Mercredi 08 janvier 2014 19h00 [GMT + 1]

NO 366

Je n'aurais manqué un Séminaire pour rien au monde — PHILIPPE SOLLERS

Nous gagnerons parce que nous n'avons pas d'autre choix — AGNES AFLALO

www.lacanquotidien.fr

Lacan Quotidien

- Désassortiment de rentrée -

Culpabilité et corruption*

par Miquel Bassols

Les liens inconscients entre corruption et sentiment de culpabilité sont assez paradoxaux. Ils sont source de toutes sortes d'hypocrisies. Et leur secret peut demeurer un mystère pour chacun. La petite histoire racontée par l'humoriste américain Emo Philips résume cela très bien : « Quand j'étais petit, je priais tous les soirs afin d'obtenir une nouvelle bicyclette. Puis, je me suis rendu compte que Dieu ne fonctionne pas ainsi. J'ai donc volé une bicyclette et j'ai prié pour son pardon. » C'est dans ce paradoxe que le sujet de notre temps éprouve son lien avec la jouissance et la faute. Le cynisme de l'argument n'exclut pas la misérable vérité qui reste cachée dans cette opération : il est préférable de croire à l'absolution de la faute, à l'impunité de la jouissance immédiate, qu'au désir qui ferait mériter, pour lui-même, cet objet de jouissance. La psychanalyse découvre cette équation dans les subtilités du sentiment de culpabilité : il

n'y a que la certitude et la constance d'un désir pour me faire responsable d'une jouissance que je n'obtiendrais jamais impunément.

C'est sans doute l'une des raisons qui fait que, dans les *rankings* internationaux, les pays souffrant le moins de corruption sont les pays les plus influencés par la tradition luthérienne. Laquelle tradition fait preuve de la plus grande méfiance quant à la confession des péchés qui permet l'absolution et l'impunité de la jouissance. C'est aussi une tradition qui a radicalement critiqué la pratique du trafic d'indulgences – l'achat du pardon –, principe de toute corruption. À l'argument utilitariste de l'humoriste américain, le sentiment de culpabilité répond ceci : il n'y a pas de jouissance impunie. Ton désir de bicyclette a un prix que tu ne peux pas négocier.

Si on ajoute à cet argument la croyance à la réciprocité de la jouissance – si l'autre le fait, je peux le faire aussi –, la logique du virus de la corruption est assurée, même dans le meilleur des mondes possibles.

Il n'est donc pas surprenant que tous les historiens qui se sont penchés sur le phénomène de la corruption conçoivent celle-ci comme un fait inéliminable et inhérent à l'être humain, dans toutes les sociétés et cultures, quelquefois comme un mal mineur, quelquefois comme le principe même de leur fonctionnement. La corruption serait ainsi « un phénomène inextirpable parce qu'il respecte de façon rigoureuse la loi de réciprocité », comme que l'écrit Carlo Brioschi dans sa *Brève histoire de la corruption*[1]. Selon cette loi, aucune faveur n'est désintéressée, et jouir d'une prébende sera toujours justifié. De même cette loi de réciprocité autorise chacun à jouir sans sentiment de culpabilité de ce dont l'autre jouit.

Dès lors, tout apparaît comme une question de degré : la jouissance supposée à l'autre est-elle un peu plus ou un peu moins importante que la mienne ? L'échange réciproque de prébendes est-il plus ou moins grand ? Il en va de même pour les concessions octroyées pour obtenir l'objet de jouissance, cette bicyclette que chacun exige comme un droit qui lui est propre. La croyance en l'Autre qui peut pardonner et en l'Autre qui comptabilise la jouissance est au principe de la marchandisation et d'une bonne partie des liens sociaux. En réalité, c'est une croyance aussi religieuse que n'importe quelle autre.

Au nom de cette croyance on peut admettre toute corruption comme relative au temps et à la réalité dans laquelle on vit. Ainsi, qui oserait soutenir aujourd'hui comme politiquement correcte cette phrase du grand

Winston Churchill : « Un minimum de corruption sert de lubrifiant bénéfique au fonctionnement de la machine de la démocratie » ? C'est uniquement par une question de degré qu'elle diffère des affirmations soutenues, il y a quelques semaines, par Luís Roldán, exemple paradigmatique de la corruption de la société espagnole de notre temps, dans un entretien accordé à la presse : « La corruption était et est structurale. »

Il ne s'agit, direz-vous, que d'un problème de langage, de la signification que l'on donne aux mots pour se sentir un peu plus à l'aise face à la justification intellectuelle du phénomène irréductible de la corruption. Mais alors, cette affirmation de Jacques Lacan sera encore plus certaine : « Le plus corrupteur des conforts est le confort intellectuel, comme la pire corruption est celle du meilleur. »[2] Ce qui veut dire aussi que la première corruption est la corruption du langage, quand on commence à céder sur la signification des mots, celle qui module et détermine la signification de nos désirs.

