



La rencontre amoureuse *Clinique de la contingence*

Hervé Castanet

Dans son *Cours* de 2008, Jacques-Alain Miller insiste sur le réel qui tient à la *contingence*. « Rien ne cesse de s'écrire entre les sexes » dira-t-il. Le réel est tout à la fois celui du non-rapport – c'est le réel qui se démontre comme impossible – et celui de la rencontre dans la relation amoureuse – c'est le réel de la modalité de la rencontre. Le réel comme impossible est le réel de la logique. Le réel de la contingence désigne celui en propre de la psychanalyse. Choisissons de nommer les formes de la rencontre contingente entre les sexes aux fins de tirer des conséquences cliniques de ce réel. En affirmant la contingence, nous faisons surgir « l'acide » qui détruit toutes les catégories établies, tous les comptages, tous les idéaux scientifiques qui, eux, énoncent le nécessaire, le possible et l'impossible. Appliquons cette thèse à notre doxa : en quoi et comment le réel de la contingence nous oblige-t-il à repenser notre savoir psychanalytique sur le sexuel ?

En quoi et comment cette contingence est-elle portée par l'acte de l'analyste et si elle n'est pas portée par cet acte, c'est une contingence de seule rhétorique ? En quoi et comment est-elle interne à la cure ?

Ce thème¹ est politique non point simplement parce qu'il interroge comment les sexes, par la contingence, se rencontrent ou pas à notre époque, mais parce qu'il affirme que la psychanalyse pose autrement la question. Notre monde – avec ses discours aux artifices ouatés qui plaisent aux maîtres – se voudrait *sans* réel. En affirmant, avec la psychanalyse, le réel de la contingence - et il n'y a pas d'autre réel que la rencontre contingente entre les sexes – nous sortons du fatalisme du symbolique et des idéaux normatifs – nous sortons de l'imaginaire idyllique où le rapport sexuel se fait avec le corps sans la tête. Une conséquence : l'invention et la réinvention. Mais ces dernières ne font pas ami-ami avec le réel. Elles le rencontrent, en souffrent, consentent ou pas à en tirer des conséquences – et l'une d'elles est justement que la vie n'est pas un songe.

La clinique présentée lors de cette *Conversation* aura pour enjeu politique de délinéer, cas par cas, ces inventions qui font la rencontre amoureuse aujourd'hui, *pas sans réel*.

¹ Texte introductif à *Conversation clinique* du 25 mars 2011, organisée par la Section clinique de Marseille.



« Mon Journal, c'était lui »

Catherine Lazarus-Matet

Ce titre vient du *Journal*²... de Sofia Tolstoï. Dès les toutes premières lignes, elle écrit, en 1862, juste après son mariage : « Les deux semaines passées, j'avais l'impression qu'entre lui, mon mari, et moi, les relations étaient simples, en tout cas j'avais le cœur léger, mon Journal, c'était lui, je n'avais rien à lui cacher ».

L'histoire du couple Tolstoï est celle d'un amour fort, tendre et cruel, d'une rencontre passionnelle nouée à l'écriture. Au fil de la vie, le rapport de chacun à la sexualité et à Dieu, la solution de l'un et celle de l'autre ont pris un tour qui n'a pu, tout en les réunissant longtemps, et souvent douloureusement, que les éloigner. Pas de paix sexuelle pour le *parlêtre*, dit Lacan. Pas de paix sexuelle pour les Tolstoï. Quelques points du séminaire *Encore* résonnent particulièrement avec leurs amours infernales, et surtout du côté femme, du côté de la jouissance féminine, du côté de la comtesse Tolstoï, quand Lacan écrit que « [...] la seule chose qu'on puisse faire d'un peu sérieux, [c'est] la lettre d'amour³. » Ces corps parlants ont beaucoup écrit et leurs écrits ont laissé la trace de leur guerre amoureuse. Citons Oscar Wilde : « [...] *the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties...* »

Sofia Tolstoï avait donc l'impression que c'était simple mais confia à son Journal combien ce fut très rapidement compliqué. Elle ne cachait rien à son Journal, et la récente réédition de celui-ci comme la parution de son autobiographie⁴ permettent d'entrer dans la relation tumultueuse du couple Tolstoï, vue du côté de l'épouse. Quarante-huit ans d'un amour fort, fait de souffrances infinies, où, s'il va de soi que l'écriture tint un rôle majeur dans la vie de Tolstoï, elle tint également une place essentielle dans celle de Sofia et dans leur vie de couple, pour le meilleur et pour le pire. Elle s'éprit jeune de celui, déjà écrivain reconnu, qu'elle admirait profondément depuis l'enfance. Elle ne cachera donc rien à Lev Nicolaïevitch, et lui-même lui cachera peu de choses. Portés chacun par une haute idée de leur relation, et sans doute par un goût à s'étendre sur leurs tourments et leurs joies, ils eurent l'habitude de lire le journal de l'autre, ouvertement ou en cachette, ce qui scella dès avant le mariage la désillusion de Sofia qui rêvait d'amour pur.

La comtesse écrira qu'ils vécurent ensemble séparément. Ensemble, par l'écriture qui les noua ainsi que la famille, séparément par la sexualité et leurs idéaux de pureté qui signèrent le ratage durable de leur couple.

Parler de Sofia Tolstoï pourrait se résumer à dire qu'elle a passionnément aimé son mari, follement souffert de vivre avec lui car il était d'un caractère très changeant et brutal, éperdument aimé ses enfants, profondément pâti du choix de se consacrer à sa famille, de vivre dans le domaine de Iasnaïa Polnaïa, l'immense propriété de son mari. Elle a clamé

*Ce texte a été discuté lors de la Conversation clinique *La Rencontre amoureuse*, organisée par la Section clinique de Marseille, le 25 mars 2011.

² Tolstoï S., *Journal intime*, Paris, Albin Michel, 2010.

³ Lacan J., *Le séminaire, Livre XX, Encore*, Le Seuil, Paris, 1975, p. 78.

⁴ Tolstoï S., *Ma vie*, Éditions des Syrtes, 2010.

passionnément son amour pour lui et le bonheur qu'elle a connu à vivre aux côtés de ce grand écrivain, tout en déplorant sa propre infériorité intellectuelle et la façon dont les contraintes familiales limitèrent ses talents. Entre plaintes incessantes et déclarations d'amour, entre bonheur et malheur, elle déplie cependant ce qui faisait pour elle la possibilité du bonheur et les raisons du malheur. Là encore, l'on pourrait le dire en une phrase : la sexualité a signé l'échec de sa vie de femme, l'écriture de son mari a été le lieu de la bonne rencontre avec lui. La sexualité torturera également Tolstoï, de façon plus manifeste à la fin de sa vie, torture active dans sa quête de Dieu.

L'une des particularités de ce couple, c'est l'aspiration à la pureté, pourtant jamais partagée au même moment. Il a aimé sa pureté à elle, jeune fille, alors que lui ne l'était pas. Lorsqu'il a rencontré la pureté pour lui, c'était incompatible avec la présence d'aucune femme. Sofia a rêvé d'aimer un homme « absolument vierge, entier, pur ». Si elle reconnaît que c'est un rêve d'enfant, elle a aspiré à ce que, de cet homme, elle connaisse « sa moindre pensée, son moindre sentiment », qu'il l'aime « elle seule, toute sa vie ». Tolstoï, quant à lui, aimant, amant et colérique rongé par la jalousie, une jalousie particulière, a évolué vers une spiritualité radicale qui lui a fait haïr toute forme de sensualité, rejeter toute pulsion sexuelle, pour atteindre une ascèse totale, ce qui l'a encore séparé de sa femme, et du monde. La religion aurait pu les unir mais leur conception de celle-ci a divergé, allant jusqu'à l'excommunication de Tolstoï qui refusait les prêtres et la liturgie.

