

GIDE SUBLIME, MAIS

Dominique Simonney

« Pourquoi les jours de fêtes nous semblent-t-ils
le plus souvent être des dimanches
et leurs lendemains des lundis ? »,
Wittgenstein.

C'est un paysan qui voit un perroquet sur une haie, veut s'en saisir; s'approche, et quand il tire son chapeau pour le rafler : « bonjour, Jacquot », dit le perroquet. Sur quoi le paysan, confus : « Oh Pardon monsieur, je vous prenais pour un zoiseau! »

Après cette histoire rapportée par Gide, citons Léonard de Vinci, puis Freud :

« Le grand oiseau prendra son premier essor de sur le dos de son grand cygne et étonnera l'univers, remplissant de son nom toutes les écritures... »

« L'aviation, qui de notre temps enfin atteint son but, possède elle aussi sa racine infantile érotique ».

Le rapprochement de ces citations *ailées* est-il congru ? Oui. D'auteur en hauteur, car *sublimis* signifie en latin « haut, élevé dans les airs d'où sublime », nous allons reprendre les avatars de la sublimation chez Léonard de Vinci et Gide en suivant le fil freudien. Une comparaison, prudente, est possible. Chez les deux, même recul devant la femme, fascination mais inhibition, même attrait pour les jeunes gens pouvant s'interpréter comme « identification à la mère à la suite du refoulement de l'amour pour celle-ci, et prise de sa propre personne comme idéal à la ressemblance duquel il choisit ses nouveaux objets d'amour » (Freud, UN SOUVENIR D'ENFANCE DE LÉONARD DE VINCI, Gallimard, p. 79.)

D'autre part, une symptomatologie faite de pensées obsédantes, rumination mentale, doute, semble affecter nos deux artistes. Il n'échappe pas à Freud que les projets volants du grand inventeur italien ne sont que transpositions sublimées de l'*ucello* le petit zoiseau dont il fit, semble-t-il, si peu usage. De même sur la Joconde peint-il ce sourire trop tôt disparu de sa mère, car elle dut laisser son garçon à la garde du père dont il n'était que le bâtard.

Ce qui nous intéressera ici, c'est un parti pris de Freud : pour l'art, contre la recherche scientifique, au nom de l'exploration de la vie psychique humaine, autrement dit du savoir inconscient.

Freud (id. p. 30) « L'artiste avait d'abord pris le chercheur à son service, mais le chercheur était devenu le plus fort et opprimait son maître ».

Nous pourrions schématiser ainsi le parcours de cet artiste. Au départ, l'absence du père favorisa des investigations sexuelles précoces, mais parce que « sa propre constitution sexuelle n'a pas encore acquis la puissance d'engendrer, de même sa recherche passionnée de l'origine de l'enfant doit se perdre dans le sable » (id. p. 34). Ensuite, la sublimation permet à un courant de la libido de se soustraire au refoulement, mais, et c'est ce qui en fait toute l'ambiguïté quant au savoir, il ne peut pas échapper à l'empreinte du refoulement. Chez Léonard, cela donne une bien curieuse théorie de l'amour, que Freud ne manque pas d'épingler malicieusement d'un « c'est notoirement faux » -: « un grand amour ne peut jaillir que d'une grande connaissance de l'objet aimé ». Croyant éviter la duperie de l'amour, il se condamne à une recherche interminable sur l'objet. Cette fuite en avant de la pensée dans la connaissance est reculé devant le savoir inconscient.

Nous connaissons l'échec de Freud à trouver dans la pulsion des éléments témoignant de la polarité sexuelle. L'opposition activité-passivité échoue, *in fine*, dans cette tâche. Car c'est au champ de l'Autre que le sujet devra aller chercher le sens de la différence sexuelle, et nous savons le caractère traumatique de cette trouvaille.

