

Le beau et ses visages : les aléas de la subjectivation

*« - Narcisse était donc beau ? demanda le lac.
- Qui, mieux que toi, pouvait le savoir ? répliquèrent les Oréades, surprises.
C'était bien sur tes rives, tout de même, qu'il se penchait chaque jour ! ».
Le lac resta un moment sans rien dire. Puis : « - Je pleure pour Narcisse,
mais je ne m'étais jamais aperçu que Narcisse était beau. Je pleure pour
Narcisse parce que, chaque fois qu'il se penchait sur mes rives, je pouvais voir,
au fond de ses yeux, le reflet de ma propre beauté. »
Paulo Coelho, L'Alchimiste*



voquant, dans le prologue de son livre, un écrit d'Oscar Wilde où il est question de Narcisse, Paulo Coelho¹ situe le beau dans cet espace fragile de l'entre-regards où effets de reconnaissance, de résonances et de leurre se répondent et se mêlent en un jeu sans fin. « Lorsque ma mère me regarde, je me sens laide », commente de son côté une patiente, évoquant par le biais négatif un champ analogue où le regard de l'autre la définit dans son apparence et dans son être.

La référence à un regard qui à la fois réfléchit ce qui s'offre à lui et le constitue revêt une place importante dans la clinique contemporaine. Elle semble y renvoyer à la quête narcissique d'une image de soi et à son manque mais aussi, plus profondément, à une carence en énoncés identificatoires portés par le regard de la mère et que le sujet aurait pu s'approprier pour déployer son existence propre. On peut se demander quelle influence peut avoir sur la mise en scène de l'apparence corporelle une esthétique post-moderne, placée sous le signe du spectacle, de la reproduction et de l'artifice². D'un autre côté, une référence à la beauté et à l'art semble aussi

permettre la remobilisation d'un espace de jeu et de désir et relancer un processus de subjectivation. C'est ce double mouvement, de leurre potentiel et de travail psychique, que je voudrais tenter d'approcher dans ces réflexions à propos du beau.

On pourrait dire que l'ambiguïté ou le paradoxe du rapport au Beau³ sur la scène psychique prolongent la pluralité et l'ambiguïté des connotations associées à l'idée de Beau dans la pensée occidentale ou, plus exactement, que la personne semble utiliser cette polysémie dans la construction d'un rapport à soi et aux autres. Cette pluralité des valences potentielles du Beau se révèle dans la manière dont la question du Beau se trouve élaborée, tant dans la philosophie occidentale que dans l'imaginaire populaire tel qu'il affleure dans les contes et les romans. J'en mentionnerai certains exemples qui m'ont semblé particulièrement parlants et propres à relancer, à étoffer les chaînes d'associations qui traversent l'écoute clinique et lui donnent progressivement forme. Il s'agit aussi d'explicitier certains éléments de notre propre ancrage dans une trame signifiante qui nous imprègne souvent à notre insu et qui oriente ce que nous comprenons et imaginons du rapport à l'autre et à la réalité.

Je m'intéresse particulièrement ici à la fonction que le Beau peut remplir dans la constitution de certaines modalités spécifiques de rapport à soi et aux autres et dans le mouvement de la subjectivation. Il s'agit plus particulièrement du Beau en tant que visé et mis en scène sur la surface du corps. Dans ses réflexions sur la manière dont se constituent les frontières entre le dedans et le dehors du sujet, Starobinski⁴ suggère que le fait de façonner ou de modifier les surfaces de contact entre le dedans et le dehors peut constituer une façon de moduler le rapport entre le sujet et son monde, de composer avec sa condition d'expulsé à soi-même, jeté dans un dehors périlleux auquel on ne peut se fier. Il relève l'importance que revêtent à travers les cultures l'usage de fards qui tendent à se concentrer autour des lèvres et des paupières, ainsi que celui de peintures et de tatouages qui modifient la surface externe du corps. Il fait l'hypothèse que peintures, masques, vêtements viennent occulter la surface naturelle en la dissimulant sous une surface surajoutée et renforcent ainsi la défense du visage et du corps livrés au contact direct avec le dehors.

Les réflexions qui suivent s'organisent autour des fonctions du maquillage et de la mise en scène de l'apparence corporelle pour le regard de l'autre,

dans deux contextes apparemment très différents : celui d'une recherche portant sur des groupes thérapeutiques féminins mettant en jeu une possession par des esprits, en Afrique centrale, et dont je me bornerai à évoquer certains éléments qui éclairent ce que l'on peut appeler le travail du Beau dans ces rituels ; et celui d'une pratique clinique psychanalytique à Montréal. Dans l'un et l'autre cas, la référence au corps est mise en jeu au niveau de l'expression d'une souffrance et d'une quête de « guérison » qui se double d'une recherche d'identité ; la beauté du corps et le maquillage paraissent chaque fois condenser un ensemble plus vaste de significations. Mon hypothèse est que le travail effectué, imaginé ou anticipé sur le visage et sur le corps peut constituer un enjeu clé du rapport à l'autre et plus particulièrement, à la fonction identifiante de l'autre. Dans ce contexte, la mise en scène du corps peut être l'instrument d'une fermeture au monde et renvoyer au sentiment d'un morcellement du moi ; elle peut aussi, au contraire, constituer l'amorce d'une structuration interne de la personne, jouant ainsi le rôle d'un vecteur potentiel de subjectivation dans le sens où Flournoy⁵ parle du moi idéal comme d'un vecteur de vide dont le rôle est de permettre ou de rendre possible la structuration interne de la personne.



Les figures du Beau et sa duplicité⁶ potentielle

De tous temps, le Beau s'est offert comme figure imaginaire de l'idée de perfection, comme s'il condensait implicitement des qualités de Bon, de Bien, d'Intelligent, de Juste. Dans la philosophie occidentale, c'est Platon⁷ qui a posé les bases d'une réflexion sur les rapports entre le Beau, le Savoir et la Connaissance. Le statut particulier que possède le Beau dans le monde des Idées⁸, sur lequel domine l'Idée du Bien, tient d'une part à sa position particulière à la jonction de l'intelligible et du sensible et de l'autre, au fait que le Beau définit ce qui, à travers Éros, sous-tend le mouvement même vers la connaissance et lui donne sa dimension affective⁹. Les romantiques conserveront l'idée que le Beau constitue une voie d'accès à la réalité mais en mettant l'accent sur la dimension subjective de cette dernière. Le Beau se déploie alors dans un rapport de résonance entre les émotions du sujet et la manière dont le monde lui apparaît, occupant ainsi une position

interstitielle qui fonde son importance potentielle dans le domaine clinique.

Parallèlement se déploie l'idée de ce qu'on peut appeler la duplicité du Beau, dans sa dimension de séduction qui peut détourner d'une quête de la vérité. En ce qui concerne le langage, cette possibilité a particulièrement pris forme avec la naissance de la rhétorique¹⁰, l'art de la parole feinte qu'il faut distinguer de la parole fictive du poète. Selon les termes de Platon, c'est le domaine de la logographie (incarnée par les sophistes), dont le but est de créer la vraisemblance ou l'illusion et qui se distingue de la rhétorique philosophique dont l'objet est la vérité. À la rhétorique ordonnée par des codes extérieurs à la parole, Pascal opposera de son côté un type d'éloquence que Barthes¹¹ qualifie d'antirhétorique. Cette dernière s'enracine dans une prise de conscience de la pensée qui naît en soi ; elle vise à reproduire ce mouvement de la pensée et à susciter dans l'interlocuteur un mouvement analogue.

Pris entre les deux pôles de la perfection imaginaire, garant de vérité et de bonté, et du leurre, le Beau se présente comme une figure ambiguë, à la fois masque et expression, pleine et potentiellement vide ou illusoire. Dans sa dimension de plénitude, de perfection, de résonance et de sensorialité, le Beau renvoie à la dimension narcissique de l'être humain. Par sa relation au Vrai, il ouvre sur une interrogation qui concerne ce qu'il en est du sujet et du monde, ou de la place du sujet dans son monde et donc, sur des énoncés identifiants premiers. Dans sa position interstitielle, le Beau met en jeu la tension entre des critères externes dont le regard de l'autre pourrait être à la fois le représentant et le juge, et un mouvement intérieur permettant au sujet d'advenir. Dans son aspect de leurre, le Beau sert une fonction défensive dont il faut chercher à saisir la place dans l'économie du sujet.

On retrouve dans les contes populaires un sentiment analogue de l'importance et de la duplicité potentielle du Beau. Dans les récits que nous ont transmis Perrault et Andersen¹², la beauté se trouve le plus souvent conjugée à l'intelligence, la douceur, le charme dont la beauté constitue à la fois le corrélat et le signe¹³. Qualités esthétiques, spirituelles et morales concourent à créer une idée de perfection et de plénitude et à désigner l'héroïne du récit.

En parallèle, les contes de fée mettent aussi en scène d'autres valences plus inquiétantes de la beauté associée cette fois à la méchanceté, la séduction, l'immobilité et la mort. Au personnage de la belle-mère de Blanche-Neige, il faut ajouter celui, plus inquiétant, de la Reine des neiges d'Andersen : « Belle, si belle, faite de glace aveuglante et scintillante et cependant vivante. Ses yeux étincelaient comme deux étoiles, mais il n'y avait en eux ni calme, ni repos ». Lorsque, sous l'effet de deux baisers « plus glacés que la glace » et qui lui pénètrent jusqu'au cœur, l'enfant entre dans ce froid et sombre dans l'oubli, il est tout entier fasciné et séduit par cette figure de mort (« tu n'auras pas d'autre baiser car tu en mourrais »).