Ce qui fut un rêve d'enfant pour elle, à savoir un homme vierge, sera un idéal de vieillard pour lui, qui ne reconnaissait des qualités morales et spirituelles qu'aux jeunes filles vierges. Sofia refusera cette façon de voir, considérant, malgré son dilemme avec la sexualité, que celles qui restent vierges souffrent de divers maux hystériques.

Comme dans nombre de romans russes, les personnages, ici réels, foisonnent dans les récits de Sofia Tolstoï : la famille, les nombreux visiteurs, les paysans. Comme l'écrit sa petite-fille Tania dans la préface du *Journal...*, un des personnages essentiels y est le corps. Le sien d'abord, contraint par le mariage à subir les assauts d'un homme et les nombreuses grossesses, puis celui de l'homme, comme lieu de répulsion. Elle a perdu sept de ses treize enfants. Tout en se plaignant de ce sacrifice de son corps, et de ses talents intellectuels et artistiques, elle a cependant aimé être enceinte, aimé élever ses enfants qu'elle a choyés. Elle a terriblement souffert de perdre plusieurs d'entre eux, surtout Vanetchka, mort à sept ans en 1895.

Elle a écrit à maintes reprises son dégoût pour le corps masculin. Nous pourrions à ce propos rajouter un personnage : l'âme. Ainsi explique-t-elle : « En général, je n'aime pas les hommes ; ils me sont physiquement étrangers et même ils me dégoûtent. J'ai dû aimer longtemps en un homme son âme et son talent pour qu'il me devienne cher, et que je puisse l'aimer sous tous ses aspects ». On reconnaît dans la radicalité des propos, la violence des sentiments, la profondeur des déceptions et des joies, le passage instantané du bonheur au malheur, la fameuse âme slave. Pourtant ici, dans ce monde où Dieu n'est pas loin, la noblesse de l'âme, c'est ce qui permet de supporter le corps. Dans *Encore* Lacan s'amuse avec *lalangue*, pour y trouver une aide afin, non pas de jouer sur les homonymies, mais de se permettre de dire « qu'on âme ». Et il conjugue : « j'âme, tu âmes, il âme ». Et il ajoute qu'il faut pour cela l'écriture, aussi bien pour écrire « jamais j'âmais⁵ ».

Pour Sofia Tolstoï, il faudrait écrire « toujours j'âmais », laissant en chemin l'équivoque, car elle aimait l'âme, elle « âmait », et pas jamais, mais toujours. L'âme ici rejoint ce qu'écrit Lacan, à savoir qu'elle est ce qui permet à un être parlant de supporter l'intolérable de son monde. Dire « jamais j'âmais » permet de mettre en question l'existence de cette âme. Lacan

⁵ *Ibid.*

se demande si l'âme n'est pas un effet de l'amour. « Tant en effet que l'âme aime l'âme, il n'y a pas de sexe dans l'affaire. Le sexe n'y compte pas. »⁶ C'est l'aspiration de la comtesse.

Sofia, jeune fille, s'était promise à un ami de son frère, Polivanov, car celui-ci, écrit-elle, aimait pour la première fois : il était donc pur. On pensait dans la famille Bers que Lev Nicolaïevitch épouserait la fille aînée, Lisa qui était amoureuse de celui-ci. Tolstoï en effet, a quatorze ans de plus que Sofia, et il est considéré comme déjà vieux. Pourtant, lorsque Sofia a onze ans et que Tolstoï vient faire ses adieux avant de partir faire la guerre à Sébastopol, bouleversée elle écrit dans son journal : « Je décidai alors que je deviendrai infirmière pour soigner Lev Nicolaïevitch blessé, sans réfléchir au temps ou à la durée de la guerre ». Au même âge elle lit *Enfance et adolescence* de Tolstoï et en est marquée pour toujours. Entre eux les liens se tisseront peu à peu.

Dans *Encore*, Lacan écrit, à propos du discours analytique, qu'on n'y fait que parler d'amour, que c'est « pure et simple, une perte de temps », et que ce qu'il apporte « c'est que parler d'amour est en soi une jouissance⁷ ». Sofia Tolstoï a écrit presque toute sa vie à la fois la quotidienneté et l'univers de ses sentiments. Il est vrai que l'époque et le milieu dans lequel évolue Sophie sont propices à l'écriture. Correspondances et journaux sont de règle. Les soirées littéraires émaillent vie de famille et vie mondaine. Sofia s'y emploie avec ardeur et sa biographie est un gros volume, preuve d'une vie remplie, illustration aussi de son goût à se raconter. Ses écrits viennent donc témoigner de façon très développée, de ce que fut pour elle d'être une femme pour un homme, pour cet homme, Tolstoï. Son récit ne se rapporte qu'à elle-même, à sa personne, ses symptômes (fatigue, dépression, irritation, etc.).

Ceci à son importance car s'il y est sans cesse question du comte Tolstoï, et s'ils ont tous deux cherché à formuler leurs propres impasses et leurs propres solutions devant l'intolérable du non-rapport sexuel, partageant sur des modes différents la souffrance du sexe et de l'amour, lui a voulu, dans sa quête finale de beauté spirituelle, d'amour, transmettre un message à portée universelle, justement séparé de sa petitesse d'homme animé de pulsions condamnables.

Issue d'un milieu mi-aristocratique du côté maternel, mi haute-bourgeoisie du côté paternel, l'enfant Sofia, née Bers, évolue dans une atmosphère qui évoque tout ce que l'on connaît de la vie culturellement riche de ces milieux moscovites, où l'on circule entre plusieurs langues, dans un univers où la musique, le théâtre, la littérature, les voyages, les séjours à la campagne, les réceptions, font le sel d'une bonne éducation. Sur fond de présence de Dieu.

Son écriture est parsemée de mots et d'expressions en français. À seize ans, elle se trouve sans professeur et décide, devant trop de lacunes, d'étudier seule et de passer un concours pour devenir institutrice. Comme Tolstoï, elle a un souci d'éducation et d'enseignement. L'année de son mariage elle raconte cette période, évoquant sa parfaite connaissance de la littérature russe, « depuis ses formes les plus anciennes ». « Je trouvais exaltant, écrit-elle, le lent développement de la langue, les changements que la littérature avait connus, et je suivais et étudiais avec avidité cette évolution de la langue qui semblait s'être soudain affranchie de toutes les contraintes dans l'œuvre d'un Karamzine et, surtout, dans celle de Pouchkine ». Sofia côtoie Tolstoï depuis son jeune âge car c'est un ami de sa mère. Il aime cette famille riieuse et cultivée. Sofia écrit son journal depuis l'enfance. Tolstoï lui demandera de lire une nouvelle où elle décrit un amour pur entre un homme qui lui ressemble et sa sœur Lisa. Touché par cette pureté, il lui adressera par lettre sa demande en mariage peu de temps après.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 77.

Les fiançailles auront lieu. À noter qu'elle brûle alors sa nouvelle et son journal, qu'elle reprendra juste après le mariage.

La veille du mariage, torturé et paniqué par l'écart entre la sincérité de la jeune fille vierge de dix-huit ans et sa propre vie jusque-là dissolue, Tolstoï fait lire à Sofia un passage de son journal où il raconte ses visites dans les maisons de tolérance et son amour pour une des paysannes de son domaine, Axinia, dont il a un enfant. À cette lecture, Sofia qui tient à ce qu'elle nomme *ses exigences de pureté*, s'effondre. Tolstoï, désespéré, craint que le mariage ne soit compromis mais Sofia tient trop à l'écrivain, et l'épousera comme prévu.