Seul le scénario de l'œdipe donne son sens à l'investigation enfantine sur le sexe, sens donné dans l'après-coup. Mais ce scénario n'est jamais, l'Autre étant toujours peu ou prou défaillant, joué d'avance. C'est dire que le sujet devra au minimum le retrouver et souvent même le réinventer s'il en a les moyens. Et là, Léonard nous intéresse, pris entre refoulement et sublimation comme entre recherche et trouvaille. A l'inverse du symptôme, qui à travers même ses déplacements se répète, la sublimation innove. Et si à en croire Freud, la première sublimation est celle qui vit le passage de la sensualité maternelle à la spiritualité paternelle, tout sujet se doit alors de refaire pour son compte ce chemin.

Toutefois la sublimation n'est pas un processus univoque. Freud rattache respectivement aux mécanismes de l'hystérie, de la paranoïa et de la névrose obsessionnelle, les sublimations artistiques, scientifiques et religieuses. Nous en voyons jouer les nuances dans l'histoire de Léonard. La sublimation qui concernait son art se trouve battue en brèche.

C'est dire que sa soif d'investigation dérivant d'une curiosité sexuelle précocement déçue, va subir une inflexion, de trouvailles artistiques en recherches.

Nul doute pour Freud que, l'investigation prenant ici la place de l'action, il s'agit d'une victoire du refoulement. Et il emploie le terme de régression pour caractériser cette opération : « L'artiste qui s'était épanoui en lui avec la puberté, est rattrapé, dépassé par l'investigateur de sa première enfance. La seconde sublimation de ses instincts érotiques cède le pas à la primitive préparée par le premier refoulement de sa vie » (Idem p. 45).

Vers quelle forme de sublimation a-t-il régressé ? Vers celle qui concerne la science. Et cette recherche qui n'est pas stérile, mais lui barre le chemin de son art, vers quoi tend-elle ? Vers une investigation « sans fin, ni conclusion de la nature ». Nous n'hésiterons pas à interpréter celle-ci, tout comme sa soif de comprendre « l'enchaînement universel des choses et ses nécessités », comme tendant à réaliser cette connaissance dont nous savons depuis Lacan l'affinité profonde qu'elle entretient avec la paranoïa. C'est pour cela que malgré son immense valeur sur le plan scientifique, Freud y voit, par rapport à sa production artistique, une perte pour ce qu'il nomme l'exploration de la vie psychique humaine : « Il ne pouvait plus se résoudre à limiter ses exigences, à isoler l'œuvre d'art, à l'arracher du Grand Tout dont il la sentait dépendre » (Idem p. 30). Nous entrevoyons là un point essentiel : le rapport de

l'artiste à son objet, perdu radicalement quand il est achevé et séparé du savoir qu'il peut produire et que d'autres recueillent. Or Léonard ne pouvait se résoudre à cette coupure entre son œuvre et le savoir universel où il espérait pouvoir l'inscrire. Mais une partie de ses découvertes souffrent de ce qu'on pourrait nommer une prématuration et n'est pas inscriptible dans le savoir de son époque. Seul l'après-coup nous permet d'affirmer que Léonard n'était pas dans la production paranoïaque de machines célibataires ou négentropiques, et qu'un réel venait à être symbolisé par son discours.

La recherche envahit l'œuvre et l'inhibe, il ne peut achever ses tableaux, les laisse tomber comme son père l'a laissé tomber quand il est né et dans cette répétition nous voyons un succès du refoulement et de la névrose. Mais la trouvaille à nouveau subvertit la recherche : victoire de la sublimation, mais cette fois elle ne concerne pas l'amour mais la science : « *il sole non se muove* ». Épisode qui va dans le sens, selon Freud, d'une révolte contre un père auquel il a dû renoncer très tôt et dont il a appris à se passer. Propos en apparence contradictoires avec l'affirmation précédente de la répétition du *laisser tomber* mais qui marque justement une victoire de la sublimation sous la rubrique : *se passer de l'autre*. Mais ici quel rapport entretient la sublimation avec ce que la connaissance comporte de paranoïa ? La réponse à cette question se trouve peut-être dans le parti pris de Freud plus haut signalé : « il ne pouvait se résoudre à isoler l'œuvre d'art, à l'arracher du grand Tout dont il se sentait dépendre

C'est donc de ne pouvoir affronter son œuvre comme objet, perdu dès qu'achevé car détaché du tout, que Léonard se tourna vers la recherche. Mais quelle est la perte pour le psychanalyste Freud ? Écoutons ce qu'il en fit : « la nature bienveillante a accordé à l'artiste d'exprimer les mouvements les plus secrets de son âme, les plus cachés à lui-même par des créations que saisissent les autres. » (Id. p. 97).

