

Qu'est-ce que le surmoi ?

DU MÊME AUTEUR

Quartier Lacan, Flammarion, 2010

Un mystère plus lointain que l'inconscient, Aubier, 2010

La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno, avec Jean-Michel Vives, Aubier, 2010

Les trois temps de la loi. Le commandement sidérant, l'injonction du surmoi et l'invocation musicale, Le Seuil, 2008

Travailler avec Lacan, avec Moustapha Safouan, Aubier, 2008

Vienne 1913, éditions elema, 2006

Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes, Denoël, 2003

Freud et Vienne. Freud aurait-il inventé la psychanalyse s'il n'avait pas été viennois ?, érès, 2004

Mémoire de Satan, Flammarion, 2004

Invocations. Dionysos, Moïse, saint Paul et Freud, Calmann-Lévy, 1998

L'Homme et la Terre, Point Hors ligne, 1991

Alain Didier-Weill

Qu'est-ce que le surmoi ?

Recherche clinique et théorique

Présentation théâtrale

Pierre et Paul, la dernière nuit

POINT HORS LIGNE

The logo for Érès editions, featuring a stylized lowercase 'é' with a vertical line through it, followed by 'rès' in a bold, sans-serif font. The word 'éditions' is written in a smaller font vertically along the right side of the 'é'.

Merci à Charly.
A. D.-W.

Conception de la couverture :
Anne Hébert

Illustration de couverture :
Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas,
Le Caravage, vers 1604, huile sur toile, 230 x 175 cm,
Chapelle Cerasi, Santa Maria del Popolo, Rome.

Version PDF © Éditions érès 2017
CF - ISBN PDF : 978-2-7492-5237-7
Première édition © Éditions érès 2017
33, avenue Marcel-Dassault, 31500 Toulouse, France
www.editions-eres.com

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris, tél. : 01 44 07 47 70 / Fax : 01 46 34 67 19.

Table des matières

| | |
|--|----|
| 1. COMMANDEMENT SYMBOLIQUE. | |
| INJONCTION SURMOÏQUE..... | 7 |
| La haine et le surmoi. Pourquoi Michel Onfray ne parvient-il pas à critiquer Freud ?..... | 17 |
| 2. LES TROIS SURMOIS..... | 21 |
| 3. LES TROIS SURMOIS ET LA PULSION INVOQUANTE..... | 37 |
| La pulsion invoquante..... | 37 |
| Raisonner ou résonner ?..... | 48 |
| Résonance du pacte..... | 53 |
| L'artiste et le psychanalyste questionnés l'un par l'autre..... | 54 |
| La question que l'artiste reçoit du psychanalyste..... | 57 |
| 4. QUAND LE SURMOI S'EMPRE | |
| DU DISCOURS ANALYTIQUE..... | 63 |
| Les quatre discours et la transmission de la psychanalyse..... | 63 |
| <i>Topologie et topographie des quatre discours</i> | 63 |
| <i>La question du changement de discours</i> | 65 |
| <i>Delenda est l'École freudienne de Paris !</i> | 68 |
| <i>Le dernier séminaire de Lacan</i> | 72 |
| Structure du discours de « l'Inquisiteur-Delenda »... | 74 |
| <i>Comique du « discours-Delenda »</i> | 76 |
| <i>Delenda est : « le réel »</i> | 78 |

| | |
|--|-----|
| <i>Théorie du signifiant sidérant et du signifiant aphanisique</i> | 80 |
| <i>Est-ce que j'y suis ?</i> | 84 |
| <i>Le «vrai catholique» : il n'y est pas</i> | 86 |
| <i>Le nouage du savoir inconscient, du non-savoir sexuel, de l'anti-savoir, crée la virulence du savoir</i> | 88 |
| <i>La référence tragique</i> | 89 |
| <i>Dieu que la psychanalyse est charmante !</i> | 91 |
| <i>La bégninité et le béni-oui-oui</i> | 92 |
| | |
| 5. DIALOGUE AVEC LACAN | |
| DANS « L'INSU QUE SAIT DE L'UNE BÉVUE S'AILE À MOURRE »..... | 95 |
| Question sur le surmoi et le savoir dans le Réel. | |
| Intervention au séminaire du 8 février 1977..... | 95 |
| Réponse de Lacan. Séminaire du 15 février 1977..... | 106 |
| Commentaire..... | 113 |
| | |
| 6. QUESTIONS PERSISTANTES ENVERS LE SURMOI..... | 115 |
| Surmoi et droits de l'homme..... | 115 |
| <i>Un faisceau de contradictions</i> | 115 |
| Transmission et cessation de transmission des Lumières..... | 119 |
| <i>Conflit de la loi et du droit naturel</i> | 120 |
| <i>Le problème du surmoi et de la censure</i> | 120 |
| <i>Conscience de la loi, inconscience du droit naturel</i> | 121 |
| <i>Les deux héritages et l'universel</i> | 121 |
| <i>Les Lumières et les anti-Lumières</i> | 122 |
| <i>Paradoxe de ce qui s'écrit et de ce qui ne cesse pas de s'écrire</i> | 122 |
| | |
| 7. SAINT PAUL ET LA PERSÉCUTION..... | 125 |
| Paul et le péché originel..... | 125 |
| Les trois négations..... | 127 |
| <i>Négation de la loi de la lettre par la loi du péché</i> | 128 |

