

Rendez-vous manqués

**Claudine Brial,
Jean-Michel Darchy,
Claudine Hérail,
Michèle Larnaud, Jacques Teste, Sean Wilder**

À la suite du travail commun de discussion et de lectures, à Montpellier en 1997-1998, des écrits ont été produits. Ils ont donné lieu à une intervention lors des journées de Besançon pour faire trace... (d'écriture, à poursuivre).

À partir du film *Le cri de la soie* (1991) d'Yvon Marciano, comme approche originale du fétichisme, où Marie Trintignan incarne une femme fascinée par la soie et Sergio Castellito le Dr Gaëtan Gatien de Clérambault, aliéniste de son état, sous les traits du professeur Vilmer, fasciné par les drapés, nous nous sommes demandés en quoi la constitution d'un objet fétiche en condition de la jouissance laisse libre l'investissement d'objets érogénisés. Puis, si le ratage de la constitution d'un objet fétiche « précipite » la mélancolie.

Questions posées à partir de la rencontre de Marie (personnage condensant les quatre observations de Gaëtan Gatien de Clérambault recueillies dans son livre *La passion érotique des étoffes chez la femme*, 1908) et de G. G. de Clérambault sous les traits du professeur Vilmer.

Synopsis du *Cri de la soie*, film d'Yvon Marciano, par Sean Wilder

Le psychiatre Vilmer – calqué sur G. G. de Clérambault, le maître de Lacan – est affecté au Dépôt (infirmerie spéciale du Dépôt de la préfecture de police de Paris), où il rencontre Marie, arrêtée pour le vol d'un morceau de soie, son objet masturbatoire. Fasciné, il la fait parler ; elle lui dit que pendant ses raptus elle ne pense à rien d'autre qu'à l'étoffe qu'elle manipule.

Sensible à l'intérêt de Vilmer, elle tend à l'aimer ; tandis que chez lui la scotophilie et le fétichisme s'affirment sous les traits d'une passion sublimatoire pour la photographie (Maghrébines voilées) et pour les tissus (toucher, drapés, coutures). Une scène de séduction et un geste automatique de Vilmer traduisent l'association plis du tissu/plis des lèvres vaginales.

Vilmer et Marie se retrouvent, libres. Séduction. Vilmer, qui veut savoir du désir de Marie ce qu'elle en ignore, s'enferme dans sa quête de connaissance des ressorts cachés de sa jouissance, qu'il tente de maîtriser (s'attirer) en donnant à Marie le coupon que, pour jouir, elle a besoin de voler. Échec. Marie récidive et retourne en prison ; les passages à l'acte de Vilmer prennent le dessus sur la sublimation ; il perd la vue, sombre dans la mélancolie et se suicide.

« Ça me chiffonne... »

Michèle Larnaud

Après le synopsis présenté par Sean Wilder, voici quelques séquences du film qui ont retenu l'attention du groupe.

Presque d'emblée, on signale au Dépôt au Dr Vilmer un homme qui « photographie sous les jupes ». Interprétation en raccourci, « sauvage », de ce qui se présentera ultérieurement pour Vilmer comme nécessité de photographier les étoffes drapées ? À remarquer d'emblée qu'une femme nue (un modèle) ne l'intéresse guère ; il se préoccupe de son regard, qu'il trouve annonciateur d'une cécité à venir.

Dans ses fonctions de médecin, il s'impose à Marie D comme celui qui veut savoir – ni comprendre ni entendre –, devançant même « l'aveu » de l'utilisation masturbatoire du coupon de soie. Au point que Marie lui ayant dit : « Il faut que je le vole, si on me le donne je n'ai aucun plaisir », il court vite lui acheter, afin de le lui donner, ce fameux objet pourtant explicitement désigné comme hors commerce. Le savoir de Vilmer, centré sur les pratiques fétichistes masculines accompagnées de « splendides » scènes fantasmatiques, est dérangé par l'obstiné « Je ne pense à rien » de Marie. Et Vilmer observe, et Vilmer écrit ses observations.

Survient une première séparation du fait de la mobilisation de Vilmer. Au Maroc, il rencontre l'étranger de la langue, l'étranger d'une autre écriture, l'étranger d'une calligraphie dont il semble avoir trouvé, en signes précurseurs, un équivalent dans le tracé des broderies du drap de lit de sa mère. Au Maroc, la mort est figurée (à fond d'écran) par le drapé du linceul dans un rite d'enterrement musulman. Au Maroc se révèlent la passion des drapés, mais aussi un élan vers la féminité voilée sous le drapé.

À partir de là, le film se déroule comme un inventaire de ce qui fait trait d'union – ce trait qui relie et qui sépare, supporté par l'écriture. Marie apprend à écrire et à lire. Vilmer écrit sur la soie. Marie lui dit : « J'ai lu votre livre avec passion, comme une lettre que j'aurais reçue de vous. » Et en effet, ils s'écrivent, se croient tout près d'aimer.

« Marie : – Nous ne sommes pas des amants comme les autres. Nous ne sommes pas des monstres. Nos passions nous ont rapprochés.

Vilmer : – Et nous séparent.

