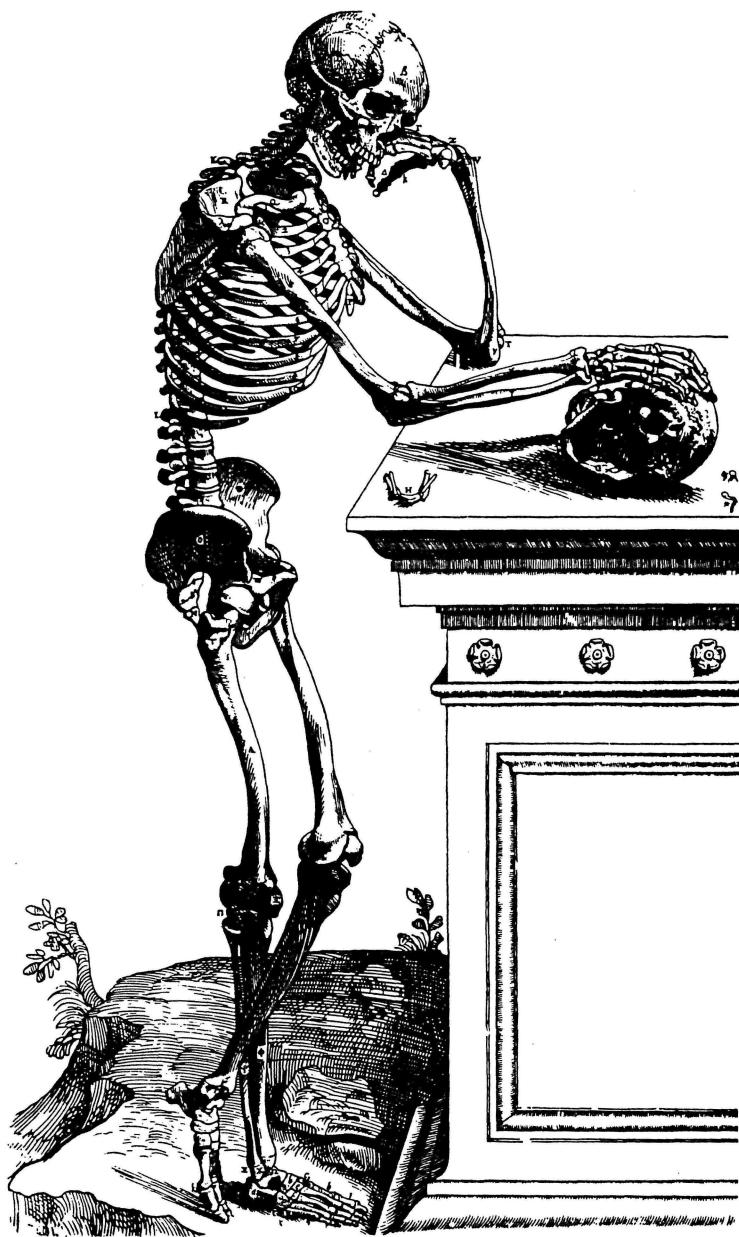


Hamlet , par Lacan



*Dernière livraison
des leçons de Jacques Lacan
consacrés à Hamlet
dans son Séminaire du « Désir et son Interprétation »*

V

L'OBJET OPHÉLIE

A titre d'appât, j'ai annoncé que je parlerai aujourd'hui de cet appât qu'est Ophélie, et je vais tenir ma parole.

Notre propos, je vous le rappelle, est de montrer dans *Hamlet* la tragédie du désir, du désir humain à quoi nous avons affaire dans l'analyse.

Ce désir, nous l'infléchissons, nous le confondons avec d'autres termes, si nous négligeons de le situer par rapport à des coordonnées qui, Freud l'a démontré, fixent le sujet dans une certaine dépendance à l'égard du signifiant. Le signifiant n'est pas un reflet, un produit pur et simple de ce qu'on appelle les relations interhumaines — toute l'expérience analytique va là-contre. Pour rendre compte des présupposés de cette expérience, une topologie est nécessaire, faute de laquelle l'ensemble des phénomènes qui se produisent dans notre champ se rapprochent. Les coordonnées essentielles vous en sont données dans le gramme.

L'histoire d'*Hamlet* — ce pourquoi je l'ai choisie — nous dénonce un sens dramatique très vif de cette topologie, et c'est de là qu'elle tient son exceptionnel pouvoir de captivation. Sa technique de poète en a sans doute peu à peu montré les voies à Shakespeare, mais il nous faut bien supposer aussi qu'il y a mis par quelque biais des aperçus de sa propre expérience.

Une péripétie est accrochée dans l'ouvrage de Shakespeare d'une façon qui le distingue des tentatives précédentes, aussi bien des récits de *Saxo Grammaticus*, de *Belleforest*, que d'autres pièces dont nous avons des fragments. Ce détour concerne le personnage d'Ophélie.

Ophélie est certes présente dès l'origine de la légende. Elle est alors, je vous l'ai dit, l'appât du piège où Hamlet ne tombe pas, d'abord parce qu'on l'a averti, ensuite parce que Ophélie elle-même ne s'y prête pas, amoureuse qu'elle est depuis longtemps, nous dit le texte de *Belleforest*, du prince. Peut-être Shakespeare n'a-t-il fait qu'approfondir sa fonction dans l'intrigue, qui est de surprendre, de captiver le secret d'*Hamlet*. Mais elle devient ainsi un élément intime du drame d'*Hamlet*, de l'*Hamlet* qui a perdu la voie de son désir. Elle

est une articulation essentielle dans le cheminement du héros vers l'heure de son rendez-vous mortel avec son acte. Cet acte, il l'accomplit en quelque sorte malgré lui. Il y a un niveau du sujet où l'on peut dire que c'est en termes de signifiant pur que sa destinée s'articule, et où il n'est plus que l'envers d'un message qui n'est même pas le sien. Eh bien, Hamlet est l'image même de ce niveau, nous le verrons encore mieux aujourd'hui.

1

Le premier pas que nous avons fait dans cette voie a été d'articuler combien la pièce est dominée de cet Autre, la Mère, c'est-à-dire le sujet primordial de la demande. La toute-puissance dont nous avons toujours à parler dans l'analyse, c'est d'abord la toute-puissance du sujet comme sujet de la première demande, et c'est à la Mère elle doit être référée.

Le sujet principal de la pièce, c'est sans nul doute le prince Hamlet. La pièce est le drame d'une subjectivité, et le héros est constamment présent sur scène, plus qu'en tout autre drame. Comment le désir de l'autre se présente-t-il dans la perspective même de ce sujet, le prince Hamlet ? Ce désir, désir de la mère, se présente essentiellement par ceci, qu'entre un objet éminent, idéalisé, exalté, qui est le père, et cet objet déprécié, méprisable, qu'est Claudius, frère criminel et adultère, il ne choisit pas.

La mère ne choisit pas en raison de quelque chose qui est présent chez elle comme de l'ordre d'une voracité instinctuelle. Le sacro-saint objet génital de notre récente terminologie se présente pour elle comme l'objet d'une jouissance qui est vraiment satisfaction directe d'un besoin, et rien d'autre. C'est cette dimension qui fait vaciller l'abjuration d'Hamlet à sa mère. Tout en lui transmettant, dans les termes les plus crus, les plus cruels, le message essentiel dont le fantôme, son père, l'a chargé, il lui lance d'abord un appel à l'abstinence. Deuxième temps — cet appel échoue, et il la renvoie à la couche de Claudius, aux caresses de l'homme, qui ne manqueront pas une fois de plus de la faire céder.

Cette chute, cet abandon, nous donne le modèle qui nous permet de concevoir en quoi le désir d'Hamlet, son élan vers une action qu'il brûle d'accomplir au point que le monde entier devient pour lui vivant reproche de n'être jamais à la hauteur de sa propre volonté, en quoi son élan retombe toujours. La dépendance de son désir par rapport au sujet Autre forme la dimension permanente du drame d'Hamlet.

Il s'agit maintenant de serrer de plus près, en entrant dans un détail psychologique qui resterait foncièrement énigmatique s'il

n'était pas résitué dans la visée d'ensemble qui fait le sens de la tragédie, comment cette dépendance retentit sur le nerf même du vouloir d'Hamlet — qui est dans mon graphe à situer comme le crochet, le point d'interrogation, du *Chè vuoi ?* de la subjectivité constituée dans l'Autre et s'y articulant.

Le terme, la butée de ce qui constitue la question du sujet est symbolisé sur notre graphe par S barré en présence de a — c'est, dans l'économie psychique, ce que nous appelons le fantasme. Le désir, qui est à situer sur cette ligne A↔(S ◊ D) en un point variable, indéterminé, y trouve son support, son substrat, son réglage imaginaire.

Il y a un mystère du fantasme. C'est en effet quelque chose d'ambigu et de paradoxal. Ambigu, il est d'une part le terme dernier du désir, et, d'autre part, quand nous l'abordons par l'une de ses phases, il se situe effectivement dans le conscient. En tant qu'il marque toute passion humaine de ces traits que nous appelons de perversions, il se présente sous une forme assez paradoxale pour avoir motivé le rejet antique de sa dimension comme étant de l'ordre de l'absurde. Un pas essentiel à cet égard a été fait à l'époque moderne quand la psychanalyse a entrepris, ce fantasme en tant que pervers, de l'interpréter. Il n'a pu l'être que pour autant qu'il a été ordonné à une économie inconsciente, et c'est ce que vous pouvez lire sur le graphe.

Le fantasme y est placé en fonction sur le circuit inconscient, qui diffère profondément de la chaîne que le sujet commande, et que je désigne comme le niveau de la demande. Dans la situation normale, rien n'en revient au niveau du passage, du signifié de l'Autre, lequel est le module, la somme des significations acquises par le sujet dans le discours humain. Le fantasme ne passe pas, reste séparé, inconscient. Lorsque, par contre, il passe au niveau du message, nous nous trouvons dans une situation atypique. Les phases pendant lesquelles le fantasme franchit ce passage s'inscrivent plus ou moins dans l'ordre du pathologique. Nous donnerons leur nom à ces moments de franchissement, de communication, qui ne peuvent se faire, comme vous l'indique le schème, que dans un seul sens. Je souligne cette articulation essentielle, puisque c'est pour avancer dans le maniement de cet appareil que nous sommes ici.

Pour l'instant, nous allons voir simplement comment fonctionne dans la tragédie shakespearienne le moment d'affolement du désir d'Hamlet, pour autant que c'est à son réglage imaginaire qu'il convient de le rapporter. Ophélie se situe dans ce repérage au niveau de la lettre a, inscrite dans la symbolisation du fantasme.

Le a correspond à ce vers quoi se dirige toute l'élaboration moderne de l'analyse quand elle cherche à articuler l'objet et la relation à l'objet. Il y a quelque chose de juste dans cette recherche, en ce

sens que la relation d'objet est bien ce qui structure fondamentalement le mode d'apprehension du monde. Seulement, la plupart des traités qui lui font une part, que ce soit un volume paru assez près de nous, auquel j'ai fait allusion comme à l'exemple le plus caricatural, ou d'autres plus élaborés tels ceux de Federn, font l'erreur de théoriser l'objet en tant qu'objet dit pré génital. Précisons qu'un objet génital est aussi situé nommément parmi les diverses formes de l'objet pré génital.

C'est prendre la dialectique de l'objet pour la dialectique de la demande. Cette confusion est explicable — dans les deux cas, le sujet se trouve dans le même rapport avec le signifiant. Qu'il s'agisse de la série de rapports qu'il a avec le code au niveau de l'inconscient c'est-à-dire avec l'appareil de la demande, $\mathcal{S} \diamond D$, ou qu'il s'agisse du rapport imaginaire qui le constitue d'une façon privilégiée dans une certaine posture, aussi définie par son rapport au signifiant, devant un objet a , $\mathcal{S} \diamond a$, — dans les deux cas, le sujet est en position d'éclipse, \mathcal{S} .

Quelle est cette position ? Je l'ai épinglee la dernière fois du terme de *fading*. J'ai choisi ce mot pour toutes sortes de raisons philologiques et autres, et aussi parce qu'il est devenu familier à propos de l'utilisation des appareils de communication qui sont les nôtres. Le *fading* est-ce qui se produit dans un appareil de reproduction de la voix, quand la voix disparaît, s'évanouit pour reparaître au gré de quelque variation dans le support lui-même de la transmission. Mais enfin, ce n'est encore qu'une métaphore, dont nous aurons à donner les coordonnées réelles.

En fait, ce qu'on appelle relation d'objet est toujours rapport du sujet en situation de *fading*, à des signifiants de la demande, et non à des objets. Pour autant que la demande reste fixe, l'appareil signifiant correspond cliniquement aux différents types, oral, anal et autres. Mais il y a un grand inconvénient à confondre ce qui est rapport au signifiant avec ce qui est rapport à l'objet. Quand bien même donnerions-nous toute leur valeur primitive, déterminante, aux signifiants de la demande, signifiants oraux, anaux, etc., l'objet, l'objet du désir dans sa corrélation au sujet marqué de la barre, est autre. Cette relation au sujet est précisément ce que méconnaît la relation d'objet telle qu'elle est pour l'instant articulée et du coup, on s'aveugle sur toutes les différences d'orientation, les polarisations variables, de l'objet par rapport au sujet.