Deux romans québécois évoquent de leur côté un effet de vide inhérent à la beauté elle-même, qui concentre et emprisonne le mouvement même de l'être et tient éloignés ceux qui la contemplent. Écrits à un siècle de distance, ces deux romans mettent chacun en scène à la fois une beauté absolue dans sa perfection, et sa perte ou sa fracture. Cette dernière s'opère de manière mystérieuse après la mort du père dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan¹⁴ alors que l'héroïne se l'inflige elle-même dans le roman gaspésien *L'ombre de l'épervier*¹⁵, de Noël Audet. Dans l'un et l'autre cas, la fracture de la beauté-perfection semble permettre au mouvement de la vie de se redéployer et inaugure un rapport renouvelé aux autres et au monde. C'est sur cette toile de fond que peuvent apparaître d'autres figures du Beau qui se déploient dans le champ du langage, de l'écriture, de l'art.

Parlant de la beauté trop parfaite de son héroïne au moment de l'adolescence (alors que la grâce, fondant sur elle comme un malheur, la plonge « dans un isolement bleu et rond, où elle se sentait emportée comme dans une bulle »), Noël Audet semble faire directement écho au commentaire de Freud¹⁶ lorsque, évoquant le devenir des motions libidinales lors de la puberté, ce dernier relève que, dans le cas des filles, on observe alors une augmentation du narcissisme originaire, particulièrement dans le cas d'un « développement vers la beauté ». Freud interprète ce phénomène dans le contexte de la recherche d'un dédommagement pour les contraintes imposées aux femmes par la société quant à ce qui concerne le choix de l'objet. Les deux romans mentionnés ici illustrent la façon dont le regard d'autrui contribue de son côté à accentuer cet isolement narcissique¹⁷. Un tel effet de fascination-distanciation fait écho à la séduction ambiguë exercée par la

Reine des neiges et participe de la dimension potentiellement mortifère du narcissisme, pour soi ou pour l'autre.

Sur la scène psychanalytique, certains auteurs ont mis l'accent sur le rôle fondamental du regard et de la parole de l'autre dans la constitution du sujet. Ainsi, Lacan indique que c'est à travers son reflet saisi dans le miroir et, on peut le penser, dans le regard de l'autre que se constitue un premier rapport imaginaire à soi, empreint d'une dimension de leurre à jamais indépassable mais dont il s'agit aussi toujours de se dégager. Une identification plus directe à l'autre comme autre vient en quelque sorte redoubler ce narcissisme premier en permettant de se contempler du point de vue de l'autre et du point de vue imaginé du regard de l'autre sur soi¹⁸. De son côté, Aulagnier¹⁹ indique comment la mère prépare et anticipe l'accès du jeune enfant à une position de sujet par ses propres pensées identifiantes qui se trouvent incorporées par l'enfant à partir de l'investissement libidinal dont jouit la mère et qui le font exister sur la scène psychique. Au sortir de l'enfance, le Je doit s'approprier cette fonction de reconnaissance et se dégager progressivement des énoncés maternels. C'est donc à partir de l'autre mais, également, à travers un dégagement par rapport à son regard et à ses énoncés que se constitue le rapport à soi et à autrui.

Je m'interrogerai ici sur le rôle des vicissitudes de l'image de soi dans la constitution du sujet. Je m'intéresse plus particulièrement à la beauté en tant qu'elle est visée, modelée et mise en scène dans le rapport à l'autre, c'est-à-dire en tant que travail sur le corps réel, fantasmé, rêvé. Mon objectif est d'en dégager la double fonction potentielle dans une économie de subjectivation. Dans le domaine clinique, les pathologies de type narcissique nous rendent plus sensible la dimension défensive d'une référence à la beauté. Celle-ci y apparaît comme un leurre permettant de masquer un sentiment de vide intérieur, ou peut-être comme un essai de le combler, estompant au moins temporairement l'horreur ou la sidération que suscite ce vide. Il est cependant également important d'être attentif au mouvement parallèle à travers lequel la personne peut chercher, souvent d'ailleurs sur un mode mineur, à prendre appui sur les signifiants reliés au domaine du Beau pour introduire une négativité créatrice ou du jeu dans ses repères identificatoires et pour entrer dans un champ symbolique organisateur d'une esthétique plus générale, qui peut soutenir le mouvement de la subjectivation.

Pour mieux faire ressortir la dynamique potentiellement positive du rapport au Beau, je la saisirai d'abord à partir de ce que met en jeu un rituel thérapeutique féminin de possession par des esprits, rituel dans lequel le travail sur le corps occupe une place importante. En un deuxième temps, je chercherai à comprendre quelle place la mise en scène du visage et du corps et une référence à la beauté peuvent occuper dans l'économie psychique en contexte clinique. J'indiquerai comment un processus de subjectivation semble se redéployer dans ce contexte, à partir d'un déplacement progressif de la position de la personne en regard de la beauté et de l'art.

Il est bien évident que ces deux types de matériaux, relatifs l'un à un rituel et l'autre à la clinique, sont hétérogènes sous divers aspects et qu'il ne peut s'agir ici ni de comparaison ni de continuité. Cet essai se situerait plutôt dans la ligne de ce qu'ouvre Canguilhem²⁰ lorsqu'il parle de faire travailler les concepts en les exportant depuis leur région d'origine, de manière à en faire varier l'extension et la compréhension. L'analyse d'un rituel permet d'identifier les potentialités articulatoires que comporte ce qu'on pourrait appeler l'idiome du rituel²¹, laissant ouverte la question des usages que des personnes particulières peuvent en faire sur le plan psychique. L'examen de cas cliniques met plutôt de l'avant ce qui peut se dire et se réarticuler d'une quête et d'une souffrance singulières, laissant dans l'ombre le rôle qu'y jouent certains signifiants culturellement marqués. Lorsqu'on les met en dialogue, ces deux espaces apparaissent moins hétérogènes que prévu et les rapports entre le singulier et le collectif s'y jouent de part et d'autre de façon plurielle.



Les voies corporelles de la subjectivation dans un rituel de possession

La majorité des grands rituels de possession que l'on rencontre en Afrique centrale ont une fonction thérapeutique, au sens où ils visent à traiter une vaste gamme de maladies dont la divination révèle qu'elles sont dues à une possession par une catégorie particulière d'esprit. Ainsi la possession, qui implique par définition que la personne est envahie par une présence étrangère, est d'emblée vécue dans le registre d'un corps malade et

souffrant ; lorsque la maladie se présente comme essentiellement psychique, elle a aussi des résonances dans le registre corporel à travers des tremblements, des maux de tête ou des vertiges. Au moment de la divination ou de l'initiation, le ou la malade doit entrer en transe, l'esprit s'emparant de son corps d'une manière directement visible pour tous, confirmant ainsi la réalité d'une présence qui n'était que conjecturée. Contrairement aux rites d'exorcisme qui visent à chasser l'esprit, l'initiation dans les grands rituels de possession a comme objectif d'appivoiser progressivement le rapport à l'esprit et de « culturaliser » sa présence dans le corps de la personne ; la première relation d'emprise se trouve ainsi transformée en un rapport d'alliance qui fait de l'esprit une source de force et de protection. Dans le cas du rituel *zebola*²² sur lequel je vais me centrer, la transe inaugurale qui intervient lors de la divination se trouve rapidement contenue, « liée » ; dès lors, le travail sur le corps, au centre de l'initiation, peut s'effectuer dans des registres autres que celui de l'emprise et se situe d'emblée dans une dynamique de dégagement par rapport à la possession initiale. Le *zebola* est un rituel essentiellement féminin qui s'adresse à des femmes et met en jeu des esprits féminins.

Je vais me borner à relever ici un certain nombre de points qui permettent d'éclairer la signification et les enjeux du travail sur le corps dans l'initiation *zebola*.

Un premier point à relever découle de certains traits spécifiques du système d'interprétation à l'œuvre dans le *zebola*. Selon cet idiome, l'intrusion des esprits responsables de la maladie *zebola* est liée à la présence d'une première maladie qui est elle-même due à l'influence de personnes qui veulent du tort à la patiente ou encore, plus souvent, à une punition pour une infraction qu'elle a commise. Une première transformation de la signification des symptômes est donc postulée avoir déjà eu lieu au moment de la consultation, transformation qui préfigure celle qu'opère l'initiation proprement dite sur les symptômes eux-mêmes.

Dans le cas du *zebola*, l'intérêt particulier que présente la recherche de causes est accentué par le fait que c'est la patiente en transe, possédée par l'esprit, qui fait sa propre divination. On peut donc penser que les causes qu'elle énonce comme étant à l'origine de son mal reflètent la perception qu'elle en a de manière plus ou moins consciente. En plus de révéler la cause particulière de ses problèmes, la malade en transe parle souvent de son

impression d'être située dans un monde hostile et menaçant. L'initiation agira globalement sur cette qualité « atmosphérique » du rapport au monde²³, en renforçant la position qu'occupe la patiente dans le champ familial, social et culturel. D'autres actions parallèles entreprises par des membres de son entourage chercheront plus spécifiquement à modifier ou à supprimer les causes plus directes de la maladie. Il est intéressant de relever en passant que cette qualité menaçante du monde se trouve médiatisée non par le regard, comme c'est le cas dans la sorcellerie, mais par la parole : « Ils parlent beaucoup de moi. » Ce qui est en cause est une parole qui vulnérabilise en ce qu'elle a le pouvoir de mobiliser des esprits mauvais qui envahissent le corps de la patiente et la rendent malade. Désirant protéger la patiente, les esprits zebola entrent à leur tour dans son corps, transformant sa maladie en maladie zebola. Toutefois, leur présence est elle aussi tout d'abord mortifère, située sous le signe de l'emprise. Elle entraîne fatalement la folie ou la mort, à moins qu'une initiation ne parvienne à en inverser la nature.