Autrement dit, si la sublimation a l'affinité la plus grande avec la création signifiante, reste à déterminer à quelle place se situe ce savoir et à quelle autre place se trouve l'objet et si ces places peuvent déterminer une structure de discours.

Mais si le réel revient toujours à la même place, celle du sujet qui s'y affronte peut varier. « *Il sole non se muove* » concerne un réel, le sourire retrouvé de sa mère sur les lèvres de Mona Lisa aussi. Mais l'un est extérieur au sujet et l'autre intérieur. Ne pas se laisser duper par l'amour, au nom d'une recherche sereine sur l'objet qui le provoque, c'est refuser justement le savoir inconscient qui est savoir du sexe, c'est s'aveugler sur le fait que c'est l'amour qui permet ce rapport du sujet au savoir. L'investigation à l'infini de l'objet ne fait que forclure ce qui en fait l'intérêt pour le sujet, à savoir son manque, celui-ci ne pouvant se repérer que dans le détour par le champ de l'Autre.

Nous allons retrouver ceci en examinant les rapports qu'entretient Léonard à la figure paternelle. Avec ses productions artistiques, il répète la façon qu'eut son père de le laisser tomber. Il y a donc identification et il se comporte en père de ses œuvres de la même façon que son père le fit avec lui. Pareillement, son art souffrira de la chute de son protecteur et mécène. Par contre, son activité scientifique repose aux dires de Freud sur une réfutation de l'autorité paternelle et à travers celle-ci de celle des anciens. Il avait appris dès son enfance à se passer du soutien de son père.

La contradiction n'est qu'apparente entre ces deux positions : d'une part aliénation à une identification à un père *lâcheur*, et d'autre part faculté de s'en passer. Il faut y voir le signe d'un changement de discours que nous avons déjà rencontré : Si l'artiste ne peut se passer d'une adresse à l'Autre, le chercheur lui part de sa réfutation. Entre les deux, bien sûr, se trouve le Léonard névrosé, qui ne sait sur quel pied danser, et du point de vue religieux hésite

entre l'éloge du créateur et des réflexions qui sentent le fagot.

Cette interrogation, introduite grâce à Léonard de Vinci, nous allons la poursuivre avec Gide. Résumons la: la sublimation dans l'art est-elle celle d'un discours hystérique, où l'objet se trouverait en place de vérité, le savoir inconscient comme produit, l'autre se trouvant en place de maîtriser le savoir, le sujet lui-même agent, divisé, notamment de l'impossible retour du savoir produit sur l'objet.

Concernant Gide, nous ne ferons qu'effleurer ce qui a été développé par J. Delay (*LA JEUNESSE DE GIDE*, Gallimard) et J. Lacan (*Jeunesse de Gide*, Écrits, Seuil), pour reprendre ensuite notre fil.

Comme Léonard de Vinci, il connut un dédoublement de la figure maternelle; en une mère rigoriste, de Loi et de devoir, posant sur la jouissance le regard de l'opprobre et une tante séductrice et adultère, qui de cette jouissance représenta la tentation, vite repoussée avec effroi par le jeune Gide.

De cette tante il épousera la fille. Faisant mélange des vertus de sa mère et du sang de sa tante, il réunira les deux femmes en la sienne, l'aimant comme l'une et la fuyant comme l'autre.

Notons, d'autre part, la disparition prématurée d'un père effacé.

Gide inaugure sa relation à la femme entre masturbation, désir inavoué et amour angélique. Cette femme, il la fera mourir très constamment dans ses livres, car toute tentative d'approche charnelle renouvelle le cauchemar qui peupla son enfance : morcellement, dévoration, et celui qui habite sa vie d'homme : une forme de femme qui ne laisse voir à son approche qu'un trou noir.

Tout ceci dénote une relation à l'autre, toujours à la limite de l'effondrement, comme le montre ce qui poursuit toute sa vie Gide : impression de double réalité, d'inquiétante étrangeté.