Marie : – Nous nous aimerons autrement, voilà tout. Nous en sommes capables. »

Ce dialogue a lieu au cours d'une visite en prison. Marie a encore volé un bout de soie après une étreinte qu'elle a elle-même provoquée en revêtant une robe drapée, étreinte au

cours de laquelle c'est Vilmer lui-même qui lui tend de la soie, seule garantie de jouissance. À la fin de ce dialogue en prison Marie promet : « Bientôt nous serons ensemble. » Mais Vilmer ne sera pas au rendez-vous : une opération des yeux est ratée. Dans une dernière conférence il affirmera : « Cette femme n'a pas besoin d'un homme, cette femme n'a besoin que de la soie. » La cécité se confirme, « le vide est le seul état qui me convienne », dit Vilmer avant de confier à un miroir l'image de son suicide.

Ce film dédié à Marie D, quatrième femme des observations de De Clérambault dans *La passion des Étoffes*, m'a amenée à des questions sur la fonction du fétiche d'une part, d'autre part sur ce qui fait qu'un objet peut-être élu en tant qu'objet fétiche. Plus précisément : est-ce que quelqu'un, une femme, peut tenir lieu d'objet fétiche, épinglé à une place d'autre (petit autre, dirait-on), non reconnu comme sujet ?

Ma lecture du film me ferait supposer que l'élection du fétiche soie évite à Marie la catastrophe hystérique, au sens des grandes hystéries spectaculaires et invalidantes comme il s'en faisait au début du siècle. Marie vole un lambeau de soie dans la mesure où l'objet fétiche n'est pas dans le monde des objets ordinaires où s'effectuent l'échange et le partage, il est hors commerce.

L'objet fétichisé maintient le clivage entre désir et amour. Marie vit entre la jouissance provoquée par le morceau de soie et ce qui se déclarera du nom d'amour pour Vilmer.

Dans un parcours apparemment contraire, à partir d'une passion des étoffes étayée sur la pulsion scopique (au début ça ne se présente que comme un goût immodéré pour la photographie), Vilmer va développer sur un mode compulsif une passion pour les drapés et leurs photographies (il faut qu'il fixe, voire fige ces drapés ; au sens propre la photographie est une forme d'écriture). Ces activités conditionnent son mode de jouissance, mais se manifestent aussi sur le mode de la sublimation : Vilmer fait partager à tout un auditoire ses goûts et ses connaissances pour les étoffes ainsi façonnées. Dans sa conférence « De la genèse du fétichisme » du 24 février 1909 à la Société psychanalytique de Vienne, Freud admet la sublimation à côté de l'idéalisation dans la constitution du fétiche.

Au fil du film, Vilmer laisse tomber les drapés pour se trouver de plus en plus fasciné par la jouissance de Marie (pour la soie donc). Il veut voir cette jouissance, la facilite à l'occasion, la jouissance de Marie devient la condition de sa propre jouissance. Peut-on dire alors que, dans sa jouissance, Marie devient l'objet fétichisé de Vilmer ?

En tout cas, ce dernier s'efforce de dire qu'il l'aime. Ça y est presque mais, là encore, le rendez-vous est manqué. Il a besoin d'elle, de la voir, voilà tout. Quand il perd la vue, il pense à voix haute : « Le vide est le seul état qui me convienne », dernier énoncé qui l'assure encore, et, aveugle, installe tout de même un miroir en face de lui avant de prendre avec sa mort un rendez-vous qu'il ne manque pas.

Grâce au fétiche, à cause du fétiche, le sujet placé hors rencontre possible avec un autre, sujet lui aussi, se fait pure volonté... pure volonté inentamée de jouissance lorsqu'il est convoqué par l'objet ou son signe, dans une impulsion accomplie hors refoulement et en court-circuit du fantasme. La rencontre avec l'objet, advenue, trouvaille, reconstitue en effet ici le narcissisme primordial abolissant toute division, avec cette double conséquence que le sujet répondra sans angoisse à l'assignation qui lui est faite, tandis que la libido, libérée des entraves du signifiant, va déchaîner une énergie que les élans les plus violents de la passion seraient, au champ de la névrose, incapables de susciter. Ce sont des hypothèses d'un travail à poursuivre. (Aux antipodes de ce qu'on prête à Picasso, je dirai : « Je ne trouve pas, je cherche. »)

Une intervention d'Annie Soty m'a semblé particulièrement fine : Cette collègue eût aimé que l'on entendît mieux la dimension d'appel du CRI de la soie et que l'on explorât la pulsion invocante.

Intervention également très pertinente de Jean Princé dont on peut souhaiter qu'il développe davantage son propos : « La calligraphie n'est pas encore l'écriture. »

Armande Coeffic interroge les représentants du cartel sur une avancée éventuelle vers la question de la perversion féminine.

Albert Maitre dit que si toutefois il y a perversion dans ce film elle est « systématiquement » phallique.

Françoise Wilder souligne que nous sommes parfois amenés à des propos scabreux : fétichisme, fétichisme au féminin, perversion...

Pour ma part, dans le droit fil, me semble-t-il, de la remarque de Françoise Wilder, je préciserai que pour ce cartel le rendez-vous a été manqué avec la « perversion » (que nous souhaitions étudier) dans le sens où la constitution d'un objet en objet fétichisé ne fait ni le ou la fétichiste, et n'assure, en rien, ni d'une ni de la perversion.

Ainsi, que la minceur des étoffes repousse autant qu'il se peut la mélancolie, est un thème qu'on peut lire dans Nabokov. Dans « Wingstroke » 1, « coup d'aile », le personnage central, Kern, suicidaire vient de rencontrer Isabel.

