



## Esquisse pour une stratégie thérapeutique des psychoses

Je me propose ici de décrire une manière de travailler, progressivement définie, par essais et erreurs. L'espace de la séance, si réduit soit-il, y est conçu comme un dispositif institutionnel complexe. Les questions posées par la psychose appellent un mode d'intervention où l'interprétation signifiante cède le plus souvent le pas à l'élaboration d'un espace imaginaire dont le corps libidinal étalonne la cartographie. Faire et dire, comprendre et prescrire n'y seront pas aussi clairement dissociés que dans une stricte pratique d'analyse. D'une façon plus générale, mon principal souci est de rendre patents, donc utiles, les divers registres sémiotiques mis en jeu dans la cure. L'avènement du « sens » et de la « vérité » nous paraît souvent moins urgent que la mise en place d'une corporéité imaginaire, corrélative d'un territoire existentiel limité. De cela nous sommes à la fois l'observateur et l'artisan. Une assez longue histoire témoigne des modifications, des écarts ou des transgressions auxquels la psychothérapie des psychoses conduit nécessairement ceux qui s'y consacrent ; mais aussi de ce qu'une théorie de l'inconscient peut attendre de la systématisation d'une pragmatique dont je ne fais ici qu'ébaucher quelques directions.

Quand il vient me voir pour la première fois, envoyé par une de mes patientes, professeur de Faculté, Michel n'a pas encore trente ans.

De taille moyenne, plutôt élancé pour sa carrure, le front dégagé, le visage boutonneux, il ne me fait pas bonne impression. Je le trouve buté, légèrement arrogant, hostile. Il me déclare que dix thérapeutes au moins ont déjà déclaré forfait. Il surenchérit ainsi sur la mise de son amie B. (mon analysante) qui est surtout liée avec son frère aîné. Je sens très tôt que ma « réputation » est en jeu, ou pourrait l'être. La présomption le dispute à l'appréciation des risques. J'ai envie de m'occuper d'un cas réputé difficile, d'un patient avec qui je n'aurais eu aucun commerce institutionnel, dans le seul champ clos de mon cabinet. Je décide néanmoins de différer mon accord, présentant trop de travail et de préoccupations. Je me propose comme médecin-psychiatre et l'envoie chez M.R., un jeune collègue que j'ai analysé quelques années auparavant.

Je reçois dix jours plus tard une lettre de celui-ci dont je livre ici l'intégralité, car elle décrit à la fois le problème à traiter et la mise en scène « transférentielle » de cette prise en charge.

« J'ai reçu en consultation Mr Michel G., deux fois. Dès les premiers instants de notre entretien il m'a fait savoir qu'il n'était pas à l'aise avec moi et en fait il ne l'était pas du tout. Il avait des difficultés à s'exprimer, manifestant une très grande anxiété, souhaitant à plusieurs reprises interrompre notre entretien et partir. Il a pu toutefois parler de sa solitude extrême, de son sentiment exacerbé d'être "mal dans sa peau", de son apragmatisme, de ses inhibitions, de ses idées noires voire suicidaires, et surtout de ses difficultés de communication avec autrui qu'il pressent comme menaçantes pour son intégrité.

Il a fait référence à plusieurs reprises au bon contact qu'il avait avec vous et à son sentiment de réassurance que lui procuraient vos rencontres.

Nous étions convenus de nous revoir une seconde fois. Au cours de notre second entretien, après m'avoir dit qu'il avait tout d'abord songé à décommander notre rendez-vous en me faisant parvenir le montant de la consultation, il me parut plus détendu. Il me paya puis il me confirma alors qu'il ne se sentait pas à l'aise avec moi comme avec les treize autres psychiatres et psychothérapeutes qu'il avait rencontrés depuis un an et demi et qu'il allait se contenter pour l'instant de vous rencontrer tous les dix jours environ "pour les médicaments à moins que l'un de vos patients ne

se désiste” et que vous puissiez alors le prendre en psychothérapie. Cette possibilité que l’un de vos patients “se désiste” lui parut absurde et si peu imaginable qu’il en rit. C’est dire combien il apparaît transférentiellement lié à vous. On ne peut manquer de remarquer que parmi les nombreuses personnes qu’il a rencontrées c’est justement vous qui ne pouvez pas le recevoir pour une psychothérapie. Il a suffisamment évoqué sa difficulté à repérer ses limites et celles de l’autre pour que une psychothérapie énoncée comme telle lui paraisse dangereuse et dévorante. Cette impossibilité entre vous apparaît comme le garde-fou indispensable actuellement à la possibilité de parler de lui. Cette seconde rencontre que nous avons eue me semble avoir été utile dans la mesure où j’ai pu lui dire que je n’étais pas mort de son refus et que donc je pouvais rester à sa disposition. J’espère avoir ainsi contribué à l’établissement de cette constellation de psychiatres et de psychothérapeutes dont il s’entoure et qui lui est nécessaire, et dont vous paraissez le seul à être en position de pouvoir structurer le cadre. »

Michel m’a raconté la rupture avec son dernier thérapeute. Elle est d’ailleurs assez semblable aux échecs précédents. « C’était un rouquin » dit-il, « avec une gueule qui ne me revenait pas ». Au bout de sept mois je l’ai quitté. Sinon, je lui aurais cassé la figure. Je me dis que j’ai sept mois pour m’assurer de ma « bonne gueule » et de sa violence. Mon inquiétude, paradoxalement, est un argument décisif : je n’aime pas la reconnaître, même quand elle me paraît justifiée. Nous prenons rendez-vous, établissons le contrat. Les séances seront entièrement remboursées par la Sécurité Sociale. Je me réserve le droit de lui conseiller des médicaments, je lui donne le droit de m’en demander. Je me trouve en balance entre le modèle médical et le statut du psychanalyste, désireux avant tout de m’adapter, assez empiriquement, à la marche de notre travail. Dans les mois qui suivent, par bribes et morceaux, il reconstitue sommairement sa biographie. Il est le plus jeune de deux fils d’un diplomate installé au Mali au moment de sa naissance. Il a vécu à Bandiagara, puis à Bamako jusqu’à l’âge de treize ans. La famille est venue ensuite en France. Michel va au lycée, passe son baccalauréat et, comme son frère, fait des études d’anglais. « Comme son frère » il a fait du football qu’il pratique assidûment et dans lequel ses qualités sont presque professionnelles. La rivalité fraternelle est le fil conducteur de sa biographie ! moments, décisions et vocations. Elle se manifeste plus violemment dans une suite ininterrompue de conflits, bagarres, affrontements physiques graves se terminant parfois par des blessures ou des évanouissements. Michel reconnaît que son aîné, plus grand et plus fort, pourrait facilement avoir le dessus et qu’il ne doit qu’à la mansuétude de ne pas avoir été plus souvent corrigé ou terrassé. Cela ne fait qu’accroître sa culpabilité ; il est, comme le roquet, l’initiateur de ces violences que son dogue de frère essaye toujours d’éviter. Michel garde la certitude que sa mère l’a toujours préféré, qu’il a eu avec elle, souvent, et notamment pendant une sieste africaine, des relations quasi incestueuses. Le père était toujours absent et distant. Il n’intervenait que rarement dans les disputes des frères et pour le protéger. Plus récemment, comme son frère, Michel était coopérant dans l’enseignement. Il a fait deux séjours successifs en Australie, pendant que l’aîné travaillait à Prague. Au moment où la cure s’engage, il vient de jouer sur la confusion des prénoms pour obtenir un poste d’auxiliaire dans un collège parisien. Il s’y maintiendra quelques mois, au prix d’angoisses incessantes, d’insomnies, de culpabilité constante et de divers simulacres destinés à cacher son impossibilité à préparer les cours, à corriger des copies, à interroger les élèves.

Je lui demande un jour de me faire un arbre généalogique succinct. Il me l’apporte la fois suivante. J’en note quelques caractéristiques frappantes :

- Fréquemment, mais en particulier en ce qui concerne ses parents, les lignes ne se rejoignent pas, ni ne « donnent naissance » aux enfants, alors que les frères sont parfaitement liés entre eux.
- La ligne des grands-parents les unit tous les quatre en un seul trait. Le grand-père paternel est inconnu. Michel porte donc le nom de jeune fille de sa grand-mère, une fleuriste qui tenait boutique dans la rue, modestement, et dont le fils, « naturel », – le père de Michel, s’est hissé au rang de diplomate.

- La profusion des secrétaires, le nombre important d'artisans. Le milieu est modeste, « petit bourgeois ».
- L'absence ou le défaut des grands-pères. L'un d'eux est inconnu. L'autre quitte sa femme en 1950 et part au Canada pour y devenir artiste (peut-être « chanteur » ?).
- Quand les géniteurs sont anonymes, leurs lignes se rejoignent sur le dessin (trois fois au moins). D'où cette règle empirique qu'on peut tirer du diagramme : il n'y a d'unions complètes que des anonymes.
- Enfin au dos du génogramme, Michel a fait son portrait. Une lettre commente le tout :

Cher Docteur Polack,

Je me demande vraiment pourquoi vous avez souhaité que je fasse mon arbre généalogique mais puisque je vous fais confiance, le voici, le voilà. Au dos j'ai dessiné un visage que je fais de manière répétitive depuis quelque temps et aussi presque d'un seul trait : visage de profil, évoque puisqu'à mon avis, inquiétant de même que rassurant ; en fait la mâchoire que j'ai toujours dessinée de manière imposante s'est cette fois, arrondie.