Parce que, voyons, pourquoi vouliez-vous donc posséder cette bicyclette ?

*À paraître prochainement dans un dossier « Culpabilité et jouissance » du supplément *Cultura/s* au journal de Barcelone *La Vanguardia*.

[1]Brioschi C. A., *Breve storia della corruzione : dall'età antica ai nostri giorni*, Milano, Tea, 2004.
[2]Lacan J., *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 403.

Les plus grands films que vous ne verrez jamais

par Aurélie Pfauwadel

Écrire une histoire d'objets à jamais perdus, d'actes cinématographiques à jamais manqués, telle est l'ambition originale de Simon Braund dans son ouvrage *Les plus grands films que vous ne verrez jamais*[1].

Ce livre esquisse une histoire alternative du cinéma : une histoire des projets artistiques les plus mégalomanes ou saugrenus qui n'ont finalement pas vu le jour – de réalisateurs aussi talentueux que Charlie Chaplin, Robert Bresson, Orson Welles ou Francis Ford Coppola. Nombreux sont les films qui se perdent dans les limbes d'Hollywood, pour un faisceau de raisons parfois contingentes, le plus souvent financières ou idéologiques. Mais certains films « non-nés » ont acquis la place de mythes cinématographiques : chefs-d'œuvre scopiques ultimes que l'on « ne verra jamais » – formule bien faite pour évoquer à nos oreilles lacaniennes l'impossibilité d'atteindre l'objet du désir, destiné à demeurer manquant.

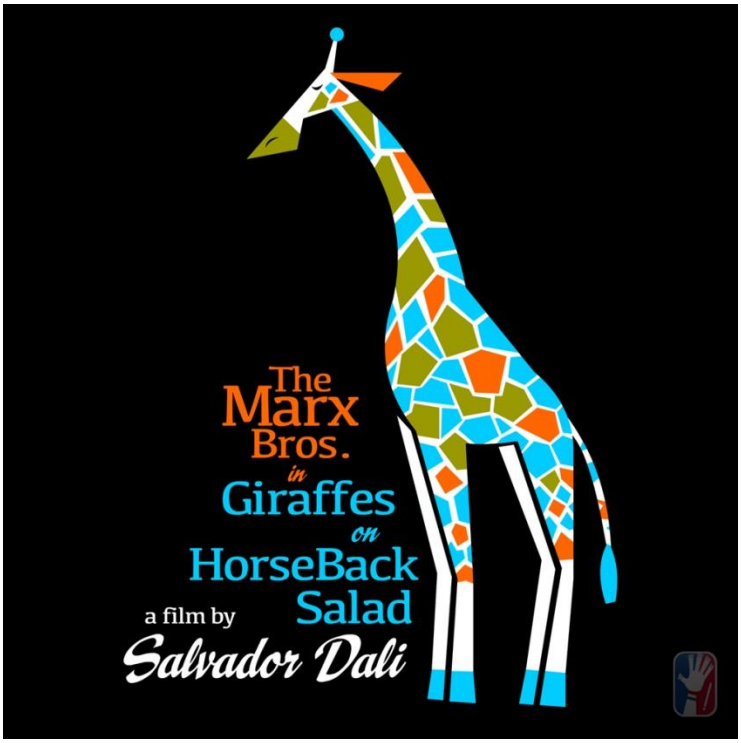
Ainsi, nous ne contemplerons jamais sur nos écrans « le meilleur film de tous les temps »[2], comme le proclamait orgueilleusement Stanley Kubrick lorsqu'il souhaitait réaliser son monumental *Napoléon*. Avant *Orange mécanique*, Kubrick a passé des années à accumuler toutes les archives et informations possibles sur la vie de l'Empereur, au point qu'il s'agirait de la plus grande collection de documents sur Bonaparte au monde. Pour chacun de ses sujets, Kubrick, tel un Zola du cinéma, était connu pour mener des recherches minutieuses et exhaustives – il avait ainsi passé plusieurs mois à fréquenter assidument la NASA pour réaliser *2001, Odyssée de l'espace*. Il a poussé le perfectionnisme concernant Napoléon jusqu'à atteindre une érudition historique exceptionnelle, ayant lu plus de 500 livres, vu tous les films sur le personnage, accumulé 15000 images sur les sociétés du XVIIIe et du XIXe siècle, et toutes sortes d'objets d'époque (esquisses, peintures, uniformes, pistolets, bougeoirs, etc.).

