

NUMERO 578

Je n'aurais manqué un Séminaire pour rien au monde— PHILIPPE SOLLERS
Nous gagnerons parce que nous n'avons pas d'autre choix — AGNÈS AFLALO

www.lacanquotidien.fr

Lacan Quotidien



Les paradoxes du corps parlant (I)

par Catherine Lazarus-Matet

Je vous parlerai (1) de deux artistes ayant fait le choix de monter sur la scène en tant que corps silencieux. L'un l'a fait surtout à ses débuts, l'autre sa vie durant, chacun parlant *avec son corps*, ou avec les corps, à sa façon, pour reprendre le « Je parle avec mon corps, et ceci sans le savoir » (2) de Lacan dans *Encore*. L'un l'a fait quand la parole s'est absentée, l'autre parce que les mots étaient insuffisants à dire la pensée.



Le premier, c'est Gilles Segal, dont le trajet artistique m'a intéressée pour ce qu'il montre de la façon dont un corps parlant a pu être séparé de la parole, des mots, après l'extermination des membres de sa famille, l'effacement radical de leurs corps. Il usera dans son travail artistique du corps de diverses manières, d'abord en silence, puis avec l'accompagnement de l'écriture, soutenue par la voix d'autres comédiens, pas la sienne. J'essaierai de montrer cette présence du corps sous ces divers aspects, et d'en dire quelque chose avec le peu d'éléments que cet homme fournit – trois fois rien directement sur lui-même – et dont le travail est relativement passé sous silence.

Toute une vie lui aura été nécessaire pour que, de l'effacement radical des corps, resurgisse ses propres dires, sa propre parole en public. S'il a été fréquent de constater ce silence, parfois pendant des décennies, chez ceux qui sont revenus du pire, le corps parlant qu'était Gilles Segal a, en quelque sorte, fait entrer le silence dans son corps, et a fait de ce corps l'expression même de ce silence. Au moins au début de sa carrière.

Le second artiste dont j'aimerais vous parler, c'est Étienne Decroux, personnage surprenant, qui fut le maître de Marcel Marceau, lui-même maître et compagnon de route de Gilles Segal, tenant de ce qu'il a appelé « le mime corporel », qui a fait école et a eu une influence internationale sur le théâtre. Il est en quelque sorte le rêveur d'un pur corps parlant, dégagé des pulsions. Lui aussi a noué le silence et le corps, mais pour mieux exprimer les choses du monde que ne le feraient les mots, cherchant ce qui, dans le corps, ne saurait mentir. Comme Segal, il n'est pas très connu, voire plutôt méconnu, sauf dans le monde du théâtre où son influence a été très importante pour le travail de l'acteur. Il prônait l'effacement de sa « petite personne », comme il le disait, et de même que Segal, c'est quelqu'un dont on parle peu. Il voyait dans cet effacement de la scène publique la victoire de son art.



L'un, Segal, n'aimait pas la psychanalyse, m'a-t-on dit, mais l'autre a pu écrire : « Ce que Freud nous fait dire, le mime nous le fait faire » (3). Pour Decroux, c'est un tout autre cheminement que pour Segal, même si pour tous deux les paroles paternelles ont marqué leur destin.

I



Sans savoir où cela me mènerait, je suis partie d'un phrase qui m'a été dite il y a quelques mois à propos de Gilles Segal, comédien, auteur de théâtre, né en Roumanie en 1932, et qui est mort l'année dernière. Ayant eu l'occasion de le croiser, sans le connaître davantage, et de rencontrer certains de ses proches, l'un d'eux me dit que celui-ci avait, après la guerre, perdu la parole et l'avait retrouvée peu à peu par la pratique du mime avec le célèbre Marcel Marceau et dans le travail avec Jean-Louis Barrault, élève comme lui de Marceau. On m'avait dit que ceci s'était produit à son retour de déportation, et ce retour de la parole *via* le corps et cette pratique artistique m'intriguait. Mais ce récit n'était pas exact. J'ai pu, depuis, connaître par son propre fils – qui en sait peu car son père n'évoquait pas cette période – qu'il avait échappé à la déportation, mais que ses parents et sa sœur n'étaient pas revenus des camps. Le père, cherchant comment sauver ses enfants, leur avait dit que, si l'on venait les arrêter, il leur faudrait faire croire qu'ils étaient malades. Lors de leur arrestation, c'est ce que firent Gilles et sa sœur. Un médecin fut mandé par la police pour les examiner. On diagnostiqua chez le garçon une crise d'appendicite et il fut hospitalisé, puis pris en charge par l'organisation de l'OSE (4) et conduit dans une maison d'enfants en Suisse, et donc en réchappa. La sœur n'eut pas cette chance. Le garçon, d'environ onze ans, se montrait déjà bon comédien, ou bon mime, si je peux oser dire ça, capable de faire dire à son corps ce qu'il voulait, bon utilisateur de son corps, ici pour tromper l'Autre et sauver sa peau, faire semblant.