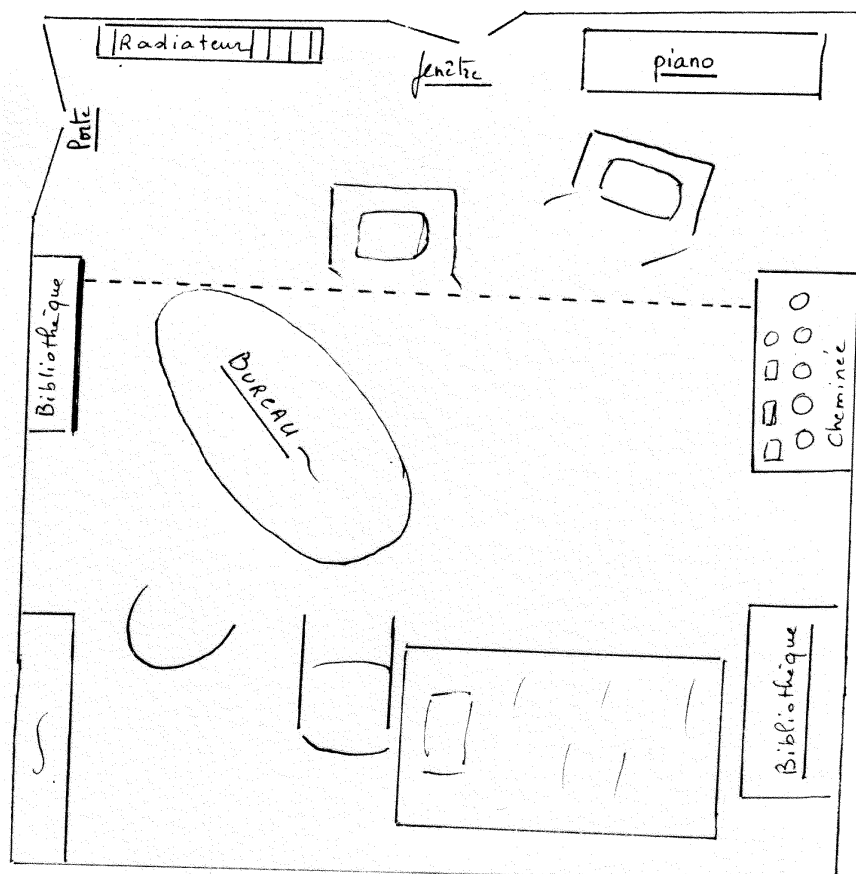
Je suis toujours au désespoir mais j'ai parfois, de brefs instants l'impression d'entrevoir des traits de lumière au bout de mon tunnel. Aidez-moi à croire en moi, Dr Polack, à être plus réaliste, à travers des buts, des objectifs, à me débarrasser de problèmes, souffrances inutiles. Merci, Dr Polack.

Ce que j'ai à dire sur ma façon de travailler est trop inséparable du cadre matériel pour que je n'en donne pas ici un aperçu succinct. Nous pensons avec Fedida, que le patient arrive chez l'analyste « équipé d'un montage corporel (parole-perception-geste) qui est en partie, socio-culturellement prédéterminé »<sup>(1)</sup>. Ce montage n'est pas dérisoire dans le dispositif de la cure. Il répond aux modèles fonctionnels du thérapeute et, quel que soit le projet de s'en défaire (par un style propre, la neutralité, la disponibilité), il est difficile d'aménager un « espace vide », purgé des conventions sociales, où « tout », « n'importe quoi » peut se produire et s'entendre. Le cabinet de l'analyste est une « institution », avec ses coordonnées, ses règles, son économie de parole, de sexe et d'argent.

Il requiert les mêmes questions de méthode qu'un dispensaire ou une clinique, même si les données à traiter sont moins nombreuses ou dispersées. Il porte un certain nombre de marques, de traits révélateurs, de symptômes inconscients. Le psychotique, plus que quiconque, peut en avoir l'aperception lucide, même quand son déchiffrement alimente le délire, justifie les persécutions ou favorise les transferts. Le propre de ces transferts, pluriels, est de mettre en jeu des « fantasmes », des relations imaginaires partielles et labiles où des parties du corps se combinent à d'autres parties par le médium d'objets ou de figures, dans des montages limités et réversibles. Ces rapports nécessitent des supports ; ils s'appuient sur des lieux et des moments dont une cartographie de base doit faire l'inventaire et l'invention. Il serait vain, bien entendu, de chercher le modèle général de ces dispositifs matériels. On pourra considérer comme un acquis que certains d'entre eux soient validés par leur pertinence, c'est-à-dire leur persistance ; et qu'ils puissent alors servir d'éléments pour des élaborations plus complexes, des constructions plus larges. J'insiste d'autant plus sur cette économie des transferts que dans le cas de Michel elle coexiste avec les manifestations évidentes d'un transfert beaucoup plus « névrotique ». Les rêves et les propos le figurent massivement au risque de masquer un démembrement sous-jacent. La vacillation itérative des limites de son corps, les phénomènes d'identification fusionnelle ou de projection font des périodes de la séance des menaces constantes contre son intégrité corporelle.

Mon bureau est le plus vaste d'un cabinet collectif situé au centre de Paris, dans le quartier latin, quartier de cinémas, restaurants, galeries d'art, antiquaires et marchands de vêtements. Le bureau est le plus proche de l'entrée du Collectif où travaillent avec moi cinq autres thérapeutes et une

secrétaire. Un certain nombre de nos patients sont pris dans des actions croisées de deux ou plusieurs d'entre nous, quand nous voulons différencier par exemple le plan chimiothérapique de la psychothérapie, l'approche familiale de la relation duelle ou que deux conjoints sont suivis par leurs thérapeutes respectifs. Le Collectif est généralement perçu comme un regroupement de médecins ayant travaillé dans le champ de la psychothérapie institutionnelle. Les revues de la salle d'attente confirmeraient, s'il le fallait, son orientation « à gauche ». Ses liens avec une association de patients à Paris sont suffisamment connus pour qu'on vienne au Collectif sur le fond mythique des thèmes de l'« antipsychiatrie » ou de l'« alternative ». Ces préjugés font partie, pour le meilleur et pour le pire, d'un dispositif transférentiel global, où des idéologies communes prétendraient faire l'économie d'un mode de relations spécifique et singulier. Résistances, en somme. La salle d'attente, qui donne sur le boulevard, est donc collective ; il s'y passe suffisamment de choses pour qu'on puisse dire qu'avant la séance proprement dite, un événement est déjà engagé. J'ai déjà dû plusieurs fois y « réveiller » Michel, d'un sommeil tantôt réel, tantôt simulé. Je l'y ai trouvé debout, regardant par la fenêtre ou jouant aux échecs avec un autre patient ; muet ou conversant. Une mention spéciale doit être ici faite pour sa ponctualité. Elle ne s'est démentie que de rares fois. Il arrivait largement en avance, semblant vouloir être là bien avant que d'être dans mon bureau, avec tous les corollaires imaginables de cette particulière promiscuité : regards sur d'autres patients, éventualité d'une rencontre, observation de mes allées et venues, utilisation d'une autre scène, pourvue de tiers et de témoins, pour préparer son entrée dans celle où j'officie. Mon bureau, qui donne sur la cour, est assez sombre : deux lampes y sont constamment allumées, même en été. Les murs, gris clair, s'ornent de quelques tableaux, généralement achetés aux exposants qui se servent de l'entrée comme galerie pour y montrer des œuvres très variées dans leur inspiration et leur professionnalisme. Outre le divan et la table ellipsoïde qui me sert de bureau, il faut noter la présence d'un piano et d'une bibliothèque de style, de part et d'autre d'une cheminée ; la glace qui surmonte celle-ci est masquée par une profusion de modelages et d'objets offerts par des patients. Le plan schématique de la pièce est le suivant :



Un certain désordre (c'est un euphémisme) règne dans le bureau. Il est peut-être à l'image de mes problèmes d'installation, et de territoire : dossiers, journaux, documents s'entassent un peu partout, à la périphérie de la pièce, tandis que la table est toujours surchargée de paperasses. Le Collectif m'a souvent servi de base de repli au cours des vicissitudes de ma vie privée : des vêtements et des affaires de toilette y encombrant une salle de bains que mes collègues ont pratiquement dû m'abandonner. Ces détails me semblent d'autant plus utiles qu'ils témoignent de certains de mes usages corporels ; ils vont compter par conséquent dans le dispositif du traitement et ce d'autant plus que le corps, l'image du corps, le corps libidinal me sert de repère constant dans cette cartographie analytique que je me propose d'y mettre en place. Un dernier élément, non le moindre, devrait figurer au tableau de cette mise en scène du travail analytique : c'est justement celui de mon intérêt, « épistémophilique » pour son cas. Il n'est pas douteux qu'il se soit manifesté très tôt et dès avant la mise en écriture d'une monographie. Michel a pu, par maints détails, repérer les signes de ma curiosité, les bénéfiques, narcissiques escomptés, peut-être même le souci d'un certain cadrage esthétique de la cure auquel sa participation, primordiale, ne pourrait pas manquer.

Cliniquement parlant, Michel ne fait pas partie du cadre des psychoses dissociatives mais plutôt de ce que Tausk nomme, avec prudence, les syndromes d'aliénation : sentiment d'étrangeté de son corps, perte imaginaire d'une partie qui ne lui appartient plus, perception d'un défaut de croissance du thorax, d'une disproportion quasi monstrueuse entre le haut et le bas, modification du visage, du volume et de la forme du nez, du menton et des joues. Dans des moments-charnières il s'en faut de peu qu'on ne passe du registre narcissique de l'aliénation du corps à l'organisation délirante d'une persécution paranoïde. Mais ce glissement, nous devons en convenir, a toujours été fugace. Rare dans les séances, il a été l'occasion d'un certain nombre de passages à l'acte domestiques quand la présence du frère, de l'oncle maternel ou du père a semblé donner consistance, dans un contexte spéculaire, à l'hypothèse paranoïaque d'un rapt parcellaire de sa chair vive. Le miroir est d'ailleurs l'instrument répétitif d'une vérification douloureuse. Les grimaces et les mouvements de la tête font varier à l'infini ces « prises » stéréotypées par lesquelles Michel cherche à la fois à s'assurer d'une identité de perception et d'une possession tangible de la visagité comme ensemble de traits fondateurs de sa « moitié ». Ce qu'il raconte de ses troubles les fait remonter à l'adolescence et peut-être même avant ; ce qui confirme l'hypothèse d'une psychose de l'enfant laissée en l'état, développée plus tard en une « dépression atypique ».