Il envisageait une reconstitution à échelle réelle des batailles, sur les lieux historiques, pensant faire appel à 40 000 fantassins et 10 000 cavaliers de l'armée roumaine. Ce *Napoléon* devait être à Kubrick ce que *Salammbô* fut à Flaubert : un poème épique grandiose, une fresque à l'esthétique inouïe, un opéra militaire où le mouvement des troupes seraient « comme un ballet ». « Je ne voudrais pas simuler les batailles napoléoniennes avec moins de soldats »[3], affirmait le réalisateur. Kubrick va jusqu'à organiser la production selon un système hiérarchique conçu de façon quasi militaire, où les figurants devraient suivre un entraînement physique de quatre mois. Kubrick se prenait-il pour Napoléon ? En tout cas, il aurait certainement pu jouer le rôle lui-même.

Ce qui nous paraît particulièrement regrettable, dans l'inaboutissement de ce film, c'est que Kubrick souhaitait y aborder le personnage sous l'angle de la psychanalyse : qu'est-ce qui a pu causer la chute de Napoléon ? Comment expliquer que cet homme si prudent ait pu échouer dans sa campagne de Russie ? Le cinéaste projetait de dresser un parallèle entre les passions guerrières du héros et le champ de bataille de ses amours avec Joséphine. Mais la MGM en a décidé autrement, bloquant brusquement le budget exponentiel du film, échaudée par l'échec en salle de trois « Napoléon » rivaux (dont le *Waterloo* de Bondartchouk).

Orson Welles, champion des pépites abandonnées, déplorait les méfaits de la machine sacrificielle hollywoodienne : « J'ai perdu une bonne partie de ma vie à chercher de l'argent… » ; « J'ai consacré trop d'énergie à des choses qui n'ont rien à voir avec un film. C'est environ deux pour cent de cinéma, pour quatre-vingt-dix-huit pour cent de racolage »[4].

Dans la série des projets colossaux, on apprend notamment que l'idée fixe de Sergio Leone était de faire un film sur le siège de Leningrad, qu'Orson Welles ruminait sa propre vision de *Don Quixote* et Eisenstein, sa version de l'histoire du Mexique, tandis que Coppola ne pensait qu'à reconstruire New York dans un *Megalopolis*. On peut laisser divaguer son imagination sur ce qu'auraient donné *La Genèse* par Robert Bresson ou *L'enfer* de Henri-Georges Clouzot. Quel regret que Dalí et les Marx Brothers – l'essence même du surréalisme selon le peintre – n'aient pas mis sur pellicule leur déjanté *Giraffes on horseback salads*…



Kubrick (à nouveau) avait même envisagé un moment faire un film pornographique – *Blue movie* – pour en détourner le genre et le réinventer. Mais, face aux menaces de sa femme, « raisonnable, Kubrick préfère l'harmonie conjugale au suicide de sa carrière »[5].

Tous ces films, pour reprendre les formules du Séminaire XI sur l'inconscient, ne sont « ni être, ni non-être, c'est du non-réalisé »[6] et, en tant que tels, ils sont causes de rêves et de désir.

[1] Braund S., *Les plus grands films que vous ne verrez jamais*, Paris, Dunod, 2013.
[2] *Ibid.*, p. 70.
[3] *Ibid.*, p. 73.
[4] *Ibid.*, p. 136.
[5] *Ibid.*, p. 72.
[6] Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 38.