Une Mélanie Klein a articulé la période orale d'une façon autrement rigoureuse, exacte. Et pourtant nous nous trouvons dans son texte même en présence de certains paradoxes qui ne peuvent s'inscrire dans le simple rapport d'un sujet à l'objet correspondant à un besoin, nommément, dans l'occasion, le mamelon, le sein. Le paradoxe apparaît en ceci que, dès l'origine, un signifiant énigmatique se présente à l'horizon de cette relation. Mélanie Klein le met parfaite-

tement en évidence. Elle témoigne que le phallus est déjà là, comme tel, objet primordial, destructeur par rapport au sujet, à la fois le meilleur et le pire, et autour de quoi tournent les phénomènes de la période paranoïde comme de la période dépressive. Son mérite est de ne pas hésiter à foncer, à entériner ce qu'elle trouve dans l'expérience clinique. Mais elle est bien en peine de l'expliquer, et se contente de théories fort pauvres.

Nous allons cette année essayer de serrer plus près le rapport du *§*, non pas avec la demande, mais avec le *a*, avec l'objet central de la dialectique du désir.

Devant cet objet, image et pathos à la fois, le sujet s'éprouve dans une altérité imaginaire. Cet objet ne satisfait aucun besoin, il est déjà lui-même relativé, je veux dire mis en relation avec le sujet. C'est une évidence phénoménologique, j'y reviendrai plus loin — le sujet est présent dans le fantasme. Et l'objet est objet du désir uniquement en ceci qu'il est terme du fantasme. L'objet prend la place, dirais-je, de ce dont le sujet est privé, symboliquement.

Cela peut paraître un peu abstrait à ceux qui n'ont pas fait avec nous tout le chemin qui précède. Ce dont le sujet est privé, c'est quoi ? C'est le phallus, et c'est du phallus que l'objet prend la fonction qu'il a dans le fantasme, et que le désir se constitue avec le fantasme pour support.

Je pense qu'il est difficile d'aller plus loin dans l'extrême de ce que je veux dire concernant le désir et le fantasme.

L'objet du fantasme, image et pathos, est cet autre qui prend la place de ce dont le sujet est privé symboliquement. C'est en cela que l'objet imaginaire se trouve en position de condenser sur soi les vertus ou la dimension de l'être, de devenir ce véritable leurre de l'être devant quoi s'arrête Simone Weil quand elle pointe le rapport le plus épais, le plus opaque qui soit de l'homme avec l'objet de son désir — le rapport de l'Avare à sa cassette. Là culmine ce caractère de fétiche qui est celui de l'objet du désir humain. Tous les objets du monde humain ont d'ailleurs ce caractère, par une de leurs faces au moins.

Il m'a été donné récemment d'entendre un bonhomme, venu nous expliquer le rapport de la théorie de la signification avec le marxisme, soutenir qu'on ne saurait aborder la théorie de la signification sans la faire partir des relations interhumaines. Au bout de trois minutes, nous apprenions que le signifiant était l'instrument grâce à quoi l'homme transmettait à son semblable ses pensées privées — cela nous a été dit textuellement dans une bouche qui s'autorisait de Marx. A ne pas rapporter les choses à ce fondement de la relation interhumaine, nous tombions, paraît-il, dans le danger de fétichiser le domaine du langage.

Je veux bien. Mais le fétiche, n'est-ce pas une des dimensions du monde humain, et précisément celle dont il s'agit de rendre compte ? Si nous faisons de la relation interhumaine la racine de tout, nous voilà amenés à renvoyer le fait de la fétichisation des objets humains à je-ne-sais quel malentendu interhumain, qui lui-même suppose donc un renvoi à des significations. Et puis, les pensées privées dont il s'agissait, dans une perspective génétique, je pense, sont bien pour vous faire sourire, car si elles sont déjà là, à quoi bon aller chercher plus loin ?

Il est assez surprenant qu'une doctrine qui se qualifie de marxiste prenne comme donnée primitive, non la praxis, mais une subjectivité humaine. Le pas de l'analyse de Marx est au contraire d'aborder le problème du caractère fétiche de la marchandise au niveau, encore que le terme n'y soit pas dit comme tel, du signifiant — il suffit d'ouvrir le premier tome du *Capital* pour s'en apercevoir. Les rapports signifiants, les rapports de valeur, sont donnés d'abord, et la subjectivité, celle de la fétichisation éventuellement, vient s'inscrire à l'intérieur de cette dialectique signifiante. Cela ne fait pas l'ombre d'un doute.

Simple parenthèse, effet que je déverse dans votre oreille de mes indignations, et de l'ennui que je peux ressentir d'avoir perdu mon temps.

Qu'est-ce que c'est que cet *a*, autre imaginaire ? Quelque chose de plus ample qu'une personne peut s'y inclure — toute une chaîne, tout un scénario. Je n'ai pas besoin de revenir sur ce que, l'année dernière, j'ai mis ici en avant à propos de l'analyse du *Balcon* de Jean Genet. Il me suffit de renvoyer à ce que nous pouvons appeler le bordel diffus, pour autant qu'il devient la cause du sacro-saint génital de chez nous.

Le caractère opaque du *a* dans le fantasme imaginaire le spécifie sous ses formes les plus accentuées comme le pôle du désir pervers. C'est l'élément structurel des perversions, pour autant que la perversion en effet se caractérise par ceci, que tout l'accent est mis dans le fantasme sur le corrélatif proprement imaginaire, *a*. Pris dans sa parenthèse, on peut aussi avoir *a* plus *b* plus *c*, etc. — les combinaisons les plus élaborées des séquelles, des résidus réunis selon l'aventure, par quoi est venu à se cristalliser un fantasme en fonction dans un désir pervers. Mais si bizarre que puisse vous apparaître le fantasme du désir pervers, n'oubliez jamais que le sujet y est toujours, de quelque façon, intéressé. Le sujet y est toujours dans un certain rapport au pathétique, à la douleur d'exister, à la douleur d'exister comme telle, ou d'exister comme terme sexuel. Si le fantasme sadique subsiste, c'est évidemment dans la mesure où celui qui subit l'injure intéresse le sujet en tant que lui-même peut y être offert.

C'est là l'élément de phénoménologie auquel je faisais allusion tout-à-l'heure, et on ne peut qu'être surpris qu'on ait pu penser un seul instant à éluder cette dimension et la tendance sadique à une pure et simple agression primitive.

Il nous faut articuler maintenant la véritable opposition entre perversion et névrose.

La perversion est en effet quelque chose d'articulé, d'interprétable, d'analyssable, et du même niveau exactement que la névrose. Dans le fantasme, je vous l'ai dit, est localisé, fixé, un rapport essentiel du sujet à son être. Eh bien, tandis que dans la perversion, l'accent porte sur le *a*, la névrose se situe d'un accent mis sur l'autre terme du fantasme, le *S*.

Le fantasme se situe à l'extrême, à la pointe de l'interrogation subjective, comme sa butée, pour autant que le sujet tente de s'y ressaisir dans l'au-delà de la demande. C'est qu'il a à retrouver dans la dimension même du discours de l'Autre ce qui a été pour lui perdu de par son entrée dans ce discours. Au dernier terme, il ne s'agit pas de la vérité, mais de l'heure de la vérité.

Voilà qui nous permet de désigner ce qui distingue le plus profondément le fantasme de la névrose du fantasme de la perversion.

Le fantasme de la perversion est appellable. Il est dans l'espace. Il suspend une relation essentielle. Il n'est pas atemporel, il est hors du temps. Dans la névrose au contraire, la base même des rapports du sujet à l'objet au niveau du fantasme, c'est le rapport du sujet au temps. L'objet se charge de cette signification qui est cherchée dans ce que j'appelle l'heure de la vérité. L'objet y est toujours à l'heure d'avant ou à l'heure d'après.

J'ai dit que l'hystérie se caractérise par la fonction d'un désir en tant qu'insatisfait et l'obsession par celle d'un désir impossible. Mais il y a, au-delà de ces deux termes, un rapport inverse dans un cas et dans l'autre avec le temps — l'obsessionnel procrastine, parce qu'il anticipe toujours trop tard, tandis que l'hystérique répète toujours ce qu'il y a d'initial dans son trauma, à savoir un certain trop-tôt, une immaturité fondamentale.

Le fondement d'un comportement névrotique, dans sa forme la plus générale, c'est ceci — dans son objet, le sujet cherche toujours à lire son heure, c'est même dans son objet qu'il apprend à lire l'heure. Nous retrouvons là notre Hamlet, auquel chacun peut prêter à son gré, toutes les formes du comportement névrotique, aussi loin qu'on le pousse, à savoir jusqu'à la névrose de caractère. Le premier facteur que je vous ai indiqué dans la structure d'Hamlet, c'est la dépendance

par rapport au désir de l'Autre, au désir de la mère. Voici le second facteur que je vous invite à retrouver maintenant — Hamlet est toujours suspendu à l'heure de l'Autre. Cela à travers toute l'intrigue jusqu'à la fin.

Vous rappelez-vous un des premiers tournants où je vous ai arrêtés en commençant de déchiffrer le texte d'*Hamlet* ? Lors de la *play-scene* le roi s'est troublé, a dénoncé visiblement son propre crime, dont il ne pouvait supporter le spectacle. Hamlet triomphé, exulte, le bafoue. Mais sur le chemin qui le mène au rendez-vous déjà pris avec sa mère, il rencontre son beau-père en prière, Claudius ébranlé jusque dans ses fondements par la scène qui vient de lui montrer le visage même, le scénario de son action. Hamlet est là devant ce Claudius dont tout semble indiquer que non seulement il est peu disposé à se défendre, mais qu'il ne voit même pas la menace qui pèse sur sa tête. Et Hamlet s'arrête, parce que ce n'est pas l'heure. Ce n'est pas l'heure de l'Autre. Ce n'est pas l'heure où l'Autre aura à rendre ses comptes devant l'éternel. Cela serait trop bien d'un côté ou trop mal de l'autre. Peut-être cela ne vengerait pas assez son père, parce que ce geste de repentir qu'est la prière ouvrirait peut-être à Claudius la voie du salut. Quoi qu'il en soit, une chose est certaine — Hamlet qui vient d'accomplir cette capture de la conscience du roi — *Wherein I'll catch the conscience of the king* — qu'il se proposait, Hamlet s'arrête. Il ne pense pas un seul instant que c'est maintenant son heure. Quoi qu'il puisse par la suite advenir, ce n'est pas l'heure de l'Autre, et il suspend son geste. Tout ce que fait Hamlet, ce ne sera jamais qu'à l'heure de l'Autre qu'il le fera.

Hamlet accepte tout. N'oublions pas qu'au départ, et dans l'éccœurement où il était déjà, avant même sa rencontre avec le *ghost*, des réépousailles de sa mère, il ne songeait qu'à partir pour Wittemberg. C'est ce dont quelqu'un illustrait récemment son commentaire d'un certain style pratique qui tend à s'établir dans les mœurs contemporaines, remarquant qu'Hamlet était le plus bel exemple de ce que l'on évite beaucoup de drames en donnant des passeports à temps. Si on avait donné à Hamlet ses passeports pour Wittemberg, il n'y aurait pas eu de drame.

C'est à l'heure deses parents qu'il restelà. C'est à l'heure des autres qu'il suspend son crime. C'est à l'heure de son beau-père qu'il s'embarque pour l'Angleterre. C'est à l'heure de Rosencrantz et de Guildenstern qu'il est amené, avec une aisance qui faisait l'émerveillement de Freud, à les envoyer au-devant de la mort par un tour de passe-passe assez joliment accompli. Et c'est à l'heure d'Ophélie, à l'heure de son suicide, que la tragédie va trouver son terme, dans un moment où Hamlet vient de s'apercevoir que ce n'est pas difficile de tuer quelqu'un, le temps de dire *one...* il n'aura pas le temps de faire ouf.

On vient lui annoncer quelque chose qui ne ressemble en rien à une occasion de tuer Claudio, un tournoi, dont les détails ont été minutieusement agencés. On le tente par des enjeux, qui sont des objets tous précieux, épées, dragonnes et autres choses qui n'ont de valeur que comme objets de luxe — il faudrait reprendre le texte, car il y a là des raffinements, nous entrons dans le domaine de la collection. On suscite en lui des sentiments de rivalité et d'honneur, en présumant son adversaire plus fort que lui en escrime et en lui accordant le bénéfice du challenge. Cette cérémonie compliquée, nous savons qu'elle est le piège où il doit tomber, fomenté par son beau-père et son ami Laert, mais lui ne le sait pas. Pour lui, s'y prêter, c'est encore faire l'école buissonnière. On va s'amuser beaucoup. Il ressent quand même un petit avertissement au niveau du cœur. Quelque chose l'émeut. La dialectique du pressentiment au moment décisif vient ici un instant donner son accent au drame. Mais essentiellement, c'est encore à l'heure de l'Autre, et bien plus, pour soutenir la gageure de l'Autre — car ce ne sont pas ses biens qui sont engagés —, en tant que tenant du roi, au bénéfice de son beau-père, qu'il entre dans cette lutte, courtoise en principe, avec celui qui est présumé être plus fort que lui en escrime. On a ainsi suscité en lui des sentiments de rivalité et d'honneur, au piège desquels on a calculé qu'on le prendrait sûrement.