Que Gilles Segal ait commencé sa carrière artistique par la pratique du mime, du clown et des marionnettes, à une époque où ces disciplines tenaient une certaine place, il n'y a peut-être rien à en dire. Pourtant il me semblait qu'il devait quand même y avoir quelque chose à saisir de sa pratique d'un corps qui se tait, après cette tragédie, surtout eu égard à la façon dont les mots lui sont ensuite venus. L'homme n'était pas pour autant muet, mutique, comme on me l'avait fait penser, mais certainement taiseux. On l'a dit très pudique et secret. S'il a usé de la parole dans ses rôles au cinéma, il disait les mots des autres, comme l'écrit Jean-Claude Grumberg dans un beau texte sur Gilles Segal, « Le cri du muet » (5). Grumberg qui n'a, lui, cessé d'écrire et mettre en scène, avec finesse et humour, les ravages du nazisme. Pour ma part, je connaissais Segal au cinéma, tenant des rôles secondaires qu'il a interprétés depuis 1959 dans de nombreux films pour John Huston, Bazin, Molinaro, Labro, Costa-Gavras, Bertrand Blier, Yannick Bellon, entre autres. Auparavant, dès 1949, il est mime et acrobate. Puis il fera partie plusieurs années de la Compagnie de Jean-Louis Barrault, après avoir présenté sur scène avec celui-ci le *Baptiste* adapté des *Enfants du Paradis*. Il se produisait toujours au théâtre ces dernières années. Notons que le maître commun en mime de Segal et Barrault, le mime Marceau, a créé son célèbre personnage lunaire en 1947, et que son père est également mort en déportation.

Segal a été présence muette du corps ou diseur du texte des autres, et pour lui ça *n'a cessé de ne pas s'écrire* que bien plus tard. Cela s'écrira avec retenue, et profondeur, sans aucun pathos.

Sa première pièce, *Le marionnettiste de Lodz*, date de 1983. Soit presque 40 ans après la fin de la guerre. Ce n'est pas sans importance qu'il n'ait pas été l'interprète de ses premières pièces. *Le marionnettiste* fut joué par Charles Denner en 1884 (dont l'énonciation était propre à se décaler de toute surinterprétation). Il n'a donc pas davantage dit ses propres mots. Il les a écrits, disant, à propos de cette pièce, qu'il ne savait pas d'où elle lui était venue. Elle lui avait échappée, avait-il pu dire à Grumberg. Il avait voulu écrire quelque chose de léger, de drôle. Plus tard il écrira *Le temps des muets*, *Monsieur Schpill et Monsieur Tippeton*, et *En ce temps-là, l'amour*. Toutes ses pièces, sauf la dernière, traitent avec humour, légèreté, par touches mêlées à une tension dramatique, du nazisme, de la déportation, de l'extermination, toujours dans l'univers du cirque ou du théâtre de marionnettes. Peu de choses sont dites de l'horreur. Et Segal, dans son écriture, a donné une place au corps, sous diverses modalités, clown, ventriloque, poupées, nain et marionnettes, pour divers usages.