« Toute sa vie passée paraissait une rangée chancelante de tentures multicolores au moyen desquelles il s'abritait des courants d'air venus du cosmos. Isabel n'était que la dernière de ces bribes brillantes. Combien y en avait-il déjà eu de ces chiffons de soie ! Et combien s'était-il efforcé de les accrocher devant le béant gouffre noir ! Voyages, livres à la reliure délicate et sept années d'amour extatique. Elles ballonnaient ces chiffes, devant le vent du dehors, se déchiraient, tombaient l'une après l'autre. Le gouffre ne peut pas être caché, l'abîme respire et aspire tout... »

Bibliographie

Suzanne Ginestet-Delbreuil, *La terreur de penser*.

François Perrier, *Le Mont St-Michel*.

Henri Rey-Flaud, *Comment Freud inventa le fétichisme*.

1. « Wingstroke » (en russe « Udar Riyla », 1924), dans *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York, Vintage International, 1995. La traduction de cet extrait est de Sean Wilder.

Au carrefour de la soie les passants sont floués

Par Jacques Teste

Floué, tout d'abord, le Dr Vilmer qui, pris dans sa passion de savoir, pense avoir trouvé là, dans ce coupon de soie dont lui parle Marie, le sésame qui va lui ouvrir tout grand le savoir sur la jouissance perverse de Marie, le savoir sur la jouissance de la femme, le savoir sur la femme.

« Maître des insensés » (titre de la bibliographie de De Clérambault produite par Alain Rubens), c'est surtout maître du savoir que se veut le Dr Vilmer, maître du savoir caché, comme nous le montre le film.

Une scène évoque largement son séjour au Maroc, sa fascination pour les corps cachés, les corps recouverts de voiles. Tout d'abord le corps d'un défunt qui, suivant la coutume musulmane, est porté en terre enveloppé dans un linceul blanc – le cortège passe au loin, sur un fond de sable sans aspérité – ; corps ensuite des femmes maghrébines, entièrement dissimulé sous le voile traditionnel, ombres chinoises derrière les draps séchant au soleil, corps de la jeune fille photographiée, fixée dans l'image, sous toutes les coutures, jeune fille dont il soulèvera enfin le voile pour vérifier, par le toucher, que c'est bien d'une femme qu'il s'agit.

Vilmer organise la réalité scopique dans ce qui ne peut se voir et dans quoi peut se nourrir un désir jamais achevé de savoir qu'il y a encore et toujours du caché qui reste à découvrir pour augmenter le savoir et dans lequel les « autres ne seront toujours que des autres et jamais des sujets (2) ».

La lente progression de la cécité qui ne l'empêchera jamais, à défaut d'écrire, de décrire tout ce qu'il croit savoir, l'amènera, face au miroir sans reflet, à signer de sa propre mort le ratage de sa tentative de sublimation jamais atteinte. Il deviendra lui-même corps sous le voile du linceul.

Retour à Paris, retour à Marie.

Marie la faiseuse d'ourlets, Marie la faiseuse de mystère qui se donne mais ne prend pas. Marie ne prend pas de plaisir avec le morceau de soie offert par le Dr Vilmer. Sa soie à elle, il faut qu'elle la vole, qu'elle s'y donne, et qu'elle s'en débarrasse. Elle n'a rien à en dire, elle n'a rien à apprendre au Dr Vilmer, elle s'offre tout simplement comme objet d'amour. L'autre peut l'aimer, elle l'accepte : « Nous ne sommes pas des monstres, nous nous aimerons autrement. »

Marie flouée, ne se sait pas objet d'étude, ne se connaît pas objet d'expérimentation. Marie pour exprimer son amour apprendra à écrire, mettra en mots ses émois, prendra l'amour à la lettre. Marie flouée décrite dans les livres de Vilmer, si bien qu'elle s'y reconnaît et lui en est redevable.

Marie ne « rencontrera » pas Vilmer, il se dérobera à son amour dans la mort, Marie arrivera trop tard. Il ne lui restera, à titre posthume, que le livre écrit sur elle qui ne savait pas lire, que le foulard de soie concédé par la gouvernante qui a certainement beaucoup vu, beaucoup entendu, beaucoup compris et qui a tenté de dire quelque chose à Vilmer. Elle concédera à Marie le morceau de soie, carrefour illusoire d'une rencontre certainement impossible, carrefour de la perversion sans perversité et d'une tentative de sublimation « perverse » d'où le sujet est absent.

2. F. Perrier, *Le Mont St-Michel, Naissance d'une perversion*, Paris Arcanes, 1994, p. 27

Rendez-vous manqués

Jean-Michel Darchy

Tel que nous l'avons annoncé, le sujet choisi reviendrait à montrer comment, pour Marie, la constitution de la soie, objet fétiche, en condition de la jouissance laisse libre l'investissement d'objets érogénéisés. Certains de nos collègues ont avancé qu'il s'agirait là d'une perversité sans perversion. Par contre, pour Vilmer, qui se retrouve sans pratique fétichiste, animé uniquement par le désir de savoir, en proie à la pulsion épistémophilique, peut-on parler de perversion sans perversité ? Le film comme ligne de fiction permettrait de repérer cet écart. Malgré ses pratiques fétichistes Marie peut déplacer ses investissements, une place reste possible pour l'amour, tandis que pour Vilmer personne n'est sujet.

En partant de la considération que la soie, objet fétiche pour Marie, répondrait à la passion de Vilmer pour les drapés dont (il en fait un objet d'étude parallèle à son œuvre d'aliéniste et paye pour donner ses cours aux Beaux-arts), si le tissu s'avère être l'objet constitutif de leur rencontre (objet support) il n'en reste pas moins ce qui les sépare, puisque à terme, la méprise va s'avérer totale, aucune histoire se s'étant nouée entre eux comme histoire d'amour.