Il faut noter la place potentielle qu'occupe l'idée de beauté dans ce contexte. En milieu urbain particulièrement, où les repères identitaires sont brouillés ou contradictoires et où les normes sociales perdent de leur prégnance, c'est souvent la beauté de la patiente qui constitue cette dernière en objet de jalousie pour les autres et la rend vulnérable à l'effet de leur envie. On peut penser que cette référence au sentiment d'être l'objet de la jalousie d'autrui exprime indirectement un sentiment d'être différente, favorisée, ou un souci de se dégager du collectif. Dans ce cas, les paroles relancent les regards envieux et leur donnent leur efficacité pathogène. L'une des versions du récit fondateur du rite met ainsi en scène une jeune fille, Madjika, qui est très belle et dont les autres *parlent beaucoup* par jalousie ; cette dernière rend la jeune fille vulnérable à l'intrusion de mauvais esprits qui envahissent son corps et l'entraînent au fond de l'eau. C'est là qu'interviennent les esprits zebola qui, possédant à leur tour le corps de Madjika, confèrent à cette dernière un pouvoir de guérison lorsqu'elle surgit de l'eau.

La notion de beauté se trouve aussi présente de manière plus centrale dans l'initiation proprement dite. Cette dernière implique un travail sur l'apparence et la dynamique corporelles, à travers le maquillage et la danse qui s'élaborent et se perfectionnent jour après jour. Quotidiennement,

l'initiante oint son corps d'une pâte rouge, la couleur de l'esprit, afin de réjouir ce dernier. Elle porte les vêtements et parures qui désignent à tous son caractère marqué. Elle apprend les pas de la danse zebola afin que l'esprit prenne plaisir aux mouvements de son corps. Au cours des mois d'initiation qu'elle passe chez la guérisseuse, l'initiante n'a avec le monde extérieur qu'une relation médiatisée par de nombreux interdits ; elle vit dans un monde entièrement structuré par la référence aux esprits. Elle y opère à la fois un dégagement par rapport à la première possession-envahissement par l'esprit et un mouvement de re-capture de ce dernier à partir d'une position de séduction. On peut dire que le premier désir de l'esprit, dont la possession a été le signe, se trouve miré, intériorisé, approprié par l'initiante en sorte que son corps se trouve transformé d'objet-choisi en objet-sujet séducteur. À la première incorporation répondant à une emprise externe succède un second investissement de la corporéité, mis en forme et soutenu de l'intérieur. Les valences de la possession s'inversent et l'esprit, d'envahissant-menaçant qu'il était au départ, devient une figure de force et de protection. Le lien demeure cependant potentiellement menaçant puisque l'initiée est toujours susceptible de retomber malade si elle transgresse les règles que lui impose son statut de zebola.

En fait, l'impact de l'initiation est loin de se limiter à une transformation du rapport au corps. Il se marque aussi dans une série de registres qu'il serait trop long de détailler ici²⁴ mais dont le travail sur le corps constitue un opérateur privilégié. Mentionnons rapidement que l'analyse des récits qui permettent de clarifier la ou les situations à l'origine de la maladie et une comparaison entre les récits énoncés lors de la première et lors de la deuxième divination (la première inaugurant l'entrée en initiation et la seconde intervenant au début des grandes fêtes qui clôturent l'initiation, plusieurs mois après la première) indiquent que la longue période de thérapie qui les sépare semble avoir permis de rouvrir des chaînes associatives, de les remettre en mouvement. On a l'impression que l'idiome zebola permet à l'initiante de produire ce que Ricœur appelle une « fiction historicisante²⁵ » à travers laquelle les événements historiques se trouvent « reversés au compte de l'imaginaire » et utilisés dans le contexte d'une herméneutique de la re-figuration. On pourrait dire que le zebola sous-tend la constitution d'une identité narrative, par la libération d'une poétique du récit.

À un autre niveau, la nature même des esprits zebola, féminins et ancestraux, et leur rôle protecteur indiquent leur position de médiateur entre les femmes et un champ social et culturel dominé par les hommes. L'écart qu'ils introduisent face à la menace d'une maladie mortelle apparaît ainsi comme un premier signifiant de la distance qu'ils permettent de prendre face aux contraintes du groupe et de la loi. Comme dans le cas du mouvement de dé-possession/re-possession que j'ai évoqué plus haut, il s'agit de modifier la dynamique du rapport à l'ordre social et culturel plus que de l'interrompre ou de le contester.

Enfin, l'initiation introduit des modifications importantes dans la position de la personne par rapport à son entourage. Ce changement de statut est à la fois illustré et opéré par le rôle de médium qu'occupe l'initiante lors de la deuxième divination, lorsque l'esprit clarifie par sa voix les raisons responsables des maladies ou problèmes que vivent les membres de sa famille, des malades en traitement ou d'autres initiées zebola. Il n'est pas rare que l'initiante dénonce alors certains manquements dont les autres se sont rendus coupables et se pose alors en rappel de la loi. Il faut se rappeler que ce n'est pas en son nom propre qu'elle accomplit ces fonctions mais en temps que porte-parole d'un ordre qui la dépasse.

Ce qui nous intéresse ici est le rôle d'opérateur clé que joue le corps dans tout ce processus et plus particulièrement, son investissement et sa mise en scène comme objet du désir de l'esprit. On peut parler d'une *re-libidinalisation* du corps de l'initiante à travers les massages, les fumigations, les danses, dans le contexte d'une relation qu'elle apprend progressivement à habiter de l'intérieur plutôt qu'en être l'objet passif et dépendant.

À ces différents plans, il me semble que l'on peut parler d'un mouvement de subjectivation authentique mais qui demeure profondément orienté par les repères que fournit la culture ; une relation de résonance avec la trame collective succède à un premier rapport dans lequel la personne se trouvait enfermée au risque d'en mourir.

Le fait que cette transformation se construise à partir d'un travail sur le corps la rend visible aux regards de tous et constitue ces derniers en témoins du processus qui s'opère. Ce rôle culmine lors de la grande danse de sortie à laquelle assistent parents, amis, voisins. La nouvelle initiée y apparaît

dans toute sa splendeur et y accomplit durant des heures les pas des danses zebola dont il est difficile de décrire la très grande beauté. Il est évident que cette beauté est en partie l'effet de la fascination qu'exercent ces grandes danses d'initiation sur celui ou celle qui les regarde, particulièrement lorsque, dans mon cas, un effet d'étrangeté se surajoute à l'esthétique de l'apparence et du mouvement. J'ai cependant aussi indiqué que la beauté possède une place centrale comme opérateur de l'efficacité rituelle dans l'initiation zebola ; elle agit comme un signifiant clé qui sous-tend le travail thérapeutique du rituel.

L'initiation zebola est donc structurée autour d'une série d'inversions qui concernent la valeur des symptômes et leur forme, le sens de la possession, la position de l'initiante dans son monde. Ces inversions peuvent être perçues comme soutenant symboliquement un processus de dégagement qui rappelle celui dont parlent les deux romans évoqués plus haut et dont il est question dans les théories psychanalytiques. Les esprits zebola paraissent ainsi utilisés comme un signifiant imaginaire qui permet de remobiliser une dynamique de désir portée par un mouvement intérieur et qui suppose un dégagement premier de l'emprise de l'esprit. Ce processus repose sur la révélation à la femme de ce qu'elle a été choisie, aimée par l'esprit et sur le désir de l'initiante de s'inscrire pour son propre compte dans la relation. La surface du corps, le visage, la forme des mouvements occupent une place importante dans tout ce processus. On peut dire que le maquillage délimite à la fois un espace de protection qui désigne l'initiante aux autres et l'en sépare, et un espace de contact avec les esprits et de reconnection avec son histoire, son désir, un sentiment d'exister. Il est difficile de savoir jusqu'où et de quelle manière ces potentialités inscrites dans l'idiome du zebola permettent aux personnes d'effectuer un travail psychique singulier mais la fréquentation de nombreuses initiées m'amène à penser que l'effet produit est plus que superficiel.



*Ambiguïté et polysémie du rapport au beau dans l'espace clinique*²⁶

L'espace clinique nous confronte à d'autres figures du Beau, plus ambiguës ou plus paradoxales et dont le caractère inquiétant renvoie sans doute en partie à la tension dans laquelle elles se situent par rapport à un sentiment

de vide ou d'incertitude essentielle quant à ce qu'il en est de l'existence et de la subjectivité. Une référence implicite à un Beau-plénitude demeure mais sa fonction de leurre semble passer à l'avant-plan tout en ne parvenant pas à masquer l'ampleur de ce qui fait défaut. Le rapport au Beau peut aussi progressivement se déplacer et, par le relais qu'offre le champ de l'écriture et de l'esthétique, contribuer à soutenir une dynamique de subjectivation. Un tel mouvement est parfois décelable dans l'espace clinique, semblant alors témoigner d'un essai d'accéder à une position de sujet. On a l'impression que la personne redéploie la polysémie du Beau dans de nouvelles directions et tire avantage du potentiel de « narcissisation » du registre esthétique constitué en référent central du rapport à soi et aux autres.