Rien ne va contre l'interprétation de Jean Delay qui repère à travers tous les témoignages de l'auteur le tableau classique du psychasthénique, plus précisément celui, freudien, de la névrose obsessionnelle. Qu'il ait été un grand douteur, indécis, victime de scrupules obsédants, de rituels, d'une relation à l'autre toujours à la limite de l'irréalisation, voilà ce qui apparaît à l'éclairage de son propre témoignage.

Son apologie même de l'acte gratuit répond à sa maladie de l'indécision. Nous savons que ce type de névrose peut se caractériser par une difficulté, voire une absence de discours, due à l'annulation systématique du signifiant en son contraire, à l'effacement continu des signes qui pourraient trahir le désir du sujet, à travers le fourmillement signifiant qui l'assiège. Mais c'est l'Autre qui est frappé au cour de la manifestation du désir de l'obsessionnel, constamment victime de ses manœuvres pour l'anéantir, moyennant quoi, celles-ci se retournent contre lui. D'où sa tentation de s'exclure du jeu, de se regarder comme un étranger qui ne se sent pas concerné par ses actes. Dédoublement du moi dont Gide souffre et se plaint. Tout ceci est assez largement développé par Jean Delay pour que nous n'ayons pas à y revenir, pas plus qu'à la position de Gide quant à son désir : effroi et inhibition devant la femme, dont il fait un être évanescent, dans le but de cacher l'horreur même du trou qui surgit en elle quand il l'approche. Et ceci l'amène à faire une distinction radicale entre l'amour pour sa femme qu'il maintiendra à distance, et le désir pour les jeunes garçons qu'il approchera.

Maintenant, centrons notre propos sur l'art de Gide et les rapports de celui-ci à son désir. Nous avancerons que c'est une hystérisation qui lui permet de produire sa littérature. Et le terme de catharsis qu'il emploie pour en désigner les effets nous paraît mieux venu que celui,

plus ambigu, d'auto-analyse qu'avance Jean Delay.

C'est effectivement d'un transfert qu'il va s'agir : du moi de l'auteur à celui des divers personnages qu'il crée au début (André Walter) complètement aliéné dans une gémellité narcissique à son créateur, ensuite fractionné, de plus en plus symbolique, masques plus que reflets, allant d'un extrême à l'autre de la palette identificatoire du sujet, car selon son propre mot « les extrêmes se touchent ». L'écriture lui permettra à travers ce déplacement, un important désengluement de l'aliénation imaginaire où nous savons qu'un grave défaut de symbolisation l'avait laissé.

De spectateur, en retrait, indifférent à la scène qu'il joue parmi d'autres figurants, il devient sujet, concerné par un spectacle où tous les acteurs récitent son texte et où l'Autre changeant de place, est descendu dans la salle et devenu juge de sa production

Changement considérable, réintroduisant un Autre qui sait interpréter les signes qu'on lui donne à lire, et qui peut juger.

Réintroduction d'une croyance, qui fait pièce au doute qui annule l'Autre « Comédien peut-être, mais c'est moi-même que je joue » pourra-t-il dire.

Nous allons regarder d'un peu plus près cette évolution dans quelques-unes de ses œuvres de jeunesse.

Si nous prenons le TRAITÉ DU NARCISSE, livre du tout début, furieusement symboliste et de facture Platonicienne, nous voyons le poète, narcissisme immobile, contempler loin de la foule, l'émergence d'idées qui sont la vérité. Mais il y a quelque chose qui contrecarre la remontée du poète vers les sources éternelles de la vie cette représentation devrait être une grand messe, or il y a toujours quelqu'un qui... « Et puis non! tout est à refaire.., parce qu'un joueur de dé n'avait pas arrêté son vain geste tandis que la passion s'ordonne » (André Gide, ROMANS, Pléiade, p. 8). Ce joueur de dé, c'est l'Autre qui ne goûterait pas la représentation, le spectateur qui préférerait à l'ennui du spectacle la conversation de son voisin.

En quoi toute la dimension du narcissisme de l'auteur est ici démontrée, d'accuser l'Autre de songer plus à soi qu'au spectacle qu'il produit : ici c'est l'indifférence de l'Autre qui tue.

