



THESE / RENNES 2 présentée par

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

Ann-Gaël Moulinier

pour obtenir le titre de :
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE RENNES 2

Préparée à l'Unité de Recherche 4050
Université de Rennes 2

Mention : Psychologie

École Doctorale : **Sciences Humaines et Sociales**

Recherches en psychopathologie : nouveaux symptômes et lien social.

**Journaux intimes de la folie :
étude différentielle de l'écriture
du sujet à partir des écrits de
Mary Barnes et de Vaslav
Nijinski.**

Thèse soutenue en 2010
devant le jury composé de

Philippe FOUCHET
Professeur, Université Libre de Bruxelles / *rapporteur*

Pascal LE MALÉFAN
Professeur, Université de Rouen / *rapporteur*

René DAVAL
Professeur, Université de Reims / *membre du jury*

François SAUVAGNAT
Professeur, Université de Rennes 2 / *directeur de thèse*

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

Université Rennes 2
École doctorale Sciences Humaines et Sociales

Recherches en psychopathologie : nouveaux symptômes et lien social
Équipe d'accueil 4050

Journaux intimes de la folie

*étude différentielle de l'écriture du sujet
à partir des écrits de Mary Barnes et de Vaslav Nijinski.*

Thèse de doctorat
Discipline : Psychologie

Présentée par Ann-Gaël MOULINIER.

Directeur de thèse : Pr François SAUVAGNAT, Université de Rennes 2.

Jury :

M. Philippe FOUCHET, professeur, Université Libre de Bruxelles (rapporteur) ;
M. Pascal LE MALÉFAN, professeur, Université de Rouen (rapporteur) ;
M. René DAVAL, professeur, Université de Reims, (membre du jury) ;
M. François SAUVAGNAT, professeur, Université de Rennes 2 (directeur de thèse).

Remerciements.

Au Professeur François Sauvagnat (Université de Haute Bretagne – Rennes 2), directeur de recherche de cette thèse, pour l'intérêt qu'il a manifesté, les conseils et le soutien qu'il a apportés à ce travail, ainsi que pour l'idée du titre ;

aux membres du jury, Messieurs les Professeurs Philippe Fouchet (Université Libre de Bruxelles), René Daval (Université de Reims) et Pascal Le Maléfan (Université de Rouen), pour l'intérêt qu'ils ont porté à ce travail ;

au personnel de la bibliothèque du Conservatoire National de Région des Pays de la Loire, pour leur gentillesse et leur coopération ;

à Mme Bourhis, professeur d'histoire de la danse au Conservatoire National de Région des Pays de la Loire, pour ses conseils bibliographiques à propos de Nijinski ;

au personnel de la section PEB de la Bibliothèque Universitaire Santé de Nantes ;

au personnel de la bibliothèque du Conservatoire National de Région des Pays de la Loire ;

à la D.R.A.C. de Nantes ;

au personnel de l'Espace Recherche et du Bureau des Thèses de Rennes 2 ;

à l'école doctorale de Sciences Humaines et Sociales et à ses directeurs successifs, pour avoir accueilli l'auteur en tant qu'étudiante depuis le D.E.A., et par conséquent lui avoir permis de réaliser ce travail de longue haleine ;

à toute personne non mentionnée ici par quelque oubli ou par souci d'anonymat, ayant contribué à aider ou à soutenir l'auteur de ce travail dans son élaboration et sa réalisation.

Table des matières

Remerciements.....	7
Introduction.....	11
I. De l'utilité du journal intime et de l'autobiographie dans une étude psychanalytique.....	13
1. Petite histoire du journal.....	14
2. Les fonctions du journal intime.....	27
3. Justification : un portrait possible du sujet.....	45
II. L'évolution du concept d'écriture en psychanalyse.....	54
1. L'écriture dictée par le vécu délirant : le cas Aimée, (1932).....	56
a. Repères biographiques.....	58
b. Les romans de Marguerite Pantaine – l'écriture, laboratoire du délire.....	60
2. Une « écriture géographique » : les promenades du petit Hans (1956-1957).....	69
a. Résumé du cas de Freud.....	69
b. Circuits et progrès mythique.....	81
3. Le séminaire sur L'identification (1961-1962) : les trois espèces d'identification et la structuration du désir – topologie de l'inconscient comme surface courbe.....	90
4. Encore : l'écriture du nom du Père, suppléance du rapport sexuel (1972-1973).....	98
5. James Joyce et Le sinthome (1975-1976).....	111
III. Le sujet dans son rapport à l'écriture.....	119
1. Dans l'hystérie : Mary Barnes, « monstre de Kingsley Hall » et femme de Dieu.....	120
a. Contexte : les livres de Mary Barnes.....	120
b. Repères biographiques.....	122
c. Mary Barnes, la femme clandestine et la pénitente, amante de Dieu-la-Mère.....	139
2. Dans la schizophrénie: Vaslav Nijinski, dieu de la danse et « clown de Dieu ».....	187
a. Éléments biographiques.....	191
b. Les Cahiers de Nijinski.....	281
c. Pétrouchka, ou l'insoluble équation du mort-vivant.....	285
Conclusion : Considérations topologiques sur la schizophrénie de Nijinski.....	325
Conclusions et Perspectives.....	334
Annexes.....	337
Annexe 1 : Les « persécuteurs » de Marguerite Pantaine.....	338
Huguette ex-Duflos, la star du cinéma muet.....	339
Pierre Benoit, l'écrivain à frasques de l'empire colonial.....	345
Annexe 2: Vaslav Nijinski.....	351
Lettre à Serge de Diaghilev.....	352
Une errance de Nijinski :.....	356
L'après-midi d'un faune.....	361
Annexe 3 : le cross-cap, ou mitre de Steiner.....	365
Annexe 4 : une courte biographie de James Joyce (1882-1941).....	367
Bibliographie.....	372

Introduction

Dans des mémoires précédents, depuis la maîtrise, nous avons travaillé sur les notions d'espace et de temps dans la psychose, que nous avons découvert comme espace subjectif, puis comme effet de parole, à savoir écriture d'angoisse du sujet devant la jouissance de l'Autre.

Tout naturellement, cette thèse s'inscrit dans une continuité, la lettre étant trace, morsure du signifiant sur le réel, et donc, essentielle à l'écriture contre l'angoisse, que cette écriture, comme nous l'avions vu dans notre précédent mémoire, soit dans la névrose l'effet imaginaire du symbolique, ou, dans la psychose, écriture réelle contre ce qui jouit le sujet, *i.e.* contre du réel.

Nous désirons à présent nous pencher plus particulièrement sur cette étude de l'écriture, à travers, justement, ce qu'écrit le sujet.

Tout en nous recentrant plus particulièrement dans ce présent travail sur la question de la névrose et de la psychose – une troisième partie sur l'autisme, bien que très intéressante, eût rendu cette thèse trop volumineuse, mais peut-être y reviendrons-nous dans un travail ultérieur – à partir de la production écrite du sujet, ainsi qu'à partir de la littérature psychanalytique, nous allons nous pencher sur ce qu'il en est de l'écriture proprement dite, et de ce que le sujet en fait.

Le plan de travail se déroule comme suit :

Dans un premier temps, après une très brève histoire du journal intime, nous allons nous pencher rapidement sur ses fonctions par rapport à celui qui l'écrit, pour enfin apporter quelque justification du choix que nous avons fait de dresser les deux portraits cliniques de notre thèse à partir de leur production écrite, ce qui soulève quelques questions épistémologiques, tout en retraçant l'histoire de l'utilisation de la production littéraire du sujet, depuis les aliénistes français du XIXe siècle jusqu'à ce qu'il en est dans la psychanalyse, avec Sigmund Freud, puis Jacques Lacan.

Dans une deuxième partie, nous nous essaierons à une définition de l'écriture en passant par l'évolution de ce concept en psychanalyse, suivant cinq actes historiques dans la pensée lacanienne : tout d'abord, avec le cas Aimée A., présenté par Lacan dans sa thèse en 1932,

l'écriture comme psychopathologie de l'expression, directement liée au contenu délirant, véhiculée par le vécu hallucinatoire ; ensuite, avec le cas du petit Hans présenté par Freud dans *Cinq psychanalyses* et réétudié par Lacan dans *La relation d'objet* (séminaire IV) en 1957, comment, dans la phobie, le petit garçon se livre, par ses déplacements, à une forme « d'écriture géographique » (F. Sauvagnat) sur fond de conflit psychique ; dans un troisième temps, à partir du séminaire sur *L'identification* (livre IX), comment Lacan, en 1961, s'essaie à une écriture topologique de l'inconscient à partir du trait unaire ; comment le nom du Père, dans le séminaire *Encore* (Livre XX), vient suppléer, en 1972-1973, comme écriture toujours, à l'impossibilité du rapport sexuel qui lui, ne s'écrit pas ; et comment, enfin, avec *Le sinthome* (séminaire XXIII), en 1975-1976, à travers l'étude que Lacan fait de James Joyce, à l'inverse de la première conception psychanalytique où il est un élément pathologique en tant que tel, il concourt à la stabilisation psychique du sujet, séminaire où par ailleurs Lacan parachève avec brio une généralisation de l'écriture en tant que nouage des différents registres, réel, symbolique et imaginaire.

Dans une seconde partie, nous travaillerons la question du rapport du sujet à son écriture, dans l'hystérie tout d'abord, avec Mary Barnes, une infirmière britannique du XX^e siècle, puis dans la schizophrénie, avec Vaslav Nijinski, le célèbre danseur et chorégraphe des Ballets russes. Nous terminerons ce travail par une comparaison différentielle entre ces deux sujets, qui se situant à l'extrême dans la névrose et dans la psychose, n'en présentent pas moins, bien que différemment agencés, des thèmes similaires quant à l'histoire subjective : l'hommage au frère mort – que ce soit réellement ou symboliquement – le lieu de la scène, et enfin, la question de Dieu, avec une mise en question de l'écriture, qui, si elle est un nouage, apparaît comme mouvement, voyage initiatique vers ce but ultime du désir, qui est la mort. Nous tenterons de tirer au clair ce qui, dans le cas de Vaslav Nijinski, fait écriture, c'est-à-dire nouage, à travers la question de la danse, nouage non pérenne, mais qui serait celui du sujet schizophrène, tout en nous basant sur les derniers travaux de J. Lacan sur la topologie, et plus particulièrement sur ce qu'il en est dans *Le sinthome* (op. cit.) par rapport à James Joyce – notre question étant la suivante : y a-t-il possibilité d'un sinthome dans la schizophrénie, et quel est le type de nouage qui écrit alors, dans ce cas, le sujet.

Suivront quelques conclusions et perspectives sur la suite que nous envisageons à ce travail, et enfin, annexes et bibliographie.

I. De l'utilité du journal intime et de l'autobiographie dans une étude psychanalytique.

Pour rédiger cette partie, nous avons essentiellement utilisé les travaux de Philippe Lejeune (cf. bibliogr.) spécialiste de l'autobiographie et du journal intime, et auteur de nombreux ouvrages sur la question.