Dans les premières pages de sa biographie, à propos des « actes bons comme mauvais des hommes envers elle » qu'elle considère comme la volonté du destin, elle écrit : « Ce même destin me précipita dans la vie de Lev Nicolaïevitch, mais tout son passé, toute cette impureté que je découvris en lisant ses journaux intimes d'avant le mariage *« ne devait jamais s'effacer de mon cœur et demeura une souffrance toute ma vie. »* C'est en italiques dans son texte. Elle ajoute, à l'intention des « petits-fils et adolescents » : « [...] la pureté de votre vie sera un grand bonheur pour les femmes que vous aimerez et une grande satisfaction pour votre conscience. »

Ceci sera redoublé par ce qu'elle note, à propos de son mariage. Elle écrit avoir souffert dès qu'elle a dit « oui » à Tolstoï. Ses écrits sont émaillés de ces notations sur l'amour physique qui la dégoûte. Ainsi parle-t-elle de la honte de toute jeune fille terrifiée devant la sensualité. Elle dira qu'elle a tenté toute sa vie de femme de supporter la sexualité pour se rapprocher de Lev Nicolaïevitch dont elle n'attendait que de la tendresse, et qu'elle sera « contaminée » par la sensualité tout à fait affirmée de son mari, mais jamais « éveillée » par elle. Elle évoque les sensations « mauvaises » que les baisers de Tolstoï faisaient naître en elle juste avant le mariage.

À propos d'Axinia qu'elle rencontra à Iasnaïa Polnaïa, car elle faisait partie des paysans qui y vivaient, et la voyant lavant le sol, à moitié dénudée, Sofia écrit : « Comment accepter d'être l'héritière de cette femme ? »

Jeune mariée, elle souffrira de l'éloignement d'avec sa famille, de sa nouvelle vie à la campagne, des absences de son époux, occupé par son domaine et son travail. Puis elle aimera cette vie, mais elle exprime toute une existence traversée par une tension interne, à l'affût de l'amour et des attentions de Tolstoï qui sans aucun doute l'a aimée mais a sombré dans une jalousie de plus en plus grande. Il craignait de la perdre car elle était jeune et belle. Il sera encore jaloux quand ils vieilliront. Elle craindra sans cesse de le décevoir, de ne pas être digne de ce grand esprit. Elle se qualifie souvent, tout au long de sa vie, de stupide, insignifiante, sans intérêt.

Tolstoï était d'une humeur imprévisible. La jalousie, Sofia l'avait connue chez son père de dix-huit ans plus âgé que sa mère. Il était si violent que tous en avaient peur. Cependant Sofia le vénait pour la grandeur de ses idées, lui qui prônait comme Tolstoï le respect des individus, l'égalité de tous au-delà des rangs et des différences sociales. Amour partagé. Quand Sofia, occasionnellement, lui fit part de ses inquiétudes quant à son attitude de femme avec son mari, il lui écrivit qu'elle était une femme comme lui, son père, les aimait.

Sur l'amour, elle écrit qu'elle a un « caractère spécial » à ce sujet. C'est là qu'elle fait saisir la jouissance trouvée dans l'amour, au-delà du sexe, sans le sexe, jouissance sans limite : « Si j'aimais quelqu'un, les hommes n'existaient plus pour moi en tant que sexe masculin. Le monde entier m'était indifférent. Il ne pouvait alors y avoir ni coquetterie, ni émotion, ni désir d'intimité. En revanche, celui que j'aimais devenait pour moi le centre du monde. La passion qui eut le plus d'ascendant pour moi, la passion pour l'homme aimé, me causa beaucoup de souffrances dans la vie, mais elle y apporta également un contenu immense ».

Elle écrit aussi : « Mais n'était la sévérité de mes mœurs, c'est sur cette voie, celle de l'amour, que j'aurais pu trébucher. » Elle évoque là la tentation amoureuse qu'elle ressentit pour deux

hommes dont l'un fut Tanaïev, un musicien qui la consola dans une relation platonique après la mort de son fils Vanetchka. Quoi qu'il en soit, son *Journal...* et sa biographie montrent une quête incessante de signes d'amour de la part de Tolstoï. Et cela tout au long de sa vie. D'ailleurs, on peut voir se dessiner un écart entre le bonheur et l'amour. Le bonheur de Sofia, en plus des douleurs apportées par la vie, s'est écorné petit à petit, au fur et à mesure du mouvement de l'écrivain vers son idéal non romanesque, alors que l'amour, pourtant facteur du bonheur, restait une quête et un espoir constants.

Le *Journal...*, paru en partie dans les années 1930, fut lu par Simone de Beauvoir qui évoque Sofia Tolstoï dans *Le deuxième sexe*. On y retrouve la question des semblants féminins. Simone de Beauvoir développe son propos sur la coquetterie féminine toujours adressée à l'autre. Elle cite Sofia qui montre comment elle est divisée par son goût pour la frivolité féminine : « Je voudrais plaire [...] Quel besoin ai-je que l'on me voie ? Les rubans et les nœuds me font plaisir, je voudrais une nouvelle ceinture de cuir et maintenant que j'ai écrit cela, j'ai envie de pleurer... ». Sa satisfaction dans la mascarade féminine est fragile.

Cette femme a donc sacrifié son corps, par contrainte, devant son désir d'être la femme d'un grand homme, et mère de ses enfants. Elle y a consenti dans la souffrance morale. Mais elle ne cesse d'écrire clairement que son bonheur était ailleurs.

Auprès de Tolstoï, elle a pu trouver et l'indique souvent, ce fameux bonheur par le biais de la littérature et de l'écrit. Elle s'est logée dans l'œuvre de son mari et il lui a donné une place dans sa vie d'écrivain. Elle l'a lu avec ardeur dès l'enfance et l'écriture traverse son existence. Avant la demande en mariage, un épisode surprenant de transmission de pensée autour de lettres est relaté. À l'occasion d'une fête, Sofia sent que quelque chose de fort se joue entre eux. Tolstoï lui demande de rester un peu auprès de lui afin qu'elle lise ce qu'il va lui écrire. « Je n'écrirai que les initiales, vous devrez deviner les mots. » Elle lui répond que c'est impossible. Tolstoï écrit une suite de lettres : « Vjevdbmrtvmveidb ». Elle lit : « Votre jeunesse et votre besoin de bonheur me rappellent trop vivement ma vieillesse et l'impossibilité du bonheur. »

« Mon cœur battait la chamade, écrit-elle, le sang pulsait dans mes tempes, mon visage était enflammé : je me sentais hors du temps, j'avais perdu le sens de l'existence terrestre, je me sentais toute puissante, je comprenais tout, je pouvais étreindre l'infini à cet instant. »

« Continuons, dit Lev Nicolaïevitch ». Il écrit : « DvfostsvsLemDmTev. » Elle lit : « Dans votre famille, on se trompe sur votre sœur Lisa et moi. Défendez-moi, Tanetchka (il s'agit de Tania, autre sœur de Sofia) et vous, lus-je sans la moindre difficulté à partir des initiales. »

« Lev Nicolaïevitch ne semblait pas du tout étonné, comme s'il s'agissait d'un événement absolument ordinaire. Notre exaltation était si loin de l'état normal des âmes humaines que plus rien ne nous étonnait. » Cependant, elle mit ses pensées à l'écart car sa sœur rêvait de devenir la femme de Lev Nicolaïevitch. Pourtant, elle note le soir même : « [...] je compris obscurément que quelque chose d'important s'était passé entre nous, qu'on ne pourrait plus revenir en arrière. »

Si loin des âmes humaines ! Sans doute cette notation a son importance car c'est un trait qu'ils ont partagé, sans toutefois pouvoir s'y rejoindre, que de s'élever au-dessus de l'humain. Elle, de toujours, et lui, plus tard, après sa grande crise de 1880.

