



La marque du Un

La thèse de Lacan qui émerge dans les années 1970 est la suivante : « Il n'y a pas de rapport sexuel », mais « *Y'a d'l'Un* ». C'est l'objet des chapitres titrés, « L'UN : QU'IL N'ACCÈDE PAS AU DEUX » du Séminaire ...ou pire¹. Cette thèse nous invite à repenser le réel auquel est confronté chaque *parlêtre*. Si, comme Jacques-Alain Miller y insiste dans son cours de 2008, « Rien ne cesse de s'écrire entre les sexes », le réel doit être pensé à la fois comme celui du non-rapport et celui de la rencontre amoureuse. Quelles conclusions cliniques pouvons-nous tirer des perspectives ouvertes par Lacan dans ce dernier enseignement ?

À partir de l'apport théorique des chapitres IX et X du Séminaire « ...ou pire² », il est entendu que l'Autre qui consiste pour chaque Un est une construction unienne singulière. Le Un ne fait pas qu'Un mais plusieurs... D'une part, à chacun son Un, d'autre part, pour chacun, les figures de l'Un se démultiplient sous des formes variables. Les balises théoriques permettent de s'y retrouver sur la piste de l'Un-tout-seul, l'Un discret, l'ensemble vide où se logent les déclinaisons du multiple.

Au préalable, Lacan pose la supposition d'une conjonction de l'être et de la jouissance, une jouissance sans Autre, asexuée : *Y'a d'l'Un*.

La rencontre d'un moins, d'un défaut dans la conjonction, produit le S_1 dont Lacan précise : « L'Un dont il s'agit dans le S_1 , celui que produit le sujet, point idéal, disons, dans l'analyse, est, au contraire de ce dont il s'agit dans la répétition, l'Un comme Un seul. »³ Ce signifiant est une marque de jouissance.

Pour parer au défaut de conjonction, la répétition – à condition de l'inscription du zéro – fonde l'existence de la série dénombrable. Substituons aux chiffres de la série, la suite des signifiants : l'expérience de la cure démontre qu'il y en a toujours qui s'ajoutent au précédent ; la succession des associations pourrait ouvrir sur une suite infinie ; il en est de même pour la répétition symptomatique, elle ouvre sur le même champ infini sauf à se confronter à l'opération analytique.

Valentine a eu longtemps le sentiment de ne « compter pour rien » dans ses choix d'existence, ce qu'elle attribue à sa position de cadette d'un frère qui a occupé toutes les pensées de ses parents. Un surmoi tyrannique la pousse à contrer son agressivité par un altruisme sacrificiel. Elle ne compte pas ses heures à l'hôpital. Divorcée, elle répond à l'appel de son ex-mari dès qu'il a besoin d'aide. Elle continue de soutenir économiquement ses deux filles adultes.

Un ratage subjectif : l'échec amoureux

Pour cette patiente, infirmière en psychiatrie, âgée de quarante ans à cet instant de sa cure, le ratage se dit dans l'échec amoureux.

Après la rupture qu'elle a choisie, elle enchaîne les aventures. Le nombre fait série, ce qui laisse entendre qu'il y a bien une propriété transférable de l'un à l'autre malgré les profils très différents des hommes qu'elle rencontre. La série fait signe du Un qui se répète sous la forme du même. Or, le même, nous l'avons entrevu, se caractérise d'objecter au non-rapport ; son échec à faire rapport produit sa répétition sur le mode de la collection dénombrable et infinie.

Cette série d'hommes dévoile-t-elle la donnée sérielle, le $n + 1$ qui permettrait de repérer l'accroche au Un-tout-seul qui ordonne la série ?

En fait, les dits de Valentine proposent deux séries distinctes.

¹ Lacan J., *Le Séminaire*, livre XIX, ... ou pire, Paris, Le Seuil, 2011, p. 123.

² *Ibid.*, p. 125-147.

³ *Ibid.*, p. 165.