| | |
|--|-----|
| <i>Négation de la loi de l'esprit par la loi du péché</i> | 131 |
| <i>Négation d'Israël selon l'esprit par Israël selon la chair</i> | 134 |
| <i>Négation de la crainte</i> | 140 |
| Genèse de la persécution. | |
| La question du surmoi chez Paul..... | 142 |
| Paul et le nouveau catéchisme..... | 153 |
| Paul et les intellectuels français, la philosophie d'Alain Badiou contre la psychanalyse..... | 160 |
| Quatre rencontres historiques avec l'apôtre Paul : 51 - 58 - 1948 - 1965..... | 164 |

PIERRE ET PAUL, LA DERNIÈRE NUIT

| | |
|--|-----|
| 1. Tigellin – Le grand pontife Vitellus..... | 173 |
| 2. Paul, Lucilius..... | 177 |
| 3. Tigellin, Lucilius, Paul..... | 181 |
| 4. Tigellin, Lucilius..... | 187 |
| 5. Paul, Pierre, Lucilius..... | 191 |

Commandement symbolique Injonction surmoïque

Comment se fait-il que le corps d'un être humain puisse me transmettre une telle joie lorsque je le vois, dansant, s'élever vers le ciel ? Inversement, comment se fait-il que, si ce corps trébuche et tombe à terre, je puisse être enclin à rire, à ricaner, comme si le spectacle offert au mauvais œil, si fugitif soit-il, de la possible déchéance humaine, pouvait faire jaillir l'étrange plaisir d'un rire méchant ?

Ainsi deux types de satisfactions s'opposent mettant au jour deux types de regards ; le regard de l'enthousiasme, que nous nommerons aussi regard esthétique, s'oppose absolument au mauvais œil qui jouit sadiquement de la possible déchéance de notre prochain.

Ce mauvais œil qui se réjouit de la déchéance humaine est une des manifestations de la voix qui dit ceci à l'instant qui précède ma chute : « Tu n'as pas le droit de t'envoler pour danser car tu n'es rien d'autre qu'un corps pesant voué à la chute des corps ! »

Cette voix est celle du surmoi, elle s'incarne de différentes façons, en particulier au travers de ce que la langue désigne comme « mauvais œil ».

Une des façons d'envisager la « division » du sujet est de reconnaître cette division du regard par lequel le sujet fait l'expérience ou d'une ouverture au symbolique ou au contraire d'une fermeture.

Alors que l'appel symbolique est reçu comme une question, l'injonction surmoïque n'est pas une question, c'est une affirmation absolument paradoxale.

Affirmation paradoxale rendue possible par la structure du sujet qui est divisé par son rapport au savoir et au croire – par exemple lorsqu'il s'envole, il sait qu'il n'est pas un oiseau mais cela ne l'empêche pas de croire qu'il vole comme un oiseau. Inversement, il peut savoir qu'il ressemble à un oiseau sans qu'il puisse y croire pour autant. Cette division est accentuée parce qu'il doit assumer le fait que la durée de l'envol est à la fois mesurable et démesurée, car les quelques secondes de l'envol ont le goût de l'infini. Mais ce goût est contesté par le regard du mauvais œil qui lui signifie le message suivant : « Arrête de faire semblant de danser, avec ton gros ventre tu ne feras croire à personne que ta prétention à t'envoler n'est pas ridicule ! »