Cette double potentialité du rapport au Beau dans l'histoire et l'évolution de certains patients est sans doute ancrée dans l'importance que revêtent au départ pour eux des processus enracinés dans une sphère prélangagière qui renverrait, selon McDougall²⁷, à un conflit autour du droit d'exister et à ce que Kristeva²⁸ appelle une sémiotisation primaire des pulsions dans le registre infralinguistique. Il s'agit là d'un registre d'expression que Kristeva qualifie d'imaginaire et qui évoque la zone intermédiaire d'expérience dont parle Winnicott²⁹, ces deux auteurs y situant la racine de l'expérience artistique et de la créativité lorsque les conflits qui lui sont inhérents se trouvent élaborés d'une manière positive.

La fonction de ce que l'on pourrait appeler le travail du Beau dans l'économie psychique apparaît de manière particulièrement frappante lorsqu'elle concerne la mise en forme du visage et du corps, à travers le maquillage et la recherche du vêtement. Elle y révèle de manière indissociable à la fois l'importance que revêt la surface corporelle dans la négociation du rapport à l'autre et dans la constitution d'un espace psychique, et la fonction centrale dévolue au regard de l'autre, occupée par lui dans le mouvement de la subjectivation et ses impasses.

On se trouve dès lors directement renvoyé au Moi-peau qu'Anzieu décrit comme ce qui permet à l'enfant de délimiter un intérieur et un extérieur, comme la première figuration d'une autoreprésentation à partir de l'expérience de la surface du corps³⁰. Anzieu fait dériver le Moi-peau d'une expérience de réplétion qui donne le sentiment d'une masse centrale, d'un plein, d'un centre de gravité ; il y situe la source d'une confiance nécessaire

à la maîtrise des orifices corporels. Il mentionne aussi la fonction que peut jouer ici une enveloppe visuelle³¹ mais sans l'élaborer explicitement, faisant sans doute référence au rôle du regard de la mère et d'autrui dans l'autoreprésentation. L'enjeu particulier que constitue la mise en scène du visage par le maquillage tient au fait que le visage est cette partie du corps qui n'est visible que pour un autre, qui commence à être le visage de l'autre nous regardant. Sami-Ali commente : « Étant simultanément lui-même et l'autre, familier et cependant étrange, le sujet est celui qui n'a pas de visage et dont le visage se met à exister du point de vue de l'autre³². » Le rôle révélateur du regard de l'autre quant à ce qu'il en est de soi est évoqué de manière particulièrement saisissante par Jorge Semprun quand il raconte comment, au moment de la « libération » du camp de Buchenwald, l'horreur de son apparence et celle de son propre regard lui sont révélées par le regard rempli d'horreur des trois officiers debout devant lui³³.

Si l'on revient à l'espace clinique, on a parfois l'impression que l'apparence corporelle et le maquillage peuvent tenir le rôle d'images-écran, par analogie avec les souvenirs-écran dont le contenu est apparemment insignifiant mais condense en fait une série d'expériences et de fantasmes inconscients, tout en les dissimulant.

Chez certaines patientes en particulier, toute rencontre potentiellement importante se trouve longuement préparée à travers une attention au moindre détail de l'apparence : la peau, les yeux, la coiffure, les habits, chacun étant imaginé dans ses multiples variations possibles afin de décider de ce qui pourrait le mieux répondre à un idéal de beauté-perfection ne donnant prise à aucune critique. La beauté semble alors revêtue d'un aspect d'immobilité, d'atemporalité qui la placerait en dehors du mouvement de la vie et de ses aléas. Dans la mesure où l'autre apparaît lui-même comme aussi insaisissable, dans ce qu'il est, que ne l'est le sujet pour lui-même, il s'agit à la fois de chercher à deviner et à anticiper son désir irreprésentable, et de l'orienter ou de le maîtriser à partir de l'image qu'on lui propose de soi, neutralisant par ce biais l'indécidable et la menace dont il est porteur. Le fait que cet autre pour lequel il s'agit de se préparer puisse revêtir des figures multiples qui se succèdent sans que paraisse affectée la dynamique de cette mise en scène imaginée du corps, toujours à reprendre et à confirmer, indique clairement que l'autre n'est que supplétif, impuissant à fonder définitivement un sentiment d'exister.

Dans le cas du maquillage, cet enjeu identificatoire général attaché au regard de l'autre se trouve redoublé d'un enjeu plus spécifique directement relié à la mère. Le maquillage peut en effet servir de signifiant d'une entrée dans la féminité. Quand cet art du paraître est transmis par la mère et présenté comme une exigence de la mise en regard pour l'autre, il peut aussi signifier à la fille le caractère artificiel ou illusoire de sa filiation et son incapacité à avoir réellement accès à une féminité « de nature » dont la mère demeurerait le détenteur exclusif. Dans certains cas, le maquillage semble être le seul médium qui permette à la fille de « se tenir » dans le regard de la mère, de mériter son estime et d'échapper à son mépris. Créant pour autrui une image idéalement sans défaut, le maquillage peut alors constituer la fille en objet du narcissisme de la mère, créé à son désir et à la ressemblance de l'image qu'elle lui propose, le regard d'autrui venant rassurer la mère quant à sa fille, et donc quant à elle. Il permet à la fille de se situer en accord avec le désir de sa mère mais au prix du savoir que cet accord demeure extérieur à ce qu'elle est réellement, de l'ordre du simulacre.

Sous cet angle, le maquillage apparaît comme une peau artificielle qui à la fois incorpore le contrôle de la mère et met la fille en scène pour son regard et celui d'autrui. Un tel art du paraître peut devenir en lui-même une source de plaisir, témoin de la profondeur de l'empreinte de la mère sur la vie fantasmatique de sa fille. Il peut aussi permettre de tenir à distance un sentiment de solitude et de non-existence. La moindre marque de désintérêt suscite alors un désinvestissement immédiat et la quête d'une figure de remplacement. Lorsqu'il s'agit de la mère, c'est la source d'une angoisse et d'une agressivité intenses, signes de l'ampleur des enjeux en cause. Tout signe de dépréciation a un effet dévastateur.

Les enjeux narcissiques attachés au regard de l'autre se révèlent à travers la tension qui existe entre un désir d'être remarqué et distingué, et un sentiment envahissant de non-valeur et de honte. La honte dont il s'agit ici est sans objet précis et semble renvoyer à l'impression d'être marqué d'une faille fondamentale mais que l'on ne saisit pas, dont l'écho parviendrait à travers le regard de l'autre et ferait alors retour sur soi de manière destructrice. Il s'agit donc d'une honte qui paraît concerner le registre de l'être plus que celui de l'agir, même si des échecs apparemment mineurs dans les activités quotidiennes semblent relancer ce sentiment de manière

démessurée et sont toujours associés à un risque de rejet, à un renvoi vers une sorte de non-lieu.

Cette honte à être qui s'impose en filigrane du discours, en contrepoint d'un surinvestissement de l'apparence corporelle, alterne elle-même avec d'autres registres d'expression qui viennent préciser les figures du manque qui se dissimule derrière la mise en scène du corps.

L'image d'une bulle revient de manière insistante dans le discours. Il ne s'agit pas ici de cet *isolement bleu et rond* dans lequel se trouvait enclose l'héroïne de Noël Audet de par sa beauté même, mais d'une figure dont le pouvoir d'attraction est lié à la pluralité des significations qu'elle condense : tour à tour ou simultanément possibilité de capter l'autre pour en faire un reflet confirmatoire de ce que l'on est, image d'un souci de se couper du monde et de se soustraire à son jugement, désir de repli dans une sorte de cocon où la personne puisse exercer vis-à-vis d'elle-même une fonction automaternante et pallier ainsi imaginairement ce qui a fait défaut. L'espace de la bulle, par la protection qu'il offre, peut aussi permettre de prendre contact avec une dépression intérieure et à travers cette dernière, paradoxalement, avec un « plein » de tristesse et un sentiment d'exister.

Derrière cette image de la bulle, le sentiment d'un manque à être se trouve révélé sur deux modes majeurs qui renvoient l'un à l'autre de manière complexe.

Sur un premier plan, le manque peut être ressenti comme un vide de l'être vécu de manière quasi physique, comme l'impression d'un manque de plein, de consistance, de poids. Le vide est aussi qualifié en termes de défaut du rapport à un autre que l'on pourrait incorporer et garder en soi, en sorte que la personne demeure habitée en creux, mais de manière insistante, par la nostalgie d'une présence chaude, maternante. Vide et solitude semblent alors aller de pair.

Sur un second plan, le mal à être sous-jacent au surinvestissement de l'apparence corporelle se révèle dans le sentiment d'être entièrement capté dans un mouvement d'alternance qui exprime directement, dans sa forme même, l'instabilité ou la non-fiabilité des repères identitaires. D'un côté, et dans le prolongement de ce qui a été dit de la surface du corps, le souci de perfection peut atteindre des formes extrêmes, recouvrir tous les

domaines de la vie, s'étendre aux objets et personnes susceptibles d'apporter un soutien narcissique et vis-à-vis desquels est formulée la même exigence de perfection. Seule cette dernière paraît susceptible de conférer une sorte de « plein » imaginaire garant d'existence et qui permette à la personne d'imposer à tous, de par sa seule présence, le sentiment de sa valeur et de sa supériorité. Le moindre manquement se trouve alors impitoyablement dénoncé avec une grande violence par une voix intérieure qui évoque un Surmoi archaïque habitant la place laissée libre par le sentiment de vide, écho de la déception et du mépris parfois entrevus dans le regard de la mère.