Deuxième livre, deuxième remarque.

LE VOYAGE D'URIEN, encore éminemment symboliste, mais déjà emprunt d'une ironie qui annonce PALUDES, raconte comment les navigateurs de l'Orion (bateau, mais aussi constellation qui revient toujours à la même place) après avoir traversé les mers chaudes où règne la jouissance qu'il s'interdisent, car venant d'une femme mortelle pour l'homme, rencontrent les mers grises de l'ennui, puis parviennent aux mers glaciales

et là ils découvrent ce cadavre congelé *Hic desperatus* qui tient un papier à la main ils se penchent avec horreur - le papier est vierge. C'est bien sûr à noircir ce papier que s'emploiera Gide toute sa vie, à transformer ce « rien du *desperatus* » en ce rien du désespéré qu'il se dira à la fin de sa vie, mais il s'agit d'un tout autre désespoir, car ce rien, il l'aura fait voyager à travers tous ses livres, et passer du rien dire de ce cadavre, au dire le rien dire sur l'objet, qui produit un savoir.

Troisième remarque, troisième livre PALUDES.

Le problème de l'acte, pour l'obsédé, c'est de toujours se rabattre en vaine action, de ne pas s'accrocher à un signifiant du désir du sujet qui lui donne sa réalité.

PALUDES décrit cette impossibilité de l'acte, qu'il s'agisse de voyage ou même du plus banal geste quotidien, le héros est forcé d'en inscrire sur son carnet le projet à l'avance, comme pour établir un discours qui donnerait quelque réalité à sa réalisation ou à son échec.

L'homme d'action - dont Gide peint le portrait ironique - voit comparer sa gesticulation au vain mouvement du ventilateur qui tourne en rond et ne brasse que du vent. Mais cette ironie porte bien plus sur lui-même ainsi que sur l'impasse du mouvement symboliste à réduire la vie à un livre.

Surtout, se dévoile clairement le rapport de Gide à l'écrit.

Le Héros, souffrant de cette impossibilité quant à l'acte, brosse le portrait d'un de ses semblables, Tytire, voué au marasme et à l'inaction.

Gide, amateur du procédé des miroirs en abysse, où l'image s'épuise à se redupliquer, réduit l'acte à la seule écriture. Mais c'est cet acte ultime qui lui permet de ne pas réduire son existence à une formule comme : "La vie est un songe", car en un certain point se marque la différence entre Tytire qui décrirait la vie de Gide et son contraire : c'est que PALUDES, se termine par une réponse de l'auteur à qui lui demande ce qu'il va faire désormais...

J'écris POLDER- De l'épuisement de ce processus en miroir surgit la métonymie du désir, et si de PALUDES à POLDER le marasme persiste, le sujet lui y trouve la signification de son désir.

Immortel, Gide n'eût cessé d'écrire. Cela n'étant pas le cas, la question ne manqua pas de se poser à lui de ce qui, de son œuvre, lui subsisterait. Il souhaitait que celle-ci fût immortelle, à défaut de son âme que de toute façon ce qui restait de chrétien en lui devait savoir bien condamnée.

Il y eut chez lui divorce progressif du chrétien et de l'artiste, et il proclama, au grand dam de son ami Claudel, l'affinité de l'art et du polythéisme, voire du paganisme. Nous pouvons relier cette question de l'immortalité à celle du signifiant, notamment à la lecture de son texte NUMQUID ET TU où il fait grand cas d'une parole du Christ : « Qui veut gagner sa vie la perdra » qu'il rapproche d'une autre qui fera le titre de son autobiographie : « Si le grain ne meurt... » Comment comprend-t-il « perdre Sa vie ». L'interprétation qu'en donne Jean Delay me paraît juste : s'effacer, se sacrifier pour que son œuvre puisse s'épanouir.

Mais son *œuvre* n'est plus celle de Dieu, c'est celle de Gide.

Dit autrement, son malaise enfantin quand il se découvre « pas comme les autres » se transforme en un « je suis élu » élection qui concerne son œuvre.

Peut-être est-il possible d'aller un peu plus loin dans l'interprétation.