Comment le sujet fait-il face à cette injonction ? Va-t-il la transgresser ou va-t-il lui obéir en vertu d'une stupéfiante obéissance ? Il existe ainsi un doute qui est l'effet de la coexistence des deux lois auxquelles il est exposé. L'une lui dit : « Oui, élève-toi ! » ; l'autre lui répond : « Non ! Ta place est au sol, dans cette tombe dans laquelle tu vas tomber ! »

On peut avoir du mal à comprendre que la pauvreté et l'absurdité de ce message (tu es trop gros) puissent convaincre le sujet de sa véracité. Pour comprendre l'origine de cette vulnérabilité, il faut concevoir comment elle est née, comment elle est apparue dans la genèse du sujet. Pour en rendre compte, il nous faut revenir à l'acte de procréation du sujet ; c'est en effet dans cet acte que se produit un défaut de création. Dans cette perspective, l'acte de danse est non seulement esthétique, mais éthique : je danse pour autant que mes mouvements mettent en scène un dessin qui est non seulement beau mais vrai. Ce dessin n'est pas fait une fois pour toutes, il est comme la *phusis* des philosophes, un réel en devenir, qui vient au jour par des pulsations successives enfantant des formes de plus en plus élaborées. Ce n'est pas par hasard qu'un même dieu – Dionysos – ait pu patronner la danse et la végétation : l'une et l'autre

accomplissent de façon visible les manifestations de la *phusis*. Par rapport aux actes artistiques qui ont en commun de prendre en charge ce réel en devenir, la danse a un destin particulier : elle met en scène, de manière immédiatement visible, le processus de la métamorphose qui, sous nos yeux, laisse apparaître des formes successives. Ce qui se dévoile crée les conditions d'un re-voilement qui appellera le retour du dévoilement, dans la mesure où l'injonction la plus radicale du surmoi est : « Ne bouge pas, je n'attends rien d'autre de toi que ton immobilité, ne te déplace pas car tu n'as qu'une place : celle qui t'est assignée par mon regard. »

Nous dirons que l'action la plus souterraine du surmoi est de s'opposer à la scansion « dévoilement-voilement ». Alors que cette scansion est la manifestation d'une expression de la vérité, elle est, du point de vue du surmoi, l'expression d'un mensonge ; le voile n'est pas, pour le surmoi, la condition du dévoilement de la vérité, c'est la manifestation d'une tromperie qui se cache. Cliniquement, nous observons combien est douloureux le symptôme par lequel un sujet peut avoir le sentiment permanent qu'il ment sans savoir de quel mensonge il se sent accusé. Comment peut-il réaliser que cette accusation de tromperie est simplement la conséquence liée au fait qu'il bouge, qu'il s'est déplacé, qu'il a donc quitté la place unique qui lui était assignée par le regard de la Méduse ? Comment le sujet peut-il se soustraire au regard de ce surmoi ? Si le génie grec a symbolisé le surmoi par le mythe de la Méduse, notre mythologie chrétienne propose de symboliser le surmoi par le mythe du fantôme.

Prenons un exemple : pourquoi Hamlet va-t-il rencontrer le fantôme de son père ? De quoi se plaint le revenant ? Pourquoi sait-il déjà en quoi le reproche de son père est fondé ?

Fondamentalement, le revenant souffre d'être là, ici-bas, et non pas là-haut, au ciel, c'est-à-dire dans la patrie symbolique à laquelle tout défunt a droit. Le message du fantôme est clair, il ne réclame pas seulement vengeance envers le criminel, il réclame quelque chose qui outre passe la vengeance, qui est la demande faite à son fils de symboliser les rites funéraires :

en leur absence le mort ne peut pas mourir et est condamné à errer ici-bas à l'état de fantôme. Ce sur quoi revient le revenant est le temps originaire où le réel doit être symbolisé pour advenir comme un réel humain non fantomatique.

