

LES EXPLORATEURS DE LA PHONOSPHERE

par Florence Dupont

Quelle relation les anciens Grecs ou Romains entretenaient-ils avec leur environnement sonore ? Sa difficulté même rend cette question passionnante. Contre une histoire positive traditionnelle, qui traduit de manière ethnocentriste des documents rassemblés, le chercheur doit s'immerger dans l'imaginaire d'alors, se tourner vers les langues et les récits anciens. C'est ce qu'a fait Maurizio Bettini. Il tente de retrouver une construction culturelle où tout bruit fait potentiellement sens. Parce qu'il inclut les cris des animaux et les paroles des dieux, son titre, *Voci*, traduction du latin *uoces* et du grec *phonai*, désigne au mieux la phonosphère des Anciens. Pour donner un aperçu de la riche originalité de ce livre, Florence Dupont évoque, à la suite de Suétone, une grammaire des animaux qui permet de dégager la notion d'*icône sonore*. C'est que la langue, selon les Anciens, donne une représentation des choses à partir de leur image sonore.

LES SURPRISES DE L'AMOUR

par Laurie Laufer

Jean Allouch tient séminaire. Son objet : l'amour Lacan ; soit, au fil des séminaires de Jacques Lacan, et selon ses multiples hypostases, une expérience (l'amour) emboîtée dans une expérience (l'analyse, le transfert, ou « trans-mour »). Jean Allouch ne fait pas du Lacan, il ne reprend pas ses célèbres formules, il s'attache, si l'on peut dire, à l'extrême variété de ses manières de vérité, autrement dit à sa « varité », en ses variations. Contre la vulgate lacanienne,

ce discours précis se veut la réinvention d'un *ton* dans la psychanalyse, ou encore d'un souffle, qui soit constant réglage, constante variable d'ajustement, voire ascèse, jusqu'à l'ironique disparition des notes de la dernière séance... Infinies sont les surprises de l'amour.

LE DERNIER MONSTRE DE CHESSEX

par *Leila Sayeg-Chevalley*

Sa vie comme son œuvre font de Sade un monstre – du latin *monstrum*, ce qui sort de l'ordre naturel. L'une ou l'autre aurait d'ailleurs suffi à faire du marquis, que l'on a dit « divin » (faut-il rappeler que le *monstrum* désigne aussi les manifestations surnaturelles?), ce débauché monstrueux dont l'image a hanté les imaginations dès avant sa mort. Rien ne semblait pourtant prédestiner le jeune Donatien Alphonse François de Sade à faire une telle carrière tant il paraît ingénu et doux, peut-être un peu boudeur, sur le portrait que fit de lui Carle Van Loo dans les années 1760, à l'opposé de celui que dressa Man Ray deux siècles plus tard, où l'on voit un Sade vieillissant, terrible et gras, sur fond d'incendie. Mais il est vrai que le portrait de Man Ray était imaginaire et celui de Van Loo dessiné sur le vif. On peut y voir un symbole : celui du passage de l'individu Sade au mythe de Sade. C'est ce mythe que Leila Sayeg-Chevalley étudie en montrant les constances et les évolutions. Elle présente ainsi les grandes lignes de l'histoire de la réception critique de l'œuvre sadienne, de sa publication à nos jours.

DE LA JUSTICE AU DROIT – ET RETOUR II. LES CONDITIONS DE LA JUSTICE SOCIALE

par *Philippe Raynaud*

Alain Supiot s'est employé à penser la question des fondements anthropologiques du droit dans *Homo Juridicus*, ouvrage dont Philippe Raynaud avait rendu compte dans

SUMMARIES

EXPLORERS IN THE PHONOSPHERE

par Florence Dupont

What relationship did the Ancient Greeks and Romans have with the world of sounds around them? The difficulty of answering this question is what makes it so interesting. Contrary to traditional positivist history, which collects the evidence available and reads it in ethnocentric terms, the question requires the researcher to plunge into the imaginary of the period by studying its language and narratives. Maurizio Bettini set out to recreate a cultural construction in which all sounds are potential vectors of meaning. Since he includes animal cries and the speech of the gods, his title, *Voci* – a translation of the Latin *uoces* and the Greek *phonai* – aptly refers to the world of sounds familiar to the ancients. Florence Dupont gives a glimpse of the richness and originality of Bettini's book in her evocation of a grammar of animals, drawing on Suetonius, which proves useful in establishing the notion of the *sound icon*; according to the ancients, language represented objects based on their sound image.