Papaoutai de Stromae[1]

par Eduardo Scarone

Tout le monde sait comment on fait des bébés,
Mais personne sait comment on fait des papas

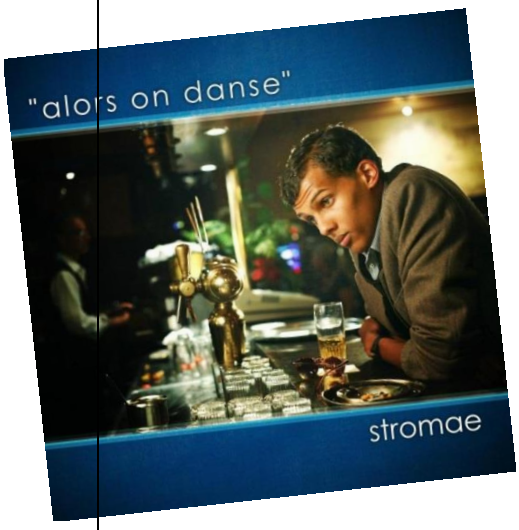
Stromae m'est apparu depuis ses débuts comme un artiste auquel on ne peut pas coller d'étiquette.
Certains savent qu'il a connu un premier succès massif avec la chanson *Alors on danse*[2] qui dressait le portrait d'une jeunesse un peu à l'abandon, une jeunesse en souffrance, sans garantie pour l'avenir, *Verwahrloste*, avait dit en 1925 August Aichhorn.[3] C'était déjà les prémisses d'une jeunesse sans boussole. Ce nouveau succès de Stromae, *Papaoutai*, interroge aussi ce point à partir très précisément de la position du fils.[4]

Il serait relativement simple, voire simpliste, de considérer le lien autobiographique présent dans ce texte. Stromae lui-même ne s'en cache pas. Dans les interviews donnés à ce propos, il indique sans détours qu'il a écrit ce texte en prenant appui sur ce qui a été pour lui son enfance sans père : « Mon père n'a jamais été là pour moi, a-t-il confié au *Parisien*. Il est parti tout de suite. C'était

un coureur, un dragueur. J'ai appris bien après que j'avais des demi-frères et des demi-sœurs. Il était architecte et faisait des allers-retours entre la Belgique et le Rwanda. J'ai dû le voir vingt fois dans ma vie et il est mort pendant le génocide rwandais. Mais il avait déjà disparu pour moi. ». Stromae a également indiqué à *Télérama* que : « Certains enfants, qui ont été élevés par leurs deux parents, ont sans doute beaucoup plus souffert que moi du décès de leur père. Ma vraie souffrance est que je ne saurai jamais qui il était vraiment. »[5]

Mais ce n'est pas le choix de l'orientation lacanienne de s'en tenir à ce lien autobiographique. Ce n'est certainement pas non plus le choix de Freud.

Il s'agit plutôt de saisir ce que l'artiste nous indique comme voie pour la compréhension de l'humain avec cette longueur d'avance que lui reconnaît le psychanalyste, pour que l'enseignement que nous en tirons nous serve dans notre pratique.



Le succès de ventes et le succès médiatique obtenus par cette chanson ne peuvent pas laisser indifférent le psychanalyste. Stromae réussit, comme pour *Alors on danse*, à parler d'un sujet grave porté par une musique entraînante, joyeuse, dansante. Le clip vidéo qui accompagne le lancement du *single* accentue justement ce point grâce à la force que transmettent les danseurs hip-hop de Marion Motin. Comme pour son premier succès, Stromae indique sa solution face à ce qui peut apparaître comme impossible à supporter, le recours à la musique, à la danse, au rythme, comme une voie de transformation de la pulsion sous une forme culturellement acceptable.

Le père, dans ce petit texte, n'est pas celui généralement présent dans les travaux des psychanalystes. Nous sommes loin de ce que Lacan appelle « les grands thèmes mythiques »[6] d'Œdipe, du Ghost d'*Hamlet*, voire du père trop présent d'*Une semaine de vacances* de Christine Angot, commenté à Toulouse en avril 2013 par Jacques-Alain Miller.[7] Nous sommes plutôt face au père qui se dérobe, au père qui s'absente, qui abandonne. Pourtant, je propose de considérer que le cri désespéré, l'appel du fils qui veut savoir où est son père, qui le réclame, qui le regrette, qui est agacé ou en colère aussi bien, participe d'une époque de transition, de la « sortie de l'âge du père »[8]

et nous indique quelque chose de particulièrement précieux.
Pas de référence à Dieu chez ce père *papaoutai*. Plutôt une absence qui dure, qui arrache une question sans fin. Seul le signifiant « sacré » vient souligner le mystère qui le recouvre. Le fils du texte de Stromae n'est pas rendu malade par la présence de la parole du père, mais par son absence. La parole du père est donc toujours son symptôme, comme parole refusée, maladroite, malhonnête, lâche ou tout simplement inexistante.
Deux parties se distinguent nettement dans le texte de la chanson.
Couplet 1, où le sujet se positionne comme enfant, celui qui attend son père, qui ne vient pas, et qui obtient ou forge plusieurs réponses, qui tentent de justifier, voire de masquer cette absence.
Couplet 2, où le sujet se positionne comme devenant adulte et envisageant un avenir sans la boussole paternelle, confronté à l'absence du secret de fabrication du père, ce qui s'avère vrai pour tous : *personne sait comment on fait des papas*.