La première repose sur le choix de partenaires qui ne sont pas soumis à la castration. Bien que la psychose lui soit familière, ce savoir ne la garde pas de ce type d'expériences. Elle voit, mais fait mine de ne rien voir. Sa position pourrait même faire formule pour le reste de sa vie sociale : tout voir mais n'en rien dire. Sur le versant de la relation amoureuse, le procédé fonctionne jusqu'à l'instant où il s'exporte sur la scène publique, soit jusqu'à l'instant où le regard d'un tiers se pose sur la pseudo tâche aveugle. Dès lors qu'elle est vue détournant les yeux du point qu'elle prétend ignorer, cela donne une consistance embarrassante à son regard. Débusquée de sa position par le regard de l'autre, elle rompt.

La seconde série se compose d'hommes que l'on pourrait qualifier de « tout-désirants ». La relation s'instaure systématiquement comme si elle devait être pérenne. Elle n'objecte rien au désir du partenaire, non qu'elle consente à tout... mais elle tait ses désaccords ; elle laisse augurer qu'aucune limite ne sera posée aux désirs de l'autre. Par exemple, elle se tait lorsque l'un lui dit, lors de leur première rencontre, alors que rien ne s'est engagé entre eux : « si nous vivons ensemble, il faudra que tu t'installés chez moi » ; elle se tait encore quand un autre s'approprie sans rien dire une étagère de son armoire à elle. Elle laisse dire et elle laisse faire. Là encore, elle voit mais n'en dit rien.

Qu'est-ce donc qui objecte à la pérennité annoncée ? Le dévoilement de ce qu'elle interprète comme la division du partenaire précipite la rupture. Toutes les déclinaisons sont possibles en ce domaine : embarras professionnel du monsieur, dispute du partenaire avec un proche ; dès que surgit le regard d'un tiers sur le défaut qu'elle prête à l'autre, employeur, etc... la rupture se profile. Il arrive même qu'elle précipite le surgissement de cet instant, qu'elle fasse consister le possible vacillement de l'autre, par exemple quand un veuf dit sa difficulté à se rendre sur la tombe de sa femme, elle l'encourage vivement à le faire.

En fait dans les deux séries, les faits qu'elle cite font consister sa propre division.

Si l'analyse permet de ralentir le processus, de lui donner les semblants d'un choix reporté, il y a toujours un bref instant au cours duquel cette rupture s'impose sous forme de nécessité incontournable : Valentine doit « s'éjecter de la scène ». C'est en ces termes qu'elle le pose même s'il s'agit de mettre le monsieur hors de chez elle. Vous noterez ce paradoxe : en faisant sortir l'autre, c'est elle qui s'éjecte.

Les ruptures sont suivies d'un effet d'effondrement bref, mais intense. Elle l'explique par la conviction de « tout miser » à chaque fois : instantanément son univers se construit, se balise autour du partenaire, son désir se règle sur celui de l'autre. Les ruptures prennent donc la forme d'annuler le désir de l'autre, de le dévaluer, ce qui a pour effet d'annuler son propre désir, d'où se produit l'effet d'effondrement.

L'ensemble vide

L'axiome de la répétition tient en trois objets : le regard, la voix, le rien et un opérateur : l'annulation. Chaque point évoqué propose plusieurs déclinaisons de ces objets.

Première déclinaison du regard et de la voix : voir le partenaire franchir la ligne et le laisser supposer qu'il peut jouir d'elle comme il l'entend, c'est faire consister une version de l'autre jouisseur. Elle le représente comme échappant à la castration.

Annuler les conséquences de ce qu'elle voit en se taisant, c'est s'éclipser comme sujet aux yeux de l'autre et sembler prendre à son compte la castration. En fait, le moins n'est du côté du sujet qu'en apparence, puisqu'à ne pas dire ce qu'elle voit ni ce qu'elle en pense, elle le garde pour elle, et ne cède pas sur la jouissance. Elle jouit du silence qui est l'une des formes de l'objet voix.

Deuxième déclinaison : détourner le regard quand un tiers peut la surprendre regardant, c'est inscrire un moins qui prive l'autre d'en dire quelque chose et c'est une autre modalité de préserver sa jouissance silencieuse.