D'un autre côté, une incertitude et un doute tout aussi total et intransigeant que ne l'est l'adhésion à un idéal de perfection se traduit dans le sentiment que l'existence entière se trouve prise dans une série d'alternances ou d'oscillations extrêmement rapides qui envahissent tous les aspects de la vie. Tout apparaît dès lors équivalent à son contraire ; la mémoire n'est jamais garante de ce qu'une vérification a bien été faite et de ce qu'une catastrophe redoutée, dont on se sent d'avance coupable même si ses contours demeurent flous, n'aura pas lieu. Les pensées et comportements obsédants peuvent alors être vécus comme un filet dans les mailles duquel on se trouve pris et étouffé.

De par leur force même et la contrainte qu'elles exercent, ces obsessions semblent être le miroir de l'emprise exercée par des figures archaïques sur la vie psychique et de la force de la disqualification qu'elles font peser sur la personne. Obéir à ses obsessions et compulsions est alors perçu comme l'équivalent d'obéir à la mère. La plainte lancinante, répétée, concernant le poids que ces obsessions et compulsions font peser sur la vie de la personne semble mettre en mots le sentiment du caractère insoutenable de la situation dans laquelle elle se sent prise. Le doute peut envahir la pensée et la vie, le rapport à soi et aux autres ; il peut concerner la qualité, la pertinence ou la raison d'être de ses actes, tout projet qui pourrait donner prise sur un avenir. Parallèlement, une certitude ou des croyances apparemment arbitraires peuvent s'imposer avec une force tout aussi grande, brouillant davantage les repères et accroissant d'autant le doute quant à ce qui, dans le domaine du perçu et du croyable, est fiable et ce qui ne l'est pas. On pourrait dire que le doute est au principe même de l'image

de soi et peut faire écho, au niveau des représentations, à une instabilité et à une oscillation aussi grandes au niveau des affects.

Face à ce que l'on pourrait appeler l'autonomisation des représentations signifiantes et à l'absurdité perçue des pensées et compulsions qui envahissent la vie, la personne peut tenter de mettre en place des processus de liaison en cherchant à assigner à ses obsessions un sens qui les inscrirait dans le champ du représentable. Cette démarche se trouve alors prise dans une dynamique analogue ; les significations qui prennent forme dans son discours au cours des séances se succèdent sans qu'aucune n'ait le pouvoir de fixer ce mouvement, maintenant la personne dans une oscillation constante. Les obsessions-compulsions se trouvent alors constituées en signifiants flottants dont les glissements incessants paraissent faire écho à l'instabilité des repères évoquée plus haut et au manque d'un signifiant fondamental pouvant offrir un point d'arrêt à la quête du sens.

De manière paradoxale (et dès lors dans la ligne même de la dynamique que je cherche à évoquer), les pensées et comportements obsessionnels offrent aussi un rempart contre le vide et peuvent être utilisés comme un cadre, une structure permettant de lutter contre une crainte d'effondrement. Les compulsions sont alors perçues comme venant remplir quelque chose, comme empêchant de penser à sa solitude et prenant la place d'un manque de force intérieure ; elles fournissent un cadre qui permet de ne pas prendre contact avec sa dépression et empêchent de s'effondrer ou de se dissoudre. On peut dire qu'elles permettent d'habiter le sentiment de vide évoqué plus haut ou qu'elles sont l'indice d'une première mise en forme de ce vide.

En parallèle, le sentiment d'une incertitude des repères peut se traduire dans la recherche d'un fil conducteur qui pourrait indiquer quoi faire, dans un souci de savoir ce que penseraient ou feraient d'autres personnes placées dans les mêmes circonstances, comme si des repères externes pouvaient prendre la place de ce qui a fait défaut à l'origine. Dans ce contexte, le regard de l'autre se trouve jouer un rôle de mise en forme analogue à celui des obsessions ; il peut aussi être investi sur le plan imaginaire d'une fonction de transcendance et de maîtrise garantissant contre un doute absolu et susceptible de fournir un point d'arrêt à l'oscillation de l'être.

À l'arrière-plan se révèle l'importance du regard de la mère auquel est attribué un tout-pouvoir constituant, capable de conférer le sentiment

d'exister ou de l'effacer soit par son mépris, soit tout simplement parce que ce regard se détourne du sujet et s'absorbe dans sa propre contemplation. La mère est perçue comme elle-même enfermée dans sa propre bulle narcissique, comme n'étant rejoignable que dans ses enjeux narcissiques. Pour la fille, les demandes de la mère sont vécues comme paradoxales puisqu'il s'agit à la fois de continuellement prouver que l'on est à la hauteur des exigences de la mère et qu'il est en même temps entendu que la fille ne pourra jamais y atteindre et être l'égale de la mère. De manière parallèle, le regard de la mère peut être perçu comme venant à la fois condenser et révéler le regard des autres sur soi. Domine aussi le sentiment de son arbitraire et de son inconstance, celui de n'avoir aucune prise sur elle, derrière lequel se profile la non-fiabilité plus générale de la réalité. On a l'impression que c'est cette absence de constance des repères initiaux qui se situe au fondement des mouvements d'oscillation évoqués plus haut : quant à la perception de la réalité et des rapports aux autres, à la succession rapide d'humeurs contradictoires, à la difficulté de départager ce qui vient de soi et de l'autre ; quant à ce qu'il en est de la signification profonde et de la raison d'être de certains comportements, les siens ou ceux d'autrui.

Le fait que, dans les cas que j'évoque, le vide intérieur paraisse habité par le sentiment du manque de l'autre et être l'objet d'une première mise en place à travers des oscillations exprimant par leur forme même ce dont il est question dans ce vide, me paraît indiquer la présence insistante d'une résistance au vide et une tentative de recomposition. Celles-ci peuvent amorcer une subjectivation passant par un dégagement du projet de la mère sur soi ou permettant de s'y situer différemment, à partir d'une position qui soit sienne (celle du Je). Dans une économie psychique où le rapport à soi est vécu comme suspendu au regard de l'autre, c'est aussi au niveau du rapport à l'autre et de la mise en scène pour l'autre que sont les plus aisément perceptibles ces tentatives de confirmation ou de reformulation des repères identitaires. Dans le contexte d'un sentiment de vide narcissique, la sphère de l'esthétique, du style, de l'art peut se présenter comme une matrice permettant de confirmer et de dynamiser un nouveau rapport d'amour à soi susceptible de porter une réouverture au monde.

En fait, ce travail sur l'apparence et le style se révèle lui-même osciller entre un mouvement de repli protecteur sur soi et des tentatives de s'inscrire dans un espace sémiotique plus vaste. À un premier niveau, il peut prendre la

forme d'explorations de la sphère du paraître et des jeux de miroirs qu'elle implique. J'ai déjà mentionné toute la charge d'énergie qui peut se trouver consacrée à la construction d'une apparence ne présentant aucun défaut, dans le domaine de l'artifice, afin de pallier l'incertitude ou le vide identitaire. La personne peut aussi jouer sa vulnérabilité, l'accentuer comme si cela pouvait donner à la réalité un aspect de théâtralité et de semblance et, lui donnant l'apparence du leurre, la protéger de manière paradoxale. Elle peut aussi identifier chez d'autres le reflet de la face cachée qu'elle cherche à masquer et, la trouvant insoutenable, faire imaginativement l'expérience de ce que serait le regard d'autrui sur soi s'il venait à savoir. On demeure donc situé ici dans l'ordre du reflet et du simulacre, un ordre où la mise en scène pour l'autre occupe une place importante. La mode et la publicité peuvent venir étayer ce processus en fournissant à la personne des repères collectifs stables, bien que fugaces, garants d'une conformité avec un goût commun, sous l'apparence du recherché.

À un second niveau, on peut observer une tentative de se réinscrire comme personne dans la réalité, sur la base même des contraintes que font peser sur le sujet les exigences du regard de l'autre. La personne peut ainsi chercher à détourner l'injonction de perfection au service de sa propre réussite, par exemple dans un champ professionnel susceptible d'être la source d'un sentiment au moins provisoire de valeur personnelle. Elle peut aussi tenter de s'approprier la force des sentiments provoqués par l'affrontement avec les figures identifiantes et la détourner d'une autodestruction mortifère vers un essai de prise sur le monde.

