses, Yves Klein se jette dans le vide, il dira « Pour peindre l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même ». En 1949, sur la Promenade des Anglais, en compagnie d'Arman et de Claude Pascal, il avait déjà signé « au dos du ciel ».

Chez Yves Klein, rue Campagne première, le 27 octobre 1960, Pierre Restany présente un « Manifeste du Nouveau réalisme », une redéfinition de la relation de l'art au réel, réalisé par Raymond Hains en lettres tremblantes, cannelées.

Le « Nouveau Réalisme » est devenu un groupe, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely et Jacques Villeglé en signent la déclaration constitutive : « Les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel. Les artistes renouvellent les formes et les idées par « l'appropriation du réel qui vise non plus la *représentation* du monde mais sa *présentation*. Ils intègrent dans leurs œuvres des matières concrètes et des objets quotidiens, urbains et industriels. Yves Klein, lui, ce sera l'immatériel.

Dans « *Le dépassement de la problématique de l'art* », Yves Klein écrit :

« Pendant cette période de condensation, je crée vers 1947-1948 une symphonie « monoton » dont le thème est ce que je voulais que soit ma vie. Cette symphonie d'une durée de quarante minutes (mais cela n'a pas d'importance, on va voir pourquoi) est constituée d'un seul et unique « son » continu, étiré, privé de son attaque et de sa fin, ce qui crée une sensation de vertige, d'aspiration de la sensibilité hors du temps. Cette symphonie n'existe donc pas tout en étant là, sortant de la phénoménologie du temps, parce qu'elle n'est jamais née ni morte, après existence, cependant, dans le monde de nos possibilités de perception conscientes : c'est du silence – présence audible ».

Et dans « *Le vrai devient réalité* » :

« Mon ancienne symphonie monoton de 1949, qui fut interprétée, sous ma direction, par le petit orchestre classique pendant l'exécution du 9 mars 1960, était destinée à créer « le silence-après » : après que tout fut terminé, dans chacun de nous tous, présents à cette manifestation. Le silence... C'est cela même ma symphonie, et non le son lui-même, d'avant-pendant l'exécution. C'est ce silence si merveilleux qui donne la « chance » et qui donne même parfois la possibilité d'être vraiment heureux, ne serait-ce qu'un seul instant, pendant un instant incommensurable en durée ».

Dans le Nouveau Réalisme le lettrisme est certainement important, pas seulement pour ceux qui auront travaillé sur le langage, mais on peut penser que tous les autres y auront puisé une autre façon de nommer les objets, et aussi de déconstruire la machine, ou les machines. Le « jeu » par exemple à l'œuvre dans le travail de Spoerri ou Tinguely, est-ce que ce n'est pas d'abord l'effet de ce qui, dans la glossolalie, aura « donné du jeu » ? Et même pour Yves Klein, car Yves avait assisté, chez sa mère qui recevait des Lettristes chaque semaine, à des séances de glossolalie.

C'est à seize ans que François Dufrêne a rejoint le mouvement Lettriste fondé en 1945 à l'initiative d'Isidore Isou, du coup il se destine à la poésie phonétique qui a pour particularité d'utiliser le mot non pas pour son sens grammatical ou conceptuel mais pour sa seule sonorité. « Si j'ai choisi l'ENVERS et contre tout, Messieurs de l'Analyse – anale ou autre – je prends les devants, c'est, parmi mes raisons, pour tourner le dos, au passage, à une certaine réalité sociologique, qui, le reste des heures durant, fait bien suffisamment d'elle-même tourner la tête, et pour n'en garder que l'oubli en exaltant les infrastructures », écrira-t-il. Fluxus est venu d'ailleurs, Ben l'a en quelque sorte créé à Nice en y faisant venir George Maciunas, mais c'est en 1956 qu'il rencontre Arman et Yves Klein, en 1958 qu'il ouvre sa boutique, « Laboratoire 32 » qui annonce des « Idées scorbut et formes nouvelles ». Paul-Armand Gette fait une sculpture, une pyramide de lettres intitulées « Cristallisation verbale ». En 1960, Ben fait une conférence, au Club des jeu-



Ben début des années soixante.

nes », intitulée « Tout et rien ». Aussi, il signe Dieu, fait ses premières écritures : « Des mots des mots des mots ». En 1962, Ben édite « Ben Dieu », liste de déclarations d'appropriations, entre autres Ben signe les mystères, le Manque, le Déséquilibre, Dieu, les Poules etc. En 1963,



Exposition Fluxus à la GAC (Galerie d'Art Contemporain) 1988.