Ce qu'il veut sacrifier, c'est ce moi idéal qui le tue, au profit d'un « tu es » qui lui permet la construction d'un Idéal du moi, que lettre après lettre, il inscrit, il symbolise.

Pourquoi viser l'immortalité?

Parce que le signifiant l'est, mais pas toujours.

Gide a vécu, entre père et mère, une expérience de forclusion du Nom du Père.

Il est hors de question de se laisser aller à un automatisme qui ferait ici parler de psychose.

Remarquons simplement que c'est une expression que Gide lui-même employa : « Quant aux femmes, je suis forclos » et que tout son rapport à celles-ci démontre que c'est d'un refus de leur désir qu'il puise sa possibilité d'écrire.

Ce trou creusé dans le symbolique est ravivé par toute approche d'une femme.

Le signifiant y joue son existence, à la merci d'une collusion de l'imaginaire et du réel, et ce n'est que de tourner autour de ce trou qu'il peut en conjurer les effets.

A viser l'immortalité des signifiants qu'il forge dans ses écrits, il ne fait rien d'autre que rétablir une paternité dont la transmission lui a été rendue impossible par la voie (et la voix) de son père. C'est pour cette raison qu'il dit préférer la création à la reproduction.

Une dimension essentielle de ses projets visant une paternité est celle qui ferait un trajet direct, évitant la femme, de l'homme, éducateur et amoureux, au garçon (cf. son livre CORYDON).

Alors il ne lui reste qu'une solution : c'est aux signifiants qu'il lui faut donner une cure de jouvence, et c'est leur pérennité qui est visée.

Mais l'ouvre d'art, disait-il, est un équilibre hors temps, une santé artificielle.

C'est ce passage de la synchronie à la diachronie, tant redouté par son Narcisse dans l'image du cours du temps, qui est tenté à travers ce vœu d'immortalité. « La vie éternelle, dit-il, ce n'est pas la vie future, c'est participer à l'éternité de la vie

La difficulté réside dans le fait que bien souvent une création artistique met en jeu la paternité d'un artiste, alors que c'est justement celle-ci qu'elle supplée - quoi qu'il en ait, l'auteur est père de ses œuvres, et nous avons vu avec Léonard de Vinci, quels retours pas toujours favorables à cette œuvre peuvent se produire.

La réponse de Gide au trou laissé béant aussi bien dans sa vie que dans son œuvre par le rapport sexuel entre un homme et une femme, dont il n'a rien dit que de caricature (« La tentative amoureuse » n'est pas « Belle du Seigneur ») est celle d'un remplissage sans faille des entours de ce trou.

La contingence, la surprise de la rencontre avec une femme d'où surgit l'amour se trouve entièrement empêchée par cet amour écran avec Madeleine,

Car ce qui bat en brèche l'impossible du rapport sexuel, c'est quand l'amour rencontre le désir, moment fugitif que Gide ne veut en aucun cas vivre, car il doit à tout prix maintenir cet impossible.

Dès lors nous ne nous étonnerons pas de l'admiration que porta Gide à Thésée, dont il mit sa vie entière à réécrire l'histoire.

Le Thésée de Gide, c'est l'anti-Œdipe, la sublimation faite homme.

Il vaut sous sa plume pour deux de ses exploits: s'être débarrassé d'Ariane quand elle eut cessé de lui être utile pour affronter le Minotaure, coupant ainsi le « fil à la patte » qui les reliait, d'autre part, avoir contribué à assurer la grandeur de la cité Athènes.

Il écarte comme accessoires les aléas du drame provoqué par Phèdre qui amena la mort de son propre fils, c'est à dire ce qu'il y a d'œdipien dans son histoire tout comme l'acte manqué qui provoqua la mort de son père Égée.

L'essentiel, pour lui, c'est de mettre en rapport l'acte de se débarrasser de la femme qui l'aime et surtout le désire, et celui, sublimatoire, de construire une cité. Comme si cette femme eût pu empêcher Thésée de réaliser son œuvre. Il organise alors la rencontre de Thésée et d'Œdipe venant mourir à Colonne.