THE SURPRISES OF LOVE

par Laurie Laufer

Jean Allouch is holding a seminar. Its theme: love and Lacan; over the course of Jacques Lacan's seminars, and in line with its manifold hypostases, an experience (love) nestled within an experience (analysis, transfer, or "trans-love"). Jean Allouch is not rewriting Lacan or recycling his well-known expressions; rather, he is becoming attached, in a manner of speaking, to the extreme variety of

his manners of truth – in other words, his “varity”, in its variations. Contrary to the Lacanian vulgate, Allouch’s precise discourse aims to reinvent the *tone* in psychoanalysis, or a rhythm of breathing, which is constant tuning, a variable constant of adjustment, even a form of asceticism, until the ironic loss of notes at the final session... The surprises of love are infinite.

CHESSEX’S LAST MONSTER

par Leila Sayeg-Chevalley

Sade’s life and works made him a monster – from the Latin *monstrum*, that which falls outside the natural order. Either one would have been enough to turn the man often referred to as the “divine marquis” (need one remind readers that *monstrum* was also used for supernatural events?) into the monstrous debauched libertine whose image haunted imaginations even before his death. Yet there was nothing in Donatien Alphonse François de Sade’s early life to suggest that he was predestined for such a fate, so gentle and wide-eyed (albeit perhaps a little sulky) did he appear in the portrait painted by Carle Van Loo in the 1760s, quite unlike the portrait by Man Ray two centuries later, showing an ageing, fearsome, obese Sade against the backdrop of a burning building. But of course, Man Ray’s portrait was imaginary, while Van Loo’s was from life. This can be read in symbolic terms, marking the shift from Sade the man to Sade the myth. Leila Sayeg-Chevalley studies this myth, pointing out its constant features and how it has evolved over time. She presents the key moments in the critical reception of Sade’s works from their first publication to the present day.

LES SURPRISES DE L'AMOUR

Laurie Laufer

Compte rendu critique de :
L'AMOUR LACAN

par Jean Allouch (Paris, EPEL, 2010)

Prenez une boîte remplie de nombreux morceaux de puzzle, renversez-la et penchez-vous sur le tas de pièces éparpillées. Regardez la figure que vous devez reconfigurer et jetez-vous dans l'affaire. Vous êtes en fait devant de multiples figures, « un nombre non négligeable de manières d'aimer », qu'il s'agit d'agencer. La figure que vous êtes invité à reconfigurer apparaît sous le nom de « L'amour Lacan ». C'est à ce jeu de configuration du puzzle que s'est consacré Jean Allouch : faire apparaître ce qu'il en est d'une double expérience emboîtée. « L'amour Lacan est d'abord cela : une expérience (celle de l'amour) *dans* une expérience (celle de l'analyse) » (AL, p. 446). Le joueur, assis sur son tapis, à vouloir chercher l'image se trouve entraîné dans une (mise en) abyme.

Lacan, « séminariste », tel que le nomme avec une pointe d'humour l'auteur de *La Psychanalyse est-elle un exercice spirituel ?* (Paris, Epel, 2007), a éparpillé durant plus de trente années d'enseignement des morceaux de puzzle concernant l'amour. Jean Allouch, « séminariste » à son tour, se lance dans l'habile jeu de l'ajustement des pièces du puzzle, non pour en révéler une figure fixe mais pour rendre compte du mouvement qui rend possible leur agencement. Jean Allouch prend soin de préciser que le jeu du puzzle ici est un trucage qui ne dépend que de son fabricant. Le puzzle est une fabrique de bords.