Le marionnettiste de Lodz met en scène un célèbre artiste, Finkelbaum, qui vit reclus dans un petit appartement. La guerre est finie mais il n'y croit pas. La concierge tente de le convaincre, pour qu'il reprenne une vie normale. Par trois fois, elle demande à un voisin de se déguiser et de parler à l'homme avec des arguments qui devraient le convaincre : un soviétique, un américain, un résistant, mais rien n'y fait. On comprendra pourquoi. Il vit en secret avec une marionnette qui représente sa femme et cela ne doit pas changer. Dans un monologue quasi permanent qu'il lui adresse, il l'installe à table, au lit, la pomponne, lui raconte leur rencontre, leur mariage, les histoires de

famille, leur enfant. Puis c'est un compagnon de déportation, Schwarzkopf, avec qui il a fui le camp, qui lui rend visite et lui confirme la fin de la guerre. Là il ne peut plus nier. Il sort alors d'une valise toute une série de marionnettes-poupées représentant des déportés que l'artiste fabriquait pour un improbable spectacle. Elles montent sur la scène, et il décide de les brûler. On apprend alors, dans l'échange avec son ami, qu'il a été Sonderkommando et a vu le corps mort de sa femme enceinte.

Lorsqu'il brûle ces marionnettes, il est soudain lui-même manipulé par une silhouette vêtue de noir comme dans le Bunraku. Marionnette à son tour, comme il le fut au camp, se mouvant là comme une marionnette japonaise. Claudel disait des marionnettes du Bunraku qu'elles sont comme des ombres qu'on ressuscite, qu'elles sont l'expression d'une fatalité collective. Mais dans ce moment où l'acteur brûle son passé, on voit dans ces corps de chiffons ce qu'il tentait de maintenir comme vie, lui-même alors manipulé présentifiant sa propre disparition comme vivant, comme c'était déjà la cas quand il devait déblayer les restes des siens. Je retrouve là ce qui m'a frappée dans *Le fils de Saul* (6) : la façon dont a été filmé le mouvement incessant des corps morts comme ceux des corps vivants, mais déjà morts dans ce contexte privé de toute humanité, dans le chaos infernal produit par les injonctions vociférantes de voix incessantes.

Le marionnettiste savait déjà, bien sûr, que la guerre était finie, mais il ne voulait pas vivre. Schwarkopf lui raconte sa vie actuelle, une bonne vie. Finkelbaum reproche alors à son ami de toujours vouloir le sauver. Il a tenté de toutes ses forces de devenir fou, lui dit-il, mais il n'a pas réussi. « Ne pas être devenu fou, c'est la preuve la plus éclatante de la non-existence de Dieu ». Rien à quoi croire. Il partira avec son ami, et avec la marionnette de sa femme qu'il ne peut se résoudre à brûler, gardant alors sa posture de marionnette japonaise, d'objet manipulé, dont il avait pu se défaire quand il faisait semblant. Un semblant fragile auquel il ne croyait pas vraiment.



Le temps des muets donne une idée du rapport de Segal au silence. C'est la guerre. Un directeur de salle de spectacle héberge chez lui un clown prétendu muet, Petit Chelem. Ils ont un accord pour cacher le fait qu'en réalité il parle. Quand Ludovic, le fils du directeur, demande pourquoi il est muet, son père lui répond que c'est parce qu'il a connu dans sa vie une véritable déflagration, que le muet lui a fait comprendre en mimant un énorme *boum*. Segal donne

là un éclairage sur son silence, il me semble. En fait, Petit Chelem cache son accent yiddish. Mais lorsqu'à la fin de la pièce, un procès se tient après la Libération et que l'on compte sur le témoignage du muet, seul en mesure de démasquer un collaborateur, aucun son ne peut sortir de sa bouche, alors que nous savons qu'il n'est pas muet. Il se trouve qu'il a appris à la fin de la guerre que son corps muet de clown a été l'objet d'un chantage entre un collabo et le directeur, où l'on devine que Petit Chelem aurait pu être vendu pour servir de garantie, d'alibi au directeur qui n'était pas très clair. Le silence du clown devient la marque du réel rencontré. Il ne fait plus semblant d'être muet.