Il se précipite donc dans le piège tendu par l'Autre. Ce qu'il y a de nouveau est seulement l'énergie, le cœur avec lequel il s'y précipite. Jusqu'au dernier terme, jusqu'à l'heure dernière, jusqu'à l'heure d'Hamlet où il sera atteint mortellement avant d'atteindre son ennemi, la tragédie poursuit sa chaîne et s'accomplit à l'heure de l'Autre — cadre absolument essentiel pour concevoir ce dont il s'agit.

C'est en cela que le drame d'Hamlet a la résonance même, métaphysique, de la question du héros moderne. Depuis les temps antiques, quelque chose en effet a changé dans le rapport du héros à son destin.

Je vous l'ai dit, ce qui distingue Hamlet d'Œdipe, c'est que lui, Hamlet, sait. Ce trait explique par exemple la folie d'Hamlet. Il y a dans la tragédie antique, des héros qui sont fous, mais à ma connaissance il n'y en a pas — je dis dans la tragédie, je ne parle pas des légendes — qui fasse le fou. Or, Hamlet fait le fou.

Je ne dis pas que tout dans sa folie se résume à faire le fou, mais je relève que le trait essentiel de la légende originale, à savoir chez Saxo Grammaticus et chez Belleforest, c'est que le héros fait le fou parce qu'il sait qu'il est le plus faible. Et du coup, il ne s'agit plus que de cela — savoir ce qu'il a derrière la tête.

Toute superficiel que ce trait puisse vous paraître, c'est bien pourtant ce dont Shakespeare s'est saisi au moment où il a composé sa tragédie d'*Hamlet*. Il a choisi l'histoire d'un héros contraint à faire

le fou pour poursuivre les cheminements qui l'amènent au terme de son acte. Celui qui sait est en effet dans une position si menacée, désignée pour l'échec et le sacrifice, qu'il est conduit à faire le fou, voire, comme le dit Pascal, à le faire avec les autres. Faire le fou est ainsi une des dimensions de ce que je pourrais appeler la politique du héros moderne.

3

Nous voici maintenant arrivés au point où Ophélie a à remplir son rôle. Si la structure de la pièce est vraiment aussi complexe que je viens déjà de vous le développer, vous vous demandez peut-être — à quoi bon le personnage d'Ophélie ? Ophélie est évidemment essentielle. Elle est liée à jamais, pour les siècles, à la figure d'Hamlet.

Certains me reprochent de n'avoir avancé qu'avec une certaine timidité. Je ne crois pas. Je ne voudrais pas vous encourager à ces calembredaines dont fourmillent les textes psychanalytiques. Je me suis seulement étonné qu'on n'ait pas pointé qu'Ophélie est *O phallos*, parce qu'on en trouve d'aussi gros, d'aussi énormes, de pas piqués des hennetons, à seulement ouvrir les *Papers on Hamlet* qu'Ella Sharp a laissés regrettablement inachevés, et qu'on a peut-être eu tort de publier après sa mort.

Je veux simplement, puisqu'il est assez tard, vous scander ce qui se passe avec Ophélie le long de la pièce.

Ophélie, nous en entendons d'abord parler comme de la cause du triste état d'Hamlet. Cela, c'est la sagesse psychanalytique de Polonius — Hamlet est triste, c'est parce qu'il n'est pas heureux, et s'il n'est pas heureux, c'est à cause de ma fille. Vous ne la connaissez pas, c'est la fine fleur, et comme de bien entendu, moi, le père, je ne tolérerai pas cela.

On la voit apparaître, ce qui en fait déjà une personne très remarquable, à propos d'une observation clinique. C'est elle, en effet, qui a eu le bonheur d'être la première personne sur qui Hamlet est tombé après sa rencontre si secouante avec le *ghost*, et elle rapporte son comportement en des termes qui valent d'être notés.

My lord, as I was sewing in my closet/Monseigneur, comme j'étais à coudre dans ma chambre, le seigneur Hamlet, son pourpoint tout défaït, point de chapeau sur la tête, les bas crottés, et qui sans jarretières tombaient sur ses talons/Pâle as his shirt, his knees knocking each other/Pâle comme sa chemise, ses genoux s'entrechoquant et l'air aussi malheureux que s'il eût été délivré de l'enfer pour parler de ses horreurs, le voilà qui vient à moi. He took me by the wrist and held me hard/Il me prend par le poignet et le serre bien fort/then goes he to the length of all his arm... il se recule de toute

la longueur de son bras... and with his other hand thus o'er his brow... avec son autre main sur les sourcils... He falls to such perusal of my face... il tombe dans un tel examen de ma figure que s'il voulait la dessiner. Il se tient longuement ainsi, et à la fin me secouant légèrement le bras, et par trois fois hochant la tête de haut en bas (and thrice his head thus waving up and down), il exhala un soupir si triste et si profond que ce soupir parut ébranler tout son être et terminer sa vie. Après quoi il me lâche, et toujours regardant par dessus son épapule... He seem'd to find his way without his eyes ; il paraît trouver son chemin sans l'aide de ses yeux. Hors de la porte, et jusqu'à la fin il les tient fixés sur moi.

Aussitôt Polonius s'écrie — c'est l'amour !

Cette distance prise à l'objet comme pour procéder à je-ne-sais quelle identification désormais difficile, cette vacillation en présence de ce qui jusqu'alors a été l'objet d'exaltation suprême, nous donne le premier temps, qui est, si l'on peut dire, d'*estrangement*.

Nous ne pouvons pas en dire plus. Néanmoins, je crois que nous ne forçons rien en désignant ce moment comme pathologique, parent de ces périodes d'irruption, de désorganisation subjective qui ont lieu quand quelque chose vacille dans le fantasme et en fait apparaître les composantes. Cette expérience qu'on appelle de dépersonnalisation, au cours de laquelle les limites imaginaires entre le sujet et l'objet se trouvent changer, introduit proprement à l'ordre de ce qu'on appelle le fantastique.

La dimension du fantastique surgit quand quelque chose de la structure imaginaire du fantasme se trouve communiquer avec ce qui parvient normalement au niveau du message, à savoir l'image de l'autre, en tant qu'elle est mon propre moi. Des auteurs comme Federn marquent d'ailleurs avec beaucoup de finesse la corrélation nécessaire entre le sentiment du corps propre et l'étrangeté de ce qui surgit dans une certaine crise, dans une certaine rupture, quand l'objet comme tel est atteint.

Peut-être ici forcè-je un peu les choses dans le dessein de vous intéresser en vous montrant en quoi cet épisode se rapporte à des expériences électives de notre clinique. Mais dites-vous bien qu'il est impossible sans se référer à ce schéma pathologique, de situer ce qui a été promu pour la première fois par Freud au niveau analytique sous le nom de [...] et qui n'est pas lié, comme certains l'ont cru, à toutes sortes d'irruptions de l'inconscient, mais à un déséquilibre qui se produit dans le fantasme, quand celui-ci, franchissant les limites qui lui sont d'abord assignées, se décompose, et vient rejoindre l'image de l'autre.

Dans le cas d'Hamlet, Ophélie, après cet épisode se trouve complètement dissoute en tant qu'objet d'amour. *I did you love once/*

Je vous aimais autrefois, dit Hamlet. Et ses rapports avec Ophélie se passeront désormais dans ce style de sarcasme, d'agression cruelle, qui fait de ces scènes, en particulier de celle qui occupe le milieu de la pièce, les plus étranges de toute la littérature classique.

Nous trouvons trace dans cette attitude de ce que j'indiquais tout-à-l'heure — le déséquilibre pervers de la relation fantasmatique, quand le fantasme verse vers l'objet. Hamlet ne traite plus du tout Ophélie comme une femme. Elle devient à ses yeux la porteuse d'enfants de tous les péchés, celle qui est vouée à engendrer les pécheurs et qui succombera sous toutes les calomnies. Elle n'est plus que le support d'une vie condamnée par Hamlet dans son essence. Bref, ce qui se produit alors, c'est une destruction, une perte de l'objet, réintégré dans son cadre narcissique. Pour le sujet, l'objet apparaît, si je puis dire, au dehors. Le sujet ne l'est plus, il le rejette de tout son être, il ne pourra le retrouver qu'au moment où lui-même se sacrifiera. C'est en quoi l'objet est ici l'équivalent, il prend la place, il est bel et bien — le phallus.

C'est le deuxième temps de la relation à l'objet. Ophélie est là le phallus, extériorisé, rejeté par le sujet en tant que symbole signifiant de la vie. La formule $\$ \diamond \varphi$ est transformée sous la forme du rejet.

Qu'est-ce qui le démontre ? Il n'est pas besoin de l'étymologie d'Ophélie. Hamlet ne parle que de ça — la fécondité. La conception est une bénédiction, dit-il à Polonius, mais prenez garde à votre fille. Et tout son dialogue avec Ophélie vise la femme conçue comme porteuse de cette turgescence vitale qu'il maudit et dont il souhaite le tarissement. Une [...] peut aussi bien à l'époque désigner un bordel, l'usage sémantique le montre. Le rapport du phallus et de l'objet du désir n'est-il pas également indiqué dans l'attitude d'Hamlet au cours de la *play-scene* ? Devant Ophélie, il dit à sa mère *Il y a ici un métal qui m'attire plus que vous, et il veut placer sa tête entre les jambes de la fille — Lady, shall I lie in your lap ?*

Je ne trouve pas non plus superflu d'indiquer, puisque l'iconographie en a fait un tel état, que parmi les fleurs avec lesquelles Ophélie va se noyer, il est expressément mentionné les *dead men's fingers*. La plante dont il s'agit est l'*orchis mascula* qui a un rapport avec la mandragore, et par là avec l'élément phallique. J'ai cherché *dead men's fingers* dans le *New English Dictionary*, mais j'ai été très déçu qu'il n'y soit pas fait référence à l'allusion de Shakespeare, encore que l'expression soit citée au terme *finger*.

Le troisième temps, je vous y ai déjà plusieurs fois amené, c'est la scène du cimetière, au cours de laquelle la possibilité est enfin ouverte pour Hamlet de boucler la boucle, de se précipiter à son destin. Toute cette scène est faite pour que se produise cette bataille

furieuse au fond d'une tombe sur laquelle j'ai déjà insisté, et que Shakespeare n'a trouvée nulle part. Là se propose comme une réintégration de *a*. L'objet est ici reconquis au prix du deuil et de la mort.

Je pense que je pourraiachever la prochaine fois.

15 avril 1959

VI

LE DÉSIR ET LE DEUIL

Pour Hamlet donc, le rendez-vous est toujours trop tôt, et il le retarde. La procrastination est ainsi une des dimensions essentielles de sa tragédie.

Par contre, quand il agit, c'est toujours avec précipitation. Quand agit-il ? Quand tout d'un coup, quelque appel de l'événement, au-delà de lui-même, de sa décision, semble lui offrir *je-ne-sais quelle ouverture ambiguë*, qui est proprement ce qui, pour nous analystes, a introduit dans la dimension de l'accomplissement cette perspective que nous appelons la fuite.

Rien de plus net à cet égard que le moment où il se précipite sur ce quelque chose qui remue derrière la tapisserie, et il tue Polonius. Voyez-le aussi se réveiller en pleine nuit sur ce bateau dans la tempête, aller, presque en état second, rompre les sceaux du message dont Guildenstern et Rosencrantz sont porteurs, substituer de façon quasi automatique un message à un autre, refaire grâce à sa bague, le sceau royal. Il rencontre alors cette prodigieuse occasion, l'enlèvement par les pirates, dont il profite pour fausser compagnie à ses gardiens, lesquels iront sans s'en douter vers leur propre exécution.

Une phénoménologie se fait là reconnaître, que notre expérience et nos conceptions nous ont rendue familière, celle du névrosé, de sa relation avec sa vie. Mais c'est au-delà de ces caractéristiques, si sensibles, que j'ai essayé de vous conduire.

1

J'ai voulu vous ouvrir les yeux sur ce trait de structure, présent dans toute la pièce — Hamlet est toujours à l'heure de l'Autre.

Ce n'est là, bien sûr, qu'un mirage, car il n'y a pas, vous ai-je dit, d'Autre de l'Autre. Il n'y a pas dans le signifiant de garant de la dimension de vérité instaurée par le signifiant. Il n'y a que la sienne, d'heure, à Hamlet. Et il n'y a aussi qu'une seule heure, c'est l'heure de sa perte. Toute la tragédie d'*Hamlet* est de nous montrer le cheminement implacable du sujet vers cette heure.