Pour Michel, le début de la séance est manifestement une épreuve, une mise en condition, une initiation, un accord au sens musical du terme. En quel ton jouons-nous, sur quelle mesure, dans quel tempo ? La partition peut se réduire, en première analyse, à l'espace même du bureau et cette chorégraphie à deux qui précède la parole. Les gestuelles, les sèmes positionnels font contrepoint avec la strate signifiante, ou plus précisément langagière. Ils définissent un certain type de contrat ; ils comportent déjà un certain mode de transfert. Si Michel se retourne vers l'encoignure de la pièce, je sais par habitude, (par apprentissage), qu'il faut que je l'extirpe de cet espace autistique pour pouvoir établir une relation quelconque avec lui. Je sais aussi qu'il vaut mieux le faire sans bouger, car mes mouvements peuvent l'inquiéter, l'importuner ou lui révéler mon malaise. Il vaut mieux aussi que je n'interprète pas trop, même si je crois avoir compris l'histoire que cette délimitation semble raconter. De n'en pas comprendre le sens ne m'empêche d'ailleurs pas de me servir d'un savoir appris avec lui dans un agencement singulier précis. C'est un duo, notre musique de chambre ; peu à peu il est possible de l'écrire, de la fixer par des notes, c'est-à-dire des mots et des images. Il y a des improvisations possibles mais comme dans une « jam session », les inventions de chaque instrumentiste se déroulent sur le fond d'un contrat

commun, harmonique et rythmique, dont les repères abstraits, les tons et les temps, sont fixes, voire programmés. Il y a donc une logique gestuelle, des séries séquentielles de mouvements qui forment une trame propice, praxique, extrêmement localisée. Il n'y a pas une appréhension de l'espace chez le psychotique mais une scansion du temps et une découpe de l'espace du bureau entre Michel et moi. Et l'affaire s'est nouée comme un événement de longue durée, où se sont forgés des signes, des conventions, des scansions et des gestes particuliers, une syntaxe originale, d'ailleurs jamais close. Cette mise en route doit être inscrite sur la cartographie. Non pas qu'elle constitue un premier terme ou une introduction, mais parce qu'elle découpe un espace pertinent, un montage utile, l'îlot de terre ferme de Pankow. Il est donc susceptible de s'écrire dans une formalisation sémiotique du corps ; il offre un degré suffisant de traductibilité pour servir de repère sur la carte, de repaire pour la progression de la cure. C'est par là qu'on peut revenir quand tout se met à être flou, imprécis, désertique, ou mort.

Dans le combat avec Antée, Hercule doit tenir son adversaire loin du sol, car chaque contact avec la Terre, qui est sa propre mère, décuple les forces du géant. Il m'arrive parfois d'avoir l'impression que le travail « reprend » chaque fois que je renoue le lien momentanément perdu avec une partie du corps imaginaire, dont le devenir mesure en quelque sorte l'efficacité de nos pérégrinations. Une hypothèse utile, parmi d'autres, est de prendre le bureau comme espace de projection pour le corps propre du patient. Une autre est d'y voir projetée ma propre anatomie imaginaire. Les « greffes » d'une structuration phantasmatique de l'image du corps passent par le média d'un décor qui lui sert d'appareillage symbolique.

Le torse de Michel lui semble trop étroit (il est en fait athlétique), trop enfantin. Michel risque souvent l'hypothèse (la métaphore) d'un arrêt de croissance : le haut de son corps se « serait » arrêté dans son développement, la tête ne se serait pas bien dégagée des épaules et du thorax. Parfois il s'étire curieusement, avec des mouvements de reptile, pour se déployer complètement et ne plus étouffer. La zone restreinte, anachronique, est comprise entre la tête et la ceinture ; elle englobe la fonction respiratoire et peut-être la voix. C'est pourquoi il veut non seulement s'étirer mais crier très fort ou se replier sur lui-même avant de s'allonger à l'extrême, comme un poussin risque sa tête hors de l'œuf qu'il a brisé. L'image me paraît tellement évidente que je la lui décris un jour ; son silence marqué me paraît alors un suffisant accord. Mais ces mouvements du corps, dans leur expressionnisme, sont liés à des parties du bureau, des murs, des encoignures, des distances. Une certaine structuration de l'espace se repère au jeu des oppositions distinctives qui forment un dialecte territorial précaire. Plusieurs entrées donnent accès aux situations phantasmatiques : l'une d'entre elles est purement positionnelle, une autre met en jeu le timbre de ma voix ou les objets que je touche, ma manière de m'asseoir ou de me lever. Plutôt que d'évoquer du sens, ces gestes favorisent une multitude d'arrimages libidinaux, qu'on peut appeler transferts, à condition de ne pas y projeter des contenus personnologiques et de leur garder le caractère primaire, pulsionnel et polymorphe qui préside à leur jeu.

L'agitation anxieuse de Michel est telle qu'il ne peut rester en place plus de quelques instants. Parfois, au cours de la séance, la sédation se produit, un retour au calme. Il peut alors s'asseoir et rester, immobile, comme accablé. Le plus souvent il marche, se déplace comme un lion en cage, se met près de la fenêtre ou contre le radiateur ; il est alors de trois-quart ou de dos pour moi, et, quand il lui arrive de parler, son regard et le mien ne risquent plus de se rencontrer. Les mouvements et les arrêts peuvent alterner jusqu'à ce qu'une position d'équilibre ait été atteinte ou qu'un dialogue se noue, permettant le retour de Michel vers un fauteuil et le face-à-face.

L'impression qu'il communique est celle d'un étouffement, d'une insupportable exigüité. Malgré sa taille, mon bureau est encore trop petit pour le corps de Michel, pour la distance qui lui est nécessaire, son rayon d'action ; pour son écart à l'autre qui le menace et l'envahit. Mais en même temps on sent son envie de bouger, de jouer, de danser, son goût du mouvement, son souci, tout à fait esthétique, de la posture.

Pendant une période de plusieurs semaines, Michel s'est presque uniquement limité à des « chorégraphies » : certaines d'entre elles, stéréotypées, copiaient les attitudes des stars, des allures de cow-boys, des mouvements d'échauffements de sportifs, c'est-à-dire les gestes répertoriés, techniques, d'un code reconnu. D'autres, plus curieuses et difficiles, s'organisaient autour d'un objet-fantôme : par exemple une position assise avec appui des avant-bras sur les cuisses qui, jointe à la rougeur de la face et la mimique d'effort, évoquait pudiquement la défécation.

Les mouvements du corps se partagent en deux séries essentielles, de regroupement fœtal ou d'allongement. Entre les deux, une tension de croissance, de développement. Quand Michel s'enroule, c'est qu'il prépare son épanouissement, ou qu'il le médite. Quand il s'allonge et se cambre, il se dégage de l'enfance en agrandissant la partie du corps qu'il juge encore trop infantine. Le mouvement ambigu donne corps à la durée tout en amplifiant dans l'espace des régions imaginaires archaïques, indécises, asexuées. Michel sait qu'il se donne en spectacle. Il aime le théâtre. Pendant deux années il suit un cours pour amateurs. Il improvise sur scène devant ses camarades : le plus souvent des séances de traitement, des actes incongrus, des moments de folie. Dans les séances il est vêtu légèrement. Deux fois, l'été, il est venu en short. Ses vêtements clairs ont quelque chose de colonial. Chaussures souples ou baskets. Il doit être à l'aise dans ses mouvements, ses pas, son équilibre.

Petit à petit, il me fera comprendre l'écart profond entre l'image du corps inachevée ou malmenée et son schéma corporel, parfaitement maîtrisé dans la pratique des sports et de la danse mais aussi dans l'expression, hic et nunc, de sa souffrance. L'angoisse de dépersonnalisation, de transformation physique, cède dès qu'il est pris au jeu d'un code dynamique, technique précise du football ou débauche quasi maniaque des mouvements libres de la danse africaine. Il me suffit parfois d'une simple question sur les cours du Centre Américain pour faire cesser une bouffée d'angoisse visible à l'œil nu. Tout se passe comme si le déploiement hystérique incontrôlable (mais néanmoins très proche dans sa stylisation des recherches d'un Grotowski, par exemple) passait dans un registre d'expression réglé sur une scène reterritorialisante (salle de danse, terrain) indexée sur des univers consistants (musique et monde africains ; techniques et rites abstraits, mythes du football). J'ai parfois l'impression, en nommant ces « lieux », de couper court à un flot d'angoisse que rien n'endigait ni ne canalisait et qui, d'un coup, trouve son réglage, sa fonction, son plan d'énonciation possible.

La prise de parole est précédée d'une période plus ou moins longue de mutisme, qui coïncide avec une prise de possession de l'espace, une délimitation. Il y a des temps d'arrêt, des vides, mais jamais ces blocages ou barrages qui dénotent une coupure schizoïde ; un témoignage évident de cette continuité : si Michel s'arrête de parler pendant une minute, il reprend son discours là où il l'a abandonné, ou dans la logique évidente d'une association d'idées. Il m'est arrivé de prendre la parole juste au moment où il la reprenait, pour prononcer des mots voisins ou identiques. Une fois même Michel a prononcé les mots que j'avais en tête après quelques instants de silence tendu.

Parfois la parole insiste puis s'étirole sur un thème qui la fige. L'impression douloureuse d'enlèvement m'amène alors à lever cette fixation par un changement de registre, d'objets, d'idées. Dans ce cas l'écart est proprement surréaliste ; mais le coq-à-l'âne détend généralement l'atmosphère.

Au cours de nombreuses séances Michel pousse des cris inarticulés, des gémissements, des grognements. La montée d'angoisse peut se résoudre en une phrase hurlée (« ça ne va pas, Dr Polack ! ») ou s'exaspérer dans une agitation incoercible.

Un jour, vers la fin de la première année de traitement, Michel se met en face du radiateur, me tourne le dos, se balance d'avant en arrière en poussant de longues plaintes gutturales. Puis il crie : « il faut que je me fracasse la tête contre le mur. » Je me lève alors et me mets à parler avec force, en lui disant qu'il a le droit d'être violent contre les autres, qu'il n'est pas nécessaire qu'il s'en punisse. Il se retourne alors vers moi et me saisit par les épaules en même temps que je touche les siennes. Sa saisie est brutale et je me dis que je vais partager bientôt le sort du frère. Je me mets à parler beaucoup, répétant que je suis là, que je vais bien, qu'il ne m'a fait aucun mal. Son étreinte se relâche. Son visage est devenu cramoisi. Il souffle et se met à pleurer. Cette crise va faire pivot dans la cure ; il n'y aura plus jamais d'affrontements physiques entre nous, mais seulement des « envies de » clairement énoncées et déjouées.