Tract pour le happening « Réalité » du Théâtre Total de Ben en 1964.

Ben, Bozzi, Erébo, Pontani, Dany Gobert et Annie fondent le Théâtre total. En juin, Bernard Venet se fait photographier sur un tas de goudron. Et en juillet George Maciunas, le pape de Fluxus arrive à Nice. Ben organise le Festival mondial Fluxus et Art Total : Ben traverse le port de Nice à la nage, Robert



Concert Fluxus « Personne » (1966).

Bozzi signe les messes en tant que spectacle Fluxus, George Maciunas mange un aliment mystère à la terrasse du Provence.

Et c'est en janvier 1964, à l'Artistique, qu'a lieu le **concert Fluxus** intitulé « **Réalité** », Ben, Bozzi, Erébo, Pontani, Dany Gobert et Annie gonflent une grande baudruche et l'envoient sur le public qui joue avec, c'est la première fois que ça se fait en France, précise Ben. En juin 1964 ont lieu les « 7 jours de la création » avec un spectacle de poésie visuelle, avec Serge III cassant un sac plein de bouteilles, une balade en autobus etc. Le 16 juin 1966, le Théâtre Total annonce une pièce d'avant-garde à l'Artistique qui a pour titre « Personne », et personne n'est admis à voir la représentation.



Captures d'image du film du concert Fluxus de la GAC, film de Denis Chollet.

En 1966, la Cédille demande à ses artistes de partici-

per à « Contribution to the art of giving », Et en 1988, pendant l'exposition Fluxus à la GAC, Ben, Serge III, Renata Harquevaux, Jean Mas et Frédéric



Ben début des années soixante.

Altmann vont rejouer des concerts Fluxus, dont « Réalité », que cette fois, Ben rebaptise « Baudruche ». La séquence « trognon » est un grincement de micro exécuté par Frédéric Altmann.

PAROLE RÉDUITE À SON TROGNON (LACAN)

Ce qui n'est pas sans évoquer le Séminaire des « Écrits techniques » où Rosine Lefort parle d'un enfant nommé Robert.

«Dr LANG — Le passage de la position verticale du loup à la position horizontale est très amusant, on en a parlé. Il me semble justement que le loup du début, c'est vécu.

LACAN — Ça n'est ni lui ni quelqu'un d'autre, au début.

Dr LANG — C'est la réalité.

LACAN — Non, je crois que c'est essentiellement la parole réduite à son trognon, si je puis dire, ce n'est ni lui ni quelqu'un d'autre. Il est évidemment le loup, pour autant qu'il dit cette parole-là. Mais quiconque est le loup, c'est n'importe quoi en tant que ça peut-être nommé. Vous voyez là la parole à l'état nodal.

Là nous avons un Moi complètement chaotique. La parole est arrêtée, mais c'est pourtant à partir de là qu'il pourra prendre sa place et se construire. »

► « D'un infini à l'autre »

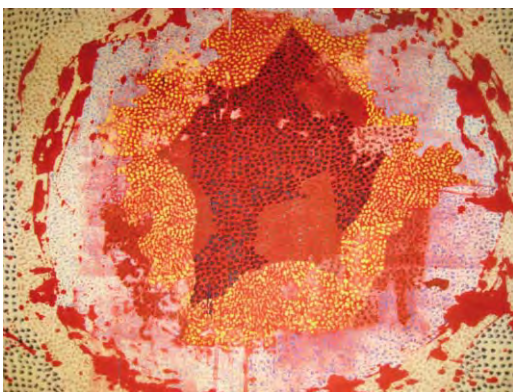
En fait de parole arrêtée, et, en art cette fois, il semble que Jean-Claude Montel, en 1980, en disait quelque chose à propos d'une exposition à Rome intitulée « Video ergo sum », à laquelle participait Patrick Rosiu, peintre et psychanalyste. La phrase était : « Comme si d'infimes déplacements, une vibration du trait ou de la couleur, un simple suspens du sens suffisaient pour susciter dans le regard cette pointe d'affolement d'une pensée qui ne reconnaît plus ce qu'elle voit ni ce qui lui est montré ». (*Jean-Claude Montel Paris, le 25 février 1980*)

Et l'exposition récente, à Vence, de Patrick Rosiu, intitulée « D'un infini à l'autre », semble rester fidèle à cet état d'esprit. De son travail, il écrit :



Patrick Rosiu, dessin.