Seulement, le rendez-vous du sujet avec l'heure de sa perte, c'est le sort commun, significatif pour toute destinée humaine. Si la fatalité d'*Hamlet* n'avait pas un signe particulier, elle n'aurait pas pour nous

cette valeur éminente. C'est là que nous en sommes — qu'est-ce qui spécifie la destinée d'Hamlet, qu'est-ce qui en fait la valeur hautement problématique ?

Qu'est-ce qui manque à Hamlet ? Le dessin de la tragédie tel que Shakespeare l'a composé nous permet-il un repérage, une articulation de ce manque qui aille au-delà des approximations dont nous nous contentons, et qui font le flou, non seulement de notre langage, mais de notre conduite et de nos suggestions à l'endroit du patient ?

Commençons tout de même par une approximation. On peut le dire dans le langage de tous les jours — ce qui manque à Hamlet, c'est de se fixer un but, un objet, choix qui comporte toujours ce qu'on appelle de l'arbitraire.

Hamlet est quelqu'un qui, comme le disent les bonnes femmes, ne sait pas ce qu'il veut. Cette dimension est présentifiée dans le discours que lui fait tenir Shakespeare à un certain tournant, qui est celui de son éclipse — de la scène — je parle de ce court moment où il s'absente pour faire ce circuit marin duquel il va revenir excessivement vite. A peine sorti du port, en partance pour l'Angleterre, toujours obéissant, sur les ordres du roi, il croise les troupes de ce Fortimbras qui est là dès le début dans l'arrière-plan de la tragédie et qui viendra à la fin ramasser les morts, faire le ménage, remettre de l'ordre. Voici notre Hamlet frappé de voir ces troupes vaillantes s'en aller conquérir quelques arpents de Pologne au nom d'un prétexte guerrier plus ou moins futile, et ce lui est l'occasion d'un retour sur lui-même.

— *La moindre occasion m'accuse. Elle éperonne ma vengeance qui s'engourdit. Qu'est-ce qu'un homme si son bonheur suprême, si l'emploi de son temps est seulement manger et dormir. Une bête sans plus. Celui qui mit en nous cet œil de la raison — Sure, he that made us with such large discourse,/looking before and after, gave us not that capability and god like reason/to fust in us unused.* Ce que la traducteur transcrit par *la raison*, c'est le grand discours, le discours fondamental, ce que j'appelais ici le discours concret.

... qui nous fait voir devant et derrière, et nous donne cette capacité...

Ici le mot raison vient à sa place... ne nous a sûrement pas fait ce don divin pour que faute d'emploi il moisisse en nous. Or, dit notre Hamlet, soit oubli bestial — bestial oblivion, c'est un des mots clés de la dimension de son être dans la tragédie — soit lâche scrupule qui trop minutieux envisage l'issue — pensée qui mise en quatre a un quart de sagesse contre trois-quarts de lâcheté — je vis disant, je ne sais trop pourquoi, cette chose est à faire (this thing's to do) quand j'ai mieux de la faire et le puis (Sith I have cause, and will, and strength, and means,/To do't.) Quand j'ai la raison, la cause, la vo-

lonté, la force et les moyens de la faire. Des exemples gros comme le monde m'y convient, comme ces grosses et onéreuses armées conduites par un tendre et délicat prince, dont l'esprit, au souffle d'une ambition divine, nargue le dénouement invisible, exposant sa faiblesse débile et mortelle aux audaces de la fortune, du danger et de la mort « even for an egg-shell » pour une coquille vide. Etre grand, sans conteste, ce n'est point de s'émouvoir sans grand sujet, c'est de trouver ce grand sujet dans un fétu quand l'honneur est en jeu. (Rightly to be great/Is not to stir without great argument,/But greatly to find quarrel in a straw/When Honour's at the stake). Que suis-je moi si mon père tué et ma mère salie, deux motifs, ma raison et mon sang laissent tout sommeiller, quand je vois à ma honte le trépas imminent de plus de vingt mille hommes qui pour un fantôme de gloire vont au tombeau ainsi qu'au lit en combattant pour un lopin sur lequel ne peut lutter leur nombre, dont la capacité comme tombe ne peut tenir les morts (Which is not tomb enough and continent/To hide the slain ?). Et que dorénavant mes pensées soient de sang ou qu'elles ne soient dignes de rien. (O, from this time forth,/My thoughts be bloody, or be nothing worth !)

Telle est la méditation d'Hamlet sur l'objet de l'action humaine. Cet objet laisse ici la porte ouverte à ce que j'appellerai toutes les particularisations auxquelles nous nous arrêtons. L'oblativité, c'est cela — verser son sang pour une noble cause, pour l'honneur. L'honneur aussi est correctement désigné — être engagé par sa parole. Le don, nous ne pouvons pas, en tant qu'analystes, ne pas rencontrer cette détermination concrète, ne pas être saisi de son poids, qu'il soit de chair ou d'engagement.

Ce que j'essaye de vous montrer ici, ce n'est pas seulement de tout cela la forme commune, le plus petit commun dénominateur — il ne s'agit pas d'un formalisme. Quand j'écris la formule $\mathcal{S} \diamond a$ au terme de la question que le sujet, à la recherche de son dernier mot, pose dans l'Autre, ce n'est rien qui soit effectivement ouvert à l'investigation, sinon dans cette expérience spéciale que nous appelons analytique, et qui permet l'exploration de la chaîne inconsciente en tant qu'elle parcourt le circuit supérieur du graphe.

Ce à quoi nous avons affaire, c'est au court-circuit imaginaire entre le désir et ce qui est en face, à savoir le fantasme. La structure générale du fantasme, je l'exprime par $\mathcal{S} \diamond a$, où \mathcal{S} est un certain rapport du sujet au signifiant, est le sujet en tant qu'irréductiblement affecté par le signifiant, où \diamond indique la relation qu'il entretient avec une conjoncture imaginaire dans son essence, a , qui n'est pas l'objet du désir, mais l'objet dans le désir.

C'est cette fonction de l'objet dans le désir qu'il s'agit d'approcher. C'est pour autant que la tragédie d'*Hamlet* nous permet de

l'articuler d'une façon exemplaire que nous nous penchons avec cet intérêt insistant sur la structure de l'œuvre de Shakespeare.

Nous partons de ceci — le sujet est privé, de par son rapport au signifiant, de quelque chose de lui-même, de sa vie même, qui a pris valeur de ce qui le rattache au signifiant. Le signifiant de son aliénation signifiante, c'est ce que nous désignons comme le phallus. C'est en tant que le sujet est privé de ce signifiant qu'un objet particulier devient pour lui objet de désir. Voilà ce que signifie $\$ \diamond a$.

L'objet de désir est essentiellement différent de l'objet d'aucun soin. Quelque chose devient objet dans le désir quand il prend la place de ce qui au sujet reste, de par sa nature, masqué, ce sacrifice de lui-même, cette livre de chair engagée dans son rapport au signifiant.

Cela est profondément énigmatique d'être dans son fond une relation au caché, à l'occulté. Si vous me permettez une formule qui est de celles qui me viennent sous la plume dans mes notes, la vie humaine pourrait se définir comme un calcul dont le zéro serait irrationnel. Cette formule n'est qu'une image, une métaphore mathématique. En parlant d'*irrationnel*, je ne fais pas allusion à je-ne-sais quel affectif insondable, mais précisément à ce qu'on appelle un nombre imaginaire. $\sqrt{-1}$ ne correspond à rien d'intuitivable, à rien de réel, au sens mathématique du terme, et pourtant, il veut être gardé avec sa pleine fonction. Il en va de même de cet élément caché du support vivant, du sujet pour autant que, prenant fonction de signifiant, il ne peut être subjectivé comme tel.

Le $\$$, c'est le S en tant qu'il ne peut être qu'occulté au point précis où le a prend le maximum de sa valeur. C'est précisément pourquoi nous ne pouvons saisir la véritable fonction de l'objet qu'en faisant le tour de ses relations possibles avec cet élément. Ce serait beaucoup dire, que la tragédie d'*Hamlet* nous fait fermer ce tour des fonctions de l'objet. Mais assurément elle nous permet d'aller beaucoup plus loin que l'on n'est jamais allé par aucune voie.

Partons de la fin, du point de rencontre, de l'heure du rendez-vous.

L'acte terminal, celui où enfin Hamlet jette, pour prix de son action accomplie, tout le poids de sa vie, cet acte qu'il active et qu'il subit, a un côté d'hallali. Au moment où son geste s'accomplit, il est aussi bien le cerf forcé de Diane. Autour de lui se resserre le complot ourdi avec un cynisme et une méchanceté incroyable, quelles que puissent être les raisons de l'un et de l'autre, entre Claudius et Laerté, y étant impliquée aussi cette tarantule, le courtisan ridicule qui vient lui proposer le tournoi.

Telle est la structure. Elle est des plus claires. Le tournoi met Hamlet en position d'être le tenant du pari, de la gageure, de son oncle et beau-père Claudio. Il est à ce titre le champion d'un autre.

Le tournoi comporte, comme il se doit, des enjeux. Entre Hamlet et celui qui vient lui rapporter les conditions de l'épreuve, il s'établit un dialogue où tout est fait pour que miroitent à vos yeux la qualité, le nombre, la panoplie des objets mis en jeu. Hamlet gage avec Laert six chevaux de Barbarie, contre lesquels l'autre met en balance six rapières et des poignards français, tout un attirail de duel-listes, avec ce qui sert à les pendre, leurs fourreaux, je pense. Il y en a trois qui ont ce que le texte nomme des *most delicate carriages*, expression particulièrement précieuse pour désigner des boucles dans lesquelles doit prendre l'épée. C'est un mot de collectionneur, qui fait ambiguïté avec l'affût du canon.

Ces objets de prix accumulés dans tout leur éclat, sont mis là en balance avec la mort. C'est ce qui caractérise leur présentation comme ce que la tradition religieuse nous apprend à nommer une *vanitas*. C'est ainsi que se présentent tous les objets, tous les enjeux dans le monde du désir humain — les objets *a*.

Je vous ai dit le caractère paradoxal, voire absurde, du tournoi qui vient se proposer à Hamlet. Et pourtant celui-ci semble une fois de plus tendre le cou, comme si rien ne pouvait en lui s'opposer à une sorte de disponibilité fondamentale — *Monsieur, je vais me tenir dans cette salle, n'en déplaise à sa Majesté c'est mon heure de délassement. Qu'on apporte les fleurets, au bon vouloir du gentilhomme, et, si le roi persiste dans sa décision je le ferai gagner si je peux. Sinon, je ne gagnerai rien que ma courte honte et les bottes reçues.*

C'est là quelque chose qui nous montre la structure même du fantasme. Au moment où Hamlet est à la pointe de sa résolution — enfin, comme toujours, à la veille de sa résolution — le voilà qui se loue littéralement à un autre, et encore pour rien, de la façon la plus gratuite, et alors que cet autre est justement son ennemi, celui qu'il doit abattre. Sa résolution, il la met en balance avec les choses du monde qui l'intéressent le moins, et ce, afin de gagner pour un autre.

Les autres pensent captiver Hamlet avec les objets de collection, et sans doute se trompent-ils. Néanmoins, c'est bien sur ce plan qu'il se trouve intéressé. Il est intéressé d'honneur — ce qu'Hegel appelle la lutte de pur prestige — intéressé d'honneur dans ce qui l'oppose à un rival d'autre part admiré. Nous ne pouvons pas ne pas nous arrêter un instant à la sûreté de la connexion mise en avant par Shakespeare. Vous y reconnaîtrez la dialectique de ce moment déjà ancien dans notre dialogue, le stade du miroir.

Que Laerte à ce niveau soit pour Hamlet son semblable, c'est ce qui est expressément articulé dans le texte, certes d'une façon indirecte, je veux dire à l'intérieur d'une parodie. Quand Osric, le courtisan borné, venu lui proposer le duel, lui parle de son adversaire, en faisant jouer devant ses yeux la qualité éminente de celui auquel il aura à montrer son mérite, Hamlet lui coupe la parole — *Sir, his definement suffers no perdition in you — Monsieur, sa représentation ne souffre point de vous de défaillance, si comme je le sais, diviser ses mérites pour en faire l'inventaire doit dépasser l'arithmétique de la mémoire, et cependant ne saurait le désemparer, si merveilleusement grande est la rapidité de ses voiles.* Il poursuit un discours extrêmement précieux, alambiqué, qui parodie le style de son interlocuteur, et par lequel il conclut — *I take him to be a soul of great article/Je tiens que son âme est une âme d'assez grand prix, et qu'en lui est infuse une telle rareté et un tel prix que, pour faire de lui prononciation véritable, son semblable ne peut être que son miroir, et qui d'autre pourrait tracer son portrait, sinon à être sa propre ombre et rien de plus.*

L'image de l'autre, vous le voyez, est ici présentée comme absorbant complètement celui qui la contemple. Cette référence, gonflée d'une manière très gongorique, concettiste, prend tout son prix de ce que ce soit sur ce pied qu'Hamlet aborde Laerte avant le duel. C'est en ce paroxysme de l'absorption imaginaire, formellement articulée comme une relation spéculaire, une réaction en miroir, qu'est manifestement situé par le dramaturge le point de l'agressivité. Celui qu'on admire le plus est celui qu'on combat. Celui qui est l'idéal du moi est aussi, selon la formule hégélienne de l'impossibilité de la coexistence, celui qu'on doit tuer.