La raison pour laquelle cet acte métaphorique concerne la danse tient au fait que le danseur commémore, sans le savoir nécessairement, la mort et la résurrection du père en tant qu'agent de la loi symbolique. Dans cette perspective, le danseur est comparable au chaman qui recherche la rédemption du fantôme ou du mauvais esprit. De nombreux témoignages ethnologiques mettent en évidence que la danse est l'acte rituel par excellence, par lequel s'établit ou se ré-établit, la rencontre avec la divinité. Dans la civilisation européenne, cet aspect de la danse est apparu avec le rituel dionysiaque, les bacchantes furent les premières à répondre en dansant à l'appel du dieu mourant et ressuscitant. Il est possible que, dès qu'un sujet danse, il sait, d'une façon ou d'une autre, qu'il répond à un appel. Il sait que les gestes qu'il accomplit sont des séquences symboliques ayant le pouvoir de métamorphoser le réel.

À cet égard, le symbolique détient le pouvoir de symboliser le chaos originaire que le nouveau-né rencontre ; dans cette rencontre où l'immonde va devenir monde humain, le passage de l'un à l'autre ne se fait pas harmonieusement : la métaphore originaire ne symbolise pas tout le réel : un reste demeure en souffrance, et c'est à ce reste en souffrance que le sujet aura affaire dans son destin.

Le fait que *Hamlet* soit la pièce de théâtre la plus jouée en Europe tient à ce qu'elle met en scène, à travers la rencontre du fils avec le spectre de son père, la question du « reste », de ce qui revient dans le réel quand l'acte de symbolisation n'a pas eu lieu. Si l'art a pour fonction de symboliser le mystère du réel, la danse a une position singulière, car elle montre au grand jour la façon dont la métaphore poétique opère.

Les deux regards que nous avons discernés nous conduisent à concevoir que le regard du surmoi, regard du mauvais œil, jaillit comme un frère jumeau avec le regard esthétique :

aussitôt que la vision esthétique a fait un pas, le regard du mauvais œil fait aussi un pas qui conteste ce qui vient d'être attesté.

Dionysos, le dieu danseur qui sort des enfers une fois par an, avec son cortège infernal, préside également à la végétation, car la plante, comme le danseur, jaillit, croît et disparaît selon le célèbre verset d'Héraclite : « *phusis kruptestai philei*. » La traduction courante, « la nature aime se cacher », ne tient pas compte du fait que *phusis* n'est pas un substantif mais un verbe ; dès lors, la traduction la plus juste sera : « Ce qui apparaît aime disparaître ; ce qui se dévoile aime le voilement. »

Le fait d'introduire le signifiant *philei* implique une vision de la *phusis* qui n'est pas dualiste car une présence tierce – l'amour – crée une continuité entre « apparaît » et « disparaître », entre « pulsion de vie » et « pulsion de mort ».

Freud est resté dans un dualisme mettant face-à-face ces deux pulsions auxquelles il aurait pu échapper s'il avait reconnu, comme Héraclite, l'existence du verbe *philei* associant et dissociant les deux pulsions.

Lorsqu'il nous arrive, de notre balcon, de regarder – comme le fait Brassens – « passer les cons », c'est que nous pouvons plus ou moins pressentir le lien vers lequel ils vont : rendez-vous amoureux, de travail, de promenade..., tandis que lorsqu'il nous arrive de regarder le mouvement du danseur, nous ne *savons pas* où il va mais nous percevons qu'il va quelque part ; des mouvements légers signifiés par le menton, le cou, un doigt, le cou-de-pied, indiquent qu'il y a un lien vers lequel « tend » le danseur. Tout se passe comme s'il était « orienté », comme s'il savait où était son « orient ». Nous percevons même que c'est ce savoir qui ordonne les différentes parties de son corps, les unes par rapport aux autres, le cou par rapport au coude. Le coude par rapport au poignet.

Ce lieu n'est pas déterminable selon des perspectives spatiales (le haut le bas, l'avant l'arrière, la droite la gauche), il est par contre déterminé par une quatrième dimension ; ce nouveau lieu réside non pas dans un espace topographique mais dans un lieu topologique que notre ami danseur nous fait sentir.

Il ne cesse de s'approcher, sans le toucher, de ce lieu x qui a le pouvoir de lui transmettre le privilège extraordinaire d'être gracié. Il peut arriver que, en tant que spectateur, nous éprouvions, grâce à lui, quelque chose de cette « grâce ». Nous lui sommes reconnaissants de voir que son corps qui semblait – avant la chute – lourd et empesé, se soit métamorphosé en papillon. Pendant quelques secondes, il nous a permis de voler gracieusement, et nous ne regrettons qu'une chose : que cette métamorphose soit si brève.