Dans cette partie, nous allons exposer une brève histoire du journal intime, puis à quoi il peut bien servir à son auteur, en matière d'économie subjective, pour enfin justifier notre utilisation d'un tel support dans le cadre d'une étude psychanalytique, alors même qu'il ne saurait y avoir de vérité que déplacée, faussée, dans cette relation imaginaire que le sujet, en s'écrivant sur le papier, entretient de soi à lui-même. Mais d'abord quelle vérité n'est-elle pas déplacement, falsification, par la faute du langage ? Et quelle relation n'implique-t-elle pas cette dimension imaginaire que l'on vouerait bien au diable, alors que rien ne va sans elle ?

1. Petite histoire du journal.

Qu'est-ce que le journal, et comment est-il apparu dans l'histoire de la civilisation occidentale ? C'est ce que nous allons exposer ici de façon aussi concise que possible.

Ce que l'on peut dire en premier lieu, c'est que le journal diffère de l'autobiographie, bien qu'il soit, lui aussi, plus ou moins écrit par un individu nommé « je », en ce que l'autobiographie, quant à elle, consiste en une réécriture, un travail de rédaction en quelque sorte post-partum de ce « je ». De plus, le journal est écrit au jour le jour, même si ce n'est pas tous les jours, dans l'ignorance de l'avenir, le cachet de la date faisant foi. Le journal est une trace sur un support, la trace d'un temps fugitif, qui ne s'arrête ici qu'en apparence, comme le mouvement dans une photographie. « Il suppose l'intention de baliser le temps par une suite de repères », écrit Philippe Lejeune dans son histoire du journal intime¹. Il s'inscrit dans la durée, et l'on y retrouve quelque chose de la maîtrise du temps : saisir dans l'éternité un moment qui ne sera plus jamais. Et surtout, écrit encore Philippe Lejeune dans le même ouvrage p.24, comme le sujet lui-même, « comme l'œuvre d'art, le journal n'existe qu'en un seul exemplaire. » Certes. Mais le journal, l'acte d'écriture, n'est-il pas alors, avant tout, une trace que le sujet laisse à ses successeurs historiques, comme si, au fond, et bien qu'il n'arrive pas même à le concevoir, il savait bien qu'il n'était pas éternel ? N'est-ce pas, ce bout de papier, n'est-ce pas plus encore le sujet lui-même, et la garantie qu'il survivra, malgré l'oubli que d'autres gens, plus tard, feront de lui, la garantie qu'il survivra à son propre cadavre ? N'y a-t-il pas, dans l'acte d'écriture, une volonté de conjuration de ce réel ultime et nécessaire qu'est la mort, un acte magique qui, comme la magie c'est le verbe, faisant œuvre de pierre philosophale, condamne le sujet à être, c'est-à-dire à se croire éternel ?

Mais avant de développer un tant soit peu ces questions et d'y en apporter d'autres ayant trait à la fonction du journal intime et de ce qu'il représente pour le sujet, voici une petite histoire du journal. D'après les traces écrites laissées par le temps, le journal intime trouve ses racines au moins dans l'Antiquité ; il s'agit donc d'une pratique très ancienne, peut-être autant que l'écriture elle-même. Cependant, à l'origine, et ce qui est remarquable, il était collectif et public, car il était le journal d'un groupe social donné – par exemple la famille de l'empereur dans la société romaine...

Mais il fut d'abord plutôt la pratique de commerçants (comptes, etc.), ou de l'administration (état-civil romain, etc.). L'examen de conscience est quant à lui une pratique très ancienne

¹ In *Le journal intime*, p.24.

(Socrate, cité par Platon, Pythagore qui y fait allusion...). On trouve encore bien d'autres écrits qui s'apparentent au journal, tel que le *Manuel* d'Épictète (50 - 125 ou 130), les traités et lettres de Sénèque (4 av. J.C. - 65 apr. J.C.), qui sont des leçons tirées de bilans individuels. Il y a aussi les *Pensées pour moi-même* de Marc Aurèle (121 - 160), œuvre écrite à la fin de sa vie, et qui par sa forme ressemble, à maints égards, au journal intime.

Le journal, sous ces diverses formes, était-il destiné à être transmis ? Nul ne le sait. Il y a peu de traces de ces documents, étant donné que le plus souvent, ils étaient écrits sur des tablettes d'argile, support réutilisable à l'infini : le journal était donc, bien que public, destiné à être effacé. Dans quelles conditions, après quel laps de temps ? De cela, on ne sait rien, les rares documents s'y rapportant étant fragmentaires (quelques tablettes) ou encore allusifs (écrits de l'époque, tel le *Satyricon* de Pétrone², qui, encore que relativement récent, fait allusion à l'utilisation d'un journal).

Selon Philippe Lejeune, toutefois, il n'y a pas trace, semble-t-il, de journal intime proprement dit avant les premiers temps de l'ère chrétienne. Il s'agit apparemment d'une pratique issue du stoïcisme : écrire afin de réprimer les mauvais penchants du pécheur. Cependant, les historiens n'ont pas retrouvé de journal datant de cette époque : ceci est parvenu jusqu'à nous sous forme de prescription coutumière.

Il faut attendre pour cela Saint-Antoine le Grand, le fameux théologien égyptien (IV^e siècle). Voici ce qu'en écrit son biographe, Saint Athanase, cité par Philippe Lejeune³ :

« Il ajoutait qu'un moyen fort utile de se préserver du péché était que chacun marquât et écrivît ses actions et les mouvements de son âme, comme s'il eût dû en rendre compte à quelqu'un, s'assurant que la crainte et la honte de faire ainsi connaître leurs fautes les empêcheraient non seulement de pécher, mais d'avoir aussi de si mauvaises pensées. Car qui est celui qui, péchant, voudrait se décrier lui-même ? Ces choses que nous écrivions seraient à notre égard comme les yeux des solitaires avec lesquels nous vivrions. Ce qui fait que, rougissant de les écrire, comme si elles devaient être vues par eux, nous n'aurions plus à l'avenir de semblables pensées et, nous conduisant de la sorte, nous pourrions réduire notre corps de servitude, plaire à notre Seigneur et mépriser toutes les embûches du diable. »

2 Du moins, ce texte, roman avant l'heure, est attribué à Pétrone, de son véritable nom Titus Petronius Arbiter (entre 12 et 17 – autour de 60). L'auteur n'ayant laissé sur les fragments de manuscrit que son seul nom, son identité reste incertaine. Cependant, il est plus que certain qu'il vécut entre le premier et quatrième siècle de notre ère.

3 In *Le journal intime*, p.46. Nous avons pour notre part utilisé la version électronique de la *Vie de Saint-Antoine, père du désert*, de Saint-Athanase, qui est mise à disposition par l'abbaye Saint-Benoît de Port-Valais, Suisse (site internet : <http://www.abbaye-saint-Benoît.ch/bibliotheque.htm>), mais on peut le trouver aussi aux références que nous avons indiquées dans la bibliographie.

Ici, le journal sert à anticiper et interioriser le regard d'autrui, à s'observer et se corriger dans le temps. C'est une pratique avant tout morale, une aide à l'accession à la sainteté.

Dans les premiers temps de l'ère chrétienne, et surtout après la chute de l'empire romain, donc, cette pratique était plutôt limitée aux communautés religieuses, les moines étant à peu près les seuls à savoir lire et écrire couramment. L'écriture du journal consistait alors en une « comptabilité schématique de péchés, effacée après chaque confession⁴. », effacée d'autant plus que l'on écrivait sur des tablettes de cire, le parchemin, précieux, étant réservé aux livres. Ce type de journal rappelle, à plus d'un titre, le journal spirituel du XVI^e siècle, qui est une manière de dialogue avec Dieu.

Le journal personnel proprement dit ne se développe pas avant la Renaissance, avec l'arrivée du papier. Auparavant, l'utilisation du parchemin coûteux étant réservée aux livres précieux, ces pensées dont les moines devaient rendre compte chaque jour à l'abbé, selon une chronique du VII^e siècle écrite par Saint Jean Climaque⁵, étaient rédigées sur des tablettes de cire attachées à la ceinture. Il était donc impossible dans ces conditions de les archiver et de les conserver en masse.

C'est donc la généralisation du papier en Europe, à la Renaissance, qui a tout changé. Invention chinoise, empruntée par les Arabes au VIII^e, d'abord importé d'Italie au XIII^e, il est ensuite fabriqué en France massivement, dès le XIV^e siècle. En 1500, il remplace complètement les tablettes. Et comme le dit Philippe Lejeune⁶,

« rappelons-nous que journal était tout d'abord un adjectif. À quel substantif est-il toujours accolé à la fin du Moyen-Âge ? « Papier journal ». On ne parlait pas de « tablettes journalières », encore moins de « parchemin journal ». Le journal moderne est né du papier. »

Le paragraphe suivant nous éclaire sur l'utilisation de ce papier dans la confection du journal :

« le papier s'achetait sous forme de feuilles, qu'on pliait en quatre, huit ou seize, pour obtenir un cahier (*quaternion*, feuilles pliées en quatre⁷). On pouvait *coudre* le cahier après l'avoir façonné, ou écrire sur une série de « cahiers » qu'on faisait ensuite relier ensemble. C'est seulement au XIX^e siècle que s'est généralisée la fabrication industrielle de cahiers

4 Id. p.46.

5 Aussi connu sous le nom de Jean le Sinaïtique, moine et ermite syrien du VI^e ou VII^e siècle, auteur d'une échelle de sainteté et contemporain du pape Grégoire I^{er}.

6 In *Le journal intime*, p.50.

7 Plus exactement, *cahier* : première occurrence écrite connue en 1611, de *cayer* (XIII^{ème} siècle), de *quaer* (XII^{ème} siècle), du bas latin *quaternio*, groupe de quatre feuilles, lui-même du latin *quaterni*, même sens.

vierges reliés ou brochés prêts à l'emploi, matériel scolaire, registres commerciaux ou livres blancs à usage indéterminé. Mais, dès le milieu du XVIII^e siècle, était apparu un nouveau type d'objet, l'almanach calendrier annuel, qui « formatait » le papier vierge en le coulant par avance dans le moule du *temps*. »

Le papier n'est pas le seul élément à l'origine du journal intime moderne. Il faut aussi à cela une certaine conception du temps, linéaire, qui ne fera sentir son influence qu'à partir de l'invention de l'horloge mécanique au XIII^e ou XIV^e siècle⁸, instrument capable de compter des heures toutes égales – l'abandon du temps canonique, où la durée des heures changeait selon les saisons, s'est produit d'abord dans les couvents, où les moines furent les premiers à utiliser l'horloge, en vue de mieux régler aussi bien les activités religieuses qu'économiques de la communauté. Au départ elle marquait l'instant de l'heure, rythmant la journée, puis son perfectionnement (ajout de l'aiguille des minutes au XVII^e siècle, puis plus tardivement de la trotteuse), devenue omniprésente, miniaturisée avec l'invention de la montre, elle devient un indicateur du temps passé, un dénonciateur du temps perdu, et pour cela un adjudant de la productivité relative au capitalisme.