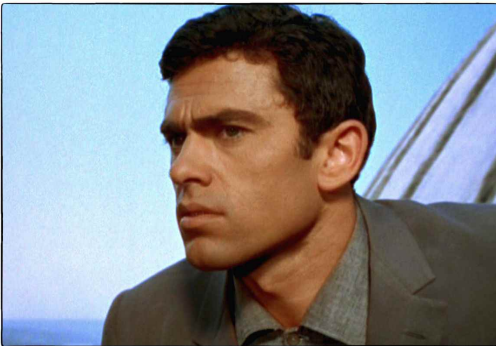
Dans *Monsieur Schpill et Monsieur Tippeton*, pièce qui a connu un beau succès, mais qui fut refusée par de nombreux théâtres, deux clowns dont l'un est nain sont en scène et tentent de monter un spectacle tout en vivant une situation où il faut échapper à une arrestation, surtout pour le nain. Schpill pleure la disparition de ses compagnons de cirque : monsieur Rojenko, madame Rojenka, les tziganes, Krowatchek, Cimballo, etc. Il s'agit pour lui de cacher Tippeton, le nain, d'un personnage appelé Flic qui fait des incursions régulières. Pour cela Schpill brouille les pistes : il fait le ventriloque ; Tippeton, la marionnette actionnée ou bien une poupée inerte ; ou encore ils sont chacun l'autre ou eux-mêmes. Chacun prend la voix de l'autre selon la nécessité du moment. Les comparses font en même temps moult calembours, ressort comique des personnages de clowns, usant jusqu'à la corde des homophonies pour faire rire de multiples malentendus sans gravité, l'essentiel du drame résidant dans la possible parution d'un décret permettant d'arrêter les nains, pour leur non-conformité. Flic étant le porteur de l'état d'avancée du décret qui ne tombe toujours pas. Mais Flic veut aussi arrêter Yossep, âgé de onze ans, fils de Krowatchek, un cavalier du cirque déjà déporté. Schpill tente de sauver Tippeton et l'enfant, les invitant à se déguiser en faux Schpill, en montant l'un sur les épaules de l'autre, pour fuir et prendre un train. Faux corps, fausse voix. Le vrai Schpill sera finalement tué par Flic, à qui le faux corps échappera.

Toute une scénographie de sons, de lumière et d'obscurité ajoute quelque chose aux mots et aux corps.

C'est à l'âge de 73 ans, en 2005, que, pour la première fois, Segal dit ses propres mots sur scène avec *En ce temps-là, l'amour*. Plus de 60 ans après l'arrestation de sa famille. Le narrateur seul sur scène enregistre au magnétophone pour son arrière petit-fils, d'une voix posée, sans affects, retenue, le dialogue entendu dans un wagon plombé entre un fils de onze ans et son père. « En ce temps-là, l'amour était de chasser les enfants », commence-t-il par dire. Il racontera, interprétant les trois rôles, comment en quelques jours le père dit à son enfant tout ce qu'il pensait avoir le temps de lui enseigner pour devenir un homme (Spinoza, les mathématiques, les liens du mariage, etc.), tentant ainsi de le protéger de l'inhumanité qui s'est abattue sur eux, pour ensuite le tuer à l'arrivée au camp. Le narrateur est d'abord très perplexe devant ce que fait cet homme, puis il est saisi par la grandeur de ce père. Ici, dans ce temps de retrouvaille avec une parole qui puisse transmettre quelque chose, le narrateur est seul en scène. C'est lui dans son propre corps qui raconte et enregistre son propos. Plus d'artifices, plus d'appel à d'autres corps. Plus de marionnettes, ni de clowns, ni de mutisme. Une voix et un corps évoqué, mort, celui de l'enfant, mais une parole gravée sur le magnétophone pour la transmettre à un enfant vivant. Gilles Segal, à ce moment-là, dit son propre texte, trouvant à renouer le corps, le sien, avec ses mots, par sa propre voix, pour un vivant.