À partir de sa position particulière, le fils rencontre ainsi une question universelle sur cette place non transmise, livrée à tous les destins possibles.
Comment inventer le père à partir d'une absence de transmission ? Les différentes positions envisagées sont toutes déclinées dans l'imaginaire. Faute de la parole du père, seule la voie imaginaire permet d'envisager la manière de s'y prendre, être un père comme ceci ou comme cela.
Comment fabrique-t-on un père ? La question peut se poser à chacun, mais c'est bien en mettant en avant ce que cela a d'énigmatique que Stromae permet de repérer que cela se fabrique avec ce qui est déjà là. Des sujets

deviennent pères par une transformation mystérieuse. Et surtout après avoir porté, chacun, la marque du sien. Un pas subjectif est pourtant indispensable.

Cette déclinaison de figures imaginaires témoigne à notre époque du fait que le père symbolique ne suffit pas, c'est lui qui est dévalorisé aujourd'hui, poussant à une incarnation qui s'organise en modalités de l'être.

Le père comme fonction symbolique qui introduit à une normalité n'est plus une voie qui satisfait notre société. Du détestable à l'admirable, du simple géniteur au génie, du protecteur à l'irresponsable, Stromae situe le père dans une palette qui va de la transmission à l'abandon, chacune de ces figures comportant un trait qui fera trace (ou non) pour l'enfant. Il s'agit en somme de plusieurs versions du père, comme s'exprimait Lacan, plusieurs versions vers le père.

Si Lacan a réussi à donner la formule de la fonction paternelle à partir de l'œuvre de Freud, cela n'enlève rien à l'énigme que l'incarnation de cette fonction demeure pour chaque enfant.

Jacques-Alain Miller rappelait que, selon Lacan, Freud a beaucoup fait pour sauver le père, mais que le désir du père, le désir pour le père, se laisse interpréter plutôt en termes de perversion. Un terme clinique que Lacan utilise dans son *Séminaire VI* pour indiquer que tout désir a ce biais, et que l'Œdipe n'est pas la solution unique du désir, mais, jusque-là, la forme normalisée du désir et sa prison. L'Œdipe est pathogène. Tout en frayant la voie indiquée par Freud, cela le mène ailleurs : à considérer que le père est un symptôme, et surtout, comme semble aussi l'indiquer Stromae, que l'on ne peut s'en passer qu'à la condition de s'en servir.

Stromae est un enfant de la fin du XXe siècle, un artiste du XXIe, il nous fait entrer donc dans la danse d'un père introuvable, d'un *Papaoutai* de l'âge de la pluralisation des Noms-du-Père. C'est en cela qu'il partage avec nous, et surtout avec les enfants, les adolescents de notre temps, ce moment de la civilisation où le sexuel et la fabrication des enfants ne sont pas considérés comme énigmatiques, mais où le père est devenu opaque.

Chez Stromae, le père reste en tension entre le refus et le consentement, entre le rejet et l'assomption. Mais surtout, il s'agit d'un père qui ne détermine pas le choix de l'enfant, un père qui n'est pas une boussole.

Dans le texte de la chanson, le fils ne sait pas si le père est mort ou vif, il sait seulement qu'il n'est pas là pour lui, qu'il l'attend. Comme une promesse qui le désespère.