Au début de leur mariage, ils ne pouvaient se séparer. Ce qui les unissait, c'était de passer ensemble les heures du matin dans le cabinet de travail de Tolstoï. Elle aimait le regarder écrire. Elle ne fit pas que cela. Tous les après-midi, elle transcrivait les feuillets écrits le matin. Presque toute sa vie, elle a retranscrit les manuscrits de Tolstoï. Il les récrivait et elle recommençait. Sept fois pour *Guerre et paix*. Quand elle fut débordée par les soins à apporter à ses enfants, elle continua, luttant contre la fatigue sans plainte. Elle aimait lire son mari. Elle

a adoré l'écrivain romanesque. Elle dira ne plus avoir aimé l'écrivain penseur, celui d'après la crise.

En plus de l'écriture de son propre Journal, du rôle dévastateur de ce qu'elle lut dans celui de son mari, de leur échange codé, des lectures qu'il lui faisait de la littérature française, anglaise et allemande, elle fut une copiste assidue, correctrice infatigable, éditrice, traductrice. Elle a pu donner son avis sur tel ou tel passage et voir son mari l'écouter. La Natacha de *Guerre et Paix* est inspirée d'un portrait qu'elle avait dressé de sa sœur Tania. Ils eurent aussi une correspondance immense. Elle s'effondra de chagrin quand il perdit au jeu le manuscrit des *Cosaques*. « Cet acte détrônait mon idole », écrit-elle. Elle fut une confidente et une collaboratrice appréciée par l'écrivain jusqu'en 1880, période du virage religieux. Cet aspect était essentiel pour Sofia qui, à certains moments, pensait qu'elle n'était pas reconnue pour son esprit par son époux. Ce qui semble faux. Quand il l'écarta de son travail elle ne s'en remit pas, vouant une haine affichée à son rival, Tchertkov. Elle retrouva son lien de labeur autour des œuvres de son mari après sa mort, pour classer, corriger, éditer encore, et encore.

Lorsque le mysticisme de Tolstoï le conduisit vers l'écriture de *La sonate à Kreutzer*, commencée en 1889, leur lien littéraire prit une nouvelle tournure. Celui d'un règlement de comptes littéraire. Cette confession de Tolstoï sur l'impasse qui se noue entre l'instinct sexuel, l'irrationalité de la jalousie, et la volonté de domination qui en découle, rabaisant les individus à des objets sexuels, fit scandale. Lev Nicolaïevitch y fait le récit d'un demi-fou, Pozdnychev, qui tua sa femme par jalousie. Il sera acquitté puisqu'il s'agit de montrer que sa conduite est la seule conforme au message de Dieu. S'y énoncent les paradoxes de Tolstoï qui condamne l'hypocrisie du mariage, « prostitution légalisée », qui clame sa haine des femmes qui se vengent des hommes « en agissant sur leurs sens », et sa certitude que, pour être en règle avec Dieu, il faut cesser de procréer. Les juges ont parlé de drame de la jalousie mais *La sonate à Kreutzer* permet de situer, sous la plume de Tolstoï, ce qu'est cette jalousie, la sienne propre, tout à fait particulière. N'importe quel homme, mais musicien sans doute, aurait suscité cette jalousie. Dans *la Sonate...*, on repère le point tournant qui fait passer Poznydchev de l'amour à la haine. Il dit, à la fin, qu'on l'a accusé d'avoir poignardé sa femme précisément le cinq octobre, de telle année. Mais, écrit-il, il l'a tuée bien avant. Au moment où, dans les toutes premières nuits de la période des noces, la jeune mariée est triste. Elle explique sa tristesse par l'éloignement de sa mère. Poznydchev ne l'écoute pas et voit, soudain, la froideur de son expression et y lit l'horreur qu'il a suscitée en elle, par la sexualité. C'est le moment tournant, où sa « saleté » est affichée sur le visage de son épouse, et le renvoie à sa bestialité et son impureté foncière. La femme est dès lors monstrueuse car c'est elle qui exerce ses charmes et fait vibrer la sensualité. « J'étais cuit », écrit-il !

Cela fait écho à Sofia quand elle dit avoir été malheureuse dès qu'elle a dit « oui ».

On louera le style de *La sonate...* On condamnera la thèse. Sofia Tolstoï, meurtrie, y répondra par un roman, *À qui la faute ?* Elle y racontera sa version de leur couple, ses aspirations déçues, sous les traits d'une héroïne, Anna, qui sera assassinée par son mari aveuglé par sa jalousie injustifiée.

Si les époux cherchent chacun la vérité, Sofia – son titre l'indique – cherche la faute dans le couple quand Tolstoï dénonce le mensonge de la société et cherche la vérité par la foi en Jésus. Il cherche une solution aux problèmes posés par la vie en général : si l'esprit donne des raisons de vivre, il faut s'affranchir de la chair, qui tient l'homme captif, en le ramenant au rang d'animal. Il cherche la maîtrise des pulsions, et de tout ce qui éveille les sens. Ceci s'étend aux toilettes, aux mondanités, à la musique, la peinture, la poésie. Ce sont des propos que sa femme aura tenus à d'autres moments pour dire la supériorité de l'amour. Ceci les éloignera malgré tout car la logique de Tolstoï l'a mené à se sentir étranger à sa propre famille, à sa femme même, seul pour être conforme au message de Dieu, selon lui, alors

qu'elle y cherchait le point de rencontre avec l'autre, avec l'aimé. Il mourra dans un dénuement choisi.

La musique est bien ce qui, pour Tolstoï même, est propice à l'éveil des sens. Comme le note le préfacier et traducteur de *La sonate...*, Michel Aucouturier, la musique, et Tolstoï l'éprouvait, crée un climat affectif et de ce fait instaure un lien charnel là où il n'existe pas de sentiment. La pulsion charnelle se noue à l'impulsion esthétique. C'est ce qu'il lui faut détruire pour atteindre l'amour pur. L'amour de Sofia pour l'œuvre de son mari et malgré sa désapprobation pour ces thèses, lui fera rencontrer le tsar afin que la censure de *La sonate à Kreutzer* soit levée. Ce qu'elle obtiendra. *La sonate à Kreutzer* contient la part d'écriture romanesque, de création de l'imagination, qu'elle aimera toujours chez l'écrivain et qui l'emportera sur la part de réflexion. La complexité du réel, voilà ce qu'elle pouvait partager avec son mari.

Notons que Sofia a écrit *Romance sans paroles* à la suite de la mort de Vanetchka, où la musique a sa place de consolatrice. Léon Tolstoï fils écrira également en réponse à *La sonate à Kreutzer*, *Le prélude de Chopin*, prônant, contre, et en accord avec son père, la nécessité d'un mariage précoce pour ne pas sombrer dans la dépravation.

Sofia n'a rien cédé sur son amour pour l'œuvre qui fut pourtant un enjeu dans le couple lorsque Tolstoï, qui faisait vivre sa famille avec ses droits d'auteur, a renoncé à ceux-ci pour vivre dans la pauvreté. Elle s'est battue, certes pour des considérations matérielles mais aussi parce que cette œuvre était d'une certaine façon sienne. Elle y a donné sa vie, et sacrifié ses talents. À un moment de sa biographie, elle parle de « mes tomes », alors qu'elle réunit en volumes des écrits divers de Tolstoï, alors que Tchertkov est déjà là, entre elle et son mari. Tolstoï lui attribuera finalement les droits des œuvres d'avant sa crise mystique.

Il ne s'agit pas ici de retracer la vie de Tolstoï. Il semble bien, cependant, que son tourment se soit très tôt exprimé dans sa jalousie vis-à-vis de Sofia : comment la beauté de sa jeunesse pourrait-elle aimer sa vieillesse à lui ? Il était laid, mais d'une sensibilité si grande qu'elle toucha la jeune Sofia. Cependant la féminité le tourmentait. La question du mal et du bien également, qui le conduit à faire lire son journal à sa très jeune future épouse, contraint de lui faire l'aveu de ses turpitudes.