J'avais porté à la connaissance du fils de Gilles Segal le beau texte de Grumberg, rare témoignage qui éclaire un peu ce trajet silencieux. Il en a été touché, connaissant son existence sans l'avoir lu, jusque-là, mais nous ne pouvions nous entendre sur les raisons du silence de son père, puisqu'il insistait pour dire que c'était normal que son père se soit tu puisqu'il avait choisi le mime pour s'exprimer. Pourtant je crois que le mime et la marionnette, ombres du corps, sont venus se loger là où aucune parole ne pouvait dire le gouffre, là où s'est creusé le vide de la parole. Si la déflagration de la disparition sans traces de sa famille a creusé le vide de la parole, l'écriture de Segal a surgi de ce vide de la parole.

Roland Barthes, dans *L'Empire des signes*, dit qu'il n'écrit pas sur le Japon mais que c'est le Japon qui lui a permis d'être en situation d'écriture, que la rencontre avec le Japon a été comme un séisme qui a opéré « un vide de parole ». Rien de comparable, évidemment. Mais cette référence à Barthes fait le lien avec le fait que le mime en France, et plus largement en Occident, a fait école en s'appuyant sur le Nô et le Bunraku. Au Japon, comme l'indique Barthes, contrairement à l'Occident, c'est tout le corps du sujet qui communique par le biais de codes. Lacan évoque dans « L'ituraterre » le « sentiment enivré » (7) de Barthes devant cet empire des semblants et fait l'analogie entre la langue japonaise et le Bunraku, où tout peut être dit par un récitant car le texte n'a pas à être interprété. Quand Segal fait intervenir le manipulateur vêtu de sombre comme dans le Bunraku, il indique que le corps du marionnettiste de Lodz n'est que la marque d'un semblant de vie, sans interprétation au-delà. Barthes voit un écart de taille entre la marionnette occidentale et celle du Bunraku. La première cherche à simuler le corps, comme un corps-fétiche, écrit-il, la seconde cherche une « abstraction sensible », dégagée du mensonge.



En même temps chez Segal les corps, vrais, manipulés, de chiffons, d'enfant, de nains sont là pour *faire comme si*. Faisons les cons, écrit Segal, pour présenter *M. Schpill et M. Tippeton*, faisons comme si on pouvait rire, seule liberté imprenable, comme si on pouvait être optimiste, comme si on pouvait s'en sortir, comme si on pouvait vivre. Segal voulait être léger, et les corps sont utilisés par lui comme support de l'absurde de la tragi-comédie humaine, de la tragédie, plus aptes à la faire saisir que la parole. C'est aussi un *comme si* pour tromper l'autre, la police, les nazis, les décrets. Les corps sous leurs diverses formes permettent de se cacher, de ruser. Ils peuvent aussi servir à se duper soi-même, se faire croire que rien n'est survenu. Corps muet, nez de clown, fausse voix, poupées, tout est au service d'une identité masquée, d'un leurre jamais totalement possible.

Dans ses textes, trois registres se mêlent : une écriture comique qui joue avec la langue, une écriture du drame qui tisse la pièce et une écriture des corps qui attrape le réel indicible.

1 : Conférence prononcée lors de la 4^e soirée « Les lundis de l'AMP, vers Rio » sur « Le corps parlant », rencontre animée par Laure Naveau à l'ECF, avec C. Lazarus-Matet et S. Cottet, 4 avril 2016, disponible à l'écoute sur radiolacan.com

2 : Lacan J., *Le Séminaire*, livre XX, *Encore* (1972-1973), texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. Champ Freudien, 1975, p. 108.

3 : Decroux É., *Paroles sur le mime*, Librairie théâtrale, 1994, p. 155.

4 : Œuvre de secours aux enfants

5 : "Le cri du muet", *Avant Scène Théâtre*, n°742, "Le marionnettiste de Lodz", 1 janvier 1984.

6 : *Le Fils de Saul*, film réalisé par László Nemes, 2015.

7 : Lacan J., « L'ituraterre », *Autres écrits*. Paris, Seuil, coll. Champ Freudien, 2001, p. 19.