Cette exigence, Hamlet n'y répond que sur un plan désintéressé, sur le plan du tournoi. Il s'y engage d'une façon qu'on peut qualifier de formelle, voire de fictive. C'est à son insu qu'il entre en réalité dans le jeu le plus sérieux. C'est malgré lui qu'il va y perdre la vie. C'est sans le savoir qu'il va à la rencontre de son acte et de sa mort, qui, à quelques instants près, coïncident.

Tout ce qui s'est présenté à lui dans la relation agressive n'a été que leurre, mirage. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire qu'il n'est pas entré dans le jeu avec, disons, son phallus. C'est une façon d'exprimer où est la particularité du sujet Hamlet dans le drame.

Il y est entré tout de même, puisque les fleurets ne sont mouchetés que dans son leurre. En réalité, il y en a au moins un qui ne l'est pas, qui a été marqué, au moment de la distribution des épées, pour être donné à Laerte, pointe véritable, et qui plus est empoisonnée.

Le sans-gêne du scénariste rejoint ici ce qu'on peut appeler la formidable intuition du dramaturge. Shakespeare ne se donne pas tellement de peine pour nous expliquer comment dans la bagarre, l'arme empoisonnée passe de la main d'un des adversaires dans la main de l'autre — ce doit être une des difficultés du jeu de scène. Dans un corps à corps où ils se mêlent après que Laerté a porté le coup de pointe dont Hamlet doit périr, la pointe change de main. Personne ne se donne de mal pour expliquer un si étonnant incident, et personne n'a à s'en donner. Car il s'agit de montrer que l'instrument de la mort, Hamlet ne peut le recevoir que de l'autre, et qu'il est ailleurs que dans ce qui est là matériellement représentable. C'est au-delà de la parade du tournoi, au-delà de la rivalité avec le semblable en plus beau, avec le moi-même qu'il peut aimer, que se joue le drame de l'accomplissement du désir d'Hamlet. Et dans cet au-delà, il y a le phallus. La rencontre avec l'autre n'est là, en définitive que pour permettre à Hamlet de s'identifier enfin avec le signifiant fatal.

Chose très curieuse, c'est dans le texte. On parle des fleurets, *foils*, au moment de les distribuer — *Give them the foils, young Osric/Cousin Hamlet, you know the wager*. Plus tôt, Hamlet dit aussi — *Give us the foils*. Entre ces deux moments, Hamlet fait un jeu de mots — *I'll be your foil, Laertes : in mine ignorance/Your skill shall, like a star i' the darkest night/Stick fiery off indeed*. Ce que l'on a traduit en français comme on a pu — *Laerté, mon fleuret ne sera que fleurette auprès du vôtre*. Ici, *foil* ne peut vouloir dire *fleuret*, le mot a un sens parfaitement repérable, attesté à l'époque, même assez fréquent qui est le suivant — *foil* est le même mot que *feuille* en ancien français, utilisé sous une forme précieuse pour désigner ce dans quoi quelque chose de précieux est porté, c'est-à-dire un écrin. Le passage veut donc dire — Je ne serai là que pour mettre en valeur votre éclat d'étoile dans la noirceur du ciel. Ce sont les conditions mêmes du duel — le pari est engagé à neuf contre douze, c'est-à-dire qu'on donne un handicap à Hamlet. Mais pourquoi le jeu de mots ? Il n'est pas là par hasard.

C'est une des fonctions d'Hamlet de faire tout le temps des jeux de mots, des calembours, des doubles sens, de jouer sur l'équivoque. Remarquez que Shakespeare donne dans son théâtre un rôle essentiel à ces personnages qu'on appelle les fous de cour, à qui leur position permet de dévoiler les motifs les plus cachés, les traits de caractère que la politesse interdit d'aborder franchement. Ce n'est pas simple cynisme et injures. Leur discours procède essentiellement par la voie de l'équivoque, de la métaphore, du jeu de mots, du concetti, du parler précieux, de ces substitutions de signifiants sur la fonction essentielle desquelles j'ai ici insisté. Le théâtre de Shakespeare leur doit un style, une couleur, qui en fonde la dimension

psychologique. Eh bien, Hamlet est, en un certain sens, à compter au rang de ces clowns. Le fait qu'Hamlet soit un personnage plus angoissant qu'un autre ne doit pas nous cacher que sa tragédie est celle qui porte ce fou, ce faiseur de mots, au rang du zéro. Sans cette dimension, plus des quatre-cinquièmes de la pièce disparaîtrait, comme l'a remarqué quelqu'un.

Cette perpétuelle équivoque est une des dimensions où s'accomplit la tension d'Hamlet. Elle nous est dissimulée par le côté masque de l'affaire. L'essentiel pour Claudius, l'usurpateur, c'est de démasquer les intentions d'Hamlet, de savoir pourquoi celui-ci fait le fou. Mais il ne faut pas négliger pour autant la façon dont il fait le fou, cette façon d'attraper au vol les idées, les occasions d'équivoquer, de faire briller un instant devant ses adversaires un éclair de sens qui donne à son discours un aspect quasi-maniaque.

Les autres se mettent eux-mêmes à construire là-dessus, voire à affabuler. Ce qui les frappe dans les propos d'Hamlet, ce n'est pas leur discordance, mais au contraire leur spéciale pertinence. C'est dans ce jeu, qui n'est pas seulement jeu de dissimulation, mais jeu des signifiants dans la dimension du sens, que se tient l'esprit même de la pièce.

Tous les propos d'Hamlet, et du même coup la réaction de ceux qui l'entourent, constituent autant de problèmes où le spectateur s'égare sans cesse. Voilà d'où la pièce d'*Hamlet* prend sa portée.

Je ne vous rappelle cela que pour vous persuader qu'il n'y a rien d'arbitraire, ni d'excessif, à donner tout son poids à ce dernier petit jeu de mots sur *foil*. Hamlet fait jeu de mots avec ce qui est alors en jeu, la distribution des épées. Il dit à Laerte — Je serai votre écrin. Et qu'est-ce qui va survenir dans un instant ? — sinon, bel et bien, l'épée qui le blesse à mort, et qui aussi bien lui permettra d'achever son parcours, et de tuer à la fois son adversaire et le roi, objet dernier de sa mission. Dans ce calembour, il y a en fin de compte une identification au phallus mortel.

Voici donc la constellation dans laquelle s'établit l'acte dernier. Le duel entre Hamlet et son double plus beau que lui-même est au niveau inférieur de notre schéma, *i* (*a*) — *m*. Lui pour qui tout homme ou femme n'est autre chose qu'une ombre inconsistante et putride, trouve ici un rival à sa taille. La présence de ce semblable remodelé va lui permettre, au moins pour un instant, de soutenir la gageure humaine d'être lui aussi un homme. Mais ce remodelage n'est qu'une conséquence, ce n'est pas un départ. C'est la conséquence de la présence immanente du phallus, qui ne pourra apparaître qu'avec la disparition du sujet lui-même. Le sujet succombera avant même de le prendre en main pour devenir lui-même meurtrier.

La question se pose de savoir ce qui lui permet d'avoir ainsi accès à ce signifiant. Pour y répondre, nous revenons une fois de plus à notre carrefour, à ce carrefour si singulier dont j'ai parlé, à savoir ce qui se passe dans le cimetière. Voilà qui devrait bien intéresser un de nos collègues qui a éminemment traité à la fois de la jalouse et du deuil. La jalouse du deuil est en effet un des points les plus saillants de cette tragédie.

Je vous prie de vous reporter à la scène du cimetière, sur laquelle je vous ai ramenés par trois fois. Vous y verrez ceci d'absolument caractéristique, que Hamlet ne peut pas supporter la parade de Laerte au moment de l'enterrement de sa sœur. C'est l'ostentation du deuil chez son partenaire qui l'arrache à lui-même, bouleversé, secoué dans ses fondements, au point de ne pouvoir le tolérer.

Voilà la première rivalité, de beaucoup la plus authentique. Si c'est avec tout l'apparat de la courtoisie et avec un fleuret démoucheté qu'Hamlet aborde le duel au cimetière, c'est à la gorge de Laerte qu'il se jette, sautant dans le trou où on vient de descendre le corps d'Ophélie — *Montre-moi ce que tu sauras faire. Pleureras-tu, te battras-tu, jeûneras-tu ? Moi je le ferai. Es-tu venu céans pour geindre, me narguer en sautant dans sa tombe ? Fais-toi enterrer vif avec elle ; moi aussi je le ferai. Et si tu jases de montagnes, qu'on jette sur nous des millions d'arpents, tant qu'auprès de ce tertre qui roussira son sommet à la zone de feu, Ossa paraisse une verrue. Et si tu brailles, je vociférerai.*

Là dessus, tout le monde se scandalise, se répand pour séparer ces frères ennemis en train de s'étouffer. Et Hamlet tient encore ces propos — *Eh Monsieur, qui vous fait en user de la sorte avec moi ? Moi je vous ai toujours aimé. Il n'importe, Hercule a beau faire ce qu'il pourra, la chat miaulera, et le chien aura toujours son jour.* Elément proverbial qui me semble prendre toute sa valeur de rapprochements que certains d'entre vous peuvent faire, mais je ne peux m'y arrêter.

Lorsqu'il s'entretiendra avec Horatio, il lui expliquera qu'il n'a pu supporter de voir Laerte étaler son deuil de la sorte. Nous voici portés au cœur de quelque chose qui va nous ouvrir toute une problématique.

Quel rapport y-a-t-il entre le deuil et la constitution de l'objet dans le désir ? Abordons la question par le plus manifeste de ce qui se présente à nous, qui paraîtra peut-être le plus éloigné du centre de ce que nous cherchons ici.

Hamlet s'est conduit avec Ophélie d'une façon méprisante et

cruelle, et plus encore. J'ai déjà insisté sur l'agression dévalorisante, l'humiliation qu'il impose sans cesse à cette personne, devenue pour lui le symbole même du rejet de son désir. Or soudain, cet objet reprend pour lui sa présence, sa valeur. *J'aimais Ophélie, et trente-six mille frères avec tout ce qu'ils ont d'amour n'arriveraient point à la somme du mien. Que feras-tu pour elle ?* — voilà en quels termes commence le défi adressé à Laerte. Et voilà un trait qui reprend sous une autre forme, et complète, la structure d'Hamlet — c'est dans la mesure où l'objet de son désir est devenu un objet impossible qu'il redevient l'objet de son désir.

Que l'objet de son désir soit impossible est un trait pour nous familier du désir de l'obsessionnel. Mais ne nous arrêtons pas trop vite à ces apparences trop évidentes. La structure même des fondements du désir donne toujours une note d'impossibilité à l'objet du désir humain. Ce qui caractérise l'obsessionnel comme tel, c'est qu'il met l'accent sur la rencontre avec cette impossibilité. Autrement dit, il s'arrange pour que l'objet de son désir prenne valeur de signifiant de cette impossibilité.

Mais quelque chose de plus profond encore nous sollicite.

Le deuil, les formules freudiennes nous ont déjà appris à le formuler en termes de relation d'objet. N'y a-t-il pas lieu, à ce propos, d'être frappés de ce que ce soit Freud qui ait mis en valeur l'objet du deuil, pour la première fois depuis qu'il y a des psychologues, et qui pensent ?

L'objet du deuil prend pour nous sa portée d'un certain rapport d'identification que Freud a essayé de définir au plus près en l'appelant *incorporation*. Ne pouvons-nous tenter de réarticuler l'identification du deuil dans le vocabulaire que nous avons appris ici à manier ?

Si nous nous avonçons dans cette voie, armés de nos appareils symboliques, nous allons voir apparaître, des perspectives sur la fonction du deuil que je crois nouvelles et éminemment suggestives, et auxquelles vous ne pouviez accéder autrement. La question de ce qu'est l'identification doit s'éclairer des catégories qui sont celles qu'ici devant vous, depuis des années, je promeus, à savoir celles du symbolique, de l'imaginaire et du réel.

Qu'est-ce que c'est que l'incorporation de l'objet perdu ? En quoi consiste le travail du deuil ? On reste dans un vague qui explique l'arrêt de toute spéculation dans la voie pourtant ouverte par Freud dans *Deuil et Mélancolie*. La question n'a pas été convenablement articulée.