Durant plusieurs années, Jean Allouch a dispensé un séminaire intitulé « L'amour Lacan », reprenant de façon exhaustive et érudite toutes les occurrences de Lacan sur l'amour et les articulant à son enseignement. Il ne s'agissait pas d'en donner une définition, encore moins un concept, pas même une théorie. Il fallait à Jean Allouch retracer tous les chemins parcourus par Lacan pour dire que l'amour n'est pas une théorie, alors même que cette figure qu'est l'amour est une des pierres de touche de l'édifice psychanalytique, la « bûche » même du transfert, « sa bûche humide se consumant », sa bûche oui, mais aussi son embûche.

S'offrir comme objet d'amour passe par une ascèse : devenir bûche humide se consumant ; tel apparaît le point où l'expérience analytique intervient sur l'amour, le contraignant à se métamorphoser, lui qui, visiteur non invité, est venu forcer la porte de cette expérience. Car l'analyste ne s'offre pas lui-même, si par « lui-même » on entend l'ineffable et largement surestimée singularité dont tout un chacun s'estime affublé et qui, hors analyse, est pensée comme cela même qui aime et souhaite être aimé. Freud, déjà, fit ce pas de côté en n'attribuant pas à ses charmes personnels l'amour dont, psychanalyste, il fut l'objet : il invente le transfert (transmour) [...]. (AL, p. 449)

Ce visiteur non invité s'invite donc, et Jean Allouch l'accueille. Il reprend d'abord méthodiquement toutes les facettes de ses figures imposées – courtois, extatique, mystique, charnel, passionnel, sexuel, platonique, romantique, symbolique – telles qu'elles apparaissent dans les séminaires de Lacan, relevant les apories de celui-ci, ses contradictions, ses « bêtises ». Figure certes, mais aux multiples facettes, sertie de toutes les ruses que Lacan a utilisées pour la qualifier, rendue à sa complexité par les multiples néologismes que Jean Allouch prend soin de

remettre dans le contexte de leur apparition et de leur disparition : l'amour, l'(a)mur, l'hainamoration, la mourre et d'autres encore. Ce visiteur non invité, Eros, aux métamorphoses et aux traits multiples, s'invite dans l'exercice analytique. Ce sont les métamorphoses de ce visiteur à la figure symbolique, comique, courtoise, passionnelle, sexuelle, charnelle, romantique, platonique, impossible, contingente, nécessaire, narcissique, anaclitique, ou... trompeuse que Jean Allouch, suivant la musique de Lacan, s'emploie à rendre audible et lisible aussi. Chaque épithète en appellera une autre, comme par glissement, laissant un trait d'elle-même dans la suivante. Jean Allouch condense toutes ces épithètes en une seule : « Lacan ».

Pour Jean Allouch, « L'amour Lacan », est hors mathème, hors fantasme, hors interprétation, hors discours, hors théorie. Il n'y a pas de théorie de l'amour tout comme il n'y a pas de théorie de la pratique analytique. L'insolence adressée à Lacan – mais aussi sans doute à ses épigones – est réjouissante, et l'on peut supposer qu'elle lui aurait plu. Jean Allouch ne « fait » pas du Lacan en imitant un ton ; il ne produit pas non plus un discours universitaire – ou pire celui du Maître – en écrivant enfin ce que Lacan aurait dit de l'amour ; il se refuse à commenter ou à ériger en savoir ou en vérité les « fameuses formules » lacaniennes iconisées en slogans publicitaires (qui, bien sûr, reprises comme slogans, de fameuses deviennent fumeuses) ; Jean Allouch s'attarde assez peu devant l'affiche alléchante de la canonique formule : « L'amour c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas ».

Qu'on se le dise si l'on veut : croire, en lisant et en arpentant avec Jean Allouch la/les pensée(s) de Lacan, sortir les bras chargés d'une « théorie de l'amour », la déconvenue sera grande. Les bras seront lestés, certes, mais pas de ce que l'on croit. Point de formalisation d'un discours sur l'amour, point de vérité sur l'amour, c'est de musique qu'il s'agit ici : un ton et un style avec lesquels il s'agit de s'accommoder, de s'ajuster, de se régler. Dans cette somme érudite et précise de près de 500

pages se dégage la manière, voire le maniérisme, avec lequel Lacan touche et retouche l'affaire de l'amour. Les dits de Lacan ne se raturent pas, les lapsus sont rendus à leur interprétation, les auteurs, poètes, peintres, dramaturges, philosophes non cités ou évoqués, réapparaissent avec précision, resurgissant du flou dans lequel Lacan les avait laissés. Le travail est considérable : Jean Allouch suit chaque point de couture de la parole du séminariste, ses dissonances et ses contrepoints ; il repère, dans les moindres creux et reliefs du mouvement de la parole de Lacan, les occurrences, les contradictions, les figures imposées ou libres, les improvisations, en somme toutes les variations et variabilités concernant l'amour. Déconstruisant tout discours de vérité sur l'amour, il nous fait entendre un certain art de la fugue chez Lacan.