Troisième déclinaison : s'éjecter de la scène quand ce qui focalisait son regard devient évanescent. Sortir du dispositif lui évite d'avoir à soutenir sa propre castration, qu'en l'occurrence, elle prête à l'autre ; elle annule cette possibilité.

Ces trois temps reprennent, dans le désordre, une scène inaugurale.

En vacances dans la maison de ses grands-parents, âgée de trois ans au plus, Valentine se réveille et voit, dans le lit voisin, son frère adolescent jouer avec son sexe. Elle voit l'appendice d'un plus sur le corps de l'autre. L'organe n'est pas en érection, ce n'est pas une connotation du sexuel mais du sexué qui surgit à cet instant. Elle regarde sans rien dire et sans manifester sa présence.

La porte s'ouvre ; son lit est dans l'axe du regard de sa mère qui la voit regardant et déporte son regard sur l'objet regardé. Probablement gênée par ce qui est donné à voir, un premier mouvement rabat la porte qui s'ouvre à nouveau. Dans l'entre-deux, entre l'instant où elle regarde et l'instant où elle est découverte regardant, le drap s'est rabattu sur la scène. La mère entre sans un mot prend la fillette dans ses bras et sort avec elle de la chambre.

Rien ne sera dit jamais sur cet épisode qui passe aux oubliettes de l'histoire familiale mais qui produit, pour le sujet, une division entre le regard et la voix ; le drap rabattu prestement par le frère sur l'objet du regard et le silence de la mère sur l'objet regardé inscrivent un moins au champ de l'autre.

La réponse que Valentine fait au silence de l'autre, c'est de prendre « l'air de rien », opération d'annulation : elle fait mine de n'avoir rien vu et n'a, elle-même – rien à en dire – lorsqu'elle rapporte cette scène en analyse, bien avant qu'elle n'interroge ses rapports amoureux.

C'est pourtant ici que s'attrape un signifiant-maître derrière lequel elle se range « l'air de rien », nomination qui lui sera attribuée quelques années plus tard par son grand-père alors qu'il ignore tout de cette scène. Elle s'identifie à la fille qui fait *mine de rien*. Nous pourrions dire que c'est dans cette opération que Valentine prend sa part de sujet. Si elle s'approprie ce signifiant qui lui vient de l'Autre, c'est qu'il était déjà là, concomitant à l'expérience de la jouissance Une et à sa soustraction, celle du regard discret porté sur l'objet qui se dérobe.

Aleph zéro

Cette scène dont elle a fait le récit à plusieurs reprises et qu'elle reprend à cet instant de la cure remplit plusieurs fonctions.

Reprenons les avancées théoriques : la marque de jouissance induit la répétition, à condition de l'inscription d'un zéro qui fonde l'existence.

Aleph zéro, s'il désigne l'ensemble des entiers naturels, ensemble infini et dénombrable, est également un lieu de surgissement, une localisation, la localisation de l'Un. Il s'ordonne à partir du zéro sous les auspices du défaut, du manque et ouvre la série.

Commentant les travaux de Cantor à propos d'Aleph zéro, Lacan éclaire cette double opération grâce à un exemple explicite : « [...] la manipulation dite du maître d'hôtel, celui qui confronte un à un chacun des éléments d'un ensemble de couteaux avec un ensemble de fourchettes »⁴. Or, « à partir du moment où il y en aura encore un d'un côté et plus rien de l'autre, il apparaîtra quoi ? Que l'Un commence au niveau où il y en a un qui manque »⁵.

Les couverts sont comme une multiplicité de signifiants désordonnés tant qu'ils sont en vrac en attente d'être alignés sur la table. C'est parce qu'une fourchette peut manquer dans la série des couverts que l'ensemble constitué de paires une fois qu'ils sont exposés sur la table, se dédouble par association de paires : d'un côté les couteaux, de l'autre les fourchettes – d'un côté la jouissance phallique et de l'autre, l'Autre.

Dans le cas qui nous occupe, le regard initial porté sur le pénis qui fait défaut à la fillette opère de la sorte : la série des couteaux et des fourchettes se substitue à la paire des couverts indifférenciés : frère-sœur, papa-maman, etc... C'est le surgissement de la différence et de la différenciation.