Dans ce film pris comme paradigme, et sur la base de la méprise, de la rencontre manquée, nous nous proposons de tenter de repérer dans un premier mouvement comment s'organise le montage, au sens de la couture, de la psychanalyse et du cinéma. Comment ça fonctionne pour Marie, comment ça fonctionne pour Vilmer ?

Pour Marie. Le personnage de Marie condense dans le film les quatre observations recueillies par de Clérambault au Dépôt entre 1905 et 1908. Observations publiées dans un article original : *Passion érotique des étoffes chez la femme.*

Il en ressort que cette femme souffre d'un défaut complet d'imaginaire, de représentation. Elle jouit, elle éprouve une jouissance avec la soie dont elle ne peut rien dire, si ce n'est qu'elle l'éprouve, que cette jouissance ne la lâche pas, et que les hommes ne comptent pas : « Il n'y a que la soie qui compte. » « Je ne pense pas aux hommes, je ne pense qu'à la soie. »

Pour Vilmer. Ce que nous apprenons sur lui recoupe les éléments d'information dont nous disposons sur G. G. de Clérambault, un invariant étant qu'il est exclusivement préoccupé de savoir. Sur le plan de l'aliénisme, d'une part, Vilmer multiplie les communications, il veut « faire livrer aux malades la formule de leur délire », en procédant à des « captures cliniques » ; sur le plan des étoffes, ou des drapés, d'autre part, il veut percer leur mystère, comment ça tombe, comment ça se noue, comment ça tient.

Avec Marie, il ne varie pas d'un iota, il veut savoir *ce qu'elle ne lui a pas dit*. Il fait en sorte, usant de son pouvoir, qu'elle puisse lui écrire après qu'il a remarqué, à l'instant où il est revenu dans la salle où il l'avait laissée un instant seule, son intérêt pour son carnet – elle l'a ouvert et replacé subrepticement à sa place. Une correspondance s'engage, lettre pour lettre. Son intérêt, donc, pour la lettre, pour la matérialité de la lettre, est en jeu. Au cours de cette scène où elle est tombée fascinée sur son carnet, elle lui vole un crayon, crayon/aiguille, elle qui est « cousette ». On est toujours dans la couture, dans une autre façon de coudre.

Vilmer favorise cliniquement cet intérêt, encourage ce détour d'écriture, pour éclairer ce qu'elle ne dit pas, constater ce qu'elle éprouve. Une reprise du texte (filmique) est ici nécessaire pour tenter de serrer ce qui se joue.

1. Comment Marie procède-t-elle avec la soie ?

Les coupons de soie sont volés – elle l'explique au cours des interrogatoires – pour un maximum de jouissance. L'argument du vol est nécessaire. La soie ne produit son effet que si elle est volée, si le regard de l'Autre est convoqué, s'il y a défi – elle vole en public dans les grands magasins. Elle vole, pense que ça lui est nécessaire – elle est dans la privation réelle, pas dans le manque (dans la privation et non pas dans la castration).

Il lui faut de la soie. Elle ne veut pas jouir de cette absence, il s'agit de se pourvoir du phallus. La soie fonctionne comme objet volé, (a/-□) comme objet a dans son fantasme.

Cet usage de la soie comme fétiche vient nommer ce qui n'a pas de nom dans l'Autre comme lieu du signifiant, vient à recouvrir l'Autre point par point, comme pour lui donner consistance. La soie volée fonctionne comme masquant tout effacement de la trace du manque de l'objet, jusqu'à l'évanouissement : elle perd « connaissance ».

2. Marie prend connaissance du contenu du carnet de Vilmer

Fascinée par l'écriture de son propre nom, et ayant profité d'une courte absence de Vilmer pour lui voler un crayon, au retour de ce dernier elle n'est plus la même. Il le remarque et s'aperçoit du vol...

Cette scène est celle de la rencontre avec la lettre dans sa matérialité.

Il suffit de prendre en considération que c'est l'image de l'écriture du mot *Soie* et celle de son nom qui la *captive*. Elle suit le tracé des lettres avec le doigt comme elle touche la soie pour « la faire crier », c'est là une lecture tactile (*i.e.* qui mobilise et qui passe par le toucher).

La question à formuler serait la suivante : si l'on prend comme point de départ l'idée de Lacan selon laquelle « c'est bien ce qu'il y a d'écriture dans le signifiant (la lettre dans sa matérialité, dans sa fonction d'image) qui localise une place, quelque chose d'un savoir dans le réel qui est de l'ordre de la lettre et de l'écrit », peut-on dire que Marie, dans cette rencontre, sans abandonner pour autant son *fétiche* et ses pratiques, semble amorcer une articulation possible du réel et du signifiant ? Le vol du crayon du Dr Vilmer semble nécessaire pour pallier cette écriture qui lui fait défaut, son illettrisme, comme la soie est nécessaire pour pallier ce qui n'est pas lié par son défaut d'assujettissement au phallus comme signifiant. La fonction du fétiche nous apparaît dès lors comme masquant la béance du sujet face à un réel déjà lié avant qu'on puisse y introduire une relation d'ordre. Ce trajet a été expérimenté par Henri Michaux avec les drogues dures (cf. : « Face à qui se dérobe » et « Face aux verrous »).

Grâce à l'inter texte – la façon dont Lacan lit(e) Freud –, nous avons une lecture possible de la perversion et du fétiche comme tentative de déjouer la mise en instance de la lettre dans l'inconscient, comme assujettissant le sujet dans un rapport au réel déjà lié, avant le truchement de l'image comme induction du symbolique par l'imaginaire.