C'est ce point de défaillance du sujet, qui le pousse à poser la question centrale du texte : *Faut l'sucer d'son pouce ou quoi ?*
Cette phrase pose la question de l'invention dont chaque sujet est l'auteur ou le porteur pour faire symptôme du père et à partir de là essayer de supporter à son tour d'en occuper la place, ce qui, bien entendu, n'est pas interdit.
On peut revenir alors sur le titre énigmatique, *Papaoutai*, comme produit de *lalangue*, pour y trouver la tentative de forger un signifiant nouveau, un néologisme, un signifiant échappant au code qui tente de nommer un père introuvable, opaque, un père contemporain de cette « phase de transition », un symptôme propre à la sortie de l'âge du père. C'est le *Witz* de Stromae.[9]

1 Stromae, de son vrai nom Paul Van Haver, né le 12 mars 1985 à Bruxelles, fils d'une mère belge et d'un père rwandais, est un auteur-compositeur-interprète de hip-hop, de musique électronique et de chanson française. Il choisit son nom d'artiste en utilisant le mot "maestro" en verlan.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Stromae
La chanson : Papaoutai - Style house avec influences pop zouk -*Single*, 1er des ventes en France le 3 août 2013. Son lancement est accompagné d'un clip vidéo sorti le 6 juin 2013, réalisé par Raf Reyntjens et les chorégraphies élaborées par Marion Motin, et récompensé au Festival international du film francophone de Namur 2013 (prix du meilleur clip). http://youtu.be/2J3y314I6tk
Le titre est un néologisme en "trompe-oreille" avec des connotations africaines, qui joue sur le malentendu avec la question "papa, où t'es?", qui est elle-même une version en langage familier de la question "papa, où es-tu?".
2 http://youtu.be/VHoT4N43jK8
3 Aichhorn A., *Jeunesse en souffrance*, Champ Social Éditions, Nîmes, 2002 (préface de Sigmund Freud)
4 stromae.net
5 *Télérama* n°3321 du 4 septembre 2013, interview de Valérie Lehoux
6 Le Séminaire livre VI, *Le désir et son interprétation*, La Martinière, Paris, 2013, p.295
7 http://www.dailymotion.com/video/x133fb1_christine-angot-au-theatre-sorano-rencontre-avec-jacques-alain-miller_news?
8 Cf. note 7
9 Cf. Miller J.-A., *... du nouveau! Introduction au Séminaire V de Lacan*, rue Huysmans, collection éditée par l'ECF.

À ciel ouvert : caméra et regards

par Sophie Boutin

Si beaucoup des spectateurs étaient avertis des questions relatives à la psychose et à l'autisme, voire de la théorie de Lacan, si nombreux d'entre nous avaient entendu parler de l'institution du Courtil et de son formidable travail mené depuis près de trente ans, nous avons tous été surpris par le regard de l'artiste qui nous invite à voir « l'étoile » dans le ciel ouvert de l'inconscient psychotique. Ce documentaire est un événement. Il produit quelque chose de radicalement nouveau, à quoi nous pouvons ou non consentir, qui touche notre compréhension de l'enfant autiste et psychotique.

Au moment où elle cherche à saisir, sans préjugé ni savoir préalable, ce qu'est la folie, comment elle nous concerne dans notre humanité, Marina Otero fait de nous les témoins bouleversés de ce que les enfants se sont risqués à transmettre, dans une relation de confiance chaleureuse aux intervenants du Courtil et à la cinéaste, de leur rapport à la folie et de leur créativité pour s'en extraire.

La caméra de Mariana Otero, drôlement attachée sur ses épaules, afin qu'elle ait les mains libres pour jouer avec les enfants, a été un objet que les enfants, chacun à leur façon, ont su s'approprier. Nous sommes bien loin de l'indifférence supposée des autistes, du narcissisme supposé des

psychotiques. Nous voyons à l'œuvre comment, dans le respect du désir singulier de la cinéaste, de son objet qui lui permet d'œuvrer, chaque enfant salue, à sa façon, la caméra. Œil bienveillant, regard silencieux et dépourvu de toute intention, la caméra saisit des instants intenses d'effroi, de perplexité, d'angoisse, de rires, de surprise, de charme, d'espièglerie, de stridence. Traces fugaces de ce qui en de ça ou au de là des mots parle de la présence au monde de ces enfants.

Il y a plus qu'un art de faire chez Mariana Otero. Sa poésie rejoint l'indicible de l'expérience intime de ces enfants, expérience sensorielle, à la fois envahissante, tragique, que la caméra restitue à sa dimension éthique. Une poésie qui n'est en aucun cas embellissement, mais un effort de traduction, une modalité inédite de rendre compte de ce qui se passe en rejoignant l'enfant à cette limite où l'indicible côtoie l'horreur de l'innommable.