Cette scène constitue dans le même temps la disjonction du regard et de la voix puisqu'au voir s'articule le silence, interprété comme un reproche. Dans le creux du silence, la voix qui se fait entendre est celle d'un impératif catégorique qui embarrasse la patiente.

Le sujet se trouve instantanément et doublement privé de l'organe et de la jouissance du regard. Mais la différence réside également ailleurs. Elle marque l'écart entre la jouissance Une et les semblants de sa répétition.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ *Ibid.*

Dans un seul mouvement donc, ce qui fait ratage à l'Un le constitue et génère une répétition de jouissance.

Y'a d'l'Un

Une fois la série des rencontres articulée au cadre de la scène initiale, placer la focale sur le ratage subjectif, ne suffit pas. L'acharnement de Valentine à vouloir comprendre le ratage fait bouchon jusqu'à cet instant de l'analyse où l'attention se porte sur ce qui réussit. Une petite question va faire effet d'interprétation : « Mais comment faites-vous pour que ça marche à tous les coups avec les hommes ? »

Cette intervention met l'accent sur ce qui réussit, notamment grâce à la petite différence de scénario qui recompose autrement la répétition.

D'abord, nous pouvons repérer la tentative de réparation, de jonction par le biais du fantasme : là où résonne le silence et où surgit la voix du surmoi, c'est la voix du partenaire qui vient faire écran, non par ce qu'il dit mais par la présence qu'il manifeste – celui qui donne de la voix, celui qui chante ou celui qui lui murmure des mots au creux de l'oreille, bref celui qui parle. La voix du partenaire est son objet de prédilection ; elle vient combler le silence qui fait trou. Sa jouissance se constitue dans la mise en tension du voir et de la voix.

Par ailleurs, les rencontres se font, elles ont lieu : pas d'échec dans les approches, pas d'homme en défaut de désir.

Le terme « consommé » ne change rien à l'affaire. La constance du désir dont témoignent les hommes, par delà les ruptures – messages téléphoniques, *textos* insistants – fait apparaître ce trait : elle les tient à sa disposition ; ils demeurent potentiellement présents par-delà la rupture.

Valentine constitue imaginativement un ensemble d'hommes désirants qui feraient l'économie de l'impuissance et objectent à sa propre castration. La « sortie de scène » préserve la jouissance. En s'effaçant, elle laisse derrière la porte l'un, substituable à l'autre. Le trop phallique incarné par le trop d'hommes, fait non seulement écran sur son manque mais occulte l'Autre qu'elle s'est construit à partir de sa fiction : un Autre qui voudrait sa castration.

Ce qui vaut pour les relations amoureuses est le rail de sa vie sociale. Voir, ne rien dire, et quitter la scène auront été des constantes de sa vie professionnelle, sociale et familiale, entravant ses avancées.

Pourtant, ce que j'ai appelé le *coup de focale* qui confronte autrement le sujet à son objet pulsionnel, induit un dire qui fait déconsister l'Un et entame la répétition.

Dans l'économie de la jouissance Une, l'Autre se contente d'incarner un répons, comme les chœurs qui renvoient un écho stéréotypé au soliste. Le dire de l'analysant au-delà de ses récits témoigne de ce *Y'a d'l'Un*, soit qu'il y a de la jouissance sans l'Autre, une jouissance asexuée. Concernant la relation amoureuse, au lieu même de la rencontre, *Y'a d'l'Un* témoigne que le sujet a rapport à sa propre jouissance qui se substitue au rapport sexuel qu'il n'y a pas.

Bien que mythique ce lieu d'aleph zéro où le singulier fait ratage à l'Un-tout-seul en le constituant est isolable dans la cure. Lorsque le S_1 – ici le « mine de rien » – émerge des essais de signifiants, il localise la marque de jouissance – voir – et ce qui s'en répète. Le point singulier du ratage – être privée de l'objet du regard, écho à la privation de l'organe – donne sa consistance au Un : jouir de l'objet dans ses déclinaisons, organe, regard, voix. La jonction, ça rate et donc ça se répète sous des formes diverses qui sont autant de figures du même.