Un troisième niveau de travail, qui me paraît plus significatif, implique ce que l'on pourrait appeler des tentatives de mise en récit de l'histoire, dans la perspective d'un dégagement et du déploiement de ce que j'ai appelé une poétique de récit. Ces essais se situent entre d'un côté un pôle marqué par un imaginaire-illusion et de l'autre, un pôle qui semble permettre une réarticulation sur un champ symbolique. Au premier de ces pôles, des rêveries mettent en scène la réalisation des projets de la mère sur soi et permettent de s'imaginer remplissant ses attentes ; elles alternent avec ce que l'on pourrait appeler des scénarios-catastrophes qui rejouent inlassablement le détail des conséquences que pourrait entraîner le non-respect des injonctions intérieures. À l'autre pôle, la personne semble

se situer davantage comme auteur dans la mise en récit, utilisant ou créant des histoires dans le contexte du redéploiement d'une gamme de positions possibles par rapport à l'existence et au monde. Il peut s'agir ici de variations plus personnelles introduites à l'intérieur de scénarios-rêveries mais aussi, d'une exploration plus systématique de la narrativité à travers la lecture et l'écriture. Cette dernière peut permettre de se dégager de l'emprise du regard-projet de l'autre par un jeu de transpositions et mettre en scène des variations possibles du rapport à sa propre histoire ; l'écriture permet aussi de considérer cette histoire sous diverses perspectives, incluant celle des figures d'identification. On a l'impression que l'écriture permet de se placer à l'arrière de la scène, de se dégager du sentiment que tout est déjà joué d'avance, de se resituer en position de sujet. Elle peut alors être investie d'une fonction de présence. Lorsqu'elle vise à produire ultimement une œuvre pour un public plus large, elle constitue aussi une transposition plus dynamique et plus ouverte de la nécessité d'une mise en scène pour l'autre.

Un mouvement similaire se manifeste aussi au niveau du travail sur l'apparence. La beauté, le visage, la chevelure, les vêtements peuvent demeurer investis d'une fonction importante dans le rapport à l'autre, mais animés cette fois à partir d'un mouvement intérieur. Le maquillage et l'esthétique sont perçus non plus comme ce qui vient masquer ou ce qui permettrait de coïncider de manière illusoire avec l'image que l'autre a de soi, mais comme ce qui met en valeur ce qui vient de soi et le caractérise.

Dans l'un et l'autre domaine, on peut dire que des références à la beauté, au style, à l'esthétique demeurent structurantes du rapport au monde mais qu'elles entrent en prise avec un mouvement intérieur et lui servent d'étayage.



La Beauté, vecteur de subjectivation

Différentes figures du rapport au Beau se succèdent ou se superposent dans l'espace clinique que j'ai évoqué ici. Chacune d'elles met en jeu un espace de rencontre entre ce que l'on donne à voir de soi, ou ce que l'apparence pourrait en révéler à son insu, et le regard de l'autre, ce regard qui à la fois

est informé ou constitué par l'apparence qui lui est offerte et qui constitue en retour la personne regardée.

À l'un des pôles, qui peut dominer la scène durant des mois ou des années, se situe une beauté-perfection que la personne cherche à inscrire sur son corps, comme un effet de surface suspendu à la nécessité de n'offrir aucune faille, de se couler dans les critères du Beau prévalant dans l'espace externe. La mise en scène du corps vise alors à dissimuler, colmater, leurrer, protéger, dans un essai de définir en creux, à partir de ses bords, un espace intérieur qui échappe ou vacille. J'ai suggéré que lorsque le premier Je s'est trouvé blessé à sa racine, le regard d'autrui peut se trouver constitué en source d'étayage externe complémentaire, en sorte qu'il devient essentiel de pouvoir lui présenter une image de beauté-perfection qu'il puisse réfléchir et confirmer.

À l'autre pôle se situe une beauté-expression qui évoque l'antirhétorique par laquelle Barthes qualifie une éloquence ordonnée à un mouvement qui naît de l'intérieur de soi et vise à en évoquer chez l'autre l'écho ou la résonance. Tout en demeurant un enjeu central dans l'économie du sujet, l'espace du rapport à l'autre se trouve alors habité par un souci de donner forme et expression à un mouvement intérieur permettant au sujet d'advenir.

Dans la mesure où il permet de ne plus être déterminé inexorablement par le projet de l'autre sur soi et par le rôle qu'il assigne à la personne dans le cadre de sa propre économie narcissique, ce second pôle peut conduire au déploiement de l'historicisation seconde dont parle Lacan³⁴, les repères de la culture et de l'histoire se trouvant alors subjectivés et repris dans une parole en train de se constituer. Il s'agit alors d'une beauté-narration qui peut passer par l'écriture, la poésie, le récit et, réouvrant les possibilités enfuies dans le passé, produire une fiction historicisante toujours sujette à relecture et à travail ultérieur.

De par sa position privilégiée à la jonction de l'intelligible et du sensible, la beauté se présente comme un concept-limite, doté d'une signification biface orientée simultanément vers le dehors et le dedans, le soi et l'autre ; elle concerne à la fois le sujet considéré dans sa subjectivité, et l'espace social plus large qui fait tenir ensemble les sujets dans un champ culturel donné³⁵. Cette qualité interstitielle de la beauté du visage et du corps, entre

le soi et le regard de l'autre, la constitue en référent privilégié du rapport à soi et à l'autre. Elle permet de comprendre que le rapport au Beau est toujours susceptible de se déployer dans deux directions : comme mouvement de repli sur un moi perçu comme fragile, perméable, dans une dynamique de fermeture ; ou, au contraire, comme mouvement d'objectivation psychique qui permet un jeu avec les objets externes et un redéploiement des investissements. Dans la ligne de ce que j'ai introduit à propos du travail du Beau dans le rite zebola, on peut penser que la notion de Beau évoque la dimension libidinale des investissements pulsionnels tels qu'ils circulent entre le moi et l'autre ou qu'elle participe à une tentative de leurre, de dérive, de prise au piège du mouvement qui vient de l'autre quand ce dernier paraît menaçant³⁶.

C'est sur la base d'un dégagement de ce rapport au Beau que peut s'effectuer un mouvement de subjectivation : dégagement d'une beauté-perfection narcissique close sur elle-même, mais aussi de l'emprise exercée par le besoin-désir et le regard de l'autre. Dans le rituel zebola, un tel mouvement implique essentiellement un repositionnement différent sur la scène sociale et culturelle ; il prend appui sur un signifiant externe (l'esprit zebola) que le travail sur le corps permet d'intérioriser comme présence protectrice. Dans l'espace clinique, c'est davantage sur la scène intérieure que se situent les transformations mais j'ai suggéré qu'elles peuvent, ici aussi, s'étayer sur divers modes d'expression artistique. L'un et l'autre espace se rejoignent en ce qu'ils permettent la réassomption d'une position de sujet qui paraît chaque fois modulée par les énoncés identificatoires portés par une culture particulière. Dans chaque cas également, la relance du désir passe par un réinvestissement différent de la surface corporelle, l'inscrivant par le fait même dans un rapport renouvelé au regard de l'autre. Elle implique un remaniement du rapport au passé, à partir d'une nouvelle position d'existence.

C'est bien de cette dernière possibilité dont me paraissent aussi témoigner les cas que j'ai évoqués ici. J'ai suggéré que l'écriture et plus généralement une réarticulation sur les espaces de l'art et de l'esthétique peuvent venir épauler un processus de dégagement et de subjectivation, à travers une remise au travail, différente, de la négativité. Dans le cas de structures non névrotiques en effet, la négativité se trouve détournée de la fonction qu'elle joue dans la pensée et le refoulement et peut aboutir à une invalidation

radicale des principes à la base du psychisme, au sentiment d'une colonisation de la subjectivité par l'objet. L'objet devient l'agent d'une usurpation et le moi est contraint de se situer d'abord et avant tout par rapport à lui³⁷. Le défi pour le sujet est alors d'accéder à l'idée d'un inconnu inconnaissable, mais non destructeur, qui puisse être la source à la fois d'un plaisir de pensée et d'une illusion esthétique exploitant le rapport à cet inconnu ³⁸.

Ce n'est pas qu'au niveau de la centralité et de l'ambiguïté du rapport au Beau dans la constitution du sujet que les personnes rencontrées dans l'espace clinique font écho aux personnages des contes de fée et des romans. C'est aussi à celui de la place qu'occupe la figure de la mère dans le contexte de la mise en scène du rapport à l'autre³⁹. Ici aussi c'est un dégagement du rapport à la fonction identifiante de la mère qui semble constituer la condition pour que le travail de la beauté et du négatif puisse se redéployer dans le sens d'une subjectivation.

Ce processus peut devenir extrêmement difficile lorsque la mère n'accepte pas d'être dépossédée de sa fonction identifiante⁴⁰ ou lorsque, blessée elle-même dans son narcissisme, elle ne peut reconnaître son propre manque et ne permet pas à l'enfant de se détacher d'elle⁴¹. Tout essai de distanciation peut alors être pour l'enfant la source d'un sentiment de culpabilité intense ; aucune possibilité ne lui est non plus laissée, dans ce contexte, pour exprimer sa propre fragilité et son manque à être.

Le travail du beau que j'ai décrit dans l'espace clinique me paraît susceptible de se trouver infléchi par des processus culturels plus larges. Kristeva⁴² a noté que structures psychiques et discours sociaux peuvent entrer en conjonction, compliquant d'autant la situation psychique des individus. L'importance du discours social serait particulièrement grande pour des structures narcissiques qui entretiennent un rapport incertain au langage.

Ainsi, les analystes de ce que l'on a appelé la postmodernité ont relevé l'importance attachée dans les sociétés contemporaines à ce qui est de l'ordre du spectacle, de l'apparence, du *look*. Considérant Michaël Jackson comme la préfiguration d'une nouvelle esthétique, Baudrillard évoque l'importance d'une construction minutieuse de l'apparence, la constitution de personnages parfaitement artificiels qui nous délivreraient

à la fois du sexe et de l'esthétique : « Comme il n'est plus possible de tirer argument de sa propre existence, il ne reste plus qu'à faire acte d'apparence sans se soucier d'être, ni même d'être regardé... Ce n'est même plus du narcissisme, c'est une extraversion sans profondeur ⁴³. » Ce travail sur l'apparence se situe dans le contexte d'une multiplication d'images où *il n'y a rien à voir*⁴⁴ et d'une multiplication des signes. Tout se trouverait pris dans une spirale de redoublements indiquant la déchéance de la valeur signifiante des signes, le beau se dégradant en mode, le vrai en simulacre, le social en masse⁴⁵.