Le calendrier annuel, introduit en France en 1650, s'impose vers 1750. Auparavant le calendrier était perpétuel, le temps était selon Philippe Lejeune « répétitif et immobile »⁹, en fait il était cyclique. Chaque année revenait identique à la précédente, identique dans sa structure ; les lettres de l'alphabet en repéraient les jours, et grâce à une table et le chiffre de l'année, il était facile d'en retrouver le nom.

« C'est une nouvelle ère qui commence. La représentation du temps n'est plus uniquement cyclique, mais vectorielle, irréversible et tendue vers l'avenir¹⁰. »

Un autre ancêtre du journal intime, selon Philippe Lejeune, c'est le journal de bord, puis le journal de voyage, héritier du premier.

Le journal de bord est au départ une pratique obligatoire qui permet d'établir les côtes, les itinéraires, l'hydrographie, etc., et fait force de loi en cas de naufrage, incendie ou rébellion, afin d'établir les responsabilités.

8 Source : page du site de l'ENS de Lyon, histoire et physique de l'horloge : http://culturesciencesphysique.ens-lyon.fr/XML/db/csphysique/metadata/LOM_CSP_Horloges.xml#id2451051

9 In *Le journal intime*, p.54.

10 Id., p.55.

Le journal de voyage, quant à lui,

« permet de garder trace d'un moment de la vie qui sort de l'ordinaire, et d'en faire profiter à son retour à un entourage avide de nouveauté et, plus encore peut-être, de rêve¹¹. »

Il diffère pourtant du journal de bord tout premièrement en ceci que l'auteur n'a de compte à rendre à personne. Voir par exemple le *Journal de voyage*¹² de Montaigne, écrit au cours d'un voyage en Allemagne et en Italie, en 1580-1581, journal qu'il fait d'ailleurs d'abord rédiger par un secrétaire – ceci pour signaler qu'il n'avait rien d'intime – avant de s'y mettre lui-même, ce dernier ayant pris congé.

« Son *Journal de voyage* est aussi un lieu de réflexion, un « avant-texte » qui nourrira les éditions de 1582 et 1588 des *Essais*, et notamment le livre III¹³. »

C'est, dans ce sens, un laboratoire de la réflexion.

Le goût du voyage et de la découverte se répand, ainsi que la pratique du journal de voyage. Le plus souvent, ce sont des notes rapides prises en passant, destinées à être réécrites par la suite, afin d'être publiées. Parfois ces notes sont publiées telles quelles, faute pour leur auteur de temps – Philippe Lejeune cite le cas de Balthazar de Monconys¹⁴, dont les notes ont été publiées quelques mois après sa mort par son fils.

Les voyageurs sont souvent très jeunes, et le voyage est pour eux une sorte de rite initiatique, de passage à l'âge adulte, le journal faisant manière ici de relation de cette transformation dans le style de la narration.

Philippe Lejeune nous cite encore le cas de Robert Challe¹⁵, entre le journal de bord et le journal de voyage. Ce dernier effectue un voyage aux Indes Orientales entre 1690 et 1691. Il est tenu de rédiger le journal de bord de *l'Écueil*, où il a obtenu la fonction « d'écrivain extraordinaire ». C'est en réalité une chronique remarquable qui le porte à l'introspection, et où l'on trouve les jalons de ce qu'il écrira plus tard en matière de religion, littérature, philosophie et mémoires. Il est, remarque Philippe Lejeune, à compter parmi les précurseurs des Lumières, ainsi que du journal intime. Autre exemple, donc, du journal comme laboratoire de la réflexion.

11 Ibid., p.59.

12 Montaigne, Michel de : *Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne, en 1580 et 1581*, éditions Le Jay, 1774, puis Folio, 1983 ; PUF, 1992 ; Arléa, 1998.

13 In *Le journal intime*, p.60.

14 Monconys, Balthazar de : *Journal de Balthazar de Monconys, publié par le Sieur de Liergues, son fils*, Lyon, 1665-1666.

15 Challe, Robert : *Journal d'un voyage fait aux Indes Orientales par une escadre de six vaisseaux commandés par M. Du Quesne, depuis le 24 février 1690 jusqu'au 20 août 1691*, éditions Machuel, Rouen, 1721, puis Mercure de France, 2002.

Un autre ancêtre du journal intime paraît être le livre de raison, qui est tout d'abord un livre de compte (du latin *ratio*=compte).

« Tenu par une famille, il peut devenir le centre de la mémoire collective et assurer sa transmission¹⁶. »

Il est d'une importance assez singulière, puisque, déjà, bien plus qu'un livre de compte à proprement parler, il est continuité de la trace, héritage, perdurance du lien familial ; il participe de la construction de la communauté, dont il se fait histoire, légende, roman.

Le livre de raison n'a pas vraiment de forme particulière, il est souvent collectif, et s'il est au départ un livre de compte, il se fait le siège de chroniques familiales ou personnelles ; s'il est parfois daté, il n'est donc pas du tout intime.

On trouve cependant à la fin du XVIII^e siècle des livres pour le moins curieux, comme celui de Pierre-Philippe Candy¹⁷, notaire de la région de Grenoble, qui dans son livre de compte, à côté d'une chronique quotidienne classique et réservée, note tous ses exploits amoureux de façon fort libertine – écrits érotiques qui cesseront brusquement à son mariage. C'est à cette époque que Nicolas Rétif de la Bretonne, homme de lettres et libertin notoire, grave quant à lui son journal intime sur les murs des maisons de l'île Saint-Louis, en code et par petits morceaux, de façon à ne point se faire repérer. Ce n'est que bien plus tard qu'il ramassera tous ces morceaux sur papier¹⁸. Écrits intimes, cachés à l'entendement par le chiffre, et cependant visibles de tous : une façon de s'afficher sans se dévoiler, un goût pour l'exhibitionnisme, pour le frisson de jouissance que procure la perspective de se faire prendre en flagrant délit de libertinage – Rétif de la Bretonne n'échappera d'ailleurs pas à la prison.

Philippe Lejeune, quant à lui, y voit un signe des temps, « la sexualité s'y affiche, dans une atmosphère libertine et ludique¹⁹ », et date de cette époque les premiers journaux à caractère intime. Mais qu'en sait-on – les auteurs de journaux ayant une assez forte propension à ne pas conserver leurs écrits ? D'ailleurs, il l'avoue lui-même, les sources sont suffisamment fragmentaires pour que l'on puisse assurément douter de cette datation.

Quoi qu'il en soit, l'on trouve déjà deux journaux exceptionnels, tenus et datés jour après jour durant de nombreuses années par leurs auteurs, au XVI^e et XVII^e siècles. Celui du sire de Gouberville²⁰ (1522-1578), gentilhomme normand, treize ans d'entrées quotidiennes, et celui du

16 In *Le journal intime*, p.63.

17 Cf. bibliogr.

18 Cf. Rétif de la Bretonne, Nicolas, *Mes inscriptions, journal intime*, Edition d'aujourd'hui, Plan-de-la-Tour (Var), 1983.

19 In *Le journal intime*, p.67.

20 Cf. bibliogr.

médecin du jeune Louis XIII, Jean Héroard²¹ (1551-1628), qui rédige vingt-sept ans de journal. À leur propos, Philippe Lejeune écrit :

« Ils ont en commun d'être rédigés de manière minutieuse, Chaque journée passée en revue du matin au soir, avec un luxe de détails qui en fait une sorte de Pompéi où la vie quotidienne est fixée dans toute sa fraîcheur²². »

Mais ce qui les différencie des journaux intimes, c'est que

« ce sont des journaux de pure observation : aucune notation de sentiment ou de réflexion »²³.

En effet, le journal d'Héroard est un compte-rendu du développement de Louis XIII depuis son enfance, ce qui l'éloigne plus encore du journal intime proprement dit. Quant à celui de Gouberville, cela semble plus étonnant, car il s'agit d'un livre tenu de son propre chef. On n'y trouve pourtant

« rien de sa vie personnelle, sinon, en caractères grecs, une dizaine d'allusions à des épisodes sexuels perdus au milieu des cinq mille entrées que contient son journal »²⁴.

On ne sait cependant s'il s'agit là d'une véritable exception, ou bien d'écrits rescapés d'une pratique courante, dont d'autres exemplaires ne nous seraient pas, ou pas encore parvenus.

Une autre exception présentée par Philippe Lejeune est le journal de Samuel Pepys²⁵ – prononcer « pips » – tenu entre 1660 et 1669, commencé à la mort de Cromwell, et de ce fait marqué par la fin du puritanisme. Fils d'un tailleur et d'une lingère, Pepys, brillant autodidacte, arrivera, plus tard et par ses propres moyens, au poste de secrétaire de l'Amirauté, puis de président de l'Académie, pour enfin entrer au Parlement.

Son journal a ceci d'extraordinaire qu'il s'agit d'une rareté pour l'époque. Il y mêle le public et le privé, la politique, les événements (il apporte notamment un témoignage sur la peste de 1665 et l'incendie de Londres, en 1666), les comptes, la vie du ménage, la tenue de son journal, ses distractions (c'était un violoniste doué), etc. Bref, ce journal a tout d'un journal intime. Écrit en tachygraphie, ancêtre de la sténographie, les entrées y sont datées, et il ne semble pas différent, si ce n'est par la langue, d'un journal contemporain.

21 Cf. bibliogr.

22 In *Le journal intime*, p.67.

23 Id., p.67.

24 Ibid., p.67.

25 Cf. bibliogr.

Les chroniques historiques elles aussi, à quelques égards, font figure d'ancêtre. Exemples cités par Lejeune, Joinville (v.1224-1317), chroniqueur de Louis IX, le célèbre Froissart (v.1337-v.1404), Philippe de Commines (1447-1511)²⁶. Les auteurs sont en général des moines ou des notables – qui d'autre savait lire et écrire, à l'époque ? – qui ne font pas que raconter, mais expliquent aussi, à leur manière, pourquoi et comment, justifient les actes du personnage qu'il s'agit de louer, prennent parti, condamnent avec peu d'appel le camp adverse. La chronique historique est avant tout politique, et si le style en est tout à fait personnel, elle reste entièrement destinée au public.