À suivre : partie II, dans un prochain LQ. [Inscrivez-vous](#) pour le recevoir

Un refus de l'*escabeau*

par Dominique-Paul Rousseau

*« Det går gennem verden et lang skrig fra kunstnerens hjerte :
giv mig lejlighed til at yde mit ypperste » (1)*



« Je sais qu'il est d'usage, lorsqu'on se trouve à cette place d'élu, de remercier tout le monde [...]. Non pas que je ne sois pas reconnaissante des gens qui m'aident et m'entourent [...], mais je ne souhaite pas formuler de remerciement particulier ce soir, parce que, tout simplement, cela me rendrait obéissante », déclarait Elsa Dreisig (2), 24 ans, chanteuse lyrique franco-danoise, nominée aux Victoires de la Musique Classique, le 24 février 2016. Elle était en direct sur France 3 et sur France musique (3) depuis la Halle aux grains de Toulouse « décorée et éclairée de manière à la faire ressembler au Studio 54 new-yorkais des années psychédéliques et disco » (4).

On a jugé ses propos comme une « délirante prétention », « fate incongruité » et « ridicule logorrhée » « qui risquent de la griller dans le métier pour un bon moment » (5). Ce n'est pas certain.

La jeune soprano ajouta : « Je tenais aussi à dire ce soir [...] que jamais je ne me soumettrai ni aux avis extérieurs ni aux certitudes toutes faites dictées par une loi dictée de je ne sais où et qui ne peuvent, à mon sens, que ruiner la création. » S'agit-il d'une simple contestation de « la loi dictée de je ne sais où », autrement dit du lieu occupé par celui qui fait exception à la règle, le Père... pour mieux s'y loger elle-même, dans une position hystérique ? Pas sûr – sa position relèverait aussi bien de celle du dandy moderne : « être l'exception » dans le système du show-biz, comparable en cela à celle de Bowie ou de Prince évoqués par Éric Laurent dans sa conférence au Congrès de l'AMP à Rio ce 25 avril 2016.

Ou bien est-il question de ce « désenchantement du symbolique » (6), de sa « déphallicisation », du rejet de la loi phallique et de ses semblants, propre à notre époque ? Pas seulement. Il me semble que la jeune femme, de sa voix – avec le sourire, mais tel un vif coup de hache fissurant la banquise du « discours courant » et de l'image du corps –, fait un pas de plus. Avec courage.

Elsa Dreisig fait émerger « la vérité du système » (7) au nom de ce qu'elle nomme sa « passion pour la voix » (8). De quel « système » ? Pour le savoir, il suffit d'abord de regarder la bande annonce des dites Victoires (9) : sur le sempiternel *Bolero* de Ravel, on voit une cascade d'images allant du masque de douleur du chef d'orchestre échevelé à l'ondulation du corps de la cantatrice toute à son interprétation, au violent coup d'archet final du violoniste, à la xylophoniste aux pieds nus bondissante, aux yeux clos du pianiste, à ceux dilatés de la soprane, à la tête pétrifiée du violoncelliste tandis que sa main virtuose court sur la touche, etc. et puis, les embrassades, les accolades, le baiser lancé avec sa main au public qui applaudit à tout rompre dans un balai incessant de faisceaux de lumière bleue.

Une débauche de semblants, mais peut-être plus encore une débauche d'images dont l'inflation produit une « débauche » de l'image elle-même. En effet, dans ce *trailer*, qui est au fond un concentré du rapport contemporain que le sujet entretient avec l'image – plus qu'avec la musique –, on est loin de la *Sainte Thérèse* du Bernin de la couverture du Séminaire *Encore* de Jacques Lacan.

Ce sont des images qui montrent *des corps jouissants sans voile*, précisément parce que « le système » voudrait faire l'économie de ce que Elsa Dreisig appelle dans sa déclaration en direct *le difficile* : « il s'agit de m'en tenir au difficile, et le difficile pour moi, c'est de se délier de l'attendu et du convenu. Je tiens donc à dire ce soir que je n'aurai plus jamais peur de suivre mon intuition et d'être fidèle à moi-même. »

Ce principe et cette intention sont passés pour certains pour une infatuation et Elisa Dreisig, pour une contemptrice. Au contraire, on peut y voir, d'une part, un désir orienté par *l'inattendu* et *l'inconvenu*, ce qui n'est pas sans renvoyer à un réel lacanien. D'autre part, « suivre son intuition » et « être fidèle à soi-même » pourraient effectivement s'inscrire dans une veine narcissique de mirage. Mais il s'agit plutôt d'une rupture avec la « jouissance phallique », que ces Victoires mettent en scène : une jouissance « toute » atteinte par le phallus qu'incarnerait celui ou celle parvenu(e) au sommet de son art musical, jusqu'à l'extase... Moyennant la castration indiquée plus haut : accepter le semblant phallique pour ne pas « se faire griller dans le métier ».