Il est toujours aussi impressionnant de voir, par la métamorphose du réel, la transfiguration artistique agir ; elle met en évidence qu'un corps trop gros ou trop maigre est devenu, par la souveraineté de certains mouvements, simplement gracieux. Cet état de grâce s'ensuit non seulement d'échanger son corps contre un corps de libellule ou de taureau, mais de changer d'état d'esprit. Dès l'instant où mon pied s'est posé sur le sol pour initier la danse, il n'y a plus de place pour le doute, et dès lors je cesse de me demander, comme Hamlet, « *to be or not to be ?* » car une certitude s'impose à moi : « *to be.* »

La pointe de mon pied, lorsqu'elle appuie fortement le sol, afin que je puisse m'envoler pour danser, écrit tout à la fois deux choses : un dessin et une lettre, du réel et du symbolique. La simple beauté du point *iod* – point le plus simple de l'alphabet biblique – est l'affirmation ontologique « *to be* », comme si le beau et l'être pouvaient jaillir d'une même source.

Par cette écriture, elle crée un lien entre la jambe du danseur – comparable à un stylo – et le réel du lieu vierge sur lequel le stylo peut écrire ou dessiner.

Cette équivalence entre le dessin dans le réel et l'être dans le symbolique est l'équivalence entre le « trou dans le réel » et le « trou dans le symbolique », car l'un et l'autre se chevauchent.

Quant à notre recherche sur l'origine du surmoi, on peut peut-être la situer dans l'instant originnaire où s'écrit « *to be or not to be* », comme ce qui du réel advient et n'advient pas au symbolique et demeure, en tant que « *not to be* », la racine négativante du surmoi. Cette racine du reproche que la partie

forclose du signifiant, « *not to be* », adressera par la suite au sujet : « Pourquoi ne m'as-tu pas symbolisé ? »

Cette question en engendre une autre : pourquoi me persécutes-tu ?

Cette formule syntaxique sera, comme nous le savons, celle par laquelle Saul de Tarse entra dans la conversion.

En termes lacaniens on pourra dire que l'injonction du surmoi, qui entraînera sa conversion, sera le retour dans le réel de « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire » : « *not to be* ».

Le dessin du point pour lequel le concours du pied et de la jambe ont été nécessaires, pose cette interrogation : est-ce la grâce qui a animé le mouvement élémentaire du pied ? Ou cette figure élémentaire qu'est le point laissé par la pointe du pied, ne sera-t-elle pas un dessin transcendant l'expérience de la danse ? Ainsi le sujet danseur serait moins dansant que dansé par l'appel silencieux de cette part du réel qu'est l'idée platonicienne du point ?

S'il s'agit d'un dessin originaire, il y a à penser, comme Goethe le fait en regardant croître la plante, qu'il y a au départ un mouvement originaire qu'il nomme « *ur-phenomen* », qui sait où il va, et ce faisant, il passe d'une forme en une autre forme, par une poussée silencieuse à travers laquelle il lit ce qu'il nomme « la langue muette de la nature », à savoir ce par quoi la nature est une grande artiste impressionnante, intimidante par son silence.

Le caractère muet de cette langue est l'occasion, pour Goethe, de rencontrer un indicible, un inexprimable qu'il faut respecter comme tel, et non pas, comme les scientifiques ou les philosophes, vouloir faire plier la nature afin qu'elle avoue ce qu'est son secret intime. Certes, les scientifiques peuvent, grâce aux outils que Prométhée leur a donnés – le microscope, le télescope... – faire reculer le non-savoir ; cependant, il faut se méfier de la présomption scientifique selon laquelle, des outils de plus en plus perfectionnés font progressivement disparaître le non-encore-compris. En effet, c'est au même moment où étaient inventés les outils les plus perfectionnés pour faire parler la nature féminine qu'étaient inventés des

outils de torture de plus en plus perfectionnés pour faire parler cet aspect du féminin qu'étaient les sorcières.

Existe-t-il une divinité sous les auspices de laquelle il est possible de ne pas violenter la pudeur de la nature féminine en la torturant, sous prétexte de révéler ses secrets ? Cette divinité n'est pas Prométhée qui a inventé la mécanique, c'est-à-dire la ruse, pour connaître les secrets ; c'est Orphée, pour autant que la musique, en étant caresse et non viol, a permis à Pythagore de découvrir les fractions mathématiques.