Ce genre se continue, de façon florissante, jusqu'à la Renaissance, avec notamment Pierre de l'Estoile (1546-1611) et son *calendrier*, qu'il tient entre 1574 et 1611, et qu'il enrichit de documents de l'époque, en manière d'illustrations : sonnets et pamphlets. L'on trouve aussi Noé Lacroix, dont le journal commence en 1610, le jour de la signature de son contrat de mariage. Chronique jusqu'en 1631, il redevient ensuite livre de raison – comptes de ménage tenus par ses descendants. Philippe Lejeune ajoute que Lacroix était proche de Claude Perry, un historien fort renommé, et que ces chroniques étaient très en vogue à l'époque, fournissant un précieux matériau historique. Il cite encore le marquis de Dangeau (1638-1720), Edmond Barbier (1689-1771), le marquis d'Argenson (1694-1757) avec le *Journal du règne de Louis XV*, et même une chronique de la vie littéraire de 1748 à 1772, par Charles Collé (1709-1783)²⁷. Ce sont des témoins de leur temps, fonction que tient encore le journal intime aujourd'hui, bien qu'il ne soit pas une louange politique, car il renseigne encore, au travers des questions que le sujet se pose, sur les mœurs de l'époque où il écrit.

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, ces chroniques vont bon train, elles ne périront qu'à la Révolution, où

« la presse explose et prend le relais des chroniques, dont la fonction collective perd sa raison d'être. L'intérêt bascule vers le témoignage individuel et vers l'auteur de l'écrit. La porte s'ouvre au journal personnel »²⁸.

Mais l'année 1789 ne constitue pas une révolution pour le journal intime, car ce dernier naît dans une certaine continuité historique et documentaire. Et si Philippe Lejeune aimerait voir dans le journal de Nicolas Rétif de la Bretonne²⁹, commencé en 1785 sur les parapets et les murs des maisons de l'Île Saint-Louis, puis rédigés par le même dans un style de plus en plus elliptique

26 Cf. bibliogr. pour le détail de ces trois références.

27 Cf. bibliogr. pour le détail des références citées dans ce paragraphe.

28 Ibid., p.73.

29 Op. cit.

jusqu'en 1796 sans interruption, s'il aimerait donc y voir une sorte de « prise de la Bastille du langage par l'individu »³⁰, il se trompe quelque peu : le langage, du moins la langue, n'a pas attendu le 14 juillet pour se libérer, témoin Rabelais et sa verve extraordinaire³¹, les soties et fabliaux du Moyen-Âge, etc. Certes encore, ce journal est écrit dans un style très personnel ; il est entièrement centré sur son auteur, l'intime y est bien détaillé, et l'Histoire n'y est traitée de façon qu'anecdotique. Mais est-ce bien là une preuve, et Philippe Lejeune le souligne lui-même de temps à autre, la plupart des journaux personnels n'étaient pas conservés par leurs auteurs, et encore moins par leurs descendants. De plus, un journal personnel est toujours, en maints endroits, un témoin de son époque, bien que ce soit de façon très informelle et le plus souvent déformée.

Le journal auparavant se tenait, non seulement, fréquemment en famille, mais aussi de père en fils – cf. les Odier de Genève, qui s'étale sur quatre générations, des années 1770 aux années 1880³². Le premier journal est celui de l'ancêtre, Louis, qui commence en 1767. Alors jeune homme, il deviendra plus tard un médecin célèbre. Dans son journal, rien ne se subodore qu'il soit exceptionnel de tenir un journal. Était-ce déjà une pratique courante ? Quoi qu'il en soit, il ne subsiste pas énormément de traces écrites de tels journaux.

En fait, ce n'est qu'au XIX^e siècle, et surtout au XX^e, que la pratique du journal se généralise, peut-être descendant de la lettre à soi-même, que l'on trouve dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, bien que le modèle existât auparavant sous la forme de la fiction – monologue théâtral, discours lyrique, confidences épistolaires... Diderot³³ par exemple écrit son journal sous forme de lettres à Sophie Volland, sa maîtresse, qu'il lui envoie du reste rarement. Même chose chez d'autres diaristes, telle Marion Phlipon³⁴, qui correspond, pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec une amie de couvent. Et, ce qui dénote bien la fonction intime qu'elle entend de ces lettres, voici comment elle la met en garde :

« ne te félicite pas de recevoir si souvent de mes nouvelles, car ce n'est pas pour toi que j'écris, quoique ce soit à toi que je m'adresse »³⁵.

Et pourtant, ni elle-même, ni Diderot ne franchiront le pas de se passer de confident réel.

30 Ibid., p.79.

31 Cf. bibliogr.

32 Nous n'avons pas retrouvé les références bibliographiques concernant les journaux de cette famille, mais ils sont cités par Philippe Lejeune dans ses ouvrages (cf. bibliogr.)..

33 Cf. bibliogr.

34 Cf. bibliogr.

35 Cit. in *Le journal intime*, p.83.

Dans le même siècle, une certaine Magdalena van Schinne³⁶ (1762-1840), hollandaise et fille de négociant, qui écrit en français, rédige tout d'abord à ses proches des lettres qu'elle n'envoie pas forcément, pour finalement se passer de destinataire :

« Ô mon papier », écrit-elle³⁷, « tu seras l'unique dépositaire de mes idées, de mes sentiments, de mes peines et de mon bonheur. Ici je pourrais épancher mon âme tout entière ; avec les autres, même avec mes meilleures amies, je veux apprendre à dissimuler, je veux au moins ne plus les entretenir de moi. Toi seul, tu seras mon confident. Quand mon cœur oppressé voudra se décharger, tu ne le repousseras pas cruellement, tu ne donneras pas de fausses interprétations de ce que je te confie ; quand le sentiment du bonheur conduira ma plume, tu n'auras point le talent funeste de le détruire en un moment. Je vais toujours t'avoir à côté de moi, pour recourir à toi dans le besoin. Quelque fois tu déposeras les hommages que je rends à l'être suprême, à l'être bienfaisant qui t'a donné à moi, pour me consoler, qui me donne des témoignages de sa bonté et dans ce qu'il m'accorde et dans ce qu'il me refuse. Ô mon Dieu exauce des prières que je réitère tant de fois, calme mes passions, ne permets pas qu'elles m'égarerent en ces temps où je désire presque de t'offenser »³⁸.

Nous avons donc ici une adresse à autrui, réduit dans une de ses plus simples expressions, figuré par le journal, et une adresse à l'Autre, incarné dans la figure de Dieu. Simple curiosité, où l'Autre est appelé à la rescousse afin de donner son caractère légitime à cet autre de papier. Nous avons surtout un glissement intéressant de la lettre au journal, et, dit Philippe Lejeune, une sorte d'avènement de « littérature du secret », de « lettre en circuit fermé », ou encore de « lettre fermée »³⁹, où le sujet se recueille sur lui-même, afin de faire œuvre d'introspection, sans se douter qu'il pourrait être découvert. Sans se douter, vraiment ?

Il faut dire qu'entre 1780 et 1860 environ, tous ces journaux, toutes ces lettres à soi-même ou à quelqu'un d'autre étaient réellement secrets. Aucun des auteurs de tels écrits, à l'époque, n'aurait même songé à faire publier, car c'était impubliable – cela ne se faisait pas. Personne du reste, qui ne s'attachait à la pratique, ne savait que quiconque écrivît jamais de journal de ce type. Quelles conséquences cela peut-il avoir sur le caractère de l'épanchement de ces diaristes ? Est-ce que cela engendrait vraiment plus de spontanéité vis-à-vis de ce qu'ils écrivaient ? N'est-ce pas à soi-même que l'on se cache toujours le mieux ? Quoi qu'il en soit, même ici où le secret est de mise, où l'on se trouve au cœur de la plus stricte et pure intimité, intimité accrue, voire

36 Cf. bibliogr.

37 Cit. In *Le journal intime*, p.85.

38 Ibid., p.85, et daté d'octobre 1788.

39 In *Le journal intime*, p.86.

magnifiée par le fait qu'il était alors impensable que quoi que ce soit de tout cela fût publié, le modèle de cette forme de journal est la lettre, adresse à l'autre par excellence. Quelle est donc la véritable part d'intimité de ce travail ? L'autre ne regarde-t-il toujours pas par-dessus l'épaule du diariste quand il écrit, quel que soit cet autre, Dieu (en tant qu'héritier de l'Autre et confident du sujet), le lecteur imaginaire, ou encore plus abstrait, tellement abstrait qu'il en devient distrait, qu'il ne paraît là que par intermittences, et qui est le sujet-lui-même se regardant ; et qu'en fin de compte le diariste, ou même plus simplement celui qui écrit, finit par moments par avoir l'impression d'être seul, vraiment seul à recevoir ce qu'il écrit soi-disant pour lui-même ? Car l'Autre de la parole est là, partie intégrante du sujet, qui certes légitime, mais aussi veille et censure, quoi qu'il advienne, les pensées trop déplaisantes à l'imaginaire.

La chose s'est certes amplifiée depuis que l'on a commencé à publier, à partir de la fin du XIX^e siècle, les journaux intimes, le diariste sachant alors, sans même en réalité l'espérer ni le vouloir, qu'il pouvait toujours, en fantaisie, être publié, alors qu'auparavant, il ne pouvait qu'être découvert fortuitement, *id est* publié à petite échelle. Ce qui de notre avis ne fait pas bien grande différence ; ce qui s'écrit sur le papier est par essence découvert, et non pas découvrable, déjà lu, et non pas lisible : celui que l'on imagine, sans parfois le savoir, alors que l'on écrit, être le lecteur, même et surtout si l'on n'en veut guère, en prend connaissance au fil de l'encre, puisque le premier lecteur, c'est celui qui écrit, c'est ce lecteur imaginaire que nous avons mentionné plus haut, est qui est le sujet se voyant regardé par quelqu'un d'autre, alors même que cet autre n'est autre que lui-même.

D'après Philippe Lejeune, le véritable ancêtre est le journal spirituel :

« le journal spirituel – journal de prière ou d'examen de conscience – est historiquement la première forme de journal vraiment « intime ». Il ne s'agit plus d'enregistrer, dans un monologue, des infos factuelles, mais de donner la parole au dialogue de l'âme avec Dieu et avec elle-même »⁴⁰.

Certes le texte doit en rester secret, mais nous ne dirions pas qu'il s'agit d'une pratique « vraiment intime », le journal spirituel étant alors lu, au fil de sa rédaction, par un tiers redoutable, le directeur de conscience, qui s'employait comme son nom l'indique à diriger la conscience, c'est-à-dire à remettre dans le droit chemin ses pupilles suspectées de s'égarer, en vertu de l'affirmation biblique selon laquelle l'homme est un pécheur.

Cette pratique, tout d'abord, date, selon Philippe Lejeune, de la fondation de la Compagnie de Jésus, avec Ignace de Loyola lui-même qui l'utilise en 1544-1545, et Pierre Favre en 1542-

40 Id., p.87.

1545. Et pourtant, en France, la tradition catholique se méfie de cette pratique, en laquelle elle voit une autre occasion de péché : n'est-il pas pernicieux et vain d'écrire sur soi-même ? De plus, ce qui explique aussi la rareté des sources, ces écrits ne sont généralement pas conservés par leurs auteurs.