Prenant « acte de la variabilité des propos de Lacan sur l'amour », Jean Allouch relève, parmi « quelques fixités locales [...], une fixité d'importance : le transfert c'est l'amour » (*AL*, p. 52), qu'il condense en « transmour ». Variété et vérité se rencontrent et Jean Allouch révèle par là au lecteur (de Lacan et/ou d'Allouch) une clef de lecture d'importance. Cette rencontre donne toute la « varité » du propos.

C'est fort tardivement que Lacan a relevé l'incidence de cette variabilité. Il l'a donc fait en inventant un néologisme qui subvertissait son propre concept de vérité, celui-là même qui, pourtant, avait déjà mis un sérieux bémol à la vérité (entendue comme « mi-dire »). Ainsi voit-on, avec « varité », la variabilité frapper non plus seulement la vérité des énoncés mais la vérité elle-même. (*AL*, p. 50)

Et Jean Allouch de citer Lacan : « Il faudrait voir s'ouvrir à la dimension de la vérité comme variable c'est-à-dire de c'que en condensant comme ça deux mots j'appellerai la varité avec

un petit é avalé, la variété¹. » C'est avec cette clé de lecture que le livre *L'Amour Lacan* prend sa consistance et donne toute la consistance à l'édifice analytique de Lacan séminariste. Chaque vérité sur l'amour qui risquerait de fixer des énoncés discursifs est déplacée, décalée, masquée, agencée différemment par l'apparition d'un trait, un trait qui vient, pourrions-nous dire, « avaler le é de vérité et le métamorphoser en a ». Toute vérité est sans cesse déplacée du côté de sa varité, frappée du trait d'une variation. À chaque vérité sa variation. Art de la variation, aussi.

« Un commentaire qui se voudrait d'ordre théorique ne convient pas à l'amour. On ne sait pas trop ce qui lui conviendrait. Lacan non plus ne le sait pas trop » : l'exercice de Jean Allouch est de faire entendre que Lacan avait une parole de « varité ». Que tous ceux qui cherchent ici le Maître en soient avertis ! L'amour comme théorie, nenni ; comme concept pas moins ; comme cheville ouvrière et clé de voûte de l'édifice psychanalytique, impossible ; comme compréhension théorique de la pratique analytique, pensez-vous ! ; comme enfin révélé le mystère du transfert comme amour, inutile. Alors quoi ? *L'Amour Lacan* est une *pratique de lecture*, une pragmatique des textes en somme, qui autorise à lire Lacan dans ses « varités », ses variables d'ajustement que sont les approches topologiques sur l'amour, l'amour « au temps des nœuds borroméens » et l'amour au temps du « il n'y a pas de rapport sexuel ». Jean Allouch se lance dans cette affaire entre vérité et variété, et, à l'écoute de Lacan, entreprend de déplier tous les plis de ces variables, pour y entendre la « varité » sur l'amour, sur le transmour. Lacan, en effet, a donné à ses disciples des formules à moudre, et sans doute l'erreur était de le prendre au sérieux de l'énoncé, de s'engouffrer dans des commentaires sans fin sur « L'amour c'est

1 Jacques Lacan, « L'insu que c'est de l'Une-bévue s'aile à mourre », d'après le séminaire de Jacques Lacan, séance du 19 avril 1977, in *L'Unebévue*, n° 21, p. 116.