Nous qui nous interrogeons sur ce qui permet la perception esthétique, avons appris par notre expérience que c'est peut-être à travers une commune haine du féminin que les expérimentateurs scientifiques, de même que les inquisiteurs, n'ont eu aucun scrupule à scruter la nature avec le regard de la Méduse qui dévoile et met à mort sans craindre de *perdre la vision esthétique* d'Orphée.

En constatant que la prévalence donnée au regard surmoïque entraîne une disparition du regard esthétique, nous avons mis en évidence le paradoxe suivant : si nous sommes capables de rire de la chute à terre d'une personne, car cette chute éveille ou réveille cet aspect du surmoi qu'est notre mauvais œil, pourquoi ne sommes-nous pas pour autant capables de rire de notre propre chute ? Parce que l'obéissance au surmoi n'est pas drôle lorsque le regard de la Méduse est dirigé vers nous et nous signifie : « Tu n'es rien d'autre qu'un déchet ! Comme tel, tu n'obéis à rien d'autre qu'à cette chute des corps que tu as expérimentée au temps du traumatisme, et tu vas t'écrouler ! » Le paradoxe du surmoi réside dans le divorce entre le savoir et l'obéissance : le sujet sait parfaitement qu'il n'est pas réductible à un déchet, mais il ne peut pas ne pas croire qu'il doit obéir à l'irrécusable injonction du surmoi.

Dans cette perspective, nous avons eu l'occasion d'observer que l'obéissance au surmoi évinçait le regard esthétique ; il nous faut maintenant observer si l'inverse est vrai si, en l'occurrence, un regard esthétique pouvait empêcher le mauvais œil de prendre prise. De tels exemples abondent, ne serait-ce

que pendant la dernière guerre, lorsque les artistes eurent à défendre leur regard contre celui de la Méduse nazie.

Comment comprendre les raisons qui ont conduit Lacan – au sujet de la Shoah – à s'ériger contre les interprétations historiques, hégélienne ou marxiste ? À cet égard Lacan, en psychanalyste, mit en évidence l'action d'un regard surmoïque : regard fasciné qui, selon lui, avait avalisé et cautionné l'horreur. À cette occasion, Lacan demandait en quoi aurait pu consister un « courageux regard » capable de voir sans être fasciné.

L'énigme de ce que pourrait être un tel type de « courageux » regard m'a été donnée en lisant les mémoires d'Etty Hillesum, jeune femme qui avait été exterminée après avoir passé plusieurs années dans un camp de concentration.

Elle raconte qu'elle a trouvé, par son regard porté à travers les nuages, la rencontre d'une *certaine couleur bleue* intense qui, échappant à toute possibilité d'enfermement, indiquait qu'il restait quelque chose, un reste, le bleu en question qui échappait radicalement – en indiquant un « ailleurs » – au pouvoir de contention et d'organisation du monde des barbelés. Pour elle-même, Etty insérait dans sa vie une couleur – l'existence d'un bleu marine – dont le pouvoir subversif tenait au fait qu'il incarnait « l'ailleurs » absolument incompréhensible et inintégré pour l'organisation surmoïque des barbelés : ce bleu introduisait une faille impossible à effacer. Par ce réel, Etty rencontra un point de transcendance invincible disant que le surmoi n'était pas invulnérable.

Tout à l'inverse, il peut se trouver qu'une monstration monstreuse du surmoi puisse plonger le sujet dans un état de vulnérabilité le plus absolu qui puisse être. Une telle monstration fut, en l'occurrence, ce dont était affligé une amie qui me confiait un jour comment son analyste, Lacan, s'y prit pour la délivrer de son symptôme.

Aucune parole, aucune interprétation n'avaient de pouvoir sur ce symptôme qui était le suivant : elle ressentait son propre regard comme médusant, qui fonctionnait à ce titre comme celui de la Méduse, à savoir comme un regard donnant la mort

à qui le croisait. L'histoire personnelle de la patiente, en particulier son vécu traumatique de la scène primitive, avait donné l'explication de l'apparition d'un tel regard, mais cette explication, pour satisfaisante qu'elle fût, n'avait aucune efficacité pour dissoudre le symptôme.