Pourtant, on en trouve quelques exemples, avec Jean-Jacques Olier⁴¹ (1642-1672), qui écrit son journal à la demande du père Bataille, où il s'agit de commenter le journal d'une mystique de l'époque, la veuve Marie Rousseau – journal qui, apprend-on, est rarement écrit de la main de cette dernière. Mais Olier est bien le sujet du journal qu'il écrit, et ce compte-rendu est celui d'un disciple de la veuve en question.

Au XVIII^e et XIX^e siècle, le journal spirituel devient peu à peu un exercice quasi obligatoire, en particulier pour les jeunes filles. Voici cependant ce qu'en dit l'abbé Laplace, en 1885 :

« qu'il est cher, cet ami et ce confident de tous les secrets, d'autant plus cher qu'on lui dit davantage et que Dieu seul le voit ! Mais il faut en chasser le moi, ce moi haïssable et si subtil qu'il se glisse jusque sous les apparences de la plus sévère humilité »⁴².

Le journal est alors commenté par un éducateur, souvent un religieux. Et ce moi qu'il faut chasser selon l'abbé, c'est, à n'en pas douter, le péché lui-même, le péché originel en tant qu'il est acte de connaissance, avant tout sexuelle, sur lequel ce moi se fonde.

Le journal spirituel a explosé dans les pays luthériens et anglicans, à partir du XVII^e siècle. Il n'existe pas, apparemment, de tradition protestante, à ce sujet, en France. Est-ce en raison des particularismes du calvinisme, réputé moins sévère, ou bien cette communauté, persécutée, s'est-elle résignée au silence, ou bien encore les journaux spirituels français ont-ils tous disparu ?

À partir de la fin du XVIII^e siècle, donc, le journal devient un moyen de se corriger, un moyen d'éducation morale et pratique (cf. Jullien, Bentham⁴³ ...), gouverné par une obsession du contrôle. Voici d'ailleurs ce qu'écrit Philippe Lejeune à propos de Jullien, inventeur d'une forme de journal particulièrement contraignante :

« quand un fils quitte la maison paternelle, il suggère qu'il remplisse le *Biomètre* [partie du journal relatant ses faits et gestes] et l'envoie régulièrement à son père »⁴⁴ !

41 Cf. bibliogr.

42 Cit in *Le journal intime*, p.91.

43 Cf. bibliogr. Nous n'avons pas retrouvé les références du journal de Bentham.

44 In *Le journal intime*, p.94.

Souci semblable chez un négociant lyonnais de la même époque, Joseph Bergier⁴⁵ (1800-1878), qui voudrait rendre le journal intime obligatoire pour chaque citoyen, Big Brother avant l'heure...

Parallèlement à ces journaux suggérés, voire forcés, se développent d'autres journaux, dans lesquels leurs auteurs vont chercher refuge dans le plus grand secret, par exemple Benjamin Constant⁴⁶, combattant de la liberté – en particulier celle de la presse qui lui doit beaucoup – tant publique que privée. Le journal lui sert à « s'examiner en secret, à l'abri des autres », « à se construire une mémoire », « à affronter l'avenir »⁴⁷. Il le tiendra de 1803 à 1816, jusqu'au jour où il considérera, alors âgé de quarante-huit ans, que le temps des amours tumultueuses doit se terminer. C'est l'un des premiers journaux intimes modernes connus, et beaucoup lui succéderont. Les sources contemporaines sont, par contraste avec le passé, très nombreuses, et malgré d'autres formes d'écriture personnelle, telle la pratique du blog, le journal intime a semble-t-il encore de beaux jours devant lui. Mais il nous semble bien, pourtant, que s'il est par définition public, le blog revêt souvent la forme d'un journal intime, duquel il dérive en fait.

Que penser cependant de cette petite histoire du journal ? Elle est très intéressante, autant que riche et surprenante. Mais – et Philippe Lejeune insiste lui-même sur cette réserve – combien d'écrits ont-ils échoué sur les rivages du temps, en ces époques où l'on se souciait peu de conserver ce qui était jugé personnel et anodin, voire coupable ? Ainsi, ce n'est pas parce que les recherches n'ont mis au jour que peu de sources, que la pratique n'était pas courante à telle époque. Certes, il apparaît peu probable que tout un chacun écrivît, alors que le taux d'alphabetisation était très bas, à l'heure du parchemin, matériau si rare et cher qu'on le réservait aux livres précieux, et qu'on lui préférait les tablettes de cire pour ce qui était des écrits que l'on considérait comme peu importants : support volumineux, facilement altérable, effaçable et réinscriptible à volonté, qui plus est. Mais que sait-on du reste de tous ces journaux anonymes, alors même qu'il apparaît que de nombreux écrits d'hommes célèbres ont disparu à tout jamais, seulement connus par fragments, voire par quelques citations dans des ouvrages ultérieurs ? Une histoire du journal intime est donc forcément, plus que tout autre histoire, parcellaire, lacunaire. Elle ne reflète pas une époque en son ensemble, elle ne reflète pas tout à fait son temps. Elle nous la révèle au travers d'un masque, elle la dévoile comme derrière un paravent, un personnage du théâtre d'ombres, qui ne livre rien d'autre que son apparence immédiate, et peut-être, aussi, le désir que l'on s'en fait – mais l'apparence n'est-elle pas le reflet de ce désir ? Doit-on pour autant se taire devant ce spectacle charmant ? Non : la vérité ne peut d'ailleurs être que construite.

45 Cf. bibliogr.

46 Cf. bibliogr.

47 In *Le journal intime*, p.97.

2. Les fonctions du journal intime.

D'ailleurs, à quoi peut-il bien servir, cet énigmatique compagnon ? Car s'il est un chemin qui puisse nous amener à débattre de l'utilité du journal intime dans une étude de cas, c'est évidemment ce à quoi il joue au niveau du sujet. Avant d'en arriver là, toutefois, voyons comment Philippe Lejeune traite la question, autour du rôle de ce confident de papier.

Qu'est-ce qu'un journal, tout d'abord ? C'est une trace sur un support, et « comme l'œuvre d'art, le journal n'existe qu'en un seul exemplaire⁴⁸ ». Et encore, continue l'auteur un peu plus loin, « le journal est une série de traces. Il suppose l'intention de baliser le temps par une suite de repères ». Il s'inscrit dans la durée, et on y retrouve donc une idée de maîtrise du temps, et il ne s'agit rien moins pour le sujet que de s'assurer de son éternité.

En effet, il s'agit de garder et entretenir la mémoire du temps passé :

« Celui qui écrit est son propre destinataire dans l'avenir⁴⁹ ».

Il organise sa mémoire afin de la restituer à lui-même – ou pas – plus tard, dans la plus grande vérité possible, du moins ce qu'il conçoit idéalement comme la vérité ; ainsi se soucie-t-il d'échapper, dans la mesure de l'impossible, aux fantaisies et reconstructions ultérieures, par le moyen de ses propres fantaisies et reconstructions. Un certain contrôle devient accessible : ouvrir, relire, corriger, reconstruire, détruire, reconstituer... Mais il ne s'agit pas tellement de faire tout cela, mais de savoir qu'on peut le faire, à n'importe quel moment, à son gré, tout comme un souverain tout-puissant sur son royaume.

Il s'agit certes de fixer le temps, qu'il soit passé, présent ou futur. C'est une

« transmission à quelque alter ego perdu dans l'avenir⁵⁰ » ;

l'auteur d'un journal y revient par-delà les jours et les années, et regarde cet autre qui auparavant était lui, et qui s'adresse à lui depuis le passé avec une fraîcheur renouvelée – d'ailleurs il redécouvre, ce lecteur, avec une vision neuve, en écho, l'envers de la coquille. Il répond à cet autre du passé, ne serait-ce qu'en pensée, et souvent même, ne le reconnaît pas tout à fait : est-il bien l'imbécile qui a écrit toutes ces fadaïses, le génie qui a édifié ces échafaudages

48 Ibid., p.24.

49 Ibid., p.25.

50 Ibid., p.28.

lumineux, dans lesquels l'auteur lui-même a parfois du mal à reconnaître son raisonnement ? Certes, entre ces deux extrêmes se posera-t-il toujours la question : est-il bien l'auteur de ses propres mots ? Il en doute, quelque part en son for intérieur – bien qu'assurément il ne puisse douter, à moins d'être délirant comme par exemple Nijinski lorsque c'est Dieu qui écrit à sa place, puisqu'il se rappelle encore souvent avoir pris la plume afin d'orner les pages du cahier de ses longues écritures.

Transmission de soi-même à soi-même, donc, c'est-à-dire transmission à un autre, ici mise en évidence par le fait que lorsqu'on se relit, on ne se reconnaît pas vraiment : l'intime est une histoire duelle, il y a toujours un autre pour regarder par dessus l'épaule, au moins depuis le futur, de celui qui écrit – ce dernier d'ailleurs écrivant pour celui-là, même dans le cas où il a alors prévu de tout jeter avant que quelqu'un d'autre mette la main dessus.

Certes, mais pourquoi transmettre à soi seul ce qui est déjà à soi ? Pour une raison, avant tout, bien simple, qui est pour le sujet de s'assurer qu'il est bien éternel – car le pauvre, que ne lui conte-t-on pas à propos de la mort, à laquelle il ne croit, ou presque, que comme à une légende, un fantôme qui le hante sans cesse pourtant.

Transmission, donc, mais aussi conjuration. Car ce n'est pas tellement l'écriture sur le papier, qui atteste que le sujet est bien éternel. Le papier comme le sujet est en réalité périssable, et vue de l'extérieur, la mort du diariste met fin à l'accumulation scripturale. Non. Ce qui atteste que le sujet est bien éternel, c'est qu'en écrivant, il sait que dans l'avenir il pourra, si tel est son bon plaisir, toujours relire ce qui se sera alors transmis, comme à un autre. Et par ce jeu de miroir, il se dédouble, il se survit – l'autre de maintenant remplace, renouvelle l'autre d'avant, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la mort, le silence ou la fantaisie le prenne de mettre un terme à cette éternisation imaginaire du sujet, cette persistance – comment dire ? – anachronique, cette sorte d'*anamorphosisme* temporel, puisqu'il est à la fois ici et là, hier, aujourd'hui et demain.