« Actuellement, je travaille sur toiles souples afin de favoriser certains gestes, et avoir une plus grande liberté avec la toile. Je pars toujours d'un tissu de coton non préparé que j'imbibes de couleur puis par un jeu de pliage j'entrouvre la possibilité des entrelacs, des formes à venir. C'est dans cette action-là que je place la part de motifs ajustant traces et surfaces. Les points viennent dans une sorte d'échos à ce qui est potentiellement présent dans le cosmos du geste et de la couleur. Ainsi se définit une énergie, une tension nécessaire à toute œuvre qui pour ma part s'active dans le mouvement et le rythme de la peinture, à la fois pour elle-même et à la fois pour le regard manifeste des placements sensibles de l'acte de voir ».



Patrick Rosiu, peinture.

En 1980, à propos de « Video ergo sum », Jean-Claude Montel disait encore :

... Je dirais que ce qui est montré ici vient en quelque sorte suppléer aux carences de la pensée. Que cela puisse donner l'impression de s'inscrire a minima est le signe assez certain de la fatigue actuelle de l'œil, gâté par tant d'excès, et son désarroi ». Et à cela qu'il ajoutait : « Comme si d'infimes déplacements, une vibration du trait ou de la couleur, un simple suspens du sens suffisaient pour susciter dans le regard cette pointe d'affolement d'une pensée qui ne reconnaît plus ce qu'elle voit ni ce qui lui est montré ».

Ce « suspens » du sens, je propose de l'appeler le « réel ».

Mais ce suspens du sens, en art, n'est-ce pas la vieille pratique ancestrale des artistes chinois ?

Marguerite Yourcenar, dans ses « Nouvelles orientales », donne un épisode que nous pourrions prendre comme une « leçon de réel » d'un maître à son disciple. En voici quelques extraits :

« Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling erraient le long des routes du royaume de Han. Ils avançaient lentement car Wang-Fô s'arrêtait la nuit pour contempler les astres, le jour pour contempler les libellules. Ils étaient peu chargés, car Wang-Fô aimait l'image des choses et non les choses elles-mêmes, et nul objet au monde ne lui semblait digne d'être acquis, sauf des pinceaux, des pots de laque et d'encre de chine, des rouleaux de soie et de papier de riz. [...] Ling avait grandi dans une maison d'où la richesse éliminait les hasards. Cette existence soigneusement calfeutrée l'avait rendu timide : il craignait les insectes, le tonnerre et le visage des morts. [...] Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un mur et les mots des couleurs destinées à le couvrir. (...) Un coup de vent creva la fenêtre ; l'averse entra dans la chambre. Wang-Fô se pencha pour faire admirer à Ling la zébrure livide de l'éclair, et Ling, émerveillé, cessa d'avoir peur de l'orage. [...] ils firent route ensemble, Ling tenait une lanterne, sa lueur projetait dans les flaques des feux inattendus. Ce soir-là, Ling apprit par surprise que les murs de sa maison n'étaient pas rouges, comme il l'avait cru, mais qu'ils avaient la couleur d'une orange prête à pourrir. [...] Dans le couloir, WF suivit avec ravissement la marche hésitante d'une fourmi le long des crevasses de la muraille et l'horreur de Ling pour ces bestioles s'évanouit. Alors, comprenant que Wang-Fô venait de lui faire cadeau d'une âme et d'une perception neuve, Ling coucha respectueusement le vieillard dans la chambre où ses père et mère étaient morts. »