Que dit Freud ? Il écrit à propos de la fille de Jung, Agathli : « J'ai eu récemment des

soupçons sur l'explication d'un cas de fétichisme – pour l'instant seulement un cas de fétichisme de vêtements et un cas de fétichisme de bottes, mais ce devrait être le cas général. Là aussi refoulement mais bien plutôt idéalisation du substitut du refoulement (3). »

Quelques jours auparavant, en réponse à une question d'Abraham, Freud avait répondu : « Le fétiche se constitue de la manière suivante : il résulte d'un mode de refoulement que l'on pourrait qualifier de *partiel* : une partie du complexe est *refoulée*, une autre partie en dédommagement est *idéalisée* (4). »

Ces remarques de Freud sur le fétichisme seront développées un mois plus tard dans une conférence devant la Société psychanalytique de Vienne (5). Freud écrit : « Une impression *partielle* cristallise tout intérêt sexuel, de telle sorte qu'au *regard de cela* tout le reste devient *indifférent*. » Ce qui est important à retenir à partir de cette mise au point entre le texte remanié des Trois essais... et l'article sur « Le fétichisme » (1927), c'est que le fétiche ne peut être déchiffré *directement* puisqu'il implique le *refoulement partiel* et l'*idéalisation* (fixation en un point). Toutefois, à ce stade est omise par Freud l'importance, au moment de la constitution du fétiche, d'un temps second par rapport à l'infantile. L'après prend ici, comme dans le temps logique, rang avant mais seulement si l'avant et l'après se présentent ensemble, i.e. se trouvent brusquement liés, non par le retour du refoulé, mais par la présentation à nouveau d'un trait de l'objet de qualité purement plastique, formel, scopique, intéressant une perception éruptive qui a produit le clivage (qui a causé la séparation, l'éradication du sujet de toute connexion avec ce qui a causé le refoulement : éblouissement, halo autour de l'objet). Il y aurait là intrication entre phobie et fétichisme, deux réactions différentes contre l'angoisse.

Ce qu'on peut souligner ici, c'est l'impossibilité de conclure le temps pour comprendre. Ce qui a été, à ce moment de l'infantile, perçu comme non su, ne prend pas pour le fétichiste statut d'impossible réel, au sens où Lacan, par exemple, en parle à propos de « Un trouble de mémoire sur l'Acropole », de Freud.

Au lieu de rester en suspens sur un « Se peut-il que ce que je vois, ce dont j'ai rêvé soit vrai... ? », ou « si je rêve, alors je n'existe pas », le sujet est précipité radicalement vers un collage, comme ce qui masque, au sens de diversion, son aperception.

L'après prendrait ici, comme dans le temps logique, rang avant mais sur un tout autre mode, interdisant toute symbolisation du manque. Le manque, ici, ne fait pas argument.

Dans le même courrier à Abraham, Freud peut dire dès cette époque : « Le remplacement de l'objet par un fétiche est déterminé par une association d'idées symboliques dont la personne concernée n'est généralement pas consciente. »

La question du fétichisme traversera toute l'œuvre de Freud puisqu'elle resurgira dans son dernier texte important sur l'*Ichspaltung*, à la fin de sa vie. Texte sur lequel, souligne Lacan, « la mort abat sa main » (6).

Tout cela pour montrer, en suivant Freud et Lacan, que ce qui reste figé au niveau spéculaire n'atteint pas à un certain réel. Celui-ci ne serait, comme tel, appréhendable en creux, sur un mode cursif donc, que dans la fonction de l'écrit, du trait d'écriture plus précisément.

À partir de cette fiction mettant aux prises Marie et Vilmer, notre parcours tendrait à poser que le passage à l'écriture, s'il permet à Marie l'accès à une forme de sublimation et à du lien social (le livre publié en est une forme), prolonge néanmoins le fétiche, car écriture et fétichisme sont liés par leur caractère érogène tactile.

La « *corps est ce pont danse* » qui se noue entre les deux amants met en fausse

correspondance la soie (la soie a une fonction de voile pour Marie) et les drapés qui ont une fonction d'écran pour Vilmer (au sens d'écran du fantasme).

C'est cette méprise, ce rapport de recouvrement support/surface, écran/voile qui, à notre avis, organise « *le manque à lire* » produit par le texte/le film.

Le point nodal qui coud le film, qui le fait tenir, c'est le suicide au miroir de Vilmer, et, après que le vide a été fait dans son appartement par la mère, la restitution des lettres et du foulard de soie à Marie. Vilmer – l'homme qui a perdu son image – dévoile alors la réalité de la fiction, non pour l'annuler mais pour la généraliser. Il est devenu pur regard devant son reflet, dévoilé comme reflet, à jamais séparé de son image. Il ne reste rien à interpréter, mais du texte à lire, et un film à voir.

Le chemin d'écriture comme fiction nous conduit dans l'absent – sans rapport avec la chronologie, le montage, le découpage de l'histoire au sens de la mise en scène – mais un absent à proprement parler. Cette absence est le sujet du film.

Le rapport à la lettre, à l'écriture de Marie B., implique le voile jeté sur la *Spaltung*, connotant le rejet de tout compromis symptomatique.

Dans cette organisation un point structural insiste, la place impartie au fétiche.