Mais ceci n'est que la transposition sur le papier, parce que c'est la transposition imaginaire, du fait que dans la parole, par la reconnaissance de l'Autre de cette parole, le sujet comme tel est bel est bien éternel. Et si cela est possible, c'est parce que le sujet comme tel est en réalité un mythe, un mythe fondateur du « je » qui peut écrire par exemple sur le papier, parce qu'il parle, jouissant de l'Autre en tant que ce dernier l'assigne à une place, dans une histoire, dans une filiation. Le sujet qui écrit, comme le sujet qui parle et qui est le même, ce « je », reprend à son compte l'éternité, qui est en fait structurelle, du mythe. Nous ne voulons pas dire par là qu'il y aurait un sujet réel et un sujet mythique – rien ne serait plus faux ; le sujet est avant tout un mythe qui ne se reconnaît pas pour tel, il se fonde de ce mythe qui le fait éternel dans le langage. Il ne peut faire donc autrement que de ne pas imaginer sa propre mort, puisqu'il s'imagine, en tant que parlant, y assister ainsi qu'à son enterrement, et pour autant, pour la même raison, c'est parce

qu'il est sujet qu'il sait qu'il mourra. Mais la mort est inimaginable, car c'est une partie du réel où le sujet n'y est définitivement pas – c'est pour cela que le sujet est éternel, dans un sens, où, contrairement au corps, il est impérissable pour peu que perdure sa trace dans la mémoire des autres ; il est impérissable dans le sens, aussi, où il fait partie intégrante des rouages de l'histoire collective, et que sans lui, à des degrés divers, rien ne se serait passé comme cela, qui a fait que cela se continue dans le temps de cette façon. Le journal intime, dès lors, peut être vu comme une mise en valeur de cette trace, une protestation du sujet de son éternité contre la mort, contre la dépossession de lui-même au profit de ses semblables parlants à laquelle l'oblige cette mort, puisqu'elle est réelle et que le sujet, sans corps, redevient un pur mythe. Par conséquent, le journal ne pourrait-il pas être vu comme la légende du sujet que ce dernier lègue à ses survivants et successeurs, trace écrite, reliquat du corps imaginaire comme le squelette l'est du corps réel ?

Certes, l'on peut s'y épancher, car « le papier est un ami⁵¹ ». L'on peut écrire des kilomètres de lignes, épuiser des étagères de cahiers à l'instar de François Mauriac⁵², par exemple. Il n'y a de limite que l'arrêt du destin et la fatigue du poignet, qui tous deux terrifiaient tant Vaslav Nijinski, pour qui cesser d'écrire, c'est comme cesser de se mouvoir, c'est-à-dire mourir. Le papier est un ami très pratique, d'autant plus pratique qu'il ne répond pas, qu'il ne trahit pas, qu'il ne contredit jamais, et qu'il donne toujours raison à celui qui écrit, quand bien même ce dernier se donnerait tort – du moins se donne-t-il tort en se relisant, mais c'est dans le temps de la coupure, où il ne fait plus un avec ce cher ami, et cela dès lors qu'il a posé sa plume sur la page, dès lors même qu'il a regardé la page : c'est bien avant d'écrire sur cette page, qu'il commence à écrire – pourquoi hésiterait-il autrement, aussi souvent que possible, à tracer toutes ces lignes ? N'est-ce pas parce que ce qu'il a écrit là, ce sujet, ce n'est pas lui, mais un autre ? Certes, mais cela n'explique pas toute l'angoisse qu'il peut ressentir à sa relecture, qui se fait déjà en écrivant, puisqu'il est tout à la fois coupable et censeur. C'est que dans l'écriture d'un journal, comme dans toute écriture de papier, comme dans toute œuvre, il y a certes de la mort. Si l'arrêt de l'écriture terrifiait Nijinski parce que cela signifiait pour ce sujet l'arrêt du destin, c'est le fait même d'écrire, pour un sujet névrosé, qui est angoissant. N'y faut-il pas raconter, dans ce journal, un vécu pulsionnel cauchemardesque, qui rime avec la mort, et qu'il ne sait pas raconter autrement que par « mi-dire », selon l'expression de Jacques Lacan, puisque par nécessité d'être aimé et par cela même d'y échapper, il en est venu à se cacher à lui-même toutes ces horreurs ? Le refoulement, d'ailleurs, l'empêche efficacement de les mettre au jour, ces horreurs qui constituent *in fine* son expérience – c'est pour cela même que lorsqu'il la raconte, cette expérience, elle est, par définition et par nécessité absolue, déformée ; n'y a-t-il pas de cela dans le témoignage

51 Ibid., p.28.

52 Cf. bibliogr.

autobiographique de Mary Barnes, dont nous traitons en détail plus bas, qui rend sa texture si spéciale à ce document – une texture qui, si l'on n'y regardait que superficiellement, nous ferait douter de son témoignage ? Mais c'est bien parce que le sujet névrosé doute de son propre témoignage que cela est possible, et il en doute parce que, résolument, il lui est impossible de rendre compte autrement – c'est la structure même de la névrose – de ce qui, sous le voile du fantasme, le déchire, le tenaille et l'assigne à jouir, en un mot, la pulsion, qui n'est pas autre chose que son expérience du réel.

S'épancher, encore une fois, dans quel but ? Pour se confier, d'une part, et aussi, écrit Philippe Lejeune, pour se connaître – mais pas n'importe comment, pas à tout prix : en fait, il s'agirait plutôt de se méconnaître, de se dévoiler pour revêtir d'autres voiles, qui sont encore et toujours ceux du fantasme, au moment où il est revêtu de la plus idéale étoffe. Et si « le papier est un miroir⁵³ », il l'est bien sûr tout imaginairement, et ce qu'il reflète n'est qu'apparence, en tant que l'apparence ici est reconstruction romanesque de l'intime, c'est-à-dire de l'expérience pulsionnelle. Le papier, parce que miroir, est déformant. Il s'agit d'un portrait évolutif, et bien plus, un véritable laboratoire du moi :

« l'aventure du journal est donc souvent vécue comme un voyage d'exploration, d'autant plus que cette connaissance de soi n'est pas simple curiosité, mais conditionne la suite du voyage : il faut agir et choisir⁵⁴ », écrit encore Philippe Lejeune.

Un laboratoire, donc, où le sujet s'expérimente en imagination, où il s'écrit, se réécrit, se met en situation, examine plusieurs chemins possibles. Le scripteur y délibère, il y fait un examen de ce qui va être débattu. C'est un dialogue intérieur qui contribue à fixer des choix pour demain, à partir de ce que l'on retient d'aujourd'hui. Mais n'est-ce pas là justement ce que le miroir laisse apparaître ? Il nous semble que l'enjeu est en réalité radicalement autre, et qu'il ne s'agit pas tant pour le sujet de s'expérimenter que de *s'expérimenter*, afin de mettre en œuvre l'impossibilité magistrale de l'écriture de soi, où ce sujet se cherche et ne se trouve pas, car ce qu'il tente d'écrire là est irréductible aux moyens qu'il utilise, et que du reste, il n'aura jamais que ces moyens-là pour le mettre en œuvre. Du reste, oui, il se cherche – mais ne serait-ce pas plutôt afin de laisser la juste et ultime trace, elle aussi introuvable, qui serait susceptible, une fois pour toute, de conjurer la mort ?

Et si le journal avait quelque chose des arts divinatoires, où la parole, dans sa dimension imaginaire, a des effets prédictifs sur le sujet, à savoir que loin de lui prédire l'avenir, il aura tendance à se comporter de façon à ce que ce qui a été dit s'accomplisse ? Ainsi de Laïos, père

53 Ibid., p.29.

54 Ibid., pp.29-30.

d'Œdipe, et d'Œdipe lui-même, précipitant le destin, non pas tellement parce qu'ils cherchent à s'en éloigner, mais parce qu'ils y croient, et que quoi qu'ils fassent, sans même qu'ils s'en aperçoivent, ils y travailleront comme si ce même destin l'avait voulu, comme si réellement c'était écrit. C'est écrit, du reste, et parce que c'est écrit, ça l'est de façon imaginaire, par le sujet lui-même, qui s'approprie ainsi les injonctions qu'il reçoit de l'Autre sous forme d'énigme en les réécrivant à son compte. Mais quelle injonction reçoit-il de l'Autre en écrivant son journal ? Celle de jouir, pas moins, puisqu'il s'agit là d'un bel épanchement de parole, à l'intérieur de l'écrit.

Non pas que le journal ait des effets aussi extrêmes sur le sujet – car il n'a été décrété, nulle part, qu'il pût servir à la divination. Mais le journal, comme les tarots, a ceci aussi de particulier qu'il s'agit de se connaître selon la devise de Delphes, c'est-à-dire non pas en connaissance, mais en toute méconnaissance de cause.

Cette méconnaissance amène à une recréation, une reconstitution du sujet par lui-même, qui se fait là détective, ou mieux, archéologue. Chercheur, il récolte, sans se douter de ce qu'il fait, les indices et les agence, comble les trous qui les séparent pour en raconter l'histoire, de la manière qu'il le peut, mais aussi de la manière qu'il le souhaite – ce qui donne au journal sa dimension si souvent littéraire. Et cette dimension est parfois si prégnante, que le journal devient parfois un véritable laboratoire de la pensée – voir par exemple Jean-Paul Sartre⁵⁵ qui s'en sert de brouillon pour ce qui sera plus tard *L'être et le néant*, ou encore Michel Montaigne dont le journal de voyage dessine, un an auparavant, ce qu'il exposera dans ses *Essais*⁵⁶. Recherche angoissante, dirons-nous, car que recherche un archéologue, sinon quelque chose d'enfoui, de perdu, c'est-à-dire de mort ? C'est donc, en écrivant à la poursuite de soi-même, sa propre mort, que le sujet tout à la fois découvre et cherche à conjurer.

Que reste-t-il, d'ailleurs, dans l'élaboration d'un tel travail, de la recherche du sujet sur lui-même ? Cette élaboration n'est-elle pas justement le signe qu'il s'agit pour le sujet, plus que de se rechercher, de laisser une trace, cette trace dont nous avons parlé plus haut, nécessaire à conjurer la mort, puisqu'aussi, en tant que dérivation, sublimation de la pulsion, le sujet tente par son entremise de faire barrage à cette même pulsion qui le consume, tout en ne cessant pas de jouir – la pulsion, en tant que quantum, selon la définition de Sigmund Freud, ne pouvant être réduite. La trace dont il est question, comme trace du sujet, c'est la lettre dont il se fonde. L'écriture d'un journal pourrait être vue ici comme un mouvement, un élan impossible hors de la pulsion, où le sujet s'éternise dans le fol espoir d'échapper à cette pulsion, de ne pas mourir, de ne pas se consumer sur place, comme faillit d'ailleurs bien le faire Mary Barnes, dont certes le journal est une autobiographie – mais quel journal intime, en tant qu'il met en scène le sujet comme héros et

55 Cf. bibliogr.

56 Cf. bibliogr.

narrateur tout à la fois, n'est-il pas une autobiographie ? Nous ne ferons d'ailleurs pas, ici, de différence entre les deux.