Avant la grande crise de 1880, Tolstoï, devant l'éphémère de la beauté et de la jeunesse et envahi par la question de la mort, trouve sa solution dans un amour universel. Le message du Christ sera le sien, mais pas celui des prêtres et de la liturgie, ce qui le fera excommunier. Il s'en explique dans la postface apportée à *La sonate à Kreutzer*. L'idéal du Christ n'est pas celui des prêtres qui le maintiennent comme un idéal impossible, les règles venant signer ce rapport à un idéal lointain. Cet idéal doit être considéré comme accessible, comme un chemin à suivre, à approcher. Pas de pardon, de péché, de rituels mais une ligne de conduite. Il est notable que la religion, comme la pureté, qui aurait pu unir ce couple, les a aussi séparés. Sofia qui ne vivait que pour soutenir l'œuvre de son mari et ne renonçait jamais à y collaborer, refusa une seule fois d'y contribuer : lorsqu'il explicita sa conception de la religion.

Notre collègue Mercedes de Francisco a présenté un travail sur Tolstoï, la sexualité et la mort, aux dernières Journées de l'ELP. Elle rapporte des propos de celui-ci dans une correspondance avec Gorki : « L'homme passe par des tremblements de terre, des épidémies, l'horreur de la maladie, et toutes sortes de tourments spirituels, mais la tragédie la plus angoissante dont il souffre a toujours été et sera celle de l'alcôve. » Il résoudra, dit-elle, son angoisse face au féminin par la foi en l'amour universel. La religiosité lui donne accès à l'éternité quand la beauté et la perfection ne peuvent que connaître la mort. La fuite finale de Tolstoï, seul, signera sa fuite devant l'impossible du rapport sexuel. Mercedes de Francisco apporte des éléments éclairants sur Tolstoï qui connut à douze ans un garçon qui le troubla.

S'y substitua une jeune fille, Sonia, autre nom de Sofia, sur qui porta d'emblée un certain mépris. Elle évoque également le récit d'un souvenir d'enfance de Tolstoï à qui fut raconté par son frère aîné un mythe lié à Iasnaïa Polnaïa, où un pieu enterré devait livrer le secret de l'amour universel.

Sofia Tolstoï souffrit amèrement d'être tenue à l'écart des derniers moments de son mari. Elle tenta immédiatement de se tuer quand elle le perdit. Jeune, quand elle apprit sa liaison avec Axinia, elle écrivait que sa propre jalousie la rendait égoïste, et que si elle pouvait elle le tuerait volontiers mais... pour « ensuite le recréer exactement semblable ». Elle note aussi, relisant plus tard son *Journal*... qu'elle y écrivait quand elle était malheureuse. « Or, y a-t-il une femme plus heureuse que moi ? Peut-on trouver union plus heureuse ? »

Toujours dans *Encore*, Lacan, à propos de la formulation « Il n'y a pas de rapport sexuel » commente : « Mais de vous la seriner, il faut encore que je l'explique – elle ne se supporte de l'écrit en ceci que le rapport sexuel ne peut pas s'écrire. Tout ce qui est écrit part du fait qu'il sera à jamais impossible d'écrire comme tel le rapport sexuel. C'est de là qu'il y a un certain effet du discours qui s'appelle l'écriture⁸. »

Tant d'écriture ici pour traduire cette impossibilité ! On voit dans ce couple voué à l'écriture comment celle-ci a fait semblant de nouage de deux impasses subjectives. Sofia a aimé la fiction de l'amour romanesque, et a continué à vivre dans l'univers littéraire de l'homme aimé, quand son mari a cherché par l'écriture l'os du réel, pour une solitude radicale. Sofia a passé beaucoup de temps à l'attendre. Peut-être ont-ils partagé isolément l'infinitude de la jouissance féminine, dans leur douleur sans limite, ravageante. Mais non. Ils ont partagé l'horreur de la jouissance phallique. Chez lui, tout est construit pour lutter sans relâche contre la version phallique, fétichiste, du désir et de l'amour. Sofia a eu, elle, accès à une dimension d'infini dans l'« amour », mais il lui fallait ce grand homme, au prix du sacrifice à la jouissance phallique, montrant comme elle s'y est vouée sans limite.

Sofia Tolstoï cessera d'écrire son *Journal* en 1910, année de la mort de Tolstoï.

Références à propos de S. Tolstoï

Tolstoï Sophie, *Journal intime*, Albin Michel, 2010.

Tolstoï Sofia, *Ma vie*, Editions des Syrtes, 2010.

Tolstoï Léon, *La sonate à Kreutzer* ; suivi de Tolstoï Sofia, *A qui la faute ?* et *Romance sans paroles* ; et Tolstoï Léon fils, *Le prélude de Chopin*, Editions des Syrtes, 2010

*Pour la discussion, j'avais en tête le cours de J.-A. Miller de 1998, XIII et XIV (Le partenaire-symptôme), avec les répartitoires sexuels et les portraits psychologiques.

Il est amusant de trouver une référence de Lacan à Tolstoï, dans le Séminaire III, p. 261, à propos de la métonymie. Il y indique chez Tolstoï : « à chaque fois qu'il s'agit de l'approche d'une femme, vous voyez surgir à sa place, procédé métonymique de haut style, une ombre de mouche, une tache sur la lèvre supérieure, etc. ». Il parle du détail comme guide de la fonction désirante.

⁸ *Ibid.*, p. 35-36.



Le ternaire de l'amour dans un roman de Duras

Philippe La Sagna

En affaire d'amour pour Marguerite Duras le bon chiffre, comme le souligne Lacan dans son hommage⁹, est trois. Il faut se compter trois.

Ces trois personnages, très présents dans le roman, *Le ravissement de Lol V. Stein*, font un nœud, et Lacan souligne que « c'est ce que ce nœud enserme qui [... nous] ravit »¹⁰.

Dans ce roman, l'Autre féminin est frappé d'une absence toute particulière, palpable dans le personnage de Lol V. Stein. L'absence est ce qui permet à cette femme de faire que son regard devienne tous les regards : « Tout regard sera le vôtre »¹¹, comme le souligne Lacan. Cette place du regard pour Lol V. Stein lui permet de se réaliser dans le spectacle des amants, Jacques Hold et Tatiana Karl. « Lol a assisté à cet amour... naissant. Elle a vu complètement la chose. Elle a assisté à la chose aussi complètement qu'il est possible. Jusqu'à se perdre de vue elle-même. »¹² Ce spectacle de la rencontre des amants, ce que cherche à voir Lol, est ce qui peut l'accomplir. C'est aussi un passage de la beauté à la fonction de tache de l'objet. C'est la tache que Lol devient pour une part, à la fin du texte, tache sombre dans le champ de seigle, en regard de la fenêtre qui encadre les amants. Le beau se dépose ici en tache, et en touche comme sur un tableau. Cet objet pour Lacan vient fracturer dans son incompatibilité « l'image narcissique où les amants s'emploient à contenir leur énamoration »¹³. Avec cet hommage de Lacan à Marguerite Duras, nous sommes au cœur de l'interrogation lacanienne : qu'est-ce que peut être un amour qui va plus loin que sa limite, que celle-ci soit celle de l'image, de la beauté ou encore de la loi ? Cet objet vient se réaliser dans le moment événement de la rencontre, rencontre que Lol cherche à saisir. Mais si cet objet nous séduit ou plutôt nous ravit, il ne nous est pourtant pas accessible.

L'objet, pour Lacan, c'est Marguerite Duras qui en dispose car la sublimation lui permet d'y accéder. Il est de son côté et cette sublimation n'exclut pas la jouissance. Nous n'avons plus qu'à en être ravis. Ceci étant, cet objet ne va pas sans rapprocher pour Lacan cet auteur, la Marguerite moderne, de la Marguerite de Navarre de *L'Heptaméron* qui n'a jamais voulu autre chose que de faire exister l'amour chrétien et sa *caritas*.