Tenons-nous-en aux aspects les plus évidents de l'expérience du deuil. Le sujet qui s'abîme dans le vertige de la douleur se trouve dans un certain rapport à l'objet que la scène du cimetière nous illustre de la façon la plus manifeste — Laerte saute dans la tombe, et embrasse l'objet dont la disparition est cause de sa douleur, objet qui

atteint à une existence d'autant plus absolue qu'elle ne correspond plus à rien qui soit. La dimension intolérable offerte à l'expérience humaine, ce n'est pas l'expérience de sa propre mort, que personne n'a, mais celle de la mort d'un autre.

Le trou de cette perte, qui provoque chez le sujet le deuil, où est-il ? Il est dans le réel. Il entre par là dans une relation qui est l'inverse de celle que je promeus devant vous sous le nom de *Verwerfung*.

De même que ce qui est rejeté du symbolique réapparaît dans le réel, de même le trou de la perte dans le réel mobilise le signifiant. Ce trou offre la place où se projette le signifiant manquant, essentiel à la structure de l'Autre. Il s'agit de ce signifiant dont l'absence rend l'Autre impuissant à vous donner la réponse, de ce signifiant que vous ne pouvez payer que de votre chair et de votre sang, de ce signifiant qui est essentiellement le phallus sous le voile.

Ce signifiant trouve là sa place. Et en même temps il ne peut la trouver, puisqu'il ne peut s'articuler au niveau de l'Autre. C'est alors que, comme dans la psychose — et c'est ce par quoi le deuil s'apparente à la psychose — viennent pulluler à sa place les images dont se lèvent les phénomènes du deuil. Non pas seulement ceux par quoi se manifeste telle folie particulière, mais aussi ceux qui témoignent d'une des folies collectives les plus remarquables de la communauté humaine, dont un exemple est mis au premier plan de la tragédie d'*Hamlet*, à savoir le *ghost*, cette image qui peut suprendre l'âme de tous et de chacun lorsque la disparition de quelqu'un n'a pas été accompagnée des rites qu'elle appelle.

Qu'est-ce que c'est que ces rites par quoi nous satisfaisons à ce qu'on appelle la mémoire du mort ? — sinon l'intervention totale, massive, depuis l'enfer jusqu'au ciel, de tout le jeu symbolique.

Je voudrais avoir le temps de vous faire quelques séminaires sur le sujet du rite funéraire à travers une enquête ethnologique. Je me souviens avoir passé assez de temps il y a de nombreuses années sur un livre qui prend toute sa valeur d'être d'une civilisation assez distante de la nôtre pour que les reliefs de cette fonction en apparaissent d'une façon vraiment éclatante. Il s'agit d'un des livres chinois consacrés où s'atteste le caractère macro-cosmique des rites funéraires. Et en effet il n'y a rien de signifiant qui puisse combler ce trou dans le réel, si ce n'est la totalité du signifiant. Le travail du deuil s'accomplice au niveau du logos — je dis *logos* pour ne pas dire *groupe* ou *communauté*, bien que le groupe et la communauté en tant que culturellement organisés en soient les supports. Le travail du deuil est d'abord une satisfaction donnée à ce qui se produit de désordre en raison de l'insuffisance des éléments signifiants à faire face au trou créé dans l'existence. Car c'est le système signifiant dans son ensemble

qui est mis en cause par le moindre deuil.

C'est ce qui nous explique que la croyance folklorique établissoit la relation la plus étroite entre le fait que quelque chose soit manqué, élidé, ou refusé, de la satisfaction au mort, et l'entrée en jeu des fantômes et des larves dans l'espace laissé libre par le défaut du rite signifiant.

Ici nous apparaît une dimension nouvelle de la tragédie d'*Hamlet* — c'est une tragédie du monde souterrain. Le *ghost* surgit d'une inexplicable offense. Dans cette perspective, Ophélie apparaît comme une victime offerte à l'expiation de cette offense primordiale. De même, le meurtre de Polonius, et le ridicule traînage de son cadavre par le pied.

Hamlet est là soudain déchaîné, et s'amuse à narguer tout le monde, en proposant une série d'énigmes de fort mauvais goût qui culmine dans la formule — *Hide fox, and all after*, référence à une espèce de jeu de cache-tampon. Ce cadavre caché au défi de la sensibilité et de l'inquiétude de tout l'entourage, ce n'est encore qu'une dérisio[n] de ce dont il s'agit, à savoir un deuil non satisfait.

Nous aurons la prochaine fois à articuler le rapport entre le fantasme et quelque chose qui en apparaît paradoxalement éloigné, à savoir la relation d'objet, pour autant que le deuil nous permet de l'éclairer. Les détours de la pièce d'*Hamlet* nous permettront de mieux saisir l'économie, ici étroitement liée, du réel, de l'imaginaire, et du symbolique.

Peut-être beaucoup d'idées préconçues resteront-elles sur ce chemin en panne, voire seront, je l'espère bien, fracassées. Ces dégâts purement idéiques vous paraîtront sans doute peu de chose à côté des dégâts laissés derrière lui par Hamlet. Je vous consolerai en tout cas du chemin peut-être difficile que je vous fais parcourir, avec cette formule hamlétique — *On ne fait pas d'hamlet sans casser des œufs*.

22 avril 1959

VII

PHALLOPHANIE

La tragédie d'*Hamlet* est la tragédie du désir. Mais au moment où nous arrivons au bout de notre cours, il est temps de noter ce que l'on relève toujours en dernier, à savoir ce qui est le plus évident. Je ne sache pas qu'aucun auteur ne soit seulement arrêté à cette remarque difficile pourtant à méconnaître une fois qu'on l'a formulée, que d'un bout à l'autre d'*Hamlet* on ne parle que de deuil.

Le deuil est bien ce qui fait le scandale du mariage de la mère. Ce mariage, la mère elle-même dans son anxiété à savoir ce qui tourmente son fils aimé, l'appelle *notre mariage trop précoce* — *I doubt it is no other but the main. His father's death and our o'erhasty marriage*. Inutile de vous redire les paroles d'*Hamlet* sur les reliefs du repas des funérailles qui servirent au repas de noces — *Thrift, thrift, Horatio*.

Ce terme là bien fait pour nous rappeler que, dans l'articulation qui est celle de la société moderne entre les valeurs d'usage et les valeurs d'échange, il y a quelque chose peut-être que méconnaît l'analyse économique, marxiste, qui domine la pensée de notre époque, quelque chose dont nous touchons à tout instant la force et l'ampleur — ce sont les valeurs rituelles. Encore que nous les pointions sans cesse dans notre expérience, il peut être utile que nous les détachions ici comme essentielles.

J'ai déjà fait allusion à la fonction du rite dans le deuil. Le rite introduit une médiation par rapport à ce que le deuil ouvre de béance. Plus exactement, son opération consiste à faire coïncider avec la béance ouverte par le deuil la béance majeure, le point *x*, le manque symbolique. L'ombilic du rêve auquel Freud fait quelque part allusion n'est peut-être que le correspondant psychologique de ce manque.

Aussi bien ne pouvons-nous pas ne pas être frappés de ce que, dans tous les deuils mis en question dans *Hamlet*, toujours revient ceci, que les rites ont été abrégés, clandestins.

Polonius est enterré sans cérémonie, secrètement, à la va-vite, pour des raisons politiques. Et vous vous souvenez de tout ce qui

se joue autour de l'enterrement d'Ophélie. On discute sur le point de savoir comment il se fait que, s'étant très probablement noyée d'une façon délibérée — du moins est-ce l'avis du populaire — elle est néanmoins enterrée en terre chrétienne. Les fossoyeurs n'en doutent pas — si elle n'était pas une personne d'un rang si élevé, on l'aurait traitée autrement. Le prêtre lui aussi n'est pas d'avis qu'on lui rende ces honneurs funéraires — on aurait dû la jeter en terre non consacrée, accumuler sur elle les tessons et les détritus de la malédiction et des ténèbres, — et les rites auxquels il a consenti sont abrégés.

Nous ne pouvons pas ne pas tenir compte de tous ces éléments. Bien d'autres s'y ajoutent.

L'ombre du père a un grief inexpiable. Il a été, nous dit-il, offensé d'une façon éternelle, ayant été surpris — ce n'est pas là un des moindres mystères du sens de cette tragédie — dans la fleur de ses péchés. Il n'a pas eu le temps de rassembler avant sa mort ce quelque chose qui l'eût mis en état de comparaître au jugement dernier.

Nous avons là des traces, des *clues*, comme on dit en anglais, qui convergent d'une façon éminemment significative, et vers quoi ? Vers le rapport du drame du désir avec le deuil, les exigences du deuil.

C'est le point sur lequel je voudrais aujourd'hui m'arrêter, pour tâcher d'approfondir la question de l'objet tel que nous l'abordons dans l'analyse, l'objet du désir.

1

Il y a d'abord du sujet à l'objet du désir un rapport simple que j'ai articulé en termes de rendez-vous. Mais il ne vous échappe pas que nous abordons la question de l'objet sous un angle tout différent quand nous en parlons en tant que le sujet s'y identifie dans le deuil — le sujet peut, dit-on réintégrer l'objet à son ego. Qu'est-ce là ? N'y a-t-il pas là deux phases qui dans l'analyse ne sont pas accordées ? N'est-ce pas quelque chose qui exige que nous essayons de pénétrer plus loin dans ce problème ?

Ce que je viens de dire du deuil dans *Hamlet* ne doit pas nous voiler que le fond de ce deuil, c'est, dans *Hamlet* comme dans *Œdipe*, un crime. Jusqu'à un certain point, tous les deuils qui se succèdent en cascade sont comme les conséquences du crime initial. C'est en quoi *Hamlet* est un drame œdipien, que nous pouvons égaler à *l'Œdipe*, placer dans la généalogie tragique au même niveau fonctionnel. Et c'est ce qui a mis Freud, et à sa suite ses disciples, sur la piste de l'importance d'*Hamlet*.

La tradition analytique reconnaît en effet dans le crime d'*Œdipe* la trame la plus essentielle du rapport du sujet à ce que nous appelons

ici l'Autre, à savoir le lieu où s'inscrit la loi. De même, elle situe Hamlet au centre de la méditation sur les origines. Il est bon de rappeler à ce propos quelques termes essentiels de la façon dont se sont jusqu'à présent articulées pour nous les relations du sujet avec le crime originel.

Au lieu de faire comme toujours et laisser les choses dans un trouble, un flou, qui ne facilite pas les spéculations, nous devons distinguer. Il y a deux étages.

Le premier est celui du crime, parfaitement illustré par *Totem et tabou*, qui mérite d'être appelé le mythe freudien. On peut même dire que la construction freudienne est peut-être l'exemple unique d'un mythe formé qui soit sorti dans notre âge historique. Ce mythe nous indique une liaison essentielle — l'ordre de la loi ne peut être conçu que sur la base de quelque chose de plus primordial, un crime. Et c'est aussi le sens freudien du mythe d'*Œdipe*.

Aux yeux de Freud, le meurtre primitif du père forme l'horizon, la barre terminale du problème des origines. En toute matière analytique, remarquons-le, il le retrouve toujours, et rien ne lui paraît épousé qu'il ne le rejoigne. Ce meurtre primitif du père, qu'il le place à l'origine de la horde ou à l'origine de la tradition judaïque, a bien évidemment un caractère mythique.

Le rapport de la loi au crime est une chose. Autre chose est ce qui s'en développe lorsque le héros tragique — qui est *Œdipe* et aussi bien chacun de nous virtuellement en quelque point de notre être, quand nous reproduisons le drame oedipien — renouvelle la loi sur le plan tragique, et, en une sorte de bain lustral, assure sa renaissance. C'est le second étage.

La tragédie d'*Œdipe* répond strictement à la définition que je viens de donner du mythe comme reproduction rituelle. *Œdipe*, en somme complètement innocent, inconscient, accomplit à son insu, dans une sorte de rêve qui est sa vie — la vie est un songe — le renouvellement des passes qui vont du crime à la restauration de l'ordre. Il assume lui-même la punition, et à la fin nous apparaît châtré.

Voilà l'élément qui reste voilé si nous nous en tenons à l'étage premier, au meurtre primitif. Le plus important en fait, c'est la punition, la sanction, la castration — clé cachée de l'humanisation de la sexualité, clé dans laquelle nous avons coutume, par notre expérience, de faire tourner les accidents de l'évolution du désir.

Il n'est pas indifférent ici de nous apercevoir des dissymétries qu'il y a entre la tragédie d'*Œdipe* et celle d'*Hamlet*. Les détailler serait un exercice trop brillant, mais je vous donnerai tout de même quelques indications.

Le crime se produit dans *Œdipe* au niveau de la génération du héros. Dans *Hamlet*, il s'est déjà produit au niveau de la génération

précédente. Dans *Œdipe*, le héros, ne sachant pas ce qu'il fait, est en quelque sorte guidé par le *fatum*. Ici le crime est accompli d'une façon délibérée.