Les modes de résistance qui s'élaborent dans ce contexte portent la marque de cette dérive générale des références. Baudrillard⁴⁶ parle d'une fonction ironique qui joue de la contradiction, du contre-pied ; il se réfère aussi au rôle d'un « principe du mal » qu'il qualifie de principe vital de déliaison, seul capable de réintroduire de l'Autre dans la prolifération des signifiants et ce qui se répète à l'infini.

Lyotard⁴⁷ va plus loin en tentant d'esquisser les traces de ce que pourraient être des *Moralités postmodernes*, et dont le principe présente certaines analogies avec la négativité travaillée en psychanalyse. Dans un contexte marqué par une philosophie du plein où dehors et dedans se confondent, où règne la recherche des consensus et où le désespoir est compris comme un désordre à corriger plutôt que comme le signe d'un manque irrémédiable, la seule manière d'exister serait liée à l'adoption d'une position particulière face aux systèmes, au fait de porter attention aux blancs, ces espaces d'ouverture et de jeu, *espaces internes vacants* que les systèmes réservent en eux. Ce serait la seule ressource d'une critique échappant aux contraintes auxquelles sont soumises les critiques générées par les systèmes eux-mêmes dans leur besoin de perfectionnement. Face à une perte de confiance générale en la valeur des signifiants, Lyotard attire l'attention sur ce qui permet d'introduire une capacité d'« étrangeté » dans la sphère du culturel : à travers le style, *qui jette un doute sur l'évidence du sensible*, à travers l'écriture, *qui s'obstine à témoigner qu'il y a du reste*, à travers l'artistique qui permet d'élaborer le nihilisme de l'époque contemporaine alors que ce qu'il désigne comme le « culturel » consisterait à l'occulter. Le style, qui jette le doute sur l'évidence du contenu asservi au sensible, et plus généralement le champ artistique, permettraient d'entrevoir et d'élaborer un certain rapport au vide. Tout comme *la*

musique travaille au sens fort pour donner trace ou faire signe d'un geste sonore qui excède l'audition, les œuvres de la pensée s'élaboreraient sur un excès de tout discours possible, que le commentaire devrait accueillir tout en acceptant de s'y perdre. Cette référence à un vide, qui surgit en contrepoint de celui dont parle Baudrillard derrière la prolifération des images, évoque, sur le plan de la culture, le travail du négatif dont parle Green⁴⁸.

Ainsi, l'insistance de Lyotard sur le style et l'artistique comme témoignage d'une certaine position face à la réalité, rejoint l'importance qu'ils possèdent comme indices et moyens du dégagement et du mouvement de subjectivation évoqués dans l'espace du rituel et le champ clinique. Ici, la distanciation par rapport à des relations qui enclosent semble se faire en parallèle à un certain dégagement par rapport à ce que l'on pourrait appeler une esthétique de surface, purement interstitielle, et à sa remise en prise sur un espace psychique interne et un champ social et symbolique.



NOTES

- * Je tiens à remercier Lise Monette pour la façon dont elle a su stimuler, épauler et relancer tant mon écoute clinique que les réflexions sur lesquelles s'appuie cet article.
- 1. P. Coelho, *L'Alchimiste*, Paris. Éd. Anne Carrière, 1994.
- 2. Voir plus loin dans le texte.
- 3. Dans ce texte, le terme *beau* est écrit avec une majuscule lorsqu'il qualifie le beau comme idée, comme abstraction, et avec une minuscule dans les autres cas. Le terme *beauté* est utilisé lorsque le beau se trouve appliqué au corps et à son apparence ou à sa mise en scène.
- 4. J. Starobinski, « Je hais comme les portes d'Hadès... », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 9, 1974, p. 7-22.
- 5. O. Flournoy, « Le Moi-idéal : vecteur de vide », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 11, 1975, p. 45-62.
- 6. J'utilise ici ce terme dans son sens originel : « état de ce qui est double » et, sur le plan moral, « fait d'être ambigu, fourbe ». Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 637.
- 7. Je m'appuie particulièrement sur les ouvrages suivants : E. Préhier, *Histoire de la philosophie. 1/Antiquité et Moyen âge*. Paris, Quadrige/P.U.F., 1987 ; A. Virieux-Reymond, *Les grandes étapes de l'épistémologie jusqu'à Kant*, Genève, Patino, 1986.
- 8. Pour Platon, les idées sont situées en dehors du monde des choses sensibles et transcendent toute possibilité d'argumentation justificatrice ; on ne peut y accéder que par une intuition intellectuelle directe, par une sorte de vision. Elles sont enfuies au fond de nous depuis bien avant notre existence individuelle et il s'agit d'en retrouver la mémoire, par-delà le souvenir que nous en avons perdu.
- 9. Nietzsche développe également l'idée qu'il existe un rapport dynamique entre Beau et Savoir. Il attribue à l'art une fonction de résistance face à ce qu'il appelle le style « iconique » en histoire et à l'envahissement du savoir par les sciences naturelles de même qu'une fonction éthique, au sens où c'est à l'art que reviendrait la tâche de poser un jugement de valeur relatif au savoir et à la multiplicité des connaissances : « La science ne peut être disciplinée que par l'art. » La beauté paraît alors intimement liée à une connaissance vraie. (Dès qu'un goût exigeant gouverne l'instinct de la

connaissance, la beauté affirme à nouveau sa puissance (p. 52) et possède le pouvoir d'« éterniser » (p. 150) ce à quoi on l'applique. F. Nietzsche, *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*. Paris, Gallimard, 1938 (Coll. Idées/Gallimard, 1981).

10. Je me réfère ici à l'analyse qu'en propose Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 87. Barthes rappelle que la rhétorique est née au Ve siècle avant J.-C., dans le contexte de grands procès populaires où pour convaincre, il fallait être éloquent : Cet « art de la persuasion » qui « permet de convaincre l'auditeur du discours... même si ce dont il faut le persuader est faux. »
11. *Op. cit.*
12. Ces contes ont été consultés dans les versions suivantes : *Contes de Perrault*, édition de G. Rouger, Paris, Garnier Frères, 1967 ; *Légendes et Contes d'Andersen*, traduit du danois par Anne-Matilde Paraf, Paris, Gründ, 1994.
13. On peut penser ici à Peau d'âne : « charmante et belle », « un esprit si commode et si doux » ; à l'héroïne du conte *Les Fées* où la cadette est « le vrai portrait de son père pour la douceur et l'honnêteté, étant avec cela une des plus belles filles qu'on eût pu voir » ; à Cendrillon « qui était aussi bonne que belle » ; à Élixa des *Cygnés sauvages* où les roses répondent au vent qui leur demande ce qu'il pourrait y avoir au monde de plus beau qu'elles : « Élixa est plus belle que nous » et où le livre de psaumes répond au vent qui lui demande qui pourrait être plus pieux que lui : « C'est Élixa », l'auteur ajoutant « et il disait la pure vérité, comme les roses » ; à la petite sirène aussi, la plus jeune des sœurs : « la plus belle de toutes, la plus fine et transparente, tel un pétale de rose blanche, les yeux bleus comme l'océan profond », « une singulière enfant silencieuse et réfléchie, qui avait la plus belle voix, sur terre et sous l'onde ». Dans *La Belle au Bois dormant*, les fées rassemblées autour du berceau de l'enfant lui font don de la beauté et de la grâce, de l'esprit, de la danse, du chant, du jeu d'instrument.
14. L. Conan, *Angéline de Montbrun* (1884), Montréal, Bibliothèque québécoise, 1991. Il s'agit d'un roman de facture étonnamment moderne, qui comprend une série de lettres, un journal intime et un court récit à la troisième personne.
15. N. Audet, *L'ombre de l'épervier*, Montréal, Québec/Amérique, 1995.
16. S. Freud, *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1969 (chap. 5 : « Pour introduire le narcissisme »).
17. Noël Audet commente, à propos de Catherine : « Je sais, moi, que c'était bien pire encore : on avait peur de la toucher, on ne pouvait pas la regarder un peu longuement sans avoir le sentiment de commettre une sorte d'indiscrétion fatale, une effraction dans un domaine interdit. Il n'y avait que les imbéciles pour ne pas s'en rendre compte... ». La profondeur menaçante que recèle la séduction exercée par la beauté close de Catherine apparaît aussi lorsque l'auteur parle de l'Américain : « Il l'avait tout de même regardée suffisamment longtemps pour ne plus être en mesure d'échapper à son visage. » N. Audet, *op. cit.*, p. 259.
18. J. Lacan, *Le séminaire, livre 1. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Le Seuil, 1975 (en particulier, le chapitre 10 : « Les deux narcissismes »).
19. On peut notamment consulter de Piera Aulagnier : *Un interprète en quête de sens*, Paris, Payot, 1991 (en particulier le chapitre 7 : « À propos de la réalité : savoir ou certitude ») ; *La violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé*, Paris, P.U.F., 1975 ; *Les destins du plaisir. Aliénation, amour, passion*, Paris, P.U.F., 1979.
20. Cité dans A. Missenard et Y. Gutierrez, « Être ou ne pas être en groupe. Essai clinique sur le négatif. », in A. Missenard et coll., *Le négatif, figures et modalités*, Paris, Dunod, 1989, p. 57-77.
21. Par idiom, on entend un discours global qui dépasse le langage parlé et reflète ou incorpore un ensemble de valeurs traditionnelles, de vecteurs interprétatifs, de patterns d'associations, de présupposés anthropologiques, de repères spacio-temporels. On peut considérer que l'idiome d'un rite de possession par les esprits fournit un moyen de réarticulation de l'expérience personnelle dans le but de la rendre significative. Voir V. Crapanzano, Introduction dans V. Crapanzano et V. Garrison et coll., *Case Studies in Spirit Possession*, New-York, John Wiley & Sons, 1977, p. 1-40.
22. Le zebola désigne à la fois une catégorie particulière d'esprits, la maladie causée par ces esprits, le rituel et les initiées.