donner ce que l'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas» ou encore sur « Il n'y a pas de rapport sexuel ». Alors que le bruit des commentaires des commentateurs dévoués à un certain lacanisme a fini par faire taire ces énoncés, l'entreprise de Jean Allouch est de redonner l'élan et le style qui ont présidé à leur apparition, de redonner le ton de leur énonciation. La « varité » et le souffle de ce travail consistent à faire entendre, derrière les énoncés et les discours, l'énonciation même, à savoir le style et le ton de Lacan. Jean Allouch nous fait entendre la musique de la parole de Lacan sur l'amour. Lacan fait style, il *est* un style, comme on le dit des grands couturiers, et Jean Allouch le démontre en prenant ce qui, depuis Freud, fait question : qu'est-ce qui fait que le transfert soit d'amour – et selon le style d'Allouch – qu'il soit transmour ?

Si Jean Allouch choisit *L'amour Lacan*, un titre figure de style, c'est peut-être aussi pour faire entendre ce qu'est le « ton de Lacan ». Ainsi en passant, presque inaudible pour le lecteur encore attentif et sérieusement attaché à suivre une nouvelle variation sur l'amour ou un autre énoncé qui regorgerait de toute sa vérité, Jean Allouch écrit dans le chapitre consacré à l'amour comique : « Le savoir façon Lacan est baroque, gai, vif... Même quand il pataugeait, Lacan n'en donnait pas l'impression. Lacan est peut-être uniquement cela : un *ton* dans la psychanalyse » (*AL*, p. 103). Le ton est là une coordonnée essentielle ; c'est bien là qu'est la variable d'ajustement.

Ce ton a porté si fort qu'il en a peut-être fait oublier le souffle. Allouch redonne cet élan à ce ton figé en discours. *L'Amour Lacan* c'est donc aussi et peut-être « uniquement cela » : le style de Lacan parlant de l'amour. « Uniquement » mais ce n'est pas rien, car encore faut-il entendre si un style est singulier ou exemplaire, et si dans ce cas il peut faire école. Il n'est pas aisé d'écrire ce qu'est un ton, puisqu'il faut le lire autant que l'entendre. Jean Allouch, dans sa précision à repérer les « varités » de Lacan, lit les versions variées de ses séminaires (dans le Seuil, dans les transcriptions Afi ou dans d'autres

transcriptions inédites); il repère les erreurs, les trébuchements de transcriptions pour en montrer toutes les variations.

Que l'amour soit dit symbolique, qu'il s'articule autour du « il n'y a pas de rapport sexuel », qu'il soit « pur » sous la plume de Jacques Le Brun², qu'il soit comique ou encore, chez Jean Allouch, « amour pur délesté de toute transcendance », tout cela donne le ton de la « varité » de *L'amour Lacan*. Un titre qui, précisément, laisse le champ ouvert, un titre sans préposition, sans la préposition qui grammaticalement rend possible un rapport : l'amour « chez » Lacan, « dans » Lacan, « par » Lacan « de » Lacan, « pour » Lacan, « avec », « à partir de », « sans », « du côté de » (la liste est loin d'être exhaustive). Pas de rapport ici entre l'amour *et* Lacan. Pas de rapport formel évoquant un discours, mais plutôt une règle du jeu, un réglage sans cesse à mettre en jeu. C'est dans cette absence ou dans cette disparition de préposition que peuvent se lire le non-rapport, l'impossible théorie et l'inutile définition de l'amour; c'est dans cette disparition qu'apparaît la variabilité du réglage, un réglage alors possible « par », « avec », « sans », etc., la disparition ou l'absence de ce rapport. Un réglage n'est pas un rapport; un rapport est une formalisation appliquée à un modèle, en somme un discours, le réglage, ici, est un style donné à la disparition, en somme une certaine pratique de l'amour. Car si Jean Allouch déplie avec érudition et précision en quoi l'amour n'est pas une théorie et qu'en cela il ne peut être érigé en concept, en notion ou en définition, il s'emploie à faire entendre en quoi l'amour est un réglage, plus précisément peut-être une règle du jeu.

Ce titre est alors une figure de style qui condense toutes ces prépositions silencieuses, parole pleine de distorsions, de réseaux, de fils entrelacés, de bigarrures, qui se croisent et se répondent ou se contredisent, qui en font certes une unité mais

² Jacques Le Brun, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Le Seuil, 2002.