Ma préoccupation cartographique est d'autant plus discutable que malgré ma représentation spatialisante virtuelle des divers matériaux de la cure, je ne procède justement à aucun tracé concret. Je ne demande pas à Michel de me faire « un monstre » en pâte à modeler, car je pressens chez lui trop d'histrionisme, et d'habileté consciente. Je fabrique en moi-même une sorte de « monstre mental », d'autant plus monstrueux que non restreint à l'anatomie phantasmatique, mais multisémiotique, surdéterminé, hétéroclite comme « l'inventaire » de Prévert. Il me reste à détecter les quelques « rats-laveurs » qui balisent cette mise en place, les répétitions et les retours. La construction du monstre se fait à partir d'un matériel où les fantasmes sont dits ou évoqués dans la parole. La démarche diffère par conséquent de celle qui prend une figuration tangible comme point de départ et matérialisation. Elle la rejoint dans un souci d'une description qui peut, en des moments cruciaux du travail, privilégier l'économie de la forme sur la logique du sens, mais qui se tient le plus souvent à mi-chemin de la figuration et du corps parlé, interrogeant à la fois les symboles et les analogies. Zone des « possibilités de fait », des sensations, des transformations de forme. Ou encore, paraphrasant Deleuze, de la « déformation » comme acte et manifestation. Dans la peinture de Francis Bacon, la déformation est « acte pictural », dans les mouvements de Michel une actualisation motrice. Mais de l'un à l'autre, du patient au tableau, le lien est évident. Un manifeste intensif, dans un espace non entièrement signifiant, tend à rendre compte des rapports de forces qui agitent la corporéité sensuelle. Il ne les fige jamais dans leurs extrêmes hypothétiques, mais veut suggérer à la fois leur dynamisme et leur composition.

La « cartographie » n'est pas seulement métaphorique. Elle désigne un mode d'observation, de « lecture », une pratique et des objectifs. L'attention de Gisela Pankow se porte d'abord sur des lacunes, et sur des décalages. Sa pratique tente de combler des espaces vides, de les habiter, d'articuler des strates identiques. Entre géologie et géographie le projet s'affirme d'une « structuration de l'image du corps », voie d'accès à la temporalité discursive du transfert.

Dans mon travail l'image du corps est un prétexte, un « modèle », plus qu'un soubassement ou une matrice. Je le conçois davantage comme un système de coordonnées, une légende, une unité de mesure ; et du coup je ne me sens pas embarrassé d'une quelconque chronologie stratégique.



Il en résulte une multiplicité synchrone de modes de communication ou d'énonciation dans lesquels les formes transférentielles les plus clairement « névrotiques » côtoient des jeux autistiques ou des figurations archaïques « kleinienne ». Je n'ai pas d'autre souci que de les disposer dans un espace imaginaire vivant c'est-à-dire doué de connexions multiples, parmi lesquelles je privilégie constamment les carrefours corporels. De ce point de vue tout fait corps : les personnages, les lieux, les souvenirs, les situations de travail, les relations affectives, les loisirs ; mais aussi les mots, les noms et les rêves. J'ai la conviction (et la crainte) d'occuper beaucoup de terrain dans cet espace construit. Au troisième mois de la cure Michel fait une tentative grave de suicide avec un coma de plusieurs jours et une paralysie résiduelle de la main pendant quelques semaines. Cela se produit durant une de mes absences qui coïncide avec celle de son frère. Comme il partage avec lui l'appartement des parents, qui sont en Algérie, il doit sans doute la vie sauve à son aîné, de retour d'un voyage de fiançailles. À partir de ce moment, je me mets à le voir plus souvent, au moins trois fois par semaine, je lui pose plus souvent des questions sur sa cohabitation avec le frère, le travail, la vie quotidienne, sachant que les inconvénients de ce quadrillage sont compensés par de moindres risques de détresse ou d'abandon. Il lui arrivera de me téléphoner, de modifier des horaires de séance, de négocier ses distances.

C'est en termes de distance en effet que les diverses territorialités familiales peuvent s'évaluer. La mère, la fonction maternelle, et plus encore le corps de la mère sont toujours envahissants. Les yeux, les seins et la blondeur sont pratiquement fétichisés. Michel les retrouve partout, dans les effets de semblance et de similitude. Toutes les femmes, mais surtout celles qui lui plaisent, ont quelque chose à voir avec sa mère. Dans les premiers mois du traitement il parle de sa mère comme un petit garçon : c'est la plus belle, tout le monde la trouve belle ; il en est le préféré. Il ne dit pas que plus tard il l'épousera, parce que sans doute cela s'est déjà fait. Plus que de s'unir à ce corps, il a le sentiment d'en faire partie. Il décrit des fusions, des transfusions, des confusions : une même chair fait son corps et défait celui de sa génitrice. D'autres femmes servent de relais et de médiatrices. Leurs joues, la couleur de leurs cheveux ou de leurs yeux sont en même temps ce qui l'attire et lui fait peur. Si ces signes manquent, rien n'est possible. Une longue histoire d'intentions avortées, d'envies violentes, d'occasions manquées se déroule presque uniquement par des communications téléphoniques. Lise est très belle mais trop lointaine. De loin il la désire, parfois se masturbe en pensant à elle. S'ils se rencontrent dans une soirée, il veut l'insulter ou la battre, et doit se retirer précipitamment. Suzanne, qu'il a rencontrée au tennis, est trop laide. Il ne voudrait pas que d'autres hommes le voient en sa compagnie et se disent qu'il a une nana si moche. Dans les deux cas trop de distance au corps de la mère rend le lien impossible. Avec Florence, qu'il a rencontrée dans un café, les choses sont plus faciles.

Les rondeurs et la blondeur lui conviennent, en ce qu'elles déclenchent son désir, lui permettent des gestes d'approche, des caresses, un contact. Il peut lui faire l'amour, ce qui dans sa vie est rare et délicat. Mais très vite, au lit, il a comme une phobie de ce qui l'attirait, les hanches trop fortes, les seins trop généreux, le visage enfantin. Il faut qu'il n'éloigne et s'en aille. À peine est-il rentré chez lui qu'il téléphone à son amie pour reprendre contact, à distance, fixer un rendez-vous. Une fois sur deux il ne s'y rend pas, hésite, appelle à nouveau. Au bout de quelques semaines c'est la rupture.

Sa vie entière est jalonnée de ces allers-retours, ces compulsions. Pendant les vacances, la très jeune fille des amis de ses parents vient le voir dans sa chambre. Elle ressemble à sa mère, elle n'est pas loin de sa mère ; il subit une érection, la cache et renvoie son amie dans sa chambre. Revenu à Paris, il ne cesse de penser à elle.

Il ne suffit pas de relever chaque fois le jeu de l'interdit et de la transgression. Si Michel ne se décide pas ce n'est pas seulement parce que la faute le guette, et le remords. À chaque instant il doit dégager son corps de l'autre corps, faire le compte de ce qui lui appartient, gagner ou préserver un peu d'autonomie :

« Quand je suis avec Florence, je ne sais pas ce qui m'arrive. Elle a le visage de ma mère, les mêmes pommettes, le même regard, surtout la même façon de regarder, pas les mêmes yeux... Et le même cou. Ces temps-ci j'avais l'impression que mon visage gonflait mais avec elle le mien cesse de gonfler. Je le sens. En m'arrêtant de manger ça ferait pareil. J'ai envie d'essayer... »

Ou bien encore :

« Je regardais le visage de cette fille. Elle ressemblait au mien. Plus je la regardais plus mon visage fondait, mes pommettes mincissaient, mon nez se réduisait. »

Aux approches de la rupture, la violence destructrice monte en lui, et l'angoisse :

« Quand je reste plus d'une demi-heure dans une chambre avec Florence, je sens que je pourrais lui faire du mal. De toutes façons, quand je lui fais l'amour, je pense à mes épaules. Elle me dit que j'ai de belles épaules, et ça me fait du bien. Mais j'ai l'impression que ce n'est pas moi qui suis là avec elle, que je me sers d'elle. Je me sens salaud, dégueulasse. À ce moment-là, il faut que je bouge, que je fasse des choses, même avec elle, ailleurs, du mouvement. »

Et quelques jours plus tard, soulagé, il me raconte la fin de cette histoire :

« Elle a bien fait de me quitter car j'aurais pu la tuer, mais comment la tuer. J'aurais pu la massacrer. Je ne supportais plus ses seins. »

Moi : - Florence n'est pas votre mère.

« Oui, mais quelle est la solution ? »

Deux jours plus tard :

« J'ai téléphoné à mon père, en Algérie. Il me disait : "je ne sais pas quoi te dire." Je lui ai dit "ne te tracasse pas, laisse moi simplement m'appuyer sur toi." »

- Et la mère ?

« J'ai envie de la battre, c'est la balance dans l'autre sens. »

- C'est le couple que vous ne supportez pas ?

Il se lève et déclare qu'il étouffe, qu'il a des nausées, puis :

« Comment faire pour être un autre que ma mère, que mon père ou les autres personnes ? »

Je crois comprendre que Michel ne peut imaginer un contact, surtout si celui-ci est tendre, que sous la protection de la distance. Il ne peut évoquer de « s'appuyer » sur son père que de part et d'autre de la Méditerranée. S'il se rapproche du père, il conçoit de la haine pour la mère ; il n' imagine pas de les aimer ensemble. Chacun des parents peut faire alliance avec lui contre son enlèvement dans l'autre. La scène « primitive » ne lui répugne pas. Au contraire. À distance, par téléphone, il peut imaginer le couple désuni, une complicité mortelle avec sa mère. Quand ils viennent à Paris et qu'il les voit ensemble, il se sent rassuré. Ils peuvent alors repartir pour quelques mois, le laisser dans leur appartement, loin de leurs corps tentateurs ou de leurs failles.

Le territoire du père est apparemment inatteignable. Nul souvenir de contacts ou d'échanges. Le père, prestigieux, n'est pas là ; ni quand il risque le pire avec son frère, ni quand il couche avec sa mère. Il n'est jamais là pour séparer, ni pour combler. Il ne le touche jamais, ni pour l'aimer, ni pour le battre. Phobie véritable ou formation réactionnelle, maintenant Michel ne veut plus de cette présence.

« Je ne supporte pas la présence physique et la voix de mon père. Ça me fait cela avec le père et avec le frère. Je n'ai pas envie d'en parler, ça me donne des malaises. »

Je lui dis que d'en parler peut permettre que tout ce qui se rapporte au père soit très présent à son esprit ; que Florence est d'autant plus insistante dans ses pensées qu'il n'en parle pas. J'ébauche le thème de l'évacuation du fantasme par le passage aux actes ou la parole dans la séance.

« Je crois que je ne peux pas affirmer, avec mon père et mon frère que je ne suis pas comme eux, que je suis différent. Je voudrais le faire, je n'y arrive pas. Je me conforme à l'image qu'ils ont de moi, à ce qu'ils veulent : Michel gentil, petit ; peut-être "malade" entre guillemets. »

- Ayant besoin d'eux ?