« La question est autant d'interroger les limites de la psychanalyse avec le pervers que de découvrir son rapport spécifique avec la séparation et la lettre (7). »

Rappelons à cet égard qu'au cours de l'interrogatoire, à l'impossibilité de répondre aux questions de Vilmer sur ce qui cause les vols de coupons de soie, elle répond hors champ (en son absence) en volant un crayon, elle qui ne sait pas écrire, ce qui va aiguillonner le désir de Vilmer.

Elle délimite ainsi une *forme de séparation* où Vilmer, promu partenaire (corps est ce pont dans) de ce jeu d'écriture va trouver à soutenir son désir de « ça voir » en écrivant *Le cri de la soie*, mais dans la position dédoublée (on compare le livre à un beau portrait) de lecteur de ce qu'il écrit. Il fait sans le savoir un léger quart de tour par rapport à sa position de maîtrise initiale, il écrit une lettre (« le livre est comme une lettre que vous m'avez envoyée », dit-elle) qu'il ne sait pas lire et dont l'adresse indirecte est le public.

Dès lors, il se soutient de ce qui le divise, le refend, le sépare dans ce jeu de dupes du savoir qui se produit, à « se » lire, mais dont il est séparé (à se lire lui-même).

Pour Marie il en va différemment, c'est au moment où elle s'aperçoit qu'il en fait un objet de savoir du rapport à son corps, qu'elle est confrontée à cette question de la séparation. C'est là que, pour elle, prend rang la question de l'écriture.

À resserrer notre argument nous en sommes venus à mettre en parallèle la capture clinique de Vilmer, Marie et sa jouissance comme objet de savoir, et la capture de Marie par la lettre.

À partir du trajet de ces deux regards dans le tableau, le mouvement d'approche par Vilmer de l'énigme de la jouissance de Marie est synchrone du mouvement d'appropriation chez Marie de l'écriture via la lettre dans sa matérialité. Mais si, pour elle, la lettre « fait bord » et opère sinon un déplacement du moins une *tentative d'inscription* « face à ce qui se dérobe », pour Vilmer il n'en va pas de même, il se trouve immergé dans la mise en scène de son fantasme et « aux environs du trou » il est devenu regard (*versus a.*), en position de fétiche, sans pouvoir faire retour. Il se fait l'objet de son fantasme. Il se fait l'objet a de son fantasme, enclos dans le miroir, y confondant l'image et le reflet.

Fonction de l'écriture pour Marie (de la soie à l'écriture sur soi)

L'écriture ne la représente pas, nous sommes là au niveau de la matérialité de la lettre, mais la qualité tactile du graphisme est ce qui permet à Marie que se mette en scène ce qu'elle éprouve (silence de la pulsion).

Au moment de la rencontre avec le carnet, elle ne met pas volontairement en scène ses sentiments à l'égard de Vilmer, puisqu'elle le dissimule subrepticement dès qu'elle l'entend revenir ; il remarque aussitôt ce qui a mobilisé sa curiosité par une scansion du regard. C'est la valeur signifiante du carnet et de sa calligraphie qui confère à l'objet cette qualité de pouvoir représenter, pour Marie, ce qu'elle n'est pas, ce dont elle est exclue et séparée. C'est un objet comblant. L'écrit, comme signifiant, c'est la coupure en tant que telle, mais avec cette valeur signifiante (nomination : écrit) il devient aussi objet imaginaire qui représente la séparation, objet auquel Marie s'identifie. Citons ici Lacan : « Où apparaît donc que la relation de l'objet au corps ne se définit nullement comme d'une identification partielle qui aurait à s'y totaliser, puisque au contraire cet objet est le prototype de la signifiante du corps comme enjeu de l'être (8). »

C'est en l'absence de l'œil du maître qu'elle s'empare du crayon après avoir été fascinée par le carnet comme par une boîte à musique (une musique de boîte à sortilège qu'on entend à ce moment-là dans le film en son *off*). Cette fascination pour un objet quasi musical, c'est cette part indicible d'elle-même (elle ne sait pas lire), constituée par l'écriture de la lettre dans sa matérialité. L'objet écriture vient ici représenter non pas le sujet mais la perte. Il représente cette partie mise à la place d'un tout que Marie n'est plus, après cette rencontre avec Vilmer et l'écriture. Cet objet écriture représenterait donc pour elle ce qui lui manque.

Cette rencontre avec l'écrit a-t-elle un effet de nomination ? Elle n'est plus l'objet réel du signifiant de l'Autre, « Soie », ce qui s'adresse à elle s'adresse non plus au réel du nom, mais au signifiant qui le représente. Ceci à partir du suivi du tracé des lettres où, par une mise en forme et en format qui tient du rébus et de l'amphibologie entre « soie » et « sois ! » Marie, elle reconnaît l'écriture de son nom par imprégnation. Elle n'est plus l'accusée assimilée à son acte. Ce réel qui subit la mutation en signifiant, ne serait-ce pas la matérialité de la lettre ?

Toutefois persiste la nécessité, au moment où elle semble filer la parfaite idylle avec Vilmer, de re-délinquer, de re-sortir du lien qu'ils espèrent avoir tissé. La prison comme réponse sociale lui permet de faire usage de l'écriture (elle écrit des lettres de prison après avoir reçu de lui une écritoire ; la séparation réelle, forcée lui est nécessaire pour la correspondance) comme objet dans un rapport à un grand Autre, place où elle le maintient – elle n'accède pas à un usage privé de la lettre, intime. À terme, l'écriture semble avoir pour effet de modifier sa position subjective, il y a tentative d'amorcer une relation au Grand Autre (tout en maintenant pour une part le fétiche et ses exigences hors circuit de l'échange).