Ce symptôme n'était pas la conséquence d'un signifiant refoulé, mais l'effet de l'incorporation réelle du regard médusant que la scène primitive avait mis en scène. Dans la mesure où l'intervention symbolique de la parole était sans effet sur le réel du symptôme, Lacan intervint, dans le réel, de la façon suivante : il se pencha un jour sur l'analysante qui était allongée, en la regardant yeux dans les yeux, nez à nez. L'effet de sidération subjective fut bouleversant. Qu'est-ce que l'analyste avait produit ? Il avait démontré à l'analysante que son regard ne l'avait pas médusé. L'analyste n'avait pas été pétrifié, visiblement il restait bien vivant sous le regard de l'analysante. Dans cette perspective, ce regard n'était donc plus médusant, voyant une victime pétrifiée, mais le regard était devenu esthétique, pouvant voir la vivacité du visage bien vivant de l'analyste. Ce visage avait, dès lors, une apparence qui était non pas un *semblant* d'être mais une manifestation de ce que Lacan aurait nommé du « parêtre ».

La grande nouveauté subjective était celle-ci : la dimension surmoïque du regard de la Méduse avait disparu sans que Persée eut, dans le réel, coupé la tête du monstre : Lacan n'avait pas été un nouveau Persée, il avait introduit la Méduse non pas à une mort réelle mais à une mort symbolique : celle-ci avait été obtenue par le seul fait que l'analyste avait montré et démontré qu'il n'était pas pétrifié par le regard de l'analysante. Dans la mesure où ce regard ne tirait sa vie que de la mort qu'il infligeait à l'autre, il était de ce fait mis à mort simplement d'être sans effet mortifère sur l'autre.

La transmutation du regard surmoïque médusant en regard esthétique fut la conclusion de cette analyse : désormais, l'analysante ne vivait plus dans la terreur de transformer l'autre en pierre ; elle n'avait donc plus, pour préserver son entourage,

à voiler son regard, que ce soit en détournant la tête, en fermant les yeux ou en portant des lunettes sombres.

LA HAINE ET LE SURMOI. POURQUOI MICHEL ONFRAY
NE PARVIENT-IL PAS À CRITIQUER FREUD ?

Il peut arriver que le sujet persécuté par une des figures du surmoi réagisse par une introjection du surmoi de telle sorte que de persécuté il se convertit en persécuteur. Ce processus que nous mettrons en évidence dans le cas de la conversion de saint Paul, peut s'observer aujourd'hui dans certains discours philosophiques cherchant à voiler leur haine derrière une tentative de critiquer certains maîtres de la pensée comme Marx ou Freud.

Dans cette perspective, il faut distinguer deux types de critiques envers Freud. En l'occurrence, des penseurs tels que Sartre, Levinas et aussi Lacan nous montrent combien une critique conceptuelle peut être stimulante pour la pensée : par exemple, la critique de Sartre demandant si la psychanalyse peut concevoir la liberté ; la critique de Levinas inquiet de ne pas trouver de transcendance chez Freud ; Lacan enfin qui, critiquant le complexe d'Œdipe, découvre un au-delà de l'œdipe. Dans cette perspective, nous sommes conduits à nous demander si la critique de tel penseur à un rapport quelconque avec celle qui est exposée dans le livre de Michel Onfray *Le Crépuscule d'une idole* ? Nous sommes contraints de devoir dire non, dans la mesure où Onfray ne s'élève jamais au niveau du concept. Comment le pourrait-il si sa démarche est celle d'une haine causée par le rapport qu'il entretient avec le surmoi en tant que persécuté-persécuteur par le concept « d'inconscient ».

Ce livre, en effet, n'est pas conçu pour poser la question épistémologique de la véracité de l'invention freudienne ; il est conçu pour dire en quoi Freud serait un pécheur à la moralité douteuse : que cherche-t-il à nous dire si ce n'est que Freud n'a cessé de voisiner avec le mal car il aurait couché avec des femmes de sa famille, extorqué indûment des sommes colossales à ses patients et pactisé avec le diable (nazisme) ?

À travers cette quête de la dénonciation d'un pécheur – et non de la question posée par l'énonciation d'un chercheur – n'avons-nous pas l'impression que Michel Onfray, qui voue tellement d'énergie à dénoncer l'Église, se conduit en prêtre de l'ancien temps, tellement fasciné par le péché qu'il est conduit, sans crainte du ridicule, à inventer des fables aussi folles que celles qui étaient imaginées par les inquisiteurs pour authentifier leur condamnation des sorcières. De la même façon qu'elles étaient complices du diable, Freud, selon l'inquisiteur moderne qu'est Michel Onfray, était complice de ce mal diabolique incarné à son époque par le nazisme. C'est dans cette perspective que nous pouvons dire que le discours de Michel Onfray, tel celui de l'inquisiteur, ne critique pas : il nie.