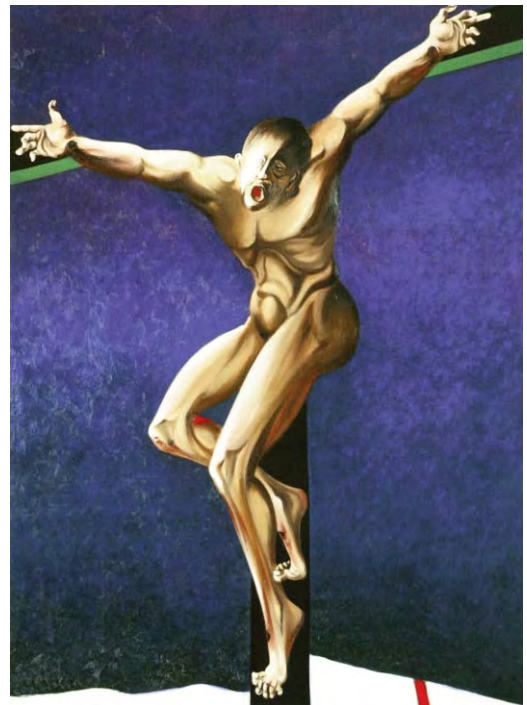
LE CHEMIN DE CROIX D'HENRY LE CHÉNIER

Et par son « Chemin de Croix », des années 1990, c'est comme si Henry le Chénier, lui, donnait une leçon de « suspens » au sein même d'une pratique ancestrale, la Figuration, en déconstruisant l'image, mais pas seulement : en rendant, cette fois-ci, au christianisme, à la spiritualité, s'ils l'avaient perdue, la dimension du nada, nada, nada de Saint Jean de la Croix. Ni, ni, ni... Dit le réel : ce n'est jamais cela... Le Chénier, avec ses « hypothèses » de dessins, et ses tableaux en enfilade d'humains qui n'atteignent jamais la ligne d'horizon me parlait si bien de l'inaccessible, que, pour l'exposition itinérante de son Chemin de Croix, passant par la cathédrale de Marseille, pour le catalogue il m'avait invité à écrire en compagnie de Marc Le Bot. Et cela avait donné un texte intitulé « Malheur à celui par qui le scandale – d'un réel inaccessible – arrive », dont voici des extraits :

Il a suffi à trois obscurs citoyens d'accuser Socrate d'être un impie et de corrompre la jeunesse pour le faire condamner, il a suffi à Maître Eckhart de parler de la *mendicité* de l'essence créée, de dire que toute créature était un pur néant, pour inquiéter les autorités, il a suffi au Révérend Anthony Freeman de ne



Henry Le Chénier, dessin-hypothèse.



Henry Le Chénier « Chemin de Croix », huile/toile.



Henry Le Chénier « Chemin de Croix », huile/toile.



Ghérasim Luca dans « La voici la voie silanxieuse »



Ghérasim Luca, Cubomanie « Princesse Christine de Danemark, d'après Holbein, 1983 », fragment.

pas croire à l'au-delà pour être mis à pied par son supérieur, il a suffi... La liste serait longue. L'Évangile de Thomas dit : *Le Royaume, il est le dehors et le dedans de vous*. Et Maître Eckhart, encore : *Tout ce que Dieu demande, c'est de sortir de toi-même*. Et Emmanuel Levinas : *il y a dans le visage une pauvreté essentielle*. C'est cette *pauvreté* essentielle du visage, du corps humain, cette *absence* qui les ronge au sein même

de l'action, cette fragilité de vase brisé dès l'origine, que réussit à peindre Henry Le Chénier, ainsi que cette menace de l'être, cette précarité, toujours à réparer. Comme Siddharta Gautama Bouddha, c'est le choc du Réel qui a incité Martin Luther à vouloir devenir *vraiment chrétien* : la chute d'un arbre déraciné par la foudre. C'est cette foudre que peint Henry Le Chénier, ce rapport de l'homme à un réel qui le menace, mais interpelle sa responsabilité... C'est ce *vraiment chrétien* qu'il peint, avec son Chemin de Croix, notion que par là même il universalise. *Connaître c'est s'éclater vers, s'arracher à la moite intimité gastrique pour filer là-bas, par-delà soi, vers ce qui n'est pas soi, là-bas, près de l'arbre et cependant hors de lui, car il m'échappe et me repousse...* C'est par cette phrase de Sartre qu'Emmanuel Mounier commence son chapitre : *De la lutte pour le réel*. Cette violence, c'est ce que peint Henry Le Chénier. *Mon Dieu me chasse en avant, bien loin de me conduire... j'aspire au repos et me voilà au milieu de la mêlée...* dit Martin Luther. C'est cette mêlée que peint Le Chénier, cette mêlée même, qui, lorsque des hommes de foi - en l'homme autant qu'en Dieu - acceptent d'y plonger, réveille l'Inquisition... C'est cette mêlée que peint Le Chénier, corps et poussées en avant amalgamées, pour faire l'immense corps d'une humanité qui cherche à naître... La responsabilité humaine, d'action et avant tout d'être, c'est ce que peint au plus près la grande peinture figurative, c'est ce que peint Le Chénier