Toutefois, l'écriture comme telle ouvre l'accès à d'autres modes d'investissements dans un engagement corps à corps, lettre pour lettre avec Vilmer.

Pour Vilmer, comment cette rencontre fonctionne-t-elle ?

Vilmer note que Marie, au décours de l'interrogatoire à la « tour pointue » (infirmerie spéciale du Dépôt) où elle a à répondre de son vol de coupons de soie, est regardée par la

lettre (après sa sortie où son assistant lui annonce la déclaration de guerre), et que c'est cette détermination comme telle qui est à interroger, à resserrer dans un rapport d'équivalence quant à ce qui déclenche les vols de coupons de soie. C'est une connotation clinique qui implique le regard ; l'action d'être regardée, comme regardée par la lettre. Posons là une équation : le regard de la lettre = le regard du fétiche comme impliquant l'action d'être regardé. Le regard du crayon, des lettres comme calligraphiées alors qu'elle ne sait pas lire, le regard du fétiche, le bleu électrique des coupons de soie, impliquant le vol, le désir d'un texte à déchiffrer. L'analogie est posée, repérée, il convient de la cerner par rapport à deux champs hétérogènes : le fétiche, la lettre. Le dénominateur commun étant le scopique (la pulsion scopique) et le rapport de recouvrement « support – surface », comme recours ultime, à cette petite différence près que la soie sert à recouvrir, jouir de ce qui recouvre alors qu'à ce stade, le crayon sert à Marie, illettrée, à couvrir de signes une feuille de papier.

Au moment où elle s'empare du carnet, l'œil et le doigt caressant l'entrelacs des lettres, celles-ci produisent en elle une forte impression, quasi musicale ; quelque chose s'imprime en elle, elle se sent débordée ou, plus précisément, en proie à un sentiment de débordement.

Elle est saisie, « happée » (au sens d'haptonomie).

C'est là que s'établit pour Vilmer le jeu de la lettre et du regard, qui va scander tout son parcours et celui du spectateur du film en même temps, jusqu'à les confondre. Tout se passe, dès lors, comme si le trajet vers l'écriture, qu'il va s'employer à favoriser, allait lui livrer fil à fil le secret de ce dont le fétiche est tissé. Il confond le fétiche et la lettre, c'est une confusion spatiale.

Pense-t-il se livrer là à une tentative de lecture, de lisibilité, par déconstruction ? Plus l'écheveau se dévide moins il y voit clair, ce qui, à terme, cessera d'être pour lui une métaphore : lorsqu'il prend la place qui lui est assignée dans le miroir, il a définitivement perdu la vue, et n'a plus d'autre choix que d'y perdre la vie.

Le parcours de Vilmer évoque irrésistiblement l'histoire de la Sainte-Lucie peinte par Zurbaran. Lorsque Zurbaran représente Sainte-Lucie (la lumière), il nous la montre aveuglée, mais exposant, à Dieu et à nous aussi, un regard détaché d'elle. Sur un plat d'étain elle présente deux yeux arrachés ; ce sont des yeux bordés de leurs paupières, mais les larmes sont des larmes de sang ; des gouttes rouges sur le rebord du plat donnent l'illusion de refléter ce regard dont les yeux nous fixent. Une pointe de blanc sur le côté bombé de leur convexité donne de l'éclat à ce regard qui s'adresse à Dieu mais plus encore à nous, les témoins (spectateurs) de ce martyr. Pour Sainte-Lucie, le regard est hors d'elle partout, désormais.

C'est la représentation de ses yeux qui désigne qu'elle l'a perdu. Sa vie est endeuillée, privée de la possibilité même de voir du fait que ses yeux sont restés collés à son regard. Elle ne peut plus détacher aucun regard, ce qui laisse ses yeux être à la place où se ressource le désir de voir. Cette perte irréparable est inscrite sur son visage aux paupières closes. Cette situation évoque Vilmer, alias G. G. de Clérambault. après son opération, mais tout aussi bien Œdipe après la révélation de son double crime : sur la route, *Œdipe à Colone*. Cette perte représente avec acuité la place particulière qui échoit à ceux qui sont aux limites de leur vie, entre la vie et la mort : si elle vit encore, la mort l'a déjà marquée de son sceau, au lieu de son organe arraché.

On peut ici citer J. Lacan : « C'est lorsqu'une vie va se confondre avec une mort certaine... que le rayon du désir se réfléchit et se rétracte à la fois, aboutissant à nous donner de cet effet si singulier, le plus profond qui est l'effet du beau sur le désir 9. »

C'est à propos du personnage d'Antigone, quand elle va être enfermée dans le tombeau, vivante, que Lacan analyse cet effet du beau sur le désir. Cet effet porte sur un désir dédoublé (éclat d'Antigone). Ce désir dédoublé est à l'origine de l'expérience de la découverte de l'expérience spéculaire du miroir.

Au moment où le sujet trouve apaisement et même jubilation de l'unification que lui renvoie son image (spectateur comblé), à ce moment même il est confronté comme sujet pris dans la chaîne signifiante et il le reconnaît – son désir lui vient de l'Autre. Il n'est pas dans le miroir, le miroir fige son reflet qu'il prend pour l'image. Le reflet c'est la mort. Après la mort, en Grèce, on voile le miroir. La mort passe.