Un documentaire, certes, mais surtout un acte de lecture pour comprendre avec l'écriture cinématographique ce qui n'est pas traduisible dans les paroles. Longs plans sur la solidité des murs du Courtil, la permanence stricte des couloirs et le frémissement des arbres séculaires pour accueillir l'instant, précaire, fugace, d'une trouvaille où le petit sujet se risque à advenir, la fragilité des espaces intimes. Les moments de silence qui font vibrer de façon audible les fureurs muettes, les hurlements atones. Les passages rapides d'un plan à un autre, d'une séquence à l'autre, font écho aux morcellements, au voler en éclats du vécu de la souffrance psychique mais aussi à la légèreté du savoir y faire des intervenants pour contrer l'opacité et la massivité de l'angoisse psychotique.

Mariana Otero a ainsi choisi de faire des plans rapprochés des visages de ces enfants. Nous sommes à l'épreuve d'une image qui nous saute à la figure. Une image qui délivre un charme, une séduction, et qui interprète notre propre rapport à la folie, rapport de fascination pas sans répulsion. Ces images sont inscrites dans une écriture qui fait place au vide, au silence, mais aussi aux contrastes saisissants qui constituent l'habitacle où se reçoit et s'humanise la détresse de ces enfants. Nous ferons nous-mêmes un trajet

où nous passerons peu à peu de la fascination au déchiffrement de ce presque rien qui fait signe de la présence au monde de ces enfants. Nous verrons ainsi quelques incandescentes étoiles dans les gestes des enfants, comment la main d'Evanne passera de la compulsion à remplir son bol de cuillères de chocolat au geste rapide léger de la mesure d'une louche pour faire les crêpes. Comment Alyson tend à la caméra sa main où se glisse un ver de terre et traverse dans cet instant de rencontre avec la caméra de Mariana Otero la terreur du chatouillis pour consentir à la sensation du vivant.

L'écriture cinématographique rend lisible l'événement à la bordure, au seuil, à la frontière. Est-ce aussi de par sa situation géographique, à la frontière de la Belgique et de la France, que l'institution du Courtil a été choisie par Mariana Otero pour y comprendre quelque chose à la folie, la folie dont Lacan nous dit, que loin de représenter une insulte pour notre liberté, elle est sa plus fidèle compagne, et l'être de l'homme ne serait pas s'il ne portait en lui la folie comme limite à sa liberté ?
Après avoir visité, sans a priori, plusieurs institutions, Mariana Otero s'est posée au Courtil. Cette institution permet cet alliage inouï, lumineux, entre rigueur clinique et douceur d'une présence à l'enfant en souffrance qui laisse place à la surprise, aux rires, à l'enchantement de moments pacifiés. Sérénité et angoisse se côtoient dans une poétique versification du quotidien, l'écriture cinématographique s'ajustant au tact des intervenants. Qualité de présence et de silence de leur part pour soutenir le dire du petit sujet et ses inventions. Aux trouvailles de ces enfants répond le travail, sans relâche, des intervenants, aussi bien pour manier le balai, la pelle et le râteau, la guitare et les poêles à frire, que les concepts lacaniens. La référence à l'enseignement de Lacan permet que se tienne au jour le jour dans l'institution ce mode discret de fraternité à l'enfant qui est invité à dire ce qu'il sait de son expérience de vivant aux portes de la folie.

C'est sans filet que Mariana Otero a tourné 180 h de film auprès de ces enfants. Aucun scénario préalable n'a guidé son art de faire. Elle a fait ce film de façon d'autant plus créative et vivante qu'elle a été docile à l'imprévu, l'impensable, pas sans logique du dire de ces enfants.

Avec les enfants, nous avons à prendre la mesure des conséquences de nos actes : le public a interrogé Mariana Otero dans ce sens, parfois avec la méfiance d'une résistance à ce qui nous a été donné de voir et de comprendre. Ce documentaire, nous le recevons à notre mesure, il nous interprète.

* A propos de la projection en avant première à Lyon, le lundi 2 décembre 2013, de *À ciel ouvert*, en présence de l'auteure, Mariana Otero.