Ce que nie l'inquisiteur en disant que la sorcière pactise avec le diable est-il très différent de ce que nie Michel Onfray en disant que Freud pactise avec le démon sexuel ou le démon nazi ? Je dirais, à cet égard, que leur point commun est l'obéissance à ce maître qu'est le surmoi qui, incapable de penser autrement qu'à travers la persécution, rend possibles des contre-vérités aberrantes, par exemple, Freud sympathisant nazi.

Par rapport à cette accusation précise, il faut remercier France Culture d'avoir en quelque sorte répondu à Michel Onfray en diffusant, le 10 juillet 2010, le texte *Freud-Einstein, pourquoi la guerre ?*, interprété par Michel Bouquet et Pierre Forest. Rappelons, en effet, que la correspondance des deux hommes – à partir de laquelle j'ai écrit le dialogue qui a été radiodiffusé – leur fut commandée, en 1933, par la Société des nations, qui, connaissant parfaitement leur position radicale envers Hitler, leur avait demandé d'intervenir sur la question du danger nazi.

Revenons à la différence entre la critique et le déni. Quand Sartre critique l'inconscient freudien, car il semble introduire une limite infranchissable à la liberté, il met les psychanalystes en position de répondre sur ce qu'est, selon eux, la liberté. Quand Levinas critique l'inconscient freudien qui lui semble barrer l'horizon de la transcendance, il demande de la même façon une réponse à sa question. Quand Lacan critique l'œdipe

de Freud, il propose d'aller au-delà de ce que Freud a conçu, du fait de sa propre histoire, de sa propre névrose.

Le déni n'a rien à voir avec la critique car il est l'effet non de la raison mais du surmoi : il est le moyen par lequel le fait d'accuser une personne exonère d'avoir à accuser réception du message dont cette personne est porteuse. De la même façon que l'inquisiteur nie ce que la sorcière laisse entendre du désir humain, Michel Onfray, en accusant Freud, est exonéré d'accuser réception du dire de Freud sur l'inconscient.

Du fait de l'existence d'une telle haine structurale, nous n'avons pas à nous étonner d'apprendre qu'en lisant le livre de Michel Onfray, des personnes faisant l'expérience d'une psychanalyse sont conduites à reconnaître immédiatement – sans avoir à connaître professionnellement ni la théorie, ni l'histoire de la psychanalyse – que ce livre ne parle jamais de ce qu'est la psychanalyse en acte.

L'ouverture à l'éthique propre à la reconnaissance de l'inconscient est nécessaire et suffisante pour reconnaître un discours négateur de l'inconscient.

Nestor A. Braunstein

Depuis Freud, après Lacan

Déconstruction dans la psychanalyse

Isidoro Vegh

Le prochain, nouage et dénouage de la jouissance

Erik Porge

Transmettre la clinique psychanalytique

Freud, Lacan, aujourd'hui

Christian Fierens

Comment penser la folie ?

Essai pour une méthode

Nestor A. Braunstein

La jouissance, un concept lacanien

Jean-Pierre Lebrun

Les désarrois nouveaux du sujet

Prolongement théorico-cliniques au Monde sans limite

Danielle Eleb

Figures du destin

Aristote, Freud et Lacan ou la rencontre du réel

Sous la direction de

Pascale Bélot-Fourcade et Diane Winaver

La ménopause

Regards croisés entre gynécologues et psychanalystes

Marc-Léopold Lévy

Critique de la jouissance comme Une

Leçons de psychanalyse

Hector Yankelevich

Du père à la lettre

Dans la clinique, la littérature, la métapsychologie

Philippe Julien

Psychose, perversion, névrose

La lecture de Jacques Lacan

Georges Zimra

Freud, les juifs, les Allemands

Laurence Croix

La douleur en soi

De l'organique à l'inconscient

Daniel Roquefort

L'envers d'une illusion

Freud et la religion revisités

Sous la direction de **Jean-Louis Chassaing**

Psychanalyse et psychiatrie

Demandes et réponses contemporaines

Roberto Harari

Fantasme : fin de l'analyse ?