Selon Philippe Lejeune encore, le journal intime est « un lieu de prière, si l'on pense en termes religieux », et « un refuge matriciel, si l'on parle en termes psychanalytiques »⁵⁷ ; pourquoi pas ? L'on peut en effet s'y réfugier, tout comme l'oisillon se pelotonne à l'intérieur d'un nid, tout contre l'aile chaude et protectrice de l'adulte, car « le cahier, chambre portative, permet de se ménager un espace intime dans les lieux les plus fréquentés⁵⁸ ». N'est-ce pas d'ailleurs cela qui fait toute la férocité du sujet qui l'écrit, à son égard, qui le jette, le brûle, l'ampute, le réécrit ? C'est bien parce que le sujet le prend comme « un refuge matriciel », et qu'il ne l'est pas, ce journal – il n'en est jamais que le souvenir, la réminiscence, plutôt que le souvenir, de cette « matrice », par ailleurs tout à fait mythologique, qui lui revient hantée par l'ombre de l'objet désormais méconnaissable. Y a-t-il d'ailleurs d'autre refuge, *in fine*, pour le sujet humain, autre que la mort, sommeil sans rêve, éternel et effrayant ? Qu'est-ce d'autre, mieux que la mort, peut donc l'apaiser une fois pour toutes ? C'est bel et bien pour cela que son désir l'angoisse, tout comme, aussi, ses refuges, qui en font partie.

Un « lieu de prière », parce qu'il y a aussi un caractère rituel, dans la tenue d'un journal : le support, l'heure, le lieu sont souvent fixes – bien que ce ne soit pas une règle immuable. Voilà ce qu'écrit par exemple Virginia Woolf, contrariée dans ce rituel sacré :

« Il y a un grave défaut dans le plan de ce journal, qui prévoit que je devrais le rédiger après le thé. Lorsque des gens viennent pour le thé, je ne puis leur dire : « Voyez, attendez un instant que je note ce qui vous concerne ». Quand elles s'en vont, il est trop tard pour écrire. Et ainsi, au moment où je brasse des pensées, et des descriptions destinées à cette page, j'éprouve le sentiment décourageant qu'il n'y a pas de page : mes pensées se répandent sur le plancher. Et vraiment, ce n'est pas facile d'éponger pour les rassembler à nouveau⁵⁹ ».

57 In *Le journal intime*, p.100.

58 Ibid., p.100.

59 In *Journal*, entrée du 18 avril 1918, cit. in *Le journal intime* p.104. Cf bibliogr. pour les références du journal de Virginia Woolf.

Déjà, l'inauguration du journal, sur la première de couverture, demande tout un style et tout un art. Le diariste marque son territoire, dont l'entrée est interdite, de façon plus ou moins explicite. Voici ce qu'écrit Philippe Lejeune à ce propos :

« Souvenir du livre et peut-être du cahier d'écolier qu'on avait plaisir à entamer, la page de titre du journal est l'objet de tous les soins. On s'y affirme tel qu'on est – nom, prénom, paraphe, signature, initiales, photographie – on calligraphie, dispose, orne, blasonne, colle, dessine, pour signifier aux autres et à soi-même qu'on est à la frontière qui coupe le monde en deux. Au-delà de cette limite, on entre dans l'intimité⁶⁰ ».

Et de fait, l'on entre dans un véritable sanctuaire, dont cette page de titre est censée éloigner les éventuels profanateurs, en guise de conjuration magique. Cette page, en effet, marque l'entrée dans l'imaginaire du sujet qui l'écrit, car le journal intime est une métaphore du corps de celui qui l'écrit.

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, cependant, après la page de titre, l'on trouve rarement autre chose que de l'écriture. C'est à partir de cette époque que, rapidement, apparaissent des décorations intérieures de toute sorte, fleurs, collages, dessins, peintures, aquarelles, portraits, paysages, papier découpé, puis photographies, etc., techniques qui ont toutes en commun leur rapidité et leur légèreté, afin de ne pas nuire à la rivière vive de la fantaisie intime. On trouve aussi des choses parfois surprenantes : des tampons dateurs, des extraits de presse soigneusement compilés, des documents de la vie quotidienne tels que billets de cinéma, vignettes de pâtisserie, et même le mégot d'une première cigarette. Le journal, « lieu d'expression, est devenu aussi un espace de création et d'expérimentation⁶¹ ».

C'est ce qui d'ailleurs induit l'extraordinaire diversité des journaux intimes, qui sont, chacun d'entre eux, uniques et inclassables. Le journal est comme le sujet, il n'existe qu'en un seul exemplaire, et il est, comme le symptôme, propre à celui qui l'écrit.

Les lignes qui en recouvrent les pages, ce qui est fort curieux, sont en général bien calligraphiées, du moins sont écrites de manière soignée et lisible. Philippe Lejeune, à ce sujet, commente :

« Les journaux portent rarement la trace d'un travail d'écriture (ratures, ajouts). Et pourtant, on est frappé en général par la sûreté de la rédaction, la netteté de ces premiers jets. Invisible, le travail n'en existe pas moins [...] n'est-il pas absurde de chercher à écrire

60 In *Le journal intime*, p.107.

61 Id., p.119.

« bien » ce qu'on ne donnera à lire à personne ? Non, puisqu'on le lira soi-même. Non, si « bien » écrire n'est pas chercher un effet, mais trouver le mot juste⁶² ».

Certes, c'est un fait vraiment curieux, que ces lignes intimes clairement écrites, sans trop de ratures, avec des lettres bien conformées. Mais, sachant que Philippe Lejeune lui-même tient un journal, ne cherche-t-il pas à se justifier de cette tendance à la calligraphie, afin de se masquer – sans évidemment même s'en apercevoir – que l'adresse est à l'autre, et que parce que l'on tremble d'être découvert, c'est aussi parce que, secrètement, ne serait-ce qu'en fantaisie, on l'attend ? D'ailleurs, le mot juste, tout un chacun qui a rédigé quelque texte que ce soit dans sa vie sait bien que cela n'existe pas. Du reste, l'on peut toujours, lorsque l'on est habitué à écrire, écrire le plus mal que l'on peut, avec des ratures et des rajouts, des flèches partout et des hiéroglyphes inventés *ad hoc* afin de rendre l'écriture plus rapide, c'est un fait, l'on arrive toujours à se relire, et cela même sans difficulté. C'est probablement en raison de cette adresse à l'autre que l'on imagine, ce lecteur qui peut être Dieu⁶³, un ami imaginaire, le prochain à qui l'on n'enverra pas la lettre, ou même le journal lui-même, personnifié, c'est en raison de cette adresse, donc, parce qu'il existe, une fois que c'est écrit, un autre susceptible de le lire, qu'il faut que ce soit présentable – quand bien même cet autre ne se résout, bien des fois, qu'à soi-même, quand bien même celui qui écrit ne souffrirait pas de voir quiconque lire ses lignes. C'est aussi pour cela même que parfois l'auteur code l'écriture et cadenasse l'écrin du journal, car, en même temps qu'il y accueille l'autre, il lui défend d'y entrer : c'est une parole jamais vide qui s'écrit à l'intérieur, du moins elle ne l'est pas souvent, et comme elle enveloppe son auteur dans l'intimité comme une couverture, elle déshabille, découverte ne serait-ce que par soi-même – c'est sans doute aussi pour cela qu'il est souvent pénible de se relire – elle déshabille entièrement son auteur. Mais que découvre-t-elle si crûment, si ce n'est, cachée derrière la dentelle des lettres, une jouissance que le sujet voudrait ne pas reconnaître pour sienne ?

Le ton et le genre du journal varient bien évidemment selon l'auteur, mais aussi souvent selon son humeur. Quant à la durée d'un journal, elle est tout aussi variable, elle peut aller de quelques jours à plusieurs décennies. La période de temps couverte par chaque cahier à l'intérieur d'un même journal peut être aussi extrêmement variable – un seul cahier pour une

62 Ibid., p.123.

63 L'adresse à Dieu, si on le définit comme un reliquat imaginaire de l'Autre, n'est jamais dans la névrose qu'une adresse à l'autre, et c'est bien pour cela qu'il est si difficile, voire impossible de l'atteindre, puisque, comme de l'Autre, le sujet qui y croit en est par définition séparé. D'ailleurs, ce Dieu est si souvent tellement bien imaginé, que de nombreux artistes le représentent, à l'instar de Michel-Ange sur le plafond de la Chapelle Sixtine, comme un vieillard à la fois puissant et affable, et même, dans l'Ancien Testament lui-même, comme une sorte de monstre, avec des yeux et des bras partout – représentation qui signifie par ailleurs qu'il est irréprésentable. Le Dieu de la Bible n'est peut-être pas tout à fait un autre comme les autres, mais, dans la pratique, il s'en rapproche, tout comme d'ailleurs les anciens dieux mésopotamiens dont il a hérité le nom de Elohim.

année, des dizaines pour une autre : rares sont les diaristes qui, comme Anne Frank⁶⁴, se soucient de rédiger des entrées bien régulières et égales en longueur, sans compter qu'Anne Frank a effectué sur son journal un très méthodique travail de réécriture.

La rédaction d'un journal est parfois entrecoupée de longs silences, que le lecteur éventuel n'aperçoit qu'en prenant garde à la date des entrées. Il arrive de plus que certains auteurs écrivent des journaux multiples, thématiques, consacrés à telle activité ou même encore à tel jour de l'année. Philippe Lejeune cite le cas notamment d'une certaine Béatrice ben Simon, née en 1945, qui ne tient pas moins de 115 cahiers différents ! Qu'est-ce que ce souci de classement minutieux de ses activités ? Un souci de collection de soi-même, ou encore une recherche un peu désespérée de tout classer pour mieux contrôler, une conjuration magique contre une catastrophe plus ou moins imminente ? Écrire un journal, en soi, remplir page après page, ne pas laisser un blanc, n'est-ce pas aussi, en quelque sorte, conjurer une autre catastrophe, mythique même quand elle est proche, et qui s'appelle la mort ?

Le diariste n'est jamais seul au monde, et pour preuve, nous trouvons des journaux parallèles, croisés, et même communs.

Il arrive en effet parfois, et même assez souvent, que deux personnes écrivent un journal en rapport chacun avec l'autre, sans forcément que les diaristes concernés soient au courant de ce fait : voir par exemple celui d'André Gide, qui en croise ainsi quelques autres – Pierre Louÿs, Madeleine Rondeaux, Marie van Rysselberghe⁶⁵...

Plus rarement, l'on trouve des journaux écrits à quatre mains : Edmond et Jules Goncourt⁶⁶ en sont peut-être l'exemple le plus célèbre. L'un des frères explique que c'est le journal de

« deux esprits recevant du contact des hommes et des choses des impressions si semblables, si identiques, si homogènes, que cette confession peut-être considérée comme l'expansion d'un seul moi et d'un seul je⁶⁷ ».

Ce qui est pur fantasme, inutile de le préciser. L'aîné, Edmond, ne continue-t-il pas seul le journal en question après la mort de son frère, lui-même qui en était, auparavant, le seul rédacteur ? L'on trouve aussi le journal de Robert et Clara Schumann⁶⁸, qui tiennent, à compter de leur mariage et pendant trois ans, un journal en alternance. Est-ce une sorte de pacte, comme

64 Cf. bibliogr.

65 Cf. bibliogr. pour les références concernées. Le journal de Madeleine Rondeaux ne semble pas avoir été publié, aussi, nous ne le mentionnons pas dans la bibliographie.