depuis toujours, avec ces personnages solitaires en mal d'incarnation, avec ces face-à-face au miroir, pures interrogations, avec ces Christ, déjà, SDF des Grands Ensembles, ramassés par des Simon de Cyrène de banlieue avant que n'arrive la Fourrière, avec ces Dames Blanches, lépreuses s'entraînant, séropositives de toute l'impuissance humaine, mendiantes de Savanakheth... Francis Bacon : la douleur aiguë, sanguinolente, de l'être qui se délite, mitraillée d'absurde... Le Chénier, c'est la douleur dansée mais néanmoins convulsive, avec des afflications sourdes et indigestes, comme s'il n'y avait pas non plus de Sujet de la souffrance, mais seulement des zones aussi raffinées que brutales de guerres locales, de matières explosives... Entre être et non-être, muscles en bataille et sauve-qui-peut, appel sans espoir, mendicité de l'être toujours à repêcher, et aussi dans les Bacchanales : membres qu'il faut à chaque instant renommer, dont il faut rétablir l'identité... Extases au ralenti, aussi irrattrapables que le sable qui coule, que l'eau, que le sang. Mouvements du Temps même. Sortir de soi-même, Henry Le Chénier semble en avoir suivi la leçon pour produire cet *amalgame qu'il nomme peinture*. Il faut l'écouter lorsqu'il parle de la genèse de ce chemin de Croix, de ce *comportement* de sa part, présidant au lâcher (prise) de ces admirables dessins qui présideront eux-mêmes aux tableaux... [...] Henry Le Chénier griffant la *sur-*

face du papier et de la *manifestation*, laisse venir le dedans, le dehors, afin qu'ils communiquent. C'est sur les franges de l'être, entre les articles des dogmes, que cela se passe. Socrate, Maître Eckhart. Que pour voir la lumière de l'étoile, il faut regarder à côté. [...] Quoi d'étonnant à ce que ce Chemin de Croix revienne inévitablement dans l'Histoire de la Peinture comme un lapsus : c'est l'insistance de cette histoire, c'est le *geste convulsif, désespéré, presque un leitmotiv, qui tourne en rond autour de « Rien »*. (France Delville, Saint-Paul, février 1995)

Le verre éclaté de Hains et Villeglé d'*Hépérile éclaté*, c'est-à-dire les ultra-lettres, a un rapport avec la déconstruction de Ghérasim Luca, et de l'image et de la lettre. Dans « La voici la voie silanxieuse » (Éditions José Corti), d'« ellipse » *géométrique en « ellipse » grammaticale* vient dire simplement le « logos » : le discours qui donne une logique, une construction, et qui ne doit jamais être figé puisque c'est une « ellipse », on pourrait dire une « tangente », cela tend vers... définition de la pulsion... qui est *l'écho dans le corps qu'il y a du dire*. Et Ghérasim Luca, comme Hains, s'est intéressé aux mains, pour en faire de drôles de « choses » énigmatiques. Celles de Ghérasim sur fond de robe de princesse (Princesse Christine de Danemark, d'après Holbein) qui semble devenir rideaux, ne pourraient-elles, « emblématiquement », représenter le « logo » du crime d'Althusser ?

« Emblématiquement » était effectivement un mot très prononcé par Ghérasim Luca, était-ce pour rappeler sans cesse l'aspect symboligène de tout ce qui sort de nous, le parlêtre ? Il faut dire que dans le récit d'Althusser, au-delà du « trouble » de mémoire qui est un abysse, les mains et le rideau apparaissent en gros plan... Deux choses remontant à la surface du bain révélateur ?