Mais alors, pourquoi ne pas se taire, tout simplement ? Parce qu'il y a une « jouissance de la parole », c'est-à-dire « une jouissance phallique » (10) dont la jeune cantatrice ne veut point : « J'ai suggéré que je préférerais ne pas parler si j'étais nommée et on m'a dit que ce n'était pas possible » (11).

Alors comment faire pour cette jeune artiste ? La jouissance phallique doit se séparer de ses objets par la castration pour s'arracher à la fausse complétude à laquelle l'Imaginaire, fastueusement mis en scène par les Victoires de la Musique Classique, veut faire croire jusqu'à l'obtention en totalité de « la jouissance de corps » (12), une jouissance illimitée – voire un « rapport sexuel » enfin consommé ?

Le rapport contemporain du sujet à l'image consiste à vouloir atteindre *le rapport sexuel qu'il n'y a pas* par le truchement de l'image qui montrerait « tout », c'est-à-dire traverser l'image elle-même pour aller au-delà saisir la jouissance parfaite qui lui manque. Cela donne un style pornographique à n'importe quelle image, y compris celles des Victoires de la Musique Classique. En ce sens, on peut présumer qu'il y a un style pornographique généralisé des images aujourd'hui par leur inflation, leur insistance à montrer des corps, jusqu'au paradoxe de leur auto-destruction. Car il n'y a pas d'image d'un *rapport sexuel qu'il n'y a pas*.

Alors de quelle « vérité du système » Elsa Dreisig serait-elle « la détentrice sacrée » ? La vérité du système « émerge, dit Lacan, quand un savoir [...] se déchire quelque part. [...] Le savoir, à l'extrême, c'est ce que nous appelons le prix. Le prix s'incarne quelque fois dans de l'argent, mais le savoir aussi [...]. Ce prix est le prix de quoi ? [...] C'est le prix de la renonciation à la jouissance » (13).

« La renonciation à la jouissance », c'est ce que la jeune soprano, remportant le « prix » de ces Victoires, appelle *le difficile* : se lever seule face à la foule – 1,6 million de téléspectateurs – d'un spectacle « attendu et convenu » et faire entendre sa voix, c'est-à-dire l'objet qui ancre sa jouissance de corps, qui capitonne son réel et dont elle a fait son *sinthome* comme chanteuse lyrique. Le discret embarras qu'elle a très habilement provoqué par cette déclaration est une fausse note volontaire. Elle a rappelé de cette façon que ce sublime excessif de la mise en scène des Victoires et que sa voix, certes, incarne avec force, repose pour elle sur un réel qu'il lui faut chaque jour cerner, dans la douleur, dans le difficile. Par son dire jeté à la face du monde de l'image, Elsa Dreisig est venue signifier qu'elle ne veut pas de *l'escabeau*. Ou plutôt : qu'elle le retourne pour en faire un escabeau, qui ne monte pas vers le facile, mais qui descend vers le difficile.

C'est en ce sens une artiste vraiment contemporaine (14) qui ne veut pas « se hisser » pour « faire la belle », qui ne veut pas de *l'esca-belle*, mais veut faire entendre sa voix, point de capiton de sa jouissance au-delà du phallus et au-delà de l'image pleine et finie qu'elle a fait brûler le 24 février dernier. Elle est venue dire dans le monde qu'elle a un « corps parlant » situé « à la jointure du ça et de l'inconscient » (15) et, dans son cas, un « corps chantant » (16).



1 : *Le festin de Babette*, film de Gabriel Axel (1987), d'après Karen Blixen : « Il va à travers le monde un long cri sorti du cœur de l'artiste : donnez-moi l'occasion de donner mon meilleur ».