« Je ne veux pas leur faire du mal. C'est trop compliqué tout ça, il y a trop de choses qui se mélangent. »

Michel oscille entre les fragmentations dépressives et les effets de totalisation persécutive qui marquent avec les territoires de la mère et du père, les grandes répartitions du féminin et du masculin. Alors que du côté des femmes son corps est presque toujours en danger, – susceptible de proliférer ou de s'amoinrir dans des passages brutaux de chair vive – les hommes comptent davantage pour ce qu'ils veulent, ce qu'ils attendent de lui, leur façon de le juger. Ce registre du « moi idéal » est justement celui d'une image du corps au sens restreint, image de répertoire social et familial.

Les affiches, les médias, les milieux du sport et la mode la lui suggèrent constamment. Il tente de plaquer une figure « virile » sur le fond d'un désarroi d'abandon où les femmes rencontrées sont des objets transitionnels ou fétichistes, nécessaires mais insupportables.

Les distances et les parcours sont des tracés pertinents ; les lieux habités, les paysages traversés, les continents visités des espaces féconds. Nomadisme et sédentarité y croisent leurs lignes de force. Après son séjour de coopérant en Australie, où il est resté près de deux ans, Michel met presque six mois à revenir en France, traversant l'Océanie à petites étapes. Il s'arrête dans des îles inconnues, pour jouer au football, pieds nus, avec les indigènes. En Amérique du sud il prend le temps de perfectionner l'espagnol et commence d'apprendre le portugais au Brésil. À Rio tout lui rappelle l'Afrique, la samba et la bossa nova l'enchantent. Il les joue sur sa guitare. Avec le jazz et la musique africaine ce sont les rythmes des noirs qui seuls l'intéressent et le font danser. Il va là où ça danse, le plus souvent sans partenaire, pour son plaisir.

Un diagramme virtuel devrait réunir l'hémisphère sud, l'Afrique et la latinité, le football, la danse, un certain type de musique, (rythme et mélodie), des pieds et des mains érogènes. Bientôt aussi la voix, car Michel aime chanter, se croit doué pour cela. L'histoire aventurière de ses voyages est jalonnée de plusieurs figures d'hommes : un entraîneur de football ; Manuel, un guitariste espagnol, beau et basané ; le censeur du lycée où il travaillait à Melbourne.

Les rêves de Michel explorent nostalgiquement le monde des occasions perdues. Il m'en écrit un, à ma demande, avec des commentaires (20 ou 24.2) :

« J'étais à nouveau en poste comme prof en Australie. J'habitais dans une baraque au cœur de la ville (type ville de province française je crois) en face de l'entrée principale du lycée ou collège.

En fait mon regard se tournait plutôt du côté d'un restaurant ou "pub". En fait, je crois que j'habitais une partie (appartement !) d'une grande maison au milieu d'une place. Je partageais ou j'étais à nouveau avec Manuel. Apparemment je le "supportais", entretenais au sens où il était sans travail – reproduction presque identique d'une réalité vécue au cours de mon premier séjour en Australie. Nos rapports sont marqués, selon moi, je les vois, je les ressens comme tendus, marqués par la séduction à la limite de l'homosexualité je crois. Jouer de la musique dans un groupe, jouer de la musique dans un gr, jouer de la musique, musique... dans un gr. Je suis crade, habillé crade. J'ai peur, j'appréhende de commencer mon boulot, de rencontrer un membre du lycée australien, prof, censeur, etc. en ville, dans un café. Je pense à un membre du lycée australien où j'enseignais au cours de mon deuxième séjour. Il me rendait tendu, crispé. Je me souviens qu'il m'avait félicité au cours du premier trimestre. Je n'avais pas su quoi répondre. Tendu, crispé. Maintenant, à ce jour, je crois que je dirais "merci" casually (distraitemment) de manière inconsciente, la politesse avant tout ou simplement, répondre quelque chose de gentil, un signe de respect, de reconnaissance de l'autre qui dans ce cas ne peut pas être un ennemi. Il engage le dialogue par un compliment, une gentillesse ici sincère. C'était quelqu'un de très extraverti, ouvert, le cœur-sur-la-main comme on dit, apparemment heureux de vivre. Et moi, quant à moi il me crispait mais comme tout le monde dans le staff. Le rêve s'est arrêté là autant que je me souviens, que je m'en souviens. »

L'énonciation des signes ou repères appartient au statut de l'interprétation, c'est-à-dire ce qui désigne des liens, une logique discursive, des processus primaires, des élaborations. Le cartographe n'est pourtant pas seulement un lecteur. Les jalonnements sont à la fois des actes et des repérages, des « prises de position ». Qu'il me les demande ou non, mes interventions, fréquentes, me situent dans le dispositif. Récemment Michel me disait :

« J'ai beaucoup changé. Vous m'avez permis de trouver un travail et d'y tenir. J'ai compris votre rôle dans la danse africaine et vous venez de m'envoyer chez un professeur de chant qui m'avait déplu au téléphone mais que je trouve très sympathique. »

Il me rappelait en quelques mots toute une série de « passages à l'acte », dont je ne sais s'il faut les attribuer seulement aux manifestations de mon « contre-transfert ». Ces aides, conseils ou directives ne sont d'ailleurs pas radicalement différents de mes modes d'intervention « signifiants » dans la séance. J'ai parfois l'impression d'apporter là des matériaux très *singuliers*, au double sens du terme : « curieux » et « personnel ».

(Séance du 14.3.86)

M - « Je ne sais pas par quoi commencer. »

Il parle alors de son père. De son besoin de se sentir différent, d'avoir une identité pour pouvoir lui parler calmement. (Le père repart aujourd'hui en Algérie).

(Silence).

« Je ne sais pas, je suis tendu et en même temps je suis très décontracté. Je me sens inquiet, mais je pourrais me détendre... »

Je trouve le silence étrange. Il est 14 h 30. Il fait chaud.

Moi - « C'est l'heure de la sieste en Afrique. »

M - (avec vivacité) « Je ne la faisais pas. C'était l'heure où je traquais les lézards. Dans le jardin. Jusqu'au jour, parce que j'étais très bon à ça, où je n'en ai plus trouvé. Ils ont dû se dire qu'il y avait un problème et que c'était vraiment un territoire trop dangereux. » (Silence).

M - « You are the problem, Jean-Claude Polack. Je suis mal et je suis presque bien, mais ça ne va pas quand vous êtes là, devant moi. »

Moi - « Il reste un lézard dans le jardin. Je suis peut-être le dernier des lézards. »

Il se lève, s'étire et déclare qu'il ne rit pas mais « qu'il y a beaucoup d'humour là-dedans et que ça ferait un bon titre de roman ».

Puis il me parle, en les montrant, de ses mains « paralysées ».

Moi - « Comme ça elles ne tuent plus de lézards, elles ne tirent plus au lance-pierres... »

M - « Il paraît que le suicide est un homicide inversé ? »

Je pense qu'il s'est abîmé la main et le bras au cours de son dernier suicide. Je lui dis mes pensées et j'ajoute :

Moi - « Il fallait les empêcher de faire ce qu'elles voulaient faire... »

M - (avec véhémence) « Je comprends tout cela ! »

Moi - « Vous pouvez maintenant faire de la guitare... »

Il sourit et me demande s'il doit continuer le Surmontil.

Cette histoire de lézards donne à réfléchir. Je me suis proposé comme lézard dans le transfert, trouvant inutile de tenter d'articuler la logique d'une guerre entre espèces avec celle des conflits du noyau familial. La chasse aux lézards comme la mortification ou la destruction de petits animaux par les enfants met en branle des déterminismes inconscients, des conduites éthologiques, des mécanismes d'apprentissage non nécessairement liés à l'institution familiale ou à l'organisation langagière ; omnipotence, prises de territoire, expérience des limites, rapports animistes avec ce que Searles nomme « l'environnement non humain », jeux de mort et de blessures. Les devenirs animaux construisent un corps fantasmatique élargi, dans lequel, par expériences et douleurs, l'enfant devra tailler, élaguer, réduire.

Mon intervention sur la sieste et sur l'Afrique n'est pas étrangère au fait d'avoir visité le Mali et particulièrement la région des Dogons où Michel a vécu sa petite enfance. Elle doit sans doute aussi à mes souvenirs d'enfance, les Antilles, des moments de repos torrides, des jeux, des bêtes tropicales.

Simultanément (l'inconscient n'est pas avare de ces condensations), le lézard m'apparaît comme une bonne métaphore du pénis. Dans les pays du Sahel le « margouillat », aux couleurs vives autour du cou, est un animal presque familier. Dressé, il fait un angle avec le sol ou sur le mur, celui d'une érection vigoureuse ; et le coït est folkloriquement décrit comme « un margouillat s'empiffrant d'une tarte aux baies noires ».

Michel tient la destruction des lézards pour la preuve et la plus claire manifestation de son sadisme, d'une cruauté foncière. De proche en proche les déplacements le conduisaient à sa famille, son frère, son père peut-être, et plus précisément à leurs organes sexuels. Cette violence est le symptôme préface d'une pathologie dont il est prêt à dire, par érudition, qu'elle est centrée sur ses désirs œdipiens et la castration. C'est le parti qu'ici je n'ai pas pris. En me présentant comme le dernier des lézards je crois lui avoir signifié d'abord que je connaissais ce jeu, et qu'à ma manière, réellement ou imaginativement, j'avais pu l'avoir pratiqué. Je lui disais aussi que sa puissance de mort avait des limites, que la question continuait à se poser pour lui d'une aire de sécurité, de respiration nécessaire, de partage territorial. Enfin et surtout que le fantasme de notre duel ne me menaçait pas s'il lui était nécessaire. Nous avions à trouver l'espace imaginaire commun de notre différenciation corporelle, et de notre coexistence ; un lieu où la survie de l'un ne suppose pas la mort de l'autre, où la vie d'un autre ne nous dévore pas.

Si le lézard fait fonction de partie du corps projeté, une dernière hypothèse, plus classique, ne peut être écartée. L'heure de la sieste est l'heure de l'inceste. Trop facile et fusionnel c'est le moment d'une angoisse vertigineuse où manque le phallus. Michel s'en prend à son pénis, à tous les lézards érogènes. Il croit les avoir séparés de sa vie. Le défaut d'érection, l'éjaculation précoce témoignent de son infirmité. Et si je suis lézard j'insiste dans son corps imaginaire comme sexe présent, par delà sa castration seulement symbolique. Cette séance se situe dans une période où Michel peut, mais depuis seulement quelques semaines, avoir des relations sexuelles qui donnent

et lui donnent du plaisir. Elle n'a donc pas « permis » ce progrès, mais seulement inscrit dans l'élaboration de l'image du corps la forme prise par une « réparation ».