******

Sortie nationale du film *À ciel ouvert* de Mariana Otero le 8 janvier 2014

Les lecteurs de Lacan Quotidien pourront retrouver sur le site :

- les dates des projections prévues dans diverses villes de France en présence de la réalisatrice : Voir sur le site de LQ

- et la série d'articles consacrés au film parus dans LQ :

LQ 365 : « L'invisible est devenu visible… » par Delia Steinmann ; LQ 362 : « À propos de *À ciel ouvert* » par Jean-Pierre et Luc Dardenne ; LQ 360 : « *À ciel ouvert* au festival « Traces de vie » » par Claudine Valette-Damase et « Mariana Otero à Nonette » par Simone Rabanel ; LQ 351 : « Ouverture à propos de *À ciel ouvert* de Mariana Otero » par Jean-Pierre Rouillon ; LQ 342 : « Un film rare sur le sentiment de la vie » par Bruno de Halleux ; « L'univers du possible » par Delia Steinmann et « Le Courtil en trois questions » ; LQ 340 : « Mariana Otero, « une intervenante à caméra » au Courtil », entretien réalisé par Antoine De Baecque ; LQ 365 : « L'invisible est devenu visible… » par Delia Steinmann.

Parution de *Latigazo* n°2

Raquel Cors Ulloa & Dalila Arpin présentent le n°2 de ***Latigazo,*** bulletin de Latigo,
The Lacanian transatlantica de investigacion.

Rendez-vous sur le site de LQ pour lire l'éditorial et la présentation du sommaire

www.latigolacaniano.com

Lacan Quotidien

publié par navarin éditeur

INFORME ET REFLÈTE *7 JOURS SUR 7* **L'OPINION ÉCLAIRÉE**

▪ comité de direction

présidente eve miller-rose eve.navarin@gmail.com

rédaction catherine lazarus-matet clazarusm@wanadoo.fr

conseiller jacques-alain miller

▪ rédaction

coordination catherine lazarus-matet clazarusm@wanadoo.fr

comité de lecture pierre-gilles gueguen, jacques-alain miller, eve miller-rose, anne poumellec, eric zuliani

édition cecile favreau, luc garcia, bertrand lahutte

▪ équipe

▪pour l'institut psychanalytique de l'enfant daniel roy, judith miller

▪pour babel

-Lacan Quotidien en argentine et sudamérique de langue espagnole graciela brodsky

-Lacan Quotidien au brésil angelina harari

-Lacan Quotidien en espagne miquel bassols

- pour Latigo, Dalila Arpin et Raquel Cors

- pour Caravanserail, Fouzia Liget

-pour Abrasivo, Jorge Forbes et Jacques-Alain Miller

diffusion éric zuliani, philippe bénichou

▪designers viktor&william francboizel vwfcbzl@gmail.com

▪technique mark francboizel & olivier ripoll

▪médiateur patachón valdès patachon.valdes@gmail.com

▪ suivre Lacan Quotidien :

▪ecf-messager@yahoogroupes.fr ▫ liste d'information des actualités de l'école de la cause freudienne et des acf ▫ responsable : philippe benichou

▪pipolnews@europsychoanalysis.eu ▫ liste de diffusion de l'eurofédération de psychanalyse

▫ responsable : gil caroz

▪amp-uqbar@elistas.net ▫ liste de diffusion de l'association mondiale de psychanalyse

▫ responsable : oscar ventura

▪secretary@amp-nls.org ▫ liste de diffusion de la new lacanian school of psychanalysis ▫ responsables : dominque holvöet et florencia shanahan

▪ EBP-Veredas@yahoogrupos.com.br ▫ uma lista sobre a psicanálise de difusão privada e promovida pela AMP em sintonia com a escola brasileira de psicanálise ▫moderator : patricia badari ▫ traduction lacan quotidien au brésil : maria do carmo dias batista

POUR ACCEDER AU SITE LACANQUOTIDIEN.FR CLIQUEZ ICI.

• *À l'attention des auteurs*

Les propositions de textes pour une publication dans Lacan Quotidien sont à adresser par mail (catherine lazarus-matet clazarusm@wanadoo.fr) **ou directement sur le site lacanquotidien.fr en cliquant sur "proposez un article",**
Sous fichier Word ▫ Police : Calibri ▫ Taille des caractères : 12 ▫ Interligne : 1,15 ▫ Paragraphe : Justifié ▫ Notes : ***manuelles*** **dans le corps du texte, à la fin de celui-ci, police 10** •

•*À l'attention des auteurs & éditeurs*

Pour la rubrique Critique de Livres, veuillez adresser vos ouvrages, à NAVARIN ÉDITEUR, la Rédaction de Lacan Quotidien – 1 rue Huysmans 75006 Paris. •