23. Voir H. Tellenbach, *Goût et atmosphère*, Paris, P.U.F., 1983.
24. Le potentiel de transformation associé à l'initiation dans le zebola et les registres dans lesquels il opère sont discutés dans E. Corin, « Refigurer l'histoire. Un rite de possession féminin en Afrique Centrale », *Savoir. Psychanalyse et analyse culturelle*, 2, 1-1, 1995, p. 191-217.
25. P. Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.
26. Mon intention ici n'est pas d'aborder la clinique au niveau de la singularité de cas particuliers, ce qui demanderait de suivre les chaînes de représentations et de fantasmes dans lesquelles se trouve inséré un signifiant particulier. C'est plutôt de chercher à dégager un certain nombre de fonctions signifiantes potentielles attachées à la figure du Beau dans l'espace clinique.
27. Selon McDougall, il s'agit d'une sphère présymbolique, qui est celle d'un sens qu'elle distingue des significations et qui court-circuite les représentations de mots. Ce registre d'expression deviendrait particulièrement prégnant lorsque l'inconscient de la mère a fait écran à l'écoute des besoins du bébé et que l'enfant manque d'une image protectrice intérieure. L'auteur en saisit essentiellement les signes au niveau de ce qu'elle appelle l'hystérie archaïque, qui sous-tend les explosions psychosomatiques. J. McDougall, *Théâtres du corps*, Paris, N.R.F., Gallimard, 1989.
28. Pour Kristeva, ce mode de symbolisation primaire de l'affect est qualifié d'imaginaire. L'imaginaire se manifeste ici à travers diverses praxies préverbaux mobilisant des registres sensoriels comme le visuel ; il comprend des objets partiels intérieurs à l'identification spéculaire inachevée (comme le regard) ainsi que la reduplication narcissique et l'identification primaire. Occupant une place importante chez l'enfant, l'imaginaire resurgirait aussi dans le style artistique et la sublimation et constituerait le matériau même de la cure. J. Kristeva, 1989. Commentaires sur le texte de J. Guillaumin. in A. Missenard et coll., *op.cit.*, p. 47-56.
29. « Cette aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité intérieure ou extérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif. » D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*. Paris, Gallimard, 1975, p. 25.
30. D. Anzieu, « Le Moi-peau », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 9, 1974, p. 195-208.
31. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985 (chapitre 18 : « Compléments »).
32. Sami-Ali, « L'espace de l'inquiétante étrangeté », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 9, 1974, p. 33-43 (extrait cité : p. 43).
33. J. Semprun, *L'écriture ou la vie*. Paris, Gallimard, 1994.
34. J. Lacan, *Écrits*. Paris, Le Seuil, 1966 (« Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse »).
35. J. Guillaumin, « Étrange espèce d'espace ou la pensée du négatif dans le champ de la psychanalyse », in A. Missenard et coll., *op. cit.* : 23-46 ; R. Kaës, *op. cit.*
36. Cette dynamique me paraît faire écho à ce que Flournoy décrit comme la fonction vectorielle du moi-idéal dans le cadre de sa réflexion sur la problématique des cas limites et du statut à accorder au *self* dans la théorie psychanalytique. Selon cet auteur, le moi-idéal constituerait l'un des pôles du clivage originel entre un moi-sujet et un moi-sujet indistinguishable d'un idéal temporaire provenant d'un objet externe constitué comme tout-puissant, la mère, mais qui a perdu ses caractéristiques propres. C'est à partir de ce clivage que pourrait se mettre en place une ouverture vers l'objectivation ultérieure du moi sous forme d'idéal du moi, et l'objectivation des objets sous forme d'objets intérieurs et de surmoi. En cas d'intrusion abusive, le mouvement pulsionnel partant du moi-idéal pourrait tendre vers la fusion avec le moi et la fermeture au monde, ou vers les objets externes et le morcellement. Autrement, le mouvement pulsionnel se répand au contraire à la fois sur le moi et sur l'objet intérieur, dans une ouverture à la subjectivité et à l'objectivation psychique. Les objets externes ont alors pu être utilisés à un double niveau : d'abord comme source de clivage entre moi et moi-idéal et ensuite, comme source de contenu de la vie psychique en termes d'idéal du moi. Les cas limites seraient caractérisés par l'instabilité du moi-idéal et celle de l'espace

- potentiel. La conjonction d'un trop-plein d'intrusion concrète et d'un « trop vide » d'espace psychique empêche alors le moi-idéal de jouer son rôle vectoriel de la constitution de l'espace psychique. On assiste à ce que l'auteur qualifie de suffusion interne envahissante de cette unité double qu'est le moi-idéal. C'est cependant aussi le même moi-idéal, dans sa capacité vectorielle, qui permet au vide psychotique de n'être pas que vide et de pouvoir, le cas échéant, redevenir ouverture.
37. A. Green, *Le travail du négatif*, Paris, Éd. de Minuit, 1993. Kaës souligne aussi qu'une négation de la négativité radicale a un effet destructeur sur le lien et la pensée : R. Kaës, « Le pacte dénégatif dans les ensembles trans-sujetif », in A. Missenard et coll., *op. cit.*, p. 101-136.
 38. G. Rosolato, « Le négatif et son lexique », in A. Missenard et coll., *op. cit.*, p. 9-22.
 39. Il arrive qu'une référence au père se trouve évoquée dans des récits structurés autour de l'idée de beauté. Le père semble alors souvent utilisé dans une filière narcissique analogue à celle de la mère, incarnant la nostalgie d'une filiation alternative mais fonctionnellement similaire. Dans les deux romans mentionnés, c'est cependant la relation à une figure paternelle légèrement déplacée (celle du Christ qui prend le relais du père dans *Angéline de Montbrun* et celle du docteur, père potentiel dans *L'ombre de l'épervier*) qui ouvre à une position de sujet et à une inscription dans l'ordre de la culture par l'écriture ou la musique.
 40. Aulagnier note que l'énonçant premier peut ne pas accepter d'être dépossédé de sa fonction identifiante lorsque l'enfant cherche à se dégager progressivement des énoncés maternels. Lorsqu'il prétend conserver un droit de regard définitif sur ce qui constitue un compromis identificatoire acceptable entre permanence et changement, un accord peut être atteint au niveau d'un « faire semblant » où l'enfant peut tenter inlassablement de trouver et d'investir d'autres énonçants potentiels auxquels est conféré un rôle de soutien identificatoire et de réparateur. De la même manière qu'on peut penser que le regard de la mère enveloppant l'enfant constitue un médium privilégié de transmission de ces pensées identifiantes, on peut penser qu'en cas d'échec de la subjectivation, le regard d'autrui peut se voir attribuer une fonction importante dans la constitution d'un savoir sur soi. Il porte cependant en même temps toujours le risque de se faire intrusion et déchirure, écho et rappel de l'effraction effectuée par la distraction, le retrait ou la déception originellement perçus dans le regard de la mère. P. Aulagnier, *op. cit.*, 1991.
 41. Dans son *Introduction à la lecture de Lacan*, Dor rappelle que pour Lacan, l'enfant est irréductiblement inscrit dans l'univers du désir de l'Autre dans la mesure où il est captif des signifiants de l'Autre. Pour accéder à la position de sujet désirant, il doit à la fois abandonner sa prétention à être l'unique objet qui répondrait totalement au manque dans l'Autre et accepter la dimension de manque inhérente à son propre désir. On peut penser que pour que ce dégagement puisse avoir lieu, il faut que la mère elle-même accepte son propre rapport au manque et laisse à l'enfant la possibilité de se détacher d'elle. J. Dor, *Introduction à la lecture de Lacan. 1- L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël, 1985 (en particulier, chapitre 20 : « Le besoin - le désir - la demande »). Aulagnier prolonge cette perspective dans le champ de la culture, en suggérant que la mère doit elle-même se reconnaître comme soumise à un ordre qui la dépasse, celui de la culture, seul habilité à imposer à l'ensemble des énonçants un noyau de référence non questionnable, qui a une fonction de point d'arrêt au vertige d'un questionnement sans fin. C'est cette position de la mère qui permet à l'enfant de se dégager du champ des certitudes et de tendre vers un Savoir qui exige un renoncement aux certitudes du su. P. Aulagnier, *op. cit.*
 42. Entretien avec Julia Kristeva. in Les cahiers du Grif, *L'amour et les femmes*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992.
 43. J. Baudrillard, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990, p. 31.
 44. *Idem*, p. 25.
 45. —, *Les stratégies fatales*, Paris, Éd. Grasset, 1983.
 46. —, 1990. *op. cit.*
 47. J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.
 48. A. Green, *op. cit.*