Dans le devenir-animal le corps tout entier investit une espèce. Michel manifeste une grande affinité vis à vis des reptiles, mais surtout des sauriens, iguanes et varans. L'interminable duel avec son double donne lieu, parfois, à de curieuses péripéties :

« L'autre jour au Jardin des Plantes, je suis allé voir les sauriens. De l'autre côté du verre, il y avait un varan qui s'est mis en arrêt, face à moi, dès que je me suis approché de la vitre. On se regardait dans les yeux. Il m'attaquait. D'autres gens passaient mais il était indifférent. Il n'y a que moi qui l'intéressait. »

Je pense à l'axolotl de Cortazar. Cette histoire d'un échange d'identités entre l'écrivain et la larve mexicaine, de part et d'autre d'une vitre qui ne peut empêcher leur transfusion corporelle.

« Les margouillats, mâles et femelles, en Afrique, quand je les attrapais, je les sacrifiais dans le feu. Je n'arrive pas à respirer (il grimace constamment en plissant tous ses traits). Mon visage change. Je commence à le sentir comme celui de mon père, ou celui de mon frère. Mais Michel là-dedans... »

- « Où vivent les varans ? »

- « Partout, il y en a dans le désert. C'est des bêtes d'un mètre environ. Il me fixait à travers la vitre. Un autre est venu taper du doigt. Rien. »

Du corps propre à l'animal les trajectoires sont multiples : parfois seulement des projections partielles ; parfois une identification globale que surdétermine la symbolique familiale ; parfois, de véritables « devenirs », comme dans le *Birdy* d'Alan Parker, avec des phénomènes de mutation sémiotique, un changement métamorphique des usages du corps, de la sexualité, des intérêts, des relations à l'espace et le temps. Le héros se dénude, se perche, cherche à voler. Et quand une jeune fille lui offre sa poitrine, il ne sait pas quoi faire de ce corps étranger.

Le varan qui fixe Michel et le fascine, ce peut être moi, dans le face à face redouté de la séance. Et si un autre veut « taper du doigt », Michel souhaite sans doute que je ne m'en soucie pas, que je reste seul dans mon désert, et dans notre couple.

Tandis que se construit l'espace imaginaire où Michel nécessairement m'inclut, me cherche et m'interroge, je tente constamment d'y repérer mes propres investissements, intérêts et plaisirs. Et aussi les failles, les doutes, les inconnues.

À titre provisoire je classe mes interventions en trois catégories :

- s certains cas je crois comprendre, ça marche, et je crois savoir pourquoi : c'est *l'interprétation*.

- Parfois je sens, ça marche, mais je ne sais pas pourquoi : *intuition*.

- Souvent je dis ou je fais quelque chose, comme ça me vient, associativement. Ça marche ou ça ne marche pas. C'est *l'essai*, qui est aussi *greffe*, *apport* de matériel. Dans ce cas il y a un *changement de registre* manifeste, parfois même des actes et des gestes, des manipulations d'objets, des déplacements dans le bureau...

De toute évidence la dernière catégorie est celle qui m'importe le plus. Tout mon travail tend à préparer, à rendre opératoire, un champ d'interprétation adéquat aux modes de subjectivité que structure la logique du signifiant et le complexe œdipien. L'intuition ressortit au « préconscient » de Freud ; il faudrait donc l'annexer à ce premier type d'intervention. Reste le vaste domaine du « jeu », des expériences et des tâtonnements, que guide une configuration cartographique évolutive et l'attention portée sur un devenir du corps libidinal, « narcissique » ou « objectal ».

(Séance du 9.2.86)

Il vient très en avance, reste plié sur lui-même dans la salle d'attente, se lève difficilement, s'installe dans le fauteuil en face de moi de la même manière, plié en avant. Je ne vois que son crâne. Long silence. Je lui pose quelques questions, très courtes, du genre « comment ça se passe ? », auxquelles il ne répond pas. Tout d'un coup il hurle longuement et se jette à terre, frappant violemment le sol avec son poing.

Moi - « Je suis là, Michel. Ce n'est pas la peine d'ameuter tous les autres. »

M - (hurlant) « Je sais, il y a les autres ! Je suis mort, Dr. Polack ! »

Moi - (énervé et montant le ton) « Pour un cadavre vous faites beaucoup de bruit ! »

À peine j'ai dit cela j'en perçoit l'énormité, dans l'humour : violence contre violence. Je me calme.

Moi - « Et si on parlait de votre frère ? »

Pas de réponse.

Il se lève et se met dans différents endroits, devant la cheminée, face au miroir. Pleurs. Gémissements.

M - « J'ai envie de te casser la gueule, Jean-Claude ! »

Il continue de déambuler sans se rapprocher de moi. (Je suis très content d'avoir, en ces moments-là, un grand bureau... Je n'ai pas vraiment peur, juste un peu de réactions de stress, cœur rapide, rougeur et chaleur de la face, mais il me semble que Michel ne peut pas s'en apercevoir). Long silence à nouveau. J'essaie autre chose :

Moi - « Can we speak now ? »

Pas de réponse.

Moi - « Voulez-vous boire quelque chose ? »

M - « Je ne vous entends pas. Je n'entends rien »...

Silence. Il va vers le radiateur. Je patiente, puis :

Moi - « Pouvez-vous vous asseoir maintenant ? »

M - « Ça serait mieux. »

Il vient s'asseoir dans l'autre fauteuil, plus près de moi et de la table, se recroqueville à nouveau.

Moi - « Comment vous sentez-vous physiquement ? »

M - « Bloqué. Je ne sais pas où sont mes épaules, mon thorax ne s'est pas développé. »

Long silence. Et puisqu'il n'enchaîne pas :

Moi - « Jusqu'où voulez-vous vous développer ? »

M - « Je sais qu'à 31 ans j'ai censé de grandir... »

Long silence. J'éprouve un malaise et je le lui fais savoir :

Moi - « Je voudrais quand même comprendre pourquoi vous voulez me faire peur ? »

Il rit.

M - « C'est moi qui ai peur ! C'est peut-être pour ça que je m'accommode de gens amoindris. Il faut toujours que je sois premier en tout ».

Il parle alors beaucoup et se détend. En recopiant mes notes, je me dis que j'ai manqué de présence d'esprit, que j'aurais pu lui signifier que son problème est de ne pas être un premier-né, ni aussi grand et fort que son frère. Je garde en réserve cette interprétation, attendant l'occasion de m'en servir.

Après le long renvoi en miroir de nos silences et de nos craintes, le retour à cette partie stratégique du corps, le thorax « insuffisant », nous donne un peu de matière et deux orientations utiles. La première indique que l'amoindrissement de son corps fait figure pour Michel de la présence amoindrie d'un double. La deuxième, quel retard de croissance de son anatomie fantasmatique lui permet d'espérer une inversion chronologique, une aïnesse obtenue après coup. En disant mon anxiété, je me suis identifié, ne serait-ce que pour quelques instants, au plus faible des frères. L'image du corps et la biographie se rencontrent alors pour un effet de sens.

Au bout de deux années de traitement Michel a commencé d'exprimer directement un « transfert », à parler d'amitié, de lien, et même une fois, d'amour. Pendant plusieurs semaines il tente de me tutoyer, m'appelle par mon prénom, s'attendant à la réciproque : me dit sa déception, me demande les raisons de mon vouvoiement inflexible.

Depuis quelques temps, j'ai pris l'habitude, quand Michel était déchiré par ses passions contradictoires, d'évoquer la figure d'un double, mauvais et fou, mais aussi fantasque et poète, foncièrement antithétique.

Parlant avec mes collègues au cours d'une réunion de travail, je me demande si le « tu » n'est pas simplement destiné à me rendre double, à répercuter en moi le dialogue interne de Michel et de son « monstre ». Le lendemain Michel me raconte un rêve de la nuit précédente. Il vient à mon cabinet et trouve deux psychanalystes, un jeune qui me ressemble d'allure, un vieux à la barbe poivre-et-sel. Je lui dis :

« Quand on est double, on a peut-être besoin d'au moins deux psychanalystes. »

Il rit beaucoup, puis se fige brusquement et déclare :

« Je ne comprends pas bien ce que vous venez de dire, mais je crois que ça me fait du bien. »

Il parle alors de la dernière séance de danse africaine. Une jeune femme, à sa droite, lui avait paru belle et désirable, mais il ne pouvait pas se mettre en face d'elle. Le professeur devant eux leur tournait le dos et la grande glace lui renvoyait ainsi, parmi d'autres, les images de la fille, du professeur et la sienne. Tout alors lui paraissait possible. Il pouvait la regarder, guetter le maître, s'assurer d'un regard qui le cautionne. Pour une fois un visage n'absorbait plus le sien, tandis qu'un troisième terme apaisait la tension d'un face à face.

Le changement de registre est parfois plus radical. Après une séance où Michel était entré dans mon bureau en chantonnant, je me mets au piano au moment où il vient dans la salle d'attente, quelques minutes avant le rendez-vous suivant. À la séance d'après (la troisième de cette séquence) il m'apporte un enregistrement de ses chansons qu'il accompagne à la guitare ; l'une d'entre elles, improvisée, ressemble à du folklore mandingue et parle une langue inventée, tout à fait convaincante. J'écoute l'enregistrement pendant la séance ; il fait des commentaires. Pour la musique, comme pour le football et le tennis, il garde encore, bien qu'assez secrètes, des velléités professionnelles, des ambitions de succès. Mais l'essentiel lui semble de se faire une voix, développer sa respiration, parfaire sa cage thoracique. Une trajectoire ainsi passe par la musique, l'instrument, l'Afrique, un enregistrement, un cours de chant dont je lui donne l'adresse, pour aboutir sur cette partie du corps enclavée dans l'enfance. Mon rôle consiste à ne pas manquer le passage du témoin, à faire relais dans cette course, quelles que soient les matières et les signes qui me sollicitent. À cet impératif il faut pourtant deux corollaires Le premier est que je n'ai pas le choix conscient ni le savoir acquis de cette position. Si la musique, par exemple, joue son rôle dans la cure, c'est parce qu'elle occupe pour moi une place singulière ; que je ne peux pas écrire sans un fond de musique, et que Bach, plus que tout autre, me donne l'impression, alchimiste, de transformer des sons et des mélodies en mots et phrases ; que cette musique réveille des sensations curieuses dans le haut de mon dos ou me donne la chair de poule ; que je rêve parfois de jouer du piano mieux que mon cousin ; et que, par conséquent, je peux participer des recouplements sémiotiques que me propose mon patient musicien.