2 : « Victoires de la musique classique : Elsa Dreisig, talentueuse insoumise », *ladépêche.fr*, 1^{er} mars 2016 : Elsa Dreisig vit à Berlin, fille d'Inge Dreisig, chanteuse d'opéra, et de Gilles Ramade (Figaro and Co), artiste lyrique, pianiste, auteur, compositeur, metteur en scène. Avant son succès aux Victoires, elle a reçu plusieurs récompenses prestigieuses : le second Prix au Concours Reine Sonja à Oslo, puis le premier Prix féminin ainsi que le Prix du public au concours Neue Stimmen de la fondation Bertelsmann à Gütersloh, et encore le Prix du jeune soliste 2015 des radios francophones publiques.

3 : <https://www.youtube.com/watch?v=Y6P613bx1V0>

4 : Machart R., « Aux Victoires de la musique classique, la jeune soprano qui ne voulait remercier personne », *LeMonde.fr*, 25 février 2016, http://www.lemonde.fr/television-radio/article/2016/02/25/aux-victoires-de-la-musique-classique-la-jeune-soprano-qui-ne-voulait-remercier-personne_4871164_1655027.html?xtmc=assurance&xtcr=94

5 : *Ibid.*

6 : Biaggi-Chai, F., « Idolâtrie du corps, haine de soi », 30 janvier 2016, conférence organisée par l'ACF-VLB, disponible à l'écoute sur radiolacan.com.

7 : Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, Seuil, 2006, p. 39.

8 : « Victoires de la musique classique : Elsa Dreisig, talentueuse insoumise », *op. cit.*

- 9 : Machart R., « Aux Victoires de la musique classique, la jeune soprano qui ne voulait remercier personne », *op. cit.*
10 : Miller J.-A., « L'inconscient et le corps parlant. Présentation du thème du X^e congrès », *Scilicet. Le Corps parlant. Sur l'inconscient au XXI^e siècle*, Paris, ECF, 2015.
11 : « Victoires de la musique classique : Elsa Dreisig, talentueuse insoumise », *op. cit.*
12 : Miller J.-A., « L'inconscient et le corps parlant », *op. cit.*
13 : Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, *op. cit.*, p. 39
14 : Wajcman G., conversation sur l'exposition *Attention à la chute/ All that falls*, au Palais de Tokyo, 18 juillet 2014, disponible à l'écoute sur radiolacan.com
15 : Miller J.-A., « L'inconscient et le corps parlant », *op. cit.*
16 : <https://www.youtube.com/watch?v=r44EgKfAzrs>

Lacan Quotidien

publié par navarin éditeur

INFORME ET REFLÈTE 7 JOURS SUR 7 L'OPINION ÉCLAIRÉE

▪ comité de direction

directeur de la rédaction pierre-gilles guéguen pggueguen@orange.fr

directrice de la publication eve miller-rose eve.navarin@gmail.com

conseiller jacques-alain miller

▪ comité de lecture

anne-charlotte gauthier, pierre-gilles guéguen, catherine lazarus-matet, jacques-alain miller, eve miller-rose, eric zuliani

▪ équipe

édition cécile favreau, luc garcia

diffusion éric zuliani

designers viktor&william francoizel vwfcbzl@gmail.com

technique mark francoizel & olivier ripoll

médiateur patachón valdès patachon.valdes@gmail.com

▪ suivre Lacan Quotidien :

Vous pouvez vous inscrire à la liste de diffusion de *Lacan Quotidien* sur le site lacanquotidien.fr

et suivre sur Twitter [@lacanquotidien](https://twitter.com/lacanquotidien)

▪ ecf-messenger@yahoogroupes.fr ▪ liste d'information des actualités de l'école de la cause freudienne et des acf ▪ responsable : éric zuliani

▪ pipolnews@europsychoanalysis.eu ▪ liste de diffusion de l'eurofédération de psychanalyse responsable : marie-claude sureau

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

▪ secretary@amp-nls.org ▫ liste de diffusion de la new lacanian school of psychoanalysis ▫ responsables : Florencia Shanahan et Anne Béraud

▪ 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 (pierre-gilles guéguen pggueguen@orange.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 : à la fin du texte, 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.