Le crime dans *Hamlet* est l'effet d'une traîtrise. Le père est surpris dans son sommeil, d'une façon complètement étrangère au fil de ses pensées vigiles. *J'ai été surpris*, dit-il, *dans la fleur de mes péchés*. Un coup vient le frapper partant d'un point d'où il ne l'attend pas, véritable intrusion du réel, rupture du fil de la destinée. Il meurt, nous dit le texte shakespearien, sur un lit de fleurs que la scène des acteurs va jusqu'à nous reproduire au cours de la pantomime préliminaire.

Or, cette irruption du crime, si soudaine, est en quelque sorte, paradoxalement, compensée par le fait qu'ici le sujet sait. Ce n'est pas là l'une des moindres énigmes. Le drame d'*Hamlet*, contrairement à celui de l'*Œdipe*, ne part pas de la question — qu'est-ce qui se passe ? où est le crime ? où est le coupable ? Il se déroule à partir de la dénonciation du crime, du crime mis au jour à l'oreille du sujet. L'ambiguïté de cette révélation, nous pouvons l'inscrire sous la forme où est, dans notre algèbre, noté le message de l'inconscient, à savoir le signifiant de A barré.

Dans la forme normale, si l'on peut dire, de l'*Œdipe*, le S (\mathbb{A}) est incarné par le Père, pour autant que de lui est attendue la sanction du lieu de l'*Autre*, la vérité de la vérité. Le Père doit être l'auteur de la loi, et pourtant, pas plus que quiconque, il ne peut la garantir, puisque lui aussi a à subir la barre, qui fait de lui, pour autant qu'il est le père réel, un père châtré.

Toute différente — quoi qu'elle puisse se symboliser de la même manière — est la position au départ d'*Hamlet*. L'*Autre* s'avère d'emblée comme Autre barré. Ce n'est pas seulement de la surface des vivants qu'il est rayé, c'est de sa juste rémunération. Il est entré avec le crime dans le domaine de l'enfer, c'est-à-dire d'une dette qu'il n'a pas pu payer, une dette inexpiable, dit-il. Et c'est bien là pour son fils le sens le plus angoissant de sa révélation.

Œdipe a payé. Il se présente comme celui qui porte dans la destinée du héros la charge de la dette accomplie, rétribuée. Au contraire, ce dont se plaint pour l'éternité le père d'*Hamlet*, c'est, dans ce fil, d'avoir été interrompu, surpris, brisé. C'est de ne plus pouvoir en répondre jamais.

Vous le voyez, notre investigation, à mesure qu'elle progresse, nous mène à nous interroger sur la rétribution, et sur la punition, c'est-à-dire sur ce dont il s'agit avec le signifiant phallus dans la castration.

De ce que Freud lui-même nous a indiqué, d'une façon peut-être un peu fin de siècle — que quelque chose ferait que nous sommes voués à ne plus vivre l'*Œdipe* que dans une forme faussée — de cela il y a assurément un écho dans *Hamlet*.

Un des premiers cris d'Hamlet à la fin du premier acte est celui-ci — *The time is out of joint. O cursed spite./That ever I was born to set it right. Oh maudit* — je ne peux traduire *spite*, ce mot qui est partout dans les *Sonnets*, autrement que par *dépit*. Mais attention. Comprendre les élisabethains exigerait d'abord qu'on fasse tourner certains mots sur leurs gonds, qu'on leur redonne un sens intermédiaire entre le subjectif et l'objectif. *Dépit* a pris pour nous un sens subjectif, alors qu'il est là entre les deux, entre le vécu du sujet et l'injustice dans le monde. Nous semblons avoir perdu le sens de cette référence à l'ordre du monde. *O cursed spite*, c'est ce dont Hamlet a dépit et c'est aussi en quoi le temps lui fait injustice. Peut-être reconnaisserez-vous au passage, transcendé par le vocabulaire shakespearien, le fourvoiement de la belle âme, dont nous ne sommes pas sortis, loin de là, malgré tous nos efforts. Ce n'est pas pour rien que je fais ici allusion aux *Sonnets*. Donc — *O malédiction, que je ne sois né jamais pour le remettre droit.*

Voici à la fois justifié et approfondi ce qui peut nous apparaître dans *Hamlet* illustrer une forme décadente de l'*Œdipe*, son déclin. Ce mot fait ambiguïté avec cette expression de Freud, *Die Untergang des Œdipus complex/Le déclin du complexe d'Œdipe*, il entend dans chaque vie individuelle. Il en intitule un de ses textes qui n'est pas long, et sur lequel je veux maintenant amener votre attention. Vous le trouverez dans le tome XIII des *Gesammelte Werke*.

2

En 1924, donc, Freud attire lui-même l'attention sur ce qui est en fin de compte l'éénigme de l'*Œdipe*. Ce n'est pas simplement que le sujet ait voulu, désiré le meurtre de son père, le viol de sa mère mais que cela soit dans l'inconscient.

Comment cela vient-il à être dans l'inconscient ? Comment cela y est-il si bien que le sujet, pendant une période importante de sa vie, la période de latence, source de la construction de tout son monde objectif, ne s'en occupe plus du tout ? Plus du tout au point que Freud a pu admettre, du moins à l'origine de son articulation doctrinale, que, dans un cas idéal, ne plus s'en occuper du tout devient heureusement définitif.

Partons de ce que Freud nous dit, nous verrons ensuite s'il apporte de l'eau à notre moulin.

Quand est-ce que le complexe d'*Œdipe* entre selon Freud dans son *Untergang*, qui est une péripétie décisive pour tout le développement ultérieur du sujet ? Quand le sujet éprouve le menacé de la castration, et ce, sous les deux aspects qu'implique le triangle. S'il veut prendre la place du père, il sera châtré. S'il veut prendre celle de

la mère, il le sera aussi, bien — je vous rappelle que le fait que la femme est châtrée, point d'achèvement, de maturité, de l'Œdipe, lui est connu. Ainsi, par rapport au phallus, le sujet est pris dans une alternative close qui ne lui laisse aucune issue.

Le phallus est donc cette chose qui nous est présentée par Freud comme la clé de l'*Untergang* de l'Œdipe. Je dis *chose* et non pas *objet*, car c'est une chose réelle, qui n'est pas encore symbolisée, mais qui est en puissance de l'être.

L'articulation freudienne ne met point ici la fille dans une position tellement dissymétrique. Le sujet entre à l'égard de cette chose dans un rapport que nous pouvons appeler de lassitude — c'est dans le texte de Freud — quant à la gratification. Pour ce qui est du garçon, il renonce à être à la hauteur. Pour ce qui est de la fille, elle renonce à attendre aucune gratification sur ce plan — le renoncement est encore plus articulé pour elle. Qu'est-ce à dire ? — sinon que, formule qui n'émerge pas dans le texte de Freud, mais dont tout indique la pertinence, l'Œdipe entre dans son déclin dans la mesure où le sujet a à faire son deuil du phallus.

Par là s'éclaire la fonction ultérieure de ce moment de déclin. Les fragments, les détritus plus ou moins incomplètement refoulés de l'Œdipe, ressortent à la puberté sous la forme de symptômes névrotiques. Mais ce n'est pas tout. Il est de l'expérience commune des analystes que de ce déclin dépend la normalisation du sujet sur le plan génital, non seulement dans l'économie de son inconscient, mais dans son économie imaginaire. Il n'y a d'heureux succès de la maturation génitale que par l'achèvement aussi plein que possible de l'Œdipe, et ceci en tant que l'Œdipe a comme conséquence chez l'homme comme chez la femme, le stigmate, la cicatrice, du complexe de castration. Peut-être pouvons-nous éclairer le déclin de l'Œdipe comme deuil du phallus à partir de ce qui nous a été donné dans l'œuvre freudienne concernant le mécanisme du deuil. Il y a là une synthèse à faire.

Qu'est-ce qui définit les limites des objets dont nous pouvons avoir à porter le deuil ? Cela non plus n'a pas été articulé jusqu'à présent. Nous nous doutons bien que le phallus, parmi les objets dont nous pouvons avoir à porter le deuil, n'en est pas un comme les autres. Là comme partout, il a sa place à part. C'est ce qu'il s'agit de préciser. Il faut en préciser la place sur un fond. La place du fond apparaîtra aussi, en rétroaction.

Nous sommes ici sur un terrain complètement nouveau, où se pose la question que j'appelle de la place de l'objet dans le désir. C'est la question que je laboure devant vous par une série de touches concentriques, que j'accentue de façons diversement résonnantes, et que notre analyse d'*Hamlet* doit nous servir à avancer.

Qu'est-ce qui donne sa valeur au phallus ? Freud répond, comme toujours sans la moindre précaution — il nous bouscule, Dieu merci, il l'a fait toute son existence, car il ne serait jamais venu au bout de ce qui lui restait à tracer dans son champ — Freud répond que c'est une exigence narcissique du sujet.

Au moment de l'issue dernière de ses exigences oedpiennes, se voyant de toute façon châtré, privé de la chose, le sujet préfère, si l'on peut dire, abandonner une partie de lui-même, qui lui sera dès lors à jamais interdite, formant la chaîne signifiante ponctuée qui fait le haut de notre graphe. Si la relation d'amour prise dans la dialectique parentale s'efface, si le sujet laisse sombrer la relation oedipienne, c'est en raison, dit Freud, du phallus, de ce phallus si énigmatiquement introduit dès l'origine à partir du narcissisme.

Qu'est-ce que cela peut vouloir dire pour nous, dans notre vocabulaire ?

Ce recours n'a de raison d'être que s'il permet d'éclairer ce que Freud doit laisser de côté. Il le laisse de côté parce qu'il lui faut aller au plus vif du sujet, et qu'il n'a pas le temps de s'arrêter sur les prémisses. C'est d'ailleurs ainsi en général que se fonde toute action, et surtout toute action véritable, comme devrait être l'action qui est là notre propos.

Eh bien, traduit dans notre discours, *narcissique* a rapport à l'imaginaire. Partons de ceci, que le sujet a à faire le tour de son rapport au champ de l'Autre, c'est-à-dire au champ organisé du symbolique dans lequel son exigence d'amour a commencé de s'exprimer. C'est à l'issue de ce tour, lorsqu'il est au bout, que se produit pour lui la perte du phallus, éprouvée comme telle, radicale. Comment répond-il alors à l'exigence de ce deuil. Avec sa texture imaginaire précisément, et seulement avec elle — phénomène dont j'ai déjà indiqué la parenté avec un mécanisme psychotique.

Voilà ce qui nous permet d'identifier le sujet à quelque chose qui représente sur le plan imaginaire le manque comme tel, et c'est ce que, sous une forme voilée, Freud nous présente comme le lien narcissique du sujet à la situation. Ce manque est la réserve, le moule, à partir de quoi le sujet aura à remodeler et à assumer sa position dans la fonction génitale.

Mais n'est-ce pas là franchir trop vite ce dont il s'agit ? N'est-ce pas faire croire, comme on le croit, que le rapport à l'objet génital est un rapport de positif à négatif ? Vous verrez qu'il n'en est rien, et que nos notations permettent d'articuler comment se présente réellement le problème.

Vous vous souvenez de la façon dont j'ai distingué les fonctions de la castration, de la frustration et de la privation. J'ai écrit — *castration, action symbolique — frustration, terme imaginaire* —

privation, terme réel. Je vous ai dit que la castration se rapportait à l'objet phallique imaginaire, que la frustration, imaginaire dans sa nature, se rapportait toujours à un terme réel, et que la privation, réelle, se rapportait à un terme symbolique. Il n'y a, dans le réel, à ce moment-là, ni faille, ni fissure. Tout manque est manque à sa place, et tout manque à sa place est manque symbolique.

J'ai encore tracé une colonne où indiquer l'agent de chacune de ces actions. Je n'ai rempli jusqu'à présent que la case de l'agent de la frustration, en inscrivant *la Mère*. C'est pour autant que la Mère, lieu de la demande d'amour, est d'abord symbolisée dans le double registre de la présence et de l'absence, qu'elle se trouve être en position de donner le départ de la dialectique, elle fait tourner en symbole de son amour ce dont le sujet est privé réellement, le sein par exemple.

J'en suis resté là, laissant vides les cases qui correspondent au terme agent dans les deux autres relations. Le terme agent se rapporte en effet au sujet, dont nous ne pouvions alors en articuler nettement les différents étage, et c'est seulement maintenant que nous allons le faire.

Au niveau de la privation, plaçons la Mère, mais symbolisée par le terme où tout ce qui se passe de son fait prend sa valeur, le A de l'Autre où s'articule la demande.

Au niveau de la castration, nous avons le sujet en tant que réel, mais sous la forme où nous l'avons depuis découvert, c'est-à-dire le sujet concret, parlant, marqué du signe de la parole.

Il me semble que, depuis quelque temps, des philosophes s'essaient à articuler la nature singulière de l'action humaine. Or, il n'est pas possible d'aborder ce thème sans s'apercevoir de l'illusion que comporte l'idée d'un commencement absolu, dernier terme où l'on peut pointer la notion d'agent. Il y a là assurément quelque chose qui cloche.