L'autre corollaire est qu'une autre situation de traitement, un autre thérapeute eussent requis des processus différents de singularisation. Et que la seule méthode à prescrire pourrait être de s'y rendre disponible, par exemple en ne refusant pas d'emblée les matériaux, les objets ou les actions qui ne ressortissent pas à la logique du discours, aux jeux du signifiant et de la langue.

Les questions du travail, habituellement hors champ d'une stratégie analytique m'occupent autant que les activités d'un patient hospitalisé dans une clinique dite de « thérapie institutionnelle ». Ce



sont, avec la vie amoureuse, des zones sensibles de socialité. De son travail solitaire dans une compagnie de locations de voitures ou dans les hôtels où il était veilleur de nuit jusqu'à sa fonction d'accueil téléphonique dans une compagnie d'assurances et d'assistance européenne, en passant par une courte et difficile expérience de professeur d'anglais, Michel a parcouru, pendant les trois années de traitement, des étapes particulières. Il travaille maintenant dans un bureau qu'il partage avec quatre collègues, dont deux femmes. Quand il répond aux appels lointains, il se sent rassurant, utile et fort. Des gens lui font part de leurs malheurs, de leur angoisse ; il se surprend à aimer son nouveau rôle, qu'il n'a pas encore, à ce jour, comparé au mien.

Les relations féminines, surtout dans le cadre du travail, échappent aux contraintes sadiques ou masochistes que l'érotomanie persécutive lui dictait encore récemment. Les dispositifs professionnels, les tours de garde, les partages de responsabilité permettent que l'approche se fasse de biais. Les codes organisationnels locaux recourent ou tiennent à distance les fantasmes narcissiques de confusion, ou de symbiose. Il s'aperçoit que les femmes aiment bien lui raconter leur vie et que sa complaisance attentive les entraîne plus loin dans une demande d'amour qui le déborde quelque peu. Dans son travail pourtant il se laisse choyer, toucher. Il accepte des caresses distraites et légères. Et chaque jour davantage il trouve intéressantes les confidences et les récits, les histoires de ceux qui l'entourent.

(Séance du 6.1.86)

Il se sent très bien, calme, « lucide ». Il sourit. Ses parents sont là en ce moment. Il parle d'eux, de leur « folie », de « leur mal dans la peau », de leur manière de se réfugier dans « le boulot », la représentation, les mondanités. Son frère aussi est un peu fou. Il n'est donc pas étonnant qu'il le soit aussi, à sa manière.

Moi - « C'est quoi "être fou" ? »

M - « C'est être replié sur soi, ne pas pouvoir entendre ou s'intéresser à quelqu'un d'autre ; poursuivre son propre chemin, ses propres pensées. Ils sont très anxieux et me sollicitent énormément. J'arrive à leur faire du bien. »

Michel prend la mesure du fait que « sa maladie », au-delà de sa majorité, prolonge, peut-être pour eux, son enfance, et les aide...

Moi - « Et la politique ? »

M - « Comment peut-on avoir des idées et comprendre quelque chose à la politique quand il y a un tel désordre en soi ? »

Moi - « Faut-il une chronologie ? D'abord soi, puis les autres ? »

M - « J'ai l'impression que oui. »

On parle des idées du père et des siennes.

M - « Depuis que les parents sont là, je vais assez bien en fait. C'est peut-être le Surmontil aussi. En tous cas j'ai fait deux rêves, de blocage, identiques. Je *te* cherche partout et ne *te* trouve pas. Des tas de femmes me renseignent, mais aucune ne peut vraiment me préciser quoi que ce soit... Elles ne comprennent pas, ne savent pas ce que tu es devenu... »

Il rougit tendrement, peut-être à cause du tutoiement.

M - « Je revois une fille, Chantal, qui a vécu aussi en Afrique, fille d'amis de mes parents. On flirte mais quand je veux lui faire l'amour je ne peux pas la pénétrer. »

Le rêve et la séance mériteraient un long commentaire. Comme tous les rêves il fait message. On peut dire aussi qu'à côté de ses significations œdipiennes, voire anamnétiques, il organise une réponse au message que l'analyste fournit dans le déroulement de la cure, essentiellement à son insu.

Je ne puis ici m'étendre sur le contexte de « vie privée » dans lequel le rêve fait irruption. Qu'il me suffise de dire, en une métaphore cinématographique, que le synopsis du rêve condense alors assez bien le scénario de mes tribulations affectives. Ces femmes qui ne comprennent pas ce que je fais ou ne savent pas où je suis énoncent, sans ambiguïté, les termes de *ma* « folie ». Si Michel me les avait jeté comme des vérités lourdes dans un accès de divination délirante, elles ne m'eussent sans doute pas rassuré sur la sienne. La forme du rêve me signifie que notre travail peut tenir compte de mes limites ou de mes défaillances ; et que même s'il n'a pas l'intention de me guérir, il est déjà requis de me soigner. « L'effort pour rendre l'autre fou » n'est donc pas un assaut dévorant contre le thérapeute, mais le souci, au contraire, de conforter son pouvoir supposé, fût-ce au prix de l'inventaire de sa névrose et d'une remise en chantier de son « analyse », définitivement interminable.

Félix - Ce qui est intéressant – c'est sans doute un problème de présentation – c'est que tu as commencé à mettre sur le tapis les dispositifs spatiaux, et de plus en plus vers la fin, les dispositifs pulsionnels. Je suppose que l'ordre n'était pas ainsi chronologique. On a l'impression justement que c'est un montage auto-pédagogique. Il me semble que c'est en cours de route que tu as réalisé l'usage esthético-pédagogique que tu pouvais en faire. Je crois que c'est important dans les composantes, et tu ne l'as pas tellement indexé. Tu l'as dit au passage mais cela a dû être vraiment très important, le fait qu'à un moment il y a eu décision de dire : celui-là ce n'est peut-être pas le bon, mais c'est un des bons !

Il y a une idée qui m'est apparue très clairement dans ce que tu as dit sur le problème particulier de la psychose, et je crois que c'est très heureux, c'est quand tu as dit qu'il n'avait pas de troubles du schéma corporel, et donc que toutes les idées de remodelage, de structuration dynamique de l'image du corps, etc., finalement avaient une certaine importance pour toi parce que ça fait partie de ta culture, tu ne peux pas ne pas y penser, c'est comme une langue maternelle, c'est le cas de le dire, mais en fin de compte ça n'apporte pas de ligne directrice particulière. Par contre, en somme, tu découvres qu'il y a au départ un doublage, une double scène qui fait qu'il est amené à incarner un corps parallèle. Cela fait penser à la danse Butô. C'est un véritable état de démence organique que l'on peut voir alors que le danseur n'a pas du tout de troubles du schéma corporel. Donc c'est bien le corps, en tant que dispositif scénique, qui se met en œuvre. C'est important. Ne pas voir cette scène du corps qui double les autres scènes (la scène du corps social, le schéma corporel, et éventuellement des troubles qu'il a eu après sa tentative de suicide, il y a trente-six corps...), c'est ne pas se demander comment le corps peut devenir une scène ? Quand on pense à ça, le premier réflexe idiot, c'est de le penser en termes de corps déficitaire, « il somatise », ou de telles bêtises. Alors que là, en réalité, c'est un dispositif qui ne se présente pas selon des lignes de discursivité qui aboutiraient à une lecture en termes déficitaires, mais c'est là en termes d'intensité, c'est vraiment transversal. Comme sur le corps schrébérien se joue des animaux, des intensités féminines... On voit donc que c'est l'atteinte de ce passage du corps-scène qui permet de faire venir en scène un certain nombre d'autres éléments, et faute de cette mise en scène, cela resterait dans un rapport d'impossibilité de cristalliser ces constellations d'univers. En refaisant quelque chose de très artificiel, on peut dire :

- on a un premier temps où on a une scène encerclée. Il s'amène avec son bastringue, pour jouer toujours la même scène de l'impasse avec le psychanalyste. Il y a une histoire comme ça : les treize. Alors il continue son truc, comme une perversion, il recommence une partie : tiens je vais me payer un psychanalyste ! La question que l'on pourrait essayer de creuser, c'est : quelle connerie inspirée a fait que tu n'as pas marché. Il y a eu une chose très importante, c'est la lettre très brillante, très intelligente du jeune collègue ; ça devient là un objet qui fonctionne à contre sens, ce que j'appelle un opérateur existentiel. À ce moment-là ça a été sans doute très important, ainsi

que d'autres éléments qu'il faudrait répertorier : qu'est-ce qui fait que tu n'es pas rentré dans ce piègeage, qui aurait maintenu une scène corporelle intériorisée, mais avec impossibilité de faire mettre en marche toutes les lignes d'univers qui se sont révélées pouvoir s'articuler en rhizomes ultérieurement. À chacune des entrées des scènes (parce que je ne parle pas d'une mise en scène, mais d'entrées des scènes), des scènes existentielles, le problème se posera de savoir qu'est-ce qui a été mis en jeu, qui, ayant par ailleurs des fonctions de dénotation de choses précises, de relations, de la musique, ceci, cela, le football, l'Afrique, etc., qui ayant aussi la possibilité de déclencher des lignes paradigmatiques (ah bien oui ça me fait penser... à tel film !), par ailleurs a joué ce que j'appelle cette fonction à contre sens, c'est-à-dire cette fonction existentielle de cristalliser une possibilité de prise de consistance d'une certaine constellation qui trouvera ses lignes de possibilité sur cette nouvelle scène. Le premier temps c'est donc effectivement que, alors que tu étais attendu pour une partie courte (dans un rapport sado-masochiste, allez ! au suivant maintenant !), il y a eu une dérivation.

L'éclairage, peut-être, serait de creuser les types d'éléments qui ont fait cette cristallisation ; j'ai retenu la lettre, sans doute y a-t-il d'autres éléments. Éventuellement il serait intéressant de les répertorier pour retrouver l'objet complexe qui a eu cette fonction quasi esthétique de faire un éclairage complètement différent, qui a fait que ce qui était attendu, a été pris dans des champs de possibles qui ont donné des ouvertures de temporalisation possible sur d'autres types d'univers de référence.