66 Cf. bibliogr.

67 Cit. in *Le journal intime*, p.136.

68 Cf. bibliogr.

le dit en passant Philippe Lejeune ? S'il y a là peut-être un souci de fusion, encore faudrait-il décortiquer ces écrits pour en apercevoir, de loin, la mesure.

Ces journaux collectifs, quoi qu'il en soit, que ce soit en famille ou à l'école – combien d'enfants commencent-ils un journal commun avec leur meilleur ami, et combien de classes proposent-elles à leurs élèves de tenir un journal collectif ? – ce type de journaux pose question. En effet, où est la frontière entre l'intime et le public, entre soi et les autres ? Elle n'est jamais très nettement définie, ce qui s'explique par ce que le sujet met de soi dans l'autre, ne serait-ce que l'image qu'il s'en fait, ainsi que celle qu'il lui en donne. Cette confusion s'explique d'ailleurs très bien par le fait que, comme le souligne S. Freud, c'est à l'aune du moi que le sujet mesure le monde : l'autre semblable est certes un autre, mais de ce fait, il est aussi un autre moi, un alter ego, dans lequel se reflète le sujet désirant.

L'intimité du journal, donc, est toujours relative, d'autant plus que le diariste n'est jamais sûr que vraiment personne ne découvrira son trésor. Il invente alors des protections parfois grandiloquentes, mais plus ou moins efficaces : cadenas, avertissements...

« Ces avertissements », écrit Philippe Lejeune, « sont à double tranchant : ils peuvent induire en tentation et si sincères soient-ils, être pris pour une provocation⁶⁹ ».

N'est-ce pas au contraire un appel à la lecture ? Car comment ne pas mieux cacher quelque chose au monde qu'en ne l'écrivant pas ?

Les plus acharnés s'efforcent de crypter le texte grâce à divers stratagèmes, parfois assez naïfs, il faut bien le dire : écriture peu connue⁷⁰(Benjamin Constant), sténographie ou tachygraphie (S. Pepys), codes (verlan utilisé par exemple par Adèle H.), langue étrangère, latin... Procédés facilement percés ! Pourquoi donc tant d'ardeur, alors qu'il est évident que le texte serait malgré tout, si quelqu'un tombait dessus, aisément déchiffré ? Mais nous ne pouvons pas qualifier ces auteurs de naïfs, car ces procédés sont utilisés même par les plus grands, comme en témoignent les exemples ci-dessus. Il s'agit d'un chiffrement, et par conséquent, d'une invitation au déchiffrement, si involontaire soit-elle. Car si l'artifice est censé faire reculer le lecteur éventuel le plus immédiat et familier, à savoir les proches, rien ne dit que l'auteur ne souhaite pas qu'un inconnu, qu'il soit d'ailleurs ou bien de l'avenir, vienne découvrir son intérieur. Le sujet ne croit-il pas que sa propre jouissance est destinée à faire jouir son semblable ? C'est aussi la raison pour laquelle il cache et parfois crypte ses écrits, car plus il se cache, dirait-on, plus il prend le risque de faire tomber le voile, du moins d'en soulever plus d'un pan.

69 In *Le journal intime*, p.139.

70 L'alphabet grec, par exemple, ce qui est fort intéressant, car il est tout de même tragiquement similaire à l'alphabet latin. Mais l'emploi de quelque alphabet que ce soit à des fins de cryptage est une bien mince protection. Cf bibliogr. pour les références citées dans ce paragraphe.

Certains inventent alors une langue, un vocabulaire, détournent le sens des mots, emploient des initiales, des lettres, chiffres et symboles divers, et parfois cryptent solidement le texte – ce qui ne laisse pourtant pas à l’abri de toute indiscretion. Beaucoup de diaristes d’ailleurs, si ce n’est la plupart, ont recours à l’autocensure et au silence partiel, figurés parfois physiquement sur le papier par un blanc au milieu d’un texte, notamment. Et Philippe Lejeune de conclure :

« Paradoxalement, l’intimité complète ne s’obtiendrait peut-être... qu’en renonçant au journal !⁷¹ ».

Comme il a raison... Et même, ajoutons-nous, cela nous dit bien, une fois de plus, combien le journal n’est pas si intime que cela, et à quel point il est adressé, parce qu’à l’autre, celui du miroir, à autrui – même si ce n’est que tout à fait secrètement.

Car pour un diariste, être surpris dans l’intimité de son journal est l’expérience la plus terrible qui soit. Voici d’ailleurs ce qu’en dit une femme à qui est arrivé la catastrophe⁷² :

« Un jour ma mère m’a appelée dans sa chambre pour me parler... Elle avait lu mon journal et me reprochait de fantasmer à outrance. À la suite de cet événement, je me suis bloquée et je n’ai plus écrit une ligne durant de longues années. J’avais assimilé cet acte à un viol brutal de mon intimité », et « entre vingt et trente ans, je me suis remise à tenir mon journal, journaux que je brûlais à l’achèvement de chaque cahier ».

En effet : c’est adressé à l’autre, c’est-à-dire au sujet lui-même dans l’autre du miroir, et parce que c’est adressé à l’autre, si jamais c’est adressé à un autre, c’est en fantasme. Mais à la différence de l’interlocution pure et simple, on ne demande pas à l’autre de répondre, et à la différence de la lettre, on ne lui demande pas de le lire. La relation à l’autre semblable, en ce qui concerne le journal intime, se rencontre telle qu’elle est, dérivant de la relation à l’autre du fantasme, imaginaire; et l’on ne demande pas à cet autre, celui qui est le semblable, d’y surgir aussi brusquement que réellement, car le semblable n’est pas l’autre, le semblable est radicalement autre, il est l’étranger.

Là-dessus, en matière de vie privée, Philippe Lejeune commente :

« Le diariste a des droits, mais aussi des devoirs. Si son journal était destiné à rester secret, tout lui serait permis, de même qu’il est loisible à chacun de penser, en son « for intérieur », ce qu’il veut. Tenez caché votre journal, ordonnez qu’on le détruise après votre mort, ou qu’on l’incinère avec vous et vous pourrez vous y exprimer avec une sincérité qui

71 In *Le journal intime*, p.142.

72 Cit. in *Le journal intime*, p.143.

n'aura rien de dévastateur, puisqu'elle n'aura jamais de témoin. Mais on écrit souvent avec l'idée de survivre⁷³... »

Mais même lorsque le journal est destiné à être détruit, le sera-t-il vraiment ? Cela, celui qui va mourir ne peut absolument pas le savoir, et même peut-il se douter du contraire, surtout s'il ordonne la chose. Il y a lieu de penser que ce genre de dernière volonté incite, au contraire, celui qui trouve le journal en question à ne pas la respecter. Lire le journal d'un mort ! Ce n'est pas son auteur qui viendra vous le reprocher. Et pourtant, les descendants d'un diariste n'ont pas toujours envie de tout savoir sur leur parent, ce qui explique, d'ailleurs, qu'ils détruisent les écrits en question.

Toujours est-il que celui qui va brûler son journal n'est jamais à l'abri d'une telle intrusion : et si jamais, par quelque plaisanterie de la vie, il était arrêté dans son mouvement, et devait exposer par inadvertance – ou bien en rêve, en espérance ? – son œuvre au regard du premier venu ?

Le diariste a des devoirs, effectivement, notamment celui de ne pas porter atteinte, dans la mesure du possible, à l'intimité d'autrui. Il existe certes des moyens d'y parvenir, moins drastiques et aussi moins aléatoires que celui qui consiste à prescrire de détruire le journal incriminé *post mortem* : abréviation des noms, utilisation de pseudonymes... Mais c'est une question subsidiaire, puisque enfin, une fois mort, devant qui le diariste devra-t-il répondre de ses écrits ? Pas devant l'auteur d'une étude de cas, certes, et c'est bien le problème que nous exposons ici, et que nous développons plus bas. D'ailleurs, c'est devant l'Autre, et tout à fait vivant, que le sujet a des comptes à rendre. Toujours est-il, personne n'ira poursuivre le défunt en justice pour diffamation, encore que la chose fût possible au Moyen-Âge, et encore sans vraiment de conséquence pour le coupable. Non : la conscience seule du diariste, s'il ne souhaite pas publier de son vivant, peut arrêter sa plume, et encore.

Quoi qu'il en soit, le journal est souvent une exagération de la réalité, où l'auteur tient le beau rôle et a tendance à diaboliser autrui. La critique y est parfois acerbe, le verbe amer, d'autant que personne ne peut y répondre – et le journal de Nijinski, pas plus que le récit de Mary Barnes, n'y font exception. Mais la question de la vérité, nous le verrons plus bas, cette vérité dont il s'agit, c'est celle du sujet : mi-dite, elle ne peut pas autrement être relatée, puisque le sujet, tant parlant qu'écrivant – les deux cas dont nous traitons dans notre thèse en sont un exemple criant – cherche à se débarrasser de cet indébarrassable et inracontable cauchemar qu'est la pulsion, tâchant de l'épancher, sans succès car pour tout sujet la chose est vaine, bien que d'une nécessité absolue.

73 In *Le journal intime*, p.143.

Mais le journal n'est-il pas suspect, même encore aujourd'hui ? On taxe le diariste de lâcheté vis-à-vis d'autrui ; il s'agit en effet d'attaquer bon nombre de personnes sans qu'elles puissent répondre, et ce de façon potentiellement publique, comme le journal est toujours susceptible d'être lu ou publié, même par inadvertance. Et si Philippe Lejeune gage que « l'agressivité plaît rarement au lecteur, pris dans des querelles qui ne le concerne pas », eh bien, ce n'est pas toujours vrai, tant c'est le style, et non pas le contenu, qui fait la différence. Le journal d'Anne Frank⁷⁴, par exemple, est parfois rempli de ces anecdotes où la toute jeune fille, encore à moitié dans l'enfance, caricature, parfois cruellement, les personnes qu'elle côtoie dans son refuge. Alors certes, il y a peut-être quelque chose de lâche, à s'épancher sur autrui de la sorte. Et alors ? Après tout, le plus souvent, le diariste ne demande à personne d'aller dénicher son petit trésor.

C'est aussi bien ce que certains lui reprochent, d'ailleurs : n'est-ce pas trop se replier sur soi, que d'écrire sur soi-même, n'est-ce pas faire preuve d'un égocentrisme forcené – surtout en Europe latine, où culturellement, d'après Philippe Lejeune, l'attention à soi est moins digne de considération, au contraire des pays anglo-saxons et germaniques, où le protestantisme, dirions-nous en manière de plaisanterie, a fait des ravages. Du moins, nuanceons le propos : le puritanisme anglo-saxon, avec son