Au début du film, au moment de son arrivée au Maroc, Vilmer contemple sur son balcon le passage d'une mise au tombeau. Un corps entièrement voilé de blanc passe, cadavre voilé mais immaculé entouré de quatre porteurs également en blanc. La mort passe, tout en blanc, sous le soleil de midi, scène presque irréelle. Une mort transfigurée de blanc, immaculée, l'alliance avec le beau.

En écho à cette scène, Marie parle pendant l'interrogatoire d'une belle robe de mariée en soie noire - se vêtir de noir: alliance du désir avec le deuil. Si elle n'en parle pas, peut-être l'avons-nous rêvé..., en noir et blanc alors que le film est en couleur.

Rencontre manquée entre un homme et une femme, le blanc et le noir ne sont pas des couleurs, ils présentent en écho le deuil d'un objet impossible à voir sinon comme reflétant (scène du suicide au miroir) la présence fantomatique du visage du Christ, comme le voile de Véronique de Zurbaran présentant une ombre de visage, désir de voir encore!

ENCORE, mot érotique en six lettres!

Plus que le support c'est l'écran qui est important puisqu'il est constitutif du fantasme qui structure l'œuvre, le film. Cette question de l'écran, où pour nous s'inscrit le mot «FIN», puisqu'il s'agit d'un film, renvoie à celle du voile, du drapé du rideau.

Pour de Clérambault/Vilmer, elle renvoie à cette question Dieu existe-t-il (la stèle), la femme existe-t-elle? Il met un voile sur cette question pour la recouvrir avec de l'écrit, fût-il de soie.

Il se tue, il se tait car il ne peut plus ça-voir.

En guise de conclusion

Au terme de ce parcours parvient-on à un écart, à une nomination entre Vilmer/Marie.

- Marie ne s'intéressant qu'à la soie, il faut qu'elle soit raide, qu'elle sente son cri sous ses doigts (froissement) : elle lui écrit.

- Vilmer s'intéressant aux drapés, pas à la soie en particulier ni aux tissus : il écrit un livre sur elle, puis il lui écrit à elle.

Réponse plutôt négative, on reste dans le texte comme « tissu », au sens de R. Barthes dans *Le plaisir du texte*. Je cite : « Perdu dans ce tissu - cette texture - le sujet s'y défait telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile (10) »

Nommer l'auteur, alors?

Encore Barthes: ((Perdu au milieu du texte, il y a toujours l'autre, l'auteur »; et, plus loin : «Le texte est un objet fétiche et ce fétiche me désire (11). » «*Le nom ne vient pas aux lèvres*, il est fragmenté en pratiques, en mots qui ne sont pas des NOMS [...] En se portant aux limites du dire, dans une mathésis du langage qui ne veut pas être confondue avec la

science, le texte défait la nomination, et c'est cette défection qui l'approche de la jouissance (12) »

Nommer le cri ou l'écrit? E-cri(t) comme limite de la nomination, de l'imagination. Le réalisme?

Deux réalismes : celui de Vilmer intéressé par ce qui se démontre, mais ne se voit pas. Celui de Marie, ce qu'elle éprouve mais qui ne se démontre pas.

Nommer le film?

Le cri de la soie d'Yvon Marciano, avec Marie Trintignan (Marie), Sergio Castellito (Vilmer) et Anémone (la gouvernante) mêlant ces deux réalismes ajoute, comme le dit Barthes dans *Le plaisir du texte*, « à l'intelligible du réel de la fiction comme réalité, psychobiographique romance et entêtement de la chose à être là » (*Da-Sein*).

Nommer « la plage »?

Le hors texte du fantasme, l'anamorphose, qui se soutiendrait de « l' [enfant mort] », « l' [enfant mort] » à désigner là « comme ensemble qui se parle dans le discours de tout sujet ».

Au sens de Jacques Hassoun qui le définit comme « ce qui s'imagine quand le sujet se réfère à l'impossible accomplissement du désir et donc nous renvoie à la béance première. »

Dans la psychanalyse en intention (in-tension), cette béance première connote le terme freudien de *Ichspaltung*, « puisqu'elle est avivée par tous les signifiants de la perte qui jalonnent l'existence d'un sujet et en particulier par celle qui pose le sujet au sein de la dialectique qui le mène de l'être à l'avoir, quand il reconnaît le temps d'un regard porté sur le corps de l'autre, que de l'avoir ou de ne point l'avoir, ne signe constamment et dans tous les cas que la perte irrémédiable (13) »

3. S. Freud – K. G. Jung, *Correspondance*, t. 1, Paris, Gallimard, 1973

4. S. Freud – K. Abraham, *Correspondance*, Paris, Gallimard, p. 78.

5. S. Freud, « De la genèse du fétichisme », minutes n° 70, séance du 24 février 1909, « Minutes de la Société psychanalytique de Vienne », dans la *Revue internationale d'histoire de la psychanalyse*, 1989, 2, p. 421-439.

6. Traduit par Michel Royer : « Causation du sujet dans son aspect de séparation », CCAF, Courrier, 1992

7. Jean-Richard Freymann, « Le pervers et la lettre », *Apertura*, vol. 5, « Perversion », Springer-Verlag éd., 1991, p. 130.

8. J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits*, op. cit., p. 803.

9. J. Lacan, Séminaire Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, p. 291

10. Roland Barthe, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coil. « Points », 1973, p. 101.

11. *Ibid.*, p. 45.

12. *Ibid.*, p. 72.

13 Cf. Jacques Hassoun, *Entre le mort et la famille : La crèche*, Paris, Petite Bibliothèque Payot (2e éd. rev. et corrigée), 1977.