

# Se frotter à ça

Les femmes peuplent nombre d'œuvres d'art, au titre d'objet idéalisé dont la beauté est célébrée, ou encore au titre d'une énigme, parfois proche de l'inquiétante étrangeté, voire de l'horreur. Lacan n'a pas manqué d'articuler ces deux dimensions en signalant la puissance du beau dans sa fonction d'écran « qui arrête le sujet devant le champ innommable du désir radical, pour autant qu'il est le champ de la destruction absolue » [1]. Mais cette conception du beau comme barrière ultime au déchaînement de la pulsion de mort – développée par Lacan dans les années 60 – conserve un poids imaginaire qui ne rend pas tout à fait compte du mouvement par lequel le féminin tel qu'il l'élaborera ultérieurement, non plus comme objet mais comme défini par ce qui ne peut se dire, intervient dans la création artistique.

En effet, l'acte créatif, la réalisation d'un œuvre *ex nihilo*, ne surgit-il pas au lieu d'un frottement de ce qui est encore informe, mais qui gratte, qui pique, qui pousse à ce que ça se forme ? Ainsi peut-on dire que l'arrachement d'une forme à l'informe amène au corps-à-corps avec ce que le féminin incarne ou désigne d'un indicible. L'œuvre produite en porte les traces dans sa structure formelle même.

Ce corps-à-corps singulier à chaque œuvre, c'est ce que les textes de ce numéro explorent dans des œuvres choisies pour ce qu'elles délivrent – au sens multiple de la délivrance – du féminin. Beaucoup de films dans cette sélection de textes, ce n'est peut-être pas contingent : le cinéma est un médium particulièrement approprié à signifier le trou spéculaire dans lequel peut s'abimer ou s'absenter une femme, tout aussi bien que l'appel à être regardée qui pourrait l'en extirper.

Dans sa lecture de *L'empire des sens*, Jean-Luc Monnier rappelle comment Lacan a témoigné avoir été « soufflé » [2] par ce film figurant la radicalité d'un érotisme féminin allant jusqu'à l'extrémité de ce fantasme de « tuer l'homme [et de lui couper] la queue » [3]. Il ne s'agit pas là de situer la mort comme lieu de la castration mais plutôt comme affine au mouvement d'infinitisation de la jouissance féminine prise dans l'amour.

Dans *Ninotchka*, film de 1939 d'Ernst Lubitsch qui est à la fois une comédie romantique et une satire politique déployant l'hétérogénéité des jouissances entre l'Est et l'Ouest, Daniela Fernandez repère le point de bascule du film dans un éclat de rire impromptu. Celui de Greta Garbo, incarnant une austère agent soviétique, qui surgit quand l'homme dont elle va alors tomber amoureuse chute, lui, malencontreusement de sa chaise. Ce rire incontrôlable est l'éprouvé de corps qui la disjoindra de la norme signifiante qui la situait jusque-là, en ouvrant une altérité à elle-même qui est, peut-être, la condition de l'amour.

C'est ce que le texte de Suzanne Hajman, portant sur *Turandot*, le drame lyrique

de Puccini, pourrait également démontrer. Turandot est une princesse chinoise dont le désir radical de pureté et de chasteté la pousse à la plus extrême férocité. Tout homme qui voudrait l'approcher se trouve décapité pour n'avoir pas su répondre à trois énigmes. L'amour pourtant naît quand l'un d'entre eux accepte de subir la mort, malgré la résolution des énigmes, et se fait le support d'un savoir sur ce qu'elle n'est pas qui ouvre la princesse à une autre dimension.

Florence Douay retrace quant à elle le chemin de Maryline dans le film éponyme de Guillaume Gallienne. Le vœu de cette jeune femme de devenir actrice est tout aussi bien la recherche désespérée d'un regard sur elle qui pourrait se faire le support d'un semblant pour elle qui permettrait qu'elle cesse d'aller se faire voir. Ce sont les mots d'une autre actrice se décomplant pour elle qui lui feront cette place.

Avec *Mommy*, le film de Xavier Dolan, Hélène Coppens s'attache à situer la distinction entre l'illimité de la jouissance féminine et la façon dont cet appel de l'illimité peut se fourvoyer dans l'objet qu'est son enfant pour une mère. C'est toute la différence entre un *en trop* et un *en plus* qui est là dessinée.

Le ravage maternel est également au centre de la lecture de Sophie Gaillard du roman *L'histoire sans nom* de Barbey d'Aurévilly. Ce ravage prospère dans une jouissance muette et sans cause entre une mère et sa fille qui les accole autant qu'elle les isole radicalement.

[1] Lacan J., *Le Séminaire*, livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1986, p. 256.

[2] Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le sinthome*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2005, p. 126.

[3] *Ibid.*