Dans l'amour chrétien, le trois est en effet depuis très longtemps le chiffre de rigueur pour l'amour. Lacan y reviendra sans cesse pour nous inviter, dans son *Séminaire XX*, à relire Richard de Saint Victor et sa *Trinité*.

**Ce texte a été discuté lors de la Conversation clinique *La Rencontre amoureuse*, organisée par la section clinique de Marseille le 25 mars 2011.

⁹ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Autres écrits*, Le Seuil, Paris, 2001, p. 191.

¹⁰ *Ibid.*, p. 192.

¹¹ *Ibid.*, p. 194.

¹² Duras M., *Dits à la télévision – Entretien avec Pierre Dumayet*, EPEL, 1964.

¹³ Lacan J., *Ibid.*, p. 195.

Dès le séminaire inédit *Les non-dupes errent*¹⁴, Lacan montre le lien entre l'image et l'amour par la fonction qui leur est commune. L'image et l'amour sont des moyens sans quoi le deux ne serait pas possible. Même si Lacan montre qu'au fond un des trois termes, imaginaire certes, mais aussi symbolique ou réel, peut venir jouer comme moyen d'unir le un au deux, faire du deux même. Cela commence d'ailleurs à l'un : pour qu'il y ait un « un », il faut aussi qu'il s'imagine tel, ou qu'il ait une image de l'un, fût-ce une représentation, et un lien entre l'un et son image. C'est là une lecture de la source narcissique de l'amour. Les phénomènes de l'imaginaire sont à prendre à ce niveau. Pas de un sans deux donc. Le fait qu'il y ait de l'un sans deux, de l'un seul, tout seul, va venir exister secondairement à ce lien préalable, à cette hypothèse du deux. Avec au final l'énigme de comment cet un seul est possible. Autrement dit : comment l'amour unitif est-il à la source de ce un ? Depuis toujours on identifie cet un avec l'amour lui-même.

À côté de cela, il y a inscrit au cœur de l'amour chrétien le lien de la beauté, de la mort et du regard, dans l'exaltation des corps martyrisés. Ce nouage des trois termes, répété à l'infini dans les images du sacrifice des corps, montre le lien du christianisme et du baroque. Lacan peut interroger alors ce vers quoi tendent ces corps qui s'étalent dans les lieux saints. Plus tard, dans ce même séminaire *Les non-dupes errent*, il fera valoir comment dans l'amour chrétien, dans la perspective christique, le corps devient mort et la mort devient corps, justement, par le moyen de l'amour. On pourrait dire ici que le mystère du Christ rend « visible » le désir singulier, inséparable du sacrifice, qui surgit de cette curieuse incarnation. Les fantasmes sexuels, avec au cœur le sado-masochisme, sont ici inséparables de ce lien de la mort et du corps.

Pour le dire autrement, si c'est bien le désir qui fait naître l'amour, c'est peut-être parce que l'amour a déjà permis, par la limite qu'il y apporte, que la jouissance du corps condescende au désir¹⁵. L'amour qui fait naître ainsi du désir pourra par contre chasser le désir, au nom de l'amour, dans la religion et ailleurs. Ce qui a pour effet, selon Lacan, que ce désir, chassé par l'amour, se réfugie alors dans la mort, et se supporte paradoxalement peut-être, dans les images du sacrifice des corps. Cette perspective, active dans la psychanalyse freudienne pour laquelle il y a un fondement masochiste réel dans la jouissance, interroge le lien du désir et de la demande de mort. Il fait aussi bien de l'amour quelque chose en lien avec la mort : l'amour c'est la mort¹⁶.

Ceci n'est pas sans lien avec le fait que les représentations de la jouissance perdue, de la perte de jouissance des corps, au-delà de la castration, sont assez limitées... si on veut qu'elle s'imaginent. La mort en est une majeure, un peu aveuglante, et que l'on ne saurait voir. De façon moins dramatique, la jouissance qui est chassée des corps se dépose et se recueille dans les objets causes du désir, avec au premier chef le regard, même si ce regard surgit d'un corps mort. Lacan peut souligner que la beauté viendra ici se substituer à la mort pour se déposer dans la « touche ».

Dans un roman qui précède l'écriture du *Ravissement de Lol V. Stein, Dix heures et demie du soir en été*, Duras évoque pour nous ce lien du regard, de l'amour, de la mort et... du trois, d'une façon plus accessible peut-être que dans *Le ravissement*... Nous allons examiner cela et peut-être en tirer quelques questions sur l'amour, plutôt que quelques conclusions.

¹⁴ Lacan J., *Le séminaire, livre XXI, Les non-dupes errent*, Leçon du 12 mars 74, inédit.

¹⁵ Cf. Lacan J., *Le séminaire, livre X, L'angoisse*, Le seuil, Paris, 2004, p.209.

¹⁶ Cf. Lacan J., *Le séminaire, livre XXI, op. cit.*, Leçon du 18 décembre 1973, inédit.

Ce qui attire tout le monde dans ce roman de l'amour, c'est « cette tache, nocturne dans le ciel, d'un être offert à la merci de tous... à dix heures et demie du soir en été »¹⁷, que Lacan évoque dans son « Hommage fait à Marguerite Duras... ». Comme nous allons le voir, si cet être offert est un criminel pourchassé, il est aussi une image qui recueille quelque chose de l'amour. Ce roman tenu en peu d'estime par Marguerite Duras est pourtant celui qui nous enseigne le plus sur l'amour : « C'est un amour qui se défait tandis qu'un autre est en train de naître ».

L'amour peut être saisi non dans son début, ou sa plénitude, mais dans sa fin. Le moment où un amour finit est pour la romancière ce qui nous révèle au mieux sa nature. Et cette fin elle-même ne peut être vécue que dans la contemplation d'un autre amour à l'état naissant, qui permet à cette fin d'ex-sister.

Examinons la trame de ce récit :

Au cœur de l'été espagnol, par un soir d'orage, Maria saisit que son compagnon Pierre entre dans un nouvel amour avec leur amie Claire qui les accompagne, en vacances. Mais cette histoire banale, ce vaudeville possible, va se précipiter dans le drame à travers l'irruption d'un quatrième personnage qui en quelque sorte fait vaciller les semblants de l'amour. Le personnage du criminel vient ici occuper la fonction du quatrième, au regard du trio.

Ce personnage a un nom : Rodrigo Paestra. Il a assassiné sa femme après huit mois de mariage par jalousie, parce qu'elle le trompait. Il a fait sauter la tête de cette femme adultère d'un coup de revolver, et, dans cette petite ville d'Espagne, sur la route de Madrid, dans le plein orage, tout le monde traque ce Rodrigo Paestra. C'est lui qui apparaît comme un mort en sursis, puisqu'en tuant son amour, il s'est tiré en quelque sorte une balle dans le cœur.

L'action qui se déroule sur vingt quatre heures, comme il se doit, est aussi comme dans la tragédie, la réalisation d'un événement inéluctable : l'union amoureuse de Pierre et de la jeune Claire avec, comme témoin de ce nouvel amour, Maria. Mais cet événement inéluctable, c'est aussi, non pas la capture, mais la mort programmée de Rodrigo Paestra.

Tout rapproche Maria et Rodrigo Paestra, tout, mais pas seulement l'infortune, d'être victimes d'un amour. Elle partage avec lui la tentation de la violence « [...] qui dans sa vie n'aurait pas l'occasion de tuer avec cette simplicité ». Mais si Maria veut voir les amants et se fait regard, Rodrigo, lui est une tache, entrevue dans les éclairs. Cet homme dissimulé dans la nuit, c'est celui que seule, Maria, voyante, peut saisir dans un regard. Rodrigo Paestra, en fuite, est aussi celui qui se déplace dans un autre espace qui le sépare des autres humains, il est caché sur les toits. Maria, elle, n'est pas dans un autre espace, mais d'un autre temps. Ce temps est celui du temps suspendu où elle est en attente de la réalisation du désir qu'elle perçoit entre les corps de Pierre et de Claire. Elle est aussi dans cette suspension, par le biais de l'alcool et de l'ivresse, qui l'arrache à la réalité. Maria veut boire, de l'alcool, et veut voir les amants, « Non elle ne peut pas se passer de les voir. » Elle veut voir l'étreinte de Pierre et de Claire.