On a essayé à travers les temps de nous introduire ce quelque chose qui cloche sous la forme de diverses spéculations sur la liberté qui serait en même temps nécessité. Voilà ce que les philosophes sont arrivés à articuler — il n'y a pas d'autre action vraie que de se mettre en quelque sorte dans le droit fil des volontés divines. Nous pouvons, nous, prétendre ici apporter quelque chose d'un registre tout à fait différent, quand nous disons que le sujet en tant que réel est dans un rapport avec la parole qui conditionne chez lui une éclipse, un manque fondamental. Au niveau symbolique, il s'agit du rapport à la castration.

Ce n'est pas là un lingot d'or, un sésame qui ouvre tout. Mais cela commence au moins d'articuler quelque chose, et quelque chose qui n'a jamais été dit.

Qu'est-ce qui doit apparaître au niveau de la privation ? Que devient le sujet en tant qu'il a été symboliquement castré ? Il a été symboliquement castré au niveau de sa position comme sujet parlant et non point au niveau de son être. Son être a à faire le deuil de ce qu'il a apporté en sacrifice, en holocauste à la fonction du signifiant manquant.

Cela devient beaucoup plus clair dès lors que nous posons le problème en termes de deuil. Il y a un plan, le plan imaginaire, où le sujet est identique aux images biologiques qui le guident, et qui pour lui font le sillon préparé de son behaviour. Or, ce qui doit l'attirer par toutes les voies de la voracité et de l'accouplement est marqué, soustrait de ce plan. C'est ce qui fait du sujet quelque chose de réellement privé.

Cette privation, notre contemplation, notre connaissance, ne nous permet nullement de la situer quelque part dans le réel, parce que le réel en tant que tel se définit comme toujours plein. Nous retrouvons ici, mais autrement accentuée, cette remarque de ceux qu'on nomme à tort ou à raison les existentialistes, que c'est le sujet humain qui introduit une néantisation. Mais cette néantisation dont les philosophes font leurs dimanches, et même leurs dimanches de la vie, voir Raymond Queneau, ne nous satisfait pas, malgré l'usage artificieux qu'en fait la prestidigitation dialectique.

Cette fonction, nous l'appelons *moins phi*. C'est ce que Freud a pointé comme la marque sur l'homme de son rapport au Logos, c'est-à-dire la castration, ici assumée effectivement sur le plan imaginaire. Vous verrez par la suite que cette notation ($\neg\phi$), nous servira à définir l'objet *a* du désir, tel qu'il apparaît dans le fantasme.

L'objet *a* est cet objet qui soutient le rapport du sujet à ce qu'il n'est pas. Jusque là, nous allons à peu près aussi loin, quoiqu'un tout petit peu plus, que ce que la philosophie traditionnelle et existentialiste a formulé comme la négativité ou la néantisation du sujet existant. Mais nous ajoutons — à ce qu'il n'est pas en tant qu'il n'est pas le phallus. C'est l'objet *a* qui soutient le sujet dans cette position privilégiée, qu'il est amené à occuper dans certaines situations, où il n'est pas le phallus.

Il est devenu maintenant exigible que nous ayons une juste définition de l'objet. Comment s'ordonne, et du même coup se différencie, ce que, jusqu'à présent, nous avons à tort ou à raison articulé dans notre expérience comme étant l'objet ? L'objet *a*, est-ce notre façon de définir l'objet génital ? Est-ce dire que les objets prégénitaux ne sont pas des objets ? Les réponses ne sauraient être toutes simples. Mais dès à présent, l'avantage de la question est de nous permettre de saisir la distinction à établir entre ce qu'on a appelé la phase phallique et la phase génitale. Quelle est en effet

la fonction de la phase phallique dans la formation et la maturation de l'objet ? Voilà une question jamais posée depuis quelques années.

La position du phallus est toujours voilée. Il n'apparaît que dans des phanies, en éclair, par son reflet au niveau de l'objet. Il s'agit pour le sujet, bien entendu, de l'avoir ou pas. Mais la position radicale du sujet au niveau de la privation, du sujet en tant que sujet du désir, c'est de ne l'être pas. Le sujet est lui-même, si je puis dire, un objet négatif.

Les formes dans lesquelles apparaît le sujet au niveau de la castration, de la frustration, de la privation, nous pouvons bien les dire aliénées, mais nous devons apporter à chaque fois une articulation sensiblement diversifiée. Au niveau de la castration, le sujet apparaît dans une syncope du signifiant. C'est autre chose quand il apparaît au niveau de l'Autre, comme soumis à la loi de tous. C'est autre chose encore quand il a lui-même à se situer dans le désir. La forme de sa disparition a ici une originalité singulière, bien propre à nous susciter de la formuler plus avant.

C'est bien ce vers quoi nous tire le déroulement de la tragédie d'*Hamlet*.

3

En effet, le quelque chose de pourri à quoi est confronté le pauvre Hamlet a le rapport le plus étroit avec la position du sujet vis-à-vis du phallus. Et le phallus est partout présent dans le désordre qui est celui d'Hamlet chaque fois qu'il approche des points brûlants de son action.

Il y a quelque chose de très étrange dans la façon dont Hamlet parle de son père mort. Il y a une exaltation idéalisante de son père mort qui se résume à peu près en ceci, que la voix lui manque pour dire ce qu'il peut avoir à en dire. Véritablement, il s'étouffe et s'étrangle, pour conclure par ceci — forme particulière du signifiant qu'on appelle en anglais *pregnant* pour désigner quelque chose qui a un sens au-delà de son sens —, qu'il ne trouve rien d'autre à dire de son père, sinon que celui-ci était comme tout autre. Ce qu'il veut dire, c'est bien évidemment le contraire. Première indication, trace, de ce dont je veux vous parler.

Autre trace. Le rejet, la dépréciation, le mépris jeté sur Claudius a toutes les apparences d'une dénégation. Le déchaînement d'injures dont il le couvre, et devant sa mère nommément, culmine dans ce terme — *un roi de pièces et de morceaux*, un roi fait de débris raboutés. Assurément nous ne pouvons pas ne pas rapporter cela au fait que, dans la tragédie d'*Hamlet*, à la différence de la tragédie œdiennne, après le meurtre du père le phallus est toujours là. Il est bel et bien là, et c'est justement Claudius qui est chargé de l'incarner.

Le phallus réel de Claudio, il en est tout le temps question. Qu'a-t-il en somme à reprocher à sa mère, Hamlet, sinon de s'en être remplie ? Et de la renvoyer d'un bras et d'un discours découragés à ce fatal et fatidique objet, ici bel et bien réel, autour duquel tourne le drame.

Cette femme qui ne nous apparaît pas tellement différente des autres, et qui montre bien des sentiments humains, il doit y avoir quelque chose de bien fort qui l'attache à son partenaire. Et ne semble-t-il pas que ce soit là le point autour duquel tourne et hésite l'action d'Hamlet ? Son génie étonné, si on peut dire, tremble devant quelque chose de complètement inattendu. C'est que le phallus est là en position tout à fait ectopique par rapport à la position cœdienne. Le phallus ici bel et bien réel, c'est ce qu'il s'agit de frapper. Et Hamlet s'arrête toujours. Le ressort même de ce qui fait dévier à tout instant le bras d'Hamlet, c'est ce lien narcissique dont nous parle Freud dans son texte du déclin de l'OEdipe — on ne peut pas frapper le phallus, parce que le phallus, même réel, est une ombre.

Nous nous émouvions à l'époque, de savoir pourquoi, après tout, on n'assassinait pas Hitler — Hitler qui est si bien cet objet pas comme les autres, cet objet x dont Freud nous montre la fonction dans l'homogénéisation de la foule par l'identification. N'est-ce pas quelque chose qui nous permet de rejoindre ce dont nous sommes en train de parler ?

La manifestation énigmatique du signifiant de la puissance, c'est là ce dont il s'agit. L'OEdipe, quand ceci se présente sous la forme particulièrement saisissante dans le réel comme c'est dans Hamlet, celui du criminel et de l'usurpateur installé comme tel. Qu'est-ce qui détourne le bras d'Hamlet ? Ce n'est pas la peur — il méprise ce personnage — c'est qu'il sait qu'il a à frapper autre chose que ce qui est là. C'est tellement vrai que deux minutes plus tard, quand il sera arrivé dans la chambre de sa mère et qu'il aura commencé à lui secouer les tripes d'importance, il entend un bruit derrière la tapisserie, et il se rue sans regarder.

Je ne sais plus quel auteur astucieux a fait remarquer qu'il ne peut pas penser que ce soit Claudio, puisqu'il vient de le quitter dans la pièce à côté. Néanmoins, quand il aura éventré, étripé le malheureux Polonius, il fera cette réflexion — *Pauvre vieux fou, je croyais avoir affaire à quelque chose de meilleur.* Chacun pense qu'il a voulu tuer le roi, mais devant Claudio, le roi réel, l'usurpateur aussi, il s'est en fin de compte arrêté, voulant en avoir un meilleur, l'avoir lui aussi dans la fleur de son péché. Tel qu'il se présentait là, ce n'était pas ça, c'était pas le bon.

Il s'agit du phallus, et c'est pour cela qu'il ne pourra jamais l'atteindre, jusqu'au moment où il aura fait le sacrifice complet, et aussi

bien malgré lui, de tout attachement narcissique — c'est à savoir, quand il sera blessé à mort, et le sachant. La chose est singulière et évidente, elle est inscrite dans toutes sortes de menues énigmes du style d'Hamlet.

Polonius n'est pour lui qu'un *calf*, un veau qu'il a en quelque sorte immolé aux mânes de son père. Quand il l'a planqué dans un coin sous l'escalier, et qu'on lui demande partout de quoi il s'agit, il glisse quelques-unes de ses plaisanteries qui sont toujours si déroutantes pour ses adversaires. Tout le monde se demande si ce qu'il dit est bien ce qu'il veut dire, car ce qu'il dit chatouille tout le monde au bon endroit. Mais pour qu'il le dise, il faut qu'il en sache tellement qu'on ne peut pas y croire, et ainsi de suite.

C'est une position qui doit nous être assez familière du point de vue du phénomène de l'aveu du sujet. Il profère ces paroles qui sont restées jusqu'à présent assez fermées aux auteurs — *The body is with the king* — il n'emploie pas le mot *corpse*, je vous prie de le remarquer — *but the king is not with the body*. Remplacez le mot *roi* par le mot *phallus*, et vous vous apercevrez que c'est précisément ce dont il s'agit — le corps est engagé dans cette affaire du phallus, ô combien, mais par contre le phallus, lui, n'est engagé à rien, il vous glisse toujours entre les doigts.

Tout de suite après, Hamlet dit — *The king is a thing, le roi est une chose*. *Une chose* ? disent les gens, sidérés, abrutis, comme chaque fois qu'il se livre à ses aphorismes coutumiers — *A thing, my lord ?/HAMLET — Of nothing, une chose de rien*. A partir de quoi, tout le monde trouve à se conforter d'une citation du Psalmiste qui dit en effet que l'homme est *thing of not, une chose de rien*. Mais je crois qu'il vaut mieux se rapporter aux textes shakespeariens.

Une lecture attentive de ses *Sonnets*, dont on n'imagine pas l'audace, me semble montrer que Shakespeare a illustré en sa personne un point tout à fait extrême et singulier du désir. Je suis étonné qu'on puisse parler encore à ce propos d'ambiguïté. Il dit quelque part à l'objet de son amour — qui, comme chacun le sait, était de son propre sexe, un fort charmant jeune homme, le comte d'Essex dit-on — que celui-ci a toutes les apparences qui satisfont à l'amour, en ceci qu'il ressemble en tout à une femme. Il n'y a qu'une petite chose dont la nature a voulu le pourvoir, Dieu sait pourquoi, une petite chose, dont lui, Shakespeare n'a malheureusement rien à faire. Il est bien désolé que cela doive faire les délices des femmes, mais tant pis — pourvu que ton amour me reste, que ceci soit leur plaisir. Les termes *thing* et *nothing* sont là strictement employés, et ne laissent pas douter qu'ils font partie du vocabulaire familier de Shakespeare. Mais cette question de vocabulaire est après tout une chose secondaire.

Peut-être pourrons-nous éclairer plus avant la position créatrice de Shakespeare. Elle est sans aucun doute invertie sur le plan sexuel, mais peut-être pas tellement pervertie sur le plan de l'amour. Les *Sonnets* nous permettront de préciser d'encore un peu plus près la dialectique du sujet avec l'objet de son désir. Nous pourrons alors situer précisément ces instants où, par quelque voie, — la voie majeure étant celle du deuil — l'objet, en disparaissant, en s'évanouissant pour un temps — un temps qui ne saurait subsister que l'éclair d'un instant — fait se manifester la vraie nature de ce qui lui correspond dans le sujet, à savoir ce que j'appellerai les apparitions du phallus, les phallophanies.

29 avril 1959

Philosophie