Ensuite on va voir rentrer toute une série d'étapes qui vont se jouer sur l'extension des constellations d'univers. Je ne refais pas mon schéma car vous l'avez tous en tête. Elles vont jouer sur trois registres :

- sur les dimensions polyphoniques
- sur les dimensions prépersonnelles
- sur les dimensions d'extension des univers de référence.

Les dimensions polyphoniques sont manifestes de bout en bout dans ton texte. Toujours refus d'un rabat personologique, d'un rabat œdipien, toujours entrées de dimensions africaines, de devenir-animaux, etc., ou même artificiellement lancer comme des dés :

« et la politique ? »

Tu n'es pas là à titre de témoin symbolique, mais à titre d'opérateur pragmatique. C'est très important à clarifier. Quand il est question de dire voilà, il a dragué la fille des amis de la famille, le fait qu'il vienne le dire là, ça a sans doute un effet pragmatique. C'est quelque chose qui n'est pas seulement amené là pour que ça puisse être interprété (« oui il est toujours dans telle problématique de complexe de castration, d'identification maternelle, etc. »), mais c'est une certaine façon de rendre des comptes d'une cartographie pragmatique relationnelle. Où quand tu enregistres qu'il va jouer au football au bois de Vincennes avec d'autres, mais il joue effectivement au football. Donc c'est littéralement le fait que cette scène autorise une sorte de pointage de la réalité des effets qui se démarquent complètement de la scène psychanalytique traditionnelle. La dimension polyphonique n'est pas simplement un enregistrement de ce qu'il y a des voix multiples qui parlent, d'accord, n'importe quel psychanalyste le plus con est bien capable de l'entendre, mais le fait que c'est entendu pour dire : oui, bien, mais qu'est-ce qu'elle a dit la voix de la dernière fois ? Où est-ce qu'on en est avec cette voix, quelle qu'elle soit ? La situation est partie prenante d'une suite processuelle.

Les dimensions prépersonnelles, les dimensions intensives se jouent (et c'est très remarquable de l'avoir mis sur cette moitié de scène) dans toutes ces histoires de danses, modernes, Butô, expressions, toute cette sémiotique spécifique au niveau corporel qui se trouve avoir un champ de possibilité, alors qu'on imagine très mal que les scènes du radiateur, les empoignades, etc., ça aboutisse à autre chose qu'à « l'homme au magnétophone » dans le scénario d'une psychanalyse classique.

Troisième niveau, celui des élargissements de constellations. Tu les as, à mon avis, répertoriés, au fur et à mesure de leur prise de consistance, avec le fait que, à chaque fois, elles ne pouvaient prendre de consistance que pour autant qu'elles entraient dans quelque chose qui implique deux caractéristiques : un caractère de processus et un caractère de singularisation. La processualité c'est de dire : la musique, mais ce n'est pas simplement l'univers de la musique, c'est quelque chose qui va effectivement se développer, prendre consistance d'une fois sur l'autre, se mémoriser, développer différentes possibilités. Et la singularisation, ça c'est un point peut-être problématique, mais qu'il faut indexer, c'est que, c'est comme si, tant que tu n'es pas en mesure d'amener ton cachet personnel, « ça ça me touche vraiment », on n'atteignait pas le point de consistance de la singularisation. Dès lors qu'il y a la possibilité de saisie existentielle, « c'est bon ça coco ! », la singularisation s'opère et il y a cet espèce d'amour de transfert, de cristallisation existentielle qui présente ça à peu près comme un acquis.

Voilà donc pour les niveaux. On a donc des scènes qui s'agglomèrent qui ne sont pas dans des caractères d'oppositions distinctives ; elles entretiennent des rapports de continuité, de contiguïté ; il faut avoir une autre topologie, il y a un moment où les intensités réagissent sur les différentes scènes, il y a une ordination des scènes suivant la configuration de la séance. Et puis à ce moment-là il y a la possibilité de discernabiliser des systèmes processuels suivant ces différents registres que j'ai dits prépersonnels, polyphoniques et machiniques. Je voudrais faire une dernière remarque sur le problème du transfert. Effectivement c'est quand même une interrogation : c'est bien joli tout ça, seulement tu pars un mois en vacances, et voilà ce qui se passe... Est-ce que l'on peut dire : c'est une relation symbiotique irréversible, pourquoi pas ? Moi je n'y vois aucun inconvénient. Est-ce que tu es marié avec lui ? On peut faire des mariages très complexes, avoir des familles très complexes. « Il me téléphone parfois... » Est-ce que c'est accepté comme tel, contractualisé ? Si vous êtes vraiment amoureux l'un de l'autre, et bien... Est-ce qu'il y a d'autres perspectives qui éviteraient ce caractère aléatoire de l'avenir d'un tel mariage ? Qu'advierait-il le jour où tu t'intéresserais plus à quelqu'un d'autre qu'à lui ? N'y a-t-il pas aussi une problématique générale que ce genre d'opération transférentielle ne soit pas le moteur, le pilier de toute l'affaire, et que cela puisse s'agencer autrement ?

Là je crois qu'on peut, à partir de ce que tu as dit, distinguer trois niveaux de travail. Le transfert est entendu uniquement comme prise de consistance des opérateurs existentiels, et pas du tout quelque chose qui relève d'une manipulation des identifications et des interprétations. Bien entendu, il y a ces identifications, il y a ces interprétations, ça fait partie du pain quotidien, la question est de savoir : à travers ces opérations qu'advient-il des opérateurs existentiels, sont-ils mis comme ça dans un coin, dans une fonction mécanique, ou rentrent-ils précisément dans ces opérations de processualité et de singularisation que j'évoquais précédemment. Premier temps. Temps de respect des dimensions assignifiantes des opérateurs. Tu l'as très bien dit quand tu as distingué l'intuition, l'interprétation, l'action. À ce niveau du transfert-action, je fais... ça marche, ça ne marche pas, mais de toutes façons il y a quelque chose qui se passe ; ça c'est l'acceptation pour toi-même, et pour l'autre du caractère assignifiant de la mise en œuvre d'un opérateur, ce qui fait que tu donnes ta conclusion : et bien oui, je le soigne, il me soigne, salut ! C'est effectivement le dégagement de la voix psy, du voile psy, cette espèce de voix d'inauthenticité totale qui fait que, que ça marche ou que ça ne marche pas, de toutes façons c'est faux. Donc si c'est faux à ce niveau, ça ne pourra jamais être singulier, il n'y aura jamais de puissance de vérité processuelle là-dedans.

C'est la première coupure transférentielle qui a déjoué effectivement les autres politiques perverses du transfert avec les autres psychanalystes, c'est le respect : il y a quelque chose qui se passe, alors on continue, même s'il y a des commentaires, ce ne sont pas eux qui comptent, c'est la réalité de la cristallisation d'un certain nombre d'opérateurs existentiels. C'est cette

désinsertion des objets existentiels – de ce que Lacan aurait appelé objet a mais qu'il a toujours mis en adjacence du corps précisément – mais là ils ne sont plus en adjacence du corps, il y a un objet comme dans les sociétés archaïques, tiens j'ai vu le grand-père qui passait là, qu'est-ce qu'il m'a fait, qu'est-ce qui s'est passé, respect. Reconnaissance, respect, discernabilisation, déperson-nologisation et en un sens décorporéisation des opérateurs.

Deuxième temps : travail sur les opérateurs. Élaboration d'une syntaxe. Tu as noté toute une série d'éléments où et alors où est-ce qu'on en est, et ça marche toujours ce truc-là, quand tu es complètement démuné, tu vas en rechercher un autre, comme tu sortirais une guitare du dessous du fauteuil, comme tu irais chercher un truc naïvement. Donc ce n'est pas le fétichisme des opérateurs (« ah comme je suis bien, ça me rappelle ça... ») et clôture. Usage en circuit fermé, imaginaire des opérateurs existentiels, ce n'est pas cela du tout mais au contraire toujours de guetter la possibilité que quelque chose advienne dont la vérification ne sera que dans ce registre des scènes et des effets processuels, bien entendu. Le troisième niveau, qui me paraît le plus intéressant et le plus problématique est peut-être la voie de sortie en dehors du caractère aliénant, un peu angoissant de ce que j'appelle cette situation de mariage. Ce sont les connotations esthétiques de l'affaire. Par ton texte qui est un texte esthétique-pédagogique incontestablement, et puis toute une série de choses qui avaient été annoncées dès le début « le grand-père, des artistes, des chanteurs, il y avait des potentialités qui étaient là », c'était un univers inconsistant au début, en tous cas incertain, très flou et qui s'est affirmé au cours de la cure. Les instruments qui concourent à cette production esthétique, on peut les considérer comme autant de béquilles, corporelles, transférentielles, de pâte à modeler, de machine, de trucs, auquel cas ils collent à la scène, ils n'ont de valorisation que parce que c'est là entre nous. Mais il y a une possibilité à un moment qu'ils décollent et qu'effectivement ils travaillent pour eux-mêmes, qu'ils se déshumanisent, qu'ils sortent de la situation de transfert, qu'ils entrent dans leur propre processus machinique auquel cas, à ce moment-là, on peut rester copains, mais finalement ce qui m'intéresse plus c'est ce que je fais dans cette perspective de vérité esthétique-créatrice, on peut venir t'informer mais tu n'en es plus la finalité. Cela me paraît intéressant d'autant qu'on a l'impression que c'est un processus esthétique qui te concerne autant toi que lui, ou à la limite que nous. C'est comme une sortie du monde psy. La performance.

Donc peut-être de clarifier plus ce qu'ont été ces retournements synaptiques, « là ça a joué ». Il y en a un qui est un peu facile, on l'a tous entendu, vécu plus ou moins, c'est l'affrontement physique. Il n'est pas sûr que ce soit un retournement synaptique, ça doit faire partie de toute une affaire ça. Mais tu en as notifié d'autres qu'il faudrait peut-être regrouper pour voir ce qu'ont été les mouvements de vérité, les seuils de consistance qui font qu'il s'est vraiment passé quelque chose. Ce coup-ci on a vraiment changé de registre.

## Notes :

1. Pierre Fedida, *Corps du vide et espace de séance*, J. P. Delarge, 1977, Paris.