Les toits de la ville, où évolue le fugitif, sont un territoire vide, déshabité : « Ils le seront sans doute quelque espoir que l'on ait de les voir, une fois se peupler.

Maria sait, comme une femme peut savoir quelque chose, que Rodrigo Paestra est caché sur les toits, exactement comme elle sait que son amour avec Pierre est à la fin et que l'amour de Pierre et de Claire commence. »¹⁸

Ce n'est pas une supposition mais une certitude. La supposition, l'espoir, la promesse, on les saisit chez Claire qui aime Pierre, qui l'attend. Pour Claire, l'amour est un possible ; pour Maria, l'amour entre Claire et Pierre est contingent, mais au sens où cette contingence, une fois en marche, devient une réalité inéluctable et constitue dans la rencontre un instant éternel.

¹⁷ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras... », *op. cit.*, p. 197.

¹⁸ Duras, Marguerite, *Romans, cinéma, théâtre, un parcours*, Quarto Gallimard, Paris, 1997, p. 656.

Claire et Pierre ne se cachent pas vraiment et Maria va les voir s'embrasser et se « détacher de toute leur hauteur sur le ciel en marche ». Maria « ne peut pas se passer de les voir ». Mais Maria, elle, voit, presque au même instant, aussi autre chose, Rodrigo Paestra : « Elle voit la forme fixe et noyée de Rodrigo Paestra, agrippée autour d'une cheminée de pierre. » Maria voit l'amour que personne ne peut saisir encore, même les amants, comme elle est seule à apercevoir le fugitif. L'amour c'est ce qu'on veut saisir, entre les amants, d'un côté et de l'autre, c'est ce qui se voit, ce qui s'offre au regard, dans un éclair, qui s'offre pour une seule femme, Maria ; c'est la vision d'un homme presque déjà mort.

Ainsi les éclairs de l'orage qui gronde au-dessus de la ville mettent en lumière la « forme du désir », dans l'image des amants, pour Maria qui les voit. Comme elle voit aussi cette image, qui est l'autre de la première, l'image du « criminel, caché dans une couverture, enveloppé de son linceul ».

Autrement dit, on perçoit dans un éclair, uni par le hasard, sous une forme double, l'amour, soit l'illusion qui donne une forme au désir qui n'en a pas (il n'a pas d'image). Cette forme est incarnée par ce couple mais pas sans cet être entre-deux-morts qu'est devenu le criminel. C'est Maria qui regarde qui unit ces deux images, le couple, l'homme chassé.

En effet, Rodrigo Paestra est devenu une « tache, nocturne, dans le ciel » qui vient en quelque sorte réaliser la solitude, en attente du pire qui est celle qui se saisit de Maria, bientôt délaissée. Dans l'appétit de voir de Maria, il y a comme une éternité et une pureté de l'instant qui réalise l'amour naissant de Pierre et Claire.

Mais pour Pierre, son désir de Claire se corrompt « en ce moment du souvenir de sa femme ». Sa femme, Maria, est dans un autre souvenir de Pierre, « souvenir inépuisable mais parfaitement vain d'une nuit d'amour à Vérone qui a marqué le début de leur amour. » Duras met ce souvenir dans un parfait parallèle avec ceux du fugitif, ceux de « Rodrigo Paestra et de ses morts ». Rodrigo Paestra n'est plus un être humain, mais une forme, une « chose enveloppée de noir », objet en perte de son habillage d'humanité. « Cette forme devenue de moins en moins identifiable à aucun autre objet qu'à lui-même¹⁹. » Cette chose si singulière, cette approche de ce que peut être, la « chose » mais aussi peut-être un objet *a*, n'est vue de personne sauf de Maria à qui il ne peut échapper. Il ne peut lui échapper car elle partage avec lui cette position menacée et indéfinie, mais inéluctable que lui donne l'amour. L'homme traqué et la femme délaissée viennent ainsi imaginer ce qui n'a pas d'image, l'amour lui-même. Ils sont une forme de l'amour : lui qui le réalisera dans la mort et elle qui l'accomplira dans la vision des amants qu'elle veut « voir » s'unir. On sent dans le fond que l'inéluctable se saisit seulement pour elle dans la tendance, un « ne plus rien vouloir » pour l'homme traqué et un « je veux voir » pour elle. Duras a l'idée que l'amour, c'est ce vouloir-là. Ce qui rapproche les amants est désir des corps plus que volonté.

C'est pourquoi elle ne peut quitter des yeux, « cette forme à l'imbécillité animale de l'épouvante », celle de l'homme traqué. C'est pour cela que Maria va le héler dans la nuit, le faire descendre des toits, l'amener dans sa voiture, hors de la ville. Forme indistincte sur la banquette dans sa couverture, il échappera, comme la lettre volée, au regard de la police qui ne verra que Maria.

C'est là la charité de Maria, sauver cet homme, charité qui d'ailleurs participe peut-être à la perte finale de Rodrigo. S'il avait été pris par la police, il n'était promis qu'à un temps limité d'incarcération. Maria pose la question : « Qui sauvait-on, en définitive, si on sauvait Rodrigo Paestra ? » Elle finit par le laisser, la nuit, dans un champ de blé que l'on retrouvera, champ de seigle, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, lui promettant de revenir le chercher à midi.

¹⁹ *Ibid.* p. 675.

Maria imagine ensuite sortir cet homme d'Espagne, lui faire passer la frontière, devenir son amie, leurs amis et être ainsi sauvé. En réalité elle veut se sauver avec lui !

Si Maria fait cela, c'est qu'elle « n'a pas choisi de voir ce type », c'est quelque chose qui arrive et qu'on ne peut éviter, comme l'amour naissant entre Pierre et Claire. Sauver cet homme deviendrait alors une tâche pour le trio de Maria, Claire et Pierre, tâche qui se mettrait en travers de la rencontre entre Pierre et Claire. Cet espoir de Maria est vain. On peut remarquer que Lol V. Stein n'aura pas recours à un homme mort qui serait un double, mais son expérience ira jusqu'à la folie.

Pour Maria, la rencontre des corps des nouveaux amants ne peut donc être suspendue, elle est aussi inévitable que « celle, tout à l'heure, du crépuscule ». Faute de pouvoir empêcher cette rencontre, Maria choisit de s'en faire l'auteur. Ce mot de Duras signe bien que cette rencontre amoureuse ne s'opère vraiment que dans l'art, dans un amour qui cesse de s'écrire. Peut-être nous livre-t-elle au mieux ce que dit cette formule de Lacan. Depuis le moment où l'amour cesse de ne pas s'écrire entre les amants, il devient celui qui cesse de s'écrire avec Maria-Marguerite. Mais en réalité, Maria ou Marguerite n'est que l'auteur d'un texte, trace de ce qu'elle « veut » voir.

Si l'amour n'est que parole, bavardage, parler d'amour, semblants, il est aussi ce qui y existe. S'il est plus sérieux, l'amour est un dire sans bavures, non bavard. Ce dire, ce dire ici comme événement, est tout entier du côté de Maria qui s'en fait la chroniqueuse et l'historienne, certes, mais aussi le sujet qui l'invoque. En choisissant d'être celle qui hystorise cet amour, elle tente aussi de le faire trois. En étant l'auteur, elle tente d'en être le moyen, voire d'être à la limite cet amour même comme moyen, comme auteur.

« Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux et entrer dans cette communauté qu'elle leur lègue en somme depuis le jour où, elle, elle l'inventa, à Vérone, une certaine nuit. »

Mais au fond, pour tenir le rôle, pour supporter cette étrange fonction de Maria d'être en quelque sorte l'image, ou encore l'objet tiers, qui témoigne de l'union des deux, il faut qu'elle se soutienne elle-même d'une certaine jouissance du corps. Cette jouissance du corps n'est pas articulée, c'est celle de l'alcool, Maria boit et là encore veut boire, dans une pulsion orale nouée à la mort. Cette envie, cet amour encore, vécue aussi comme un besoin de boire n'est pas sans lien avec sa façon à elle de mourir lentement. Pierre dans les bras de Claire s'interrogera : « La facilité royale qu'a Maria à boire et à mourir l'a-t-elle conduite dans les blés, loin, rigolante, à l'instar de Rodrigo Paestra ? »

L'alcool sert ici la mort, mais aussi l'ironie où Maria fait semblant d'être l'autre, pour les autres ou pour elle-même mais surtout pour ne pas se détacher de cette jouissance orale où se rejoignent la mort et l'amour. Mystère oral d'un amour encore, qui tient au corps, plus qu'à l'image.

En réalité Rodrigo Paestra, lui, ne sera pas sauvé, le trio des Français le trouvera endormi dans les blés, mort, suicidé depuis l'aube.

Mais si Maria se fait agent de l'amour, c'est aussi par amour de Pierre, pour qu'en elle et par elle il puisse donner une forme à cet amour qui n'est plus, et à celui qu'il a été pour sa femme. Maria lui donne accès au deuil de lui-même : « Ce qu'il ignorait, c'était l'enchantement poignant de la solitude de Maria par lui provoquée, de ce deuil de lui-même, porté par elle ce soir-là. »

On peut dire que l'amour ici n'existe que dans le dire de Maria, dire qui ex-siste aux dits, dire qui tourne autour de ce qu'on veut voir, dire qui cesse de ne pas s'écrire parce qu'il y a l'auteur.

Mais ce dire n'ex-siste qu'à une histoire, même si, comme écrit, il peut être, en partie, un effet des paroles effectives qui ont fait les amours véritables du sujet Marguerite Duras. De

l'amour, on ne saisit que les variations que recueillent les lettres d'amour. Ce que Marguerite Duras nous apporte, c'est une sorte de clinique de l'amour qui finit dans l'écriture. Cela nous apprend quelque chose car, au fond, cet amour qui finit est aussi le point de départ d'un autre amour, un amour qui se supporte d'un être trois. Celui qui aime déjà, comme Pierre, sait que l'amour est contingent et qu'il n'aimera plus, comme il sait qu'il n'aime pas encore mais commence juste à aimer. Cette union des deux ne se réalise que par le troisième personnage, qui le voit, Maria. Ce troisième qui ne peut se saisir que dans cette tâche, cet être menacé, qu'elle rencontre. Cela permet de mieux saisir en quoi chez une femme, on peut distinguer trois choses :

La fonction d'être celle qui « réalise » l'amour, qui y existe et s'absente du couple, et qui s'appréhende dans le vouloir, le voir, le boire.

La fonction de cause du désir, en tant que Maria est aussi regard, comme le fugitif. Objet invisible de tous, qui n'occupe aucun lieu.

Et enfin celle d'être comme Claire l'objet visible dans la lumière du désir et de l'amour.

Il y a, pour Lacan, un amour qui se supporte du récit de l'histoire, du bavardage aussi. Et au-delà de cette apparence il n'est cependant rien d'autre qu'un « dire sans bavures », un dire qui est un événement. C'est cet événement silencieux, cette rencontre entre les amants, c'est cela que Maria veut voir, qu'elle veut absorber, qu'elle veut être. Avec le risque que si elle se représente ce qu'elle est à ce moment, cet « être » prenne la forme de celui qui est rejeté, la « forme » de cet objet *a* qu'est Rodrigo. Cet homme mort, comme version de l'amour chrétien et tragique serait alors l'envers de celui qu'incarne Maria.

Lorsqu'il se réfère à la tradition trinitaire, Lacan l'utilise pour montrer que si l'amour dans la psychanalyse part de l'image de soi, narcissique, elle est aussi à la racine du deux qui lui-même ne surgit que dans le trois. En général ce trois s'établit par l'hypothèse imaginaire que deux ont à faire ensemble, ont des relations, des rapports, s'unissent, ce rapport supposé est un tiers nécessaire. Soit c'est une supposition, cela peut aller jusqu'à supposer un savoir aux partenaires, qui s'aiment sans le savoir, et qui savent s'aimer ce savoir serait-il inconscient. À ce niveau en effet, la supposition d'une règle qui est un savoir supplée à l'absence de rapport. Marguerite Duras tente par l'écriture de faire passer cette supposition d'un amour à la nécessité et en quelque sorte à l'existence. Ce qu'elle suppose est posé comme inéluctable. Le savoir ou la règle du jeu existent *a priori*, soit dans un sujet ou dans l'amour lui-même, au moment où il se réalise. Dans ce cas, la règle n'est pas écrite à l'avance, il faut au contraire l'inventer, à partir de qui est constaté, de ce qu'on « voit » du phénomène amoureux. Dans la célèbre hypothèse de Wittgenstein, la règle n'est pas présente dans un sujet, dans une psychologie amoureuse, voire dans un code social. Cette règle peut s'inventer et non s'écrire, se lire ou se déchiffrer. On ne la voit pas, elle cesse là aussi de ne pas s'écrire, elle s'invente, comme le savoir. La lecture d'un savoir inconscient chez l'autre peut déclencher l'amour, comme la supposition que cet amour cesse de ne pas s'écrire. Et pourtant Lacan souligne que savoir ce que l'autre va faire n'est pas le signe de l'amour²⁰ ! L'hypothèse que la règle se fixe, suppose qu'on puisse l'apprendre. Et de ce fait, comme le souligne Lacan, on perd la jouissance de ce jeu de l'amour si passionnant. Supposer que la règle ne se dépose pas, mais s'invente, sans qu'on sache ce que va faire l'autre, permet-il alors de sortir de cette limite et de cette impasse de l'amour ? Ce n'est pas pareil de supposer le savoir, de le lire, ou de l'écrire, de l'inventer, avec le risque de l'amour fou... Peut-on alors changer de quatrième terme, celui de la mort, couplé à l'amour ? Ce quart terme est un obligé de l'amour pour Maria.

²⁰ Cf. Lacan J., *Le séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Le seuil, 1975, p. 133.

Pour conclure, citons la préface de Gaston Salet à *La Trinité* de Richard de Saint Victor : « La perfection de l'harmonie et de l'ordre de la demande fait qu'entre celui dont le propre est de donner sans recevoir et celui dont le propre est de recevoir sans donner il y ait celui dont le propre est de recevoir et de donner. L'hypothèse d'une quatrième propriété qui serait de posséder sans recevoir ni donner est écartée, car il n'y a qu'une personne existant sans recevoir ; en outre une personne ne recevant ni ne donnant resterait solitaire. Ainsi est exclue toute quaternité²¹. » La perspective de Marguerite Duras met la mort et la beauté en quatrième, vu comme une version de la solitude tragique. C'est une version un peu désespérée du « partenaire » qu'est pour une femme sa solitude. Peut-on imaginer l'impensable et peu charitable quatrième personnage, évoqué par Gaston Salet, sous la forme plus gaie du symptôme, ou plutôt d'un sinthome dépourvu de charité ? Celui-ci deviendrait-il alors le mode non subjectif où se présente la règle quand elle s'invente pour permettre un nouvel amour qui ne s'élève plus nécessairement sur les ruines de l'ancien amour ?

²¹ De Saint Victor, Richard, *La Trinité*, Paris, éd. du Cerf.