Que se disent-ils ? (THÉSÉE, Pléiade, p. 1451)

Œdipe : « Ce que je voulais crever, ce n'était pas tant mes yeux que la toile, le décor ou je me démenais ».

Pour accéder à la vérité qui lui crève les yeux, Œdipe a dû en passer par le malheur de sa cité et de sa famille, après en avoir fait le bonheur dans l'aveuglement de son désir.

Thésée accepte le discours d'Œdipe mais il ne le comprend pas. Il rétorque: « L'homme, quel qu'il soit... doit faire jeu des cartes qu'il a.

Plus que ma femme et mon fils, j'ai chéri ma ville ... et saura l'habiter immortellement ma pensée » (Pléiade, p. 1453).

Œdipe veut supprimer le décor, insupportable prétention pour Gide, qui a passé sa vie à le construire pour y animer ses personnages.

L'aveugle, chez lui, c'est celui qui ne voit pas le péché (cf. SYMPHONIE PASTORALE.)

Pour Œdipe, c'est celui qui le voit enfin. La vérité d'Œdipe est la ruine de Thèbes, celle de Thésée la construction d'Athènes. La position sublimatoire de Thésée implique le rejet de l'inceste œdipien.

Il suffit pour cela d'interroger Dédale. Ce qu'il dit de son fils Icare marque la limite de la sublimation : « Pauvre cher enfant, comme il pensait ne pouvoir plus s'échapper du labyrinthe et ne comprenait pas que le labyrinthe était en lui, sur sa demande, je fabriquais des ailes qui lui permirent de s'envoler » (Pléiade, p. 1455).

Le Dieu Soleil jaloux qui brûle les ailes d'Icare, n'est-ce pas la femme pour Gide, précisément la sienne, qui brûle ses lettres dans un moment où elle devient enfin femme, c'est à dire jalouse.

Ici, nous pouvons repérer les limites de la sublimation.

Ces lettres, pièce retranchée du JOURNAL d'André Gide, car adressées à sa femme, n'avaient, dit Lacan, pas de double. La panique manifestée par leur auteur au moment de leur disparition, marque bien la nécessité de leur existence.

De Madeleine, Gide avait fait une « femme de lettres ».

L'artifice se dénonce ici de l'écriture comme devant coïncider harmonieusement avec la vie de l'écrivain; et la fonction de fétiche de la lettre chez Gide est, selon Lacan, mise en évidence par cet épisode.

C'est de ne pas considérer cette écriture comme un objet perdu dès qu'il est produit, c'est à dire de dénier à sa production artistique ce statut, que Gide se fait *piéger*.

Dans MALAISE DANS LA CIVILISATION, Freud prétend que la sublimation permet au sujet de se protéger des aléas de l'existence en maintenant une certaine autonomie par rapport à l'objet de son désir.

Nous voyons ici la limite de cette autonomie. Elle a nom le désir de l'Autre, qui réduit ce qui lui est adressé à un objet, ce rien du voyage d'Uri

La difficulté qui surgit pour qui sublime dans l'art est que cette adresse à l'Autre ne trouve sa vérité que dans sa réduction dans l'objet, en quoi, si nous suivons l'écriture lacanienne du discours hystérique, nous voyons que l'artiste produit un savoir, mais que la vérité de l'objet qu'il livre lui reste cachée.

Il y a là une différence notable par rapport au discours analytique qui tient au fait que le transfert pour l'artiste reste essentiellement moïque, sans que l'Autre puisse pour lui se réduire au petit a, mais au contraire doit subsister dans sa dimension de garant, de juge, fût-ce, comme pour Gide, les générations futures.

Nous laisserons la conclusion à ce dernier :

« Quel évolutionniste irait supposer quelque rapport que ce soit entre chenille et papillon, si l'on ne savait que c'est précisément le même être. La filiation paraît impossible et il y a identité. Il me semble que, naturaliste, j'aurais dirigé vers cette énigme toutes les interrogations de mon esprit. Connais-toi toi-même, maxime aussi pernicieuse que laide, quiconque s'observe arrête son développement, la chenille qui chercherait à se connaître ne deviendrait jamais papillon ». (JOURNAL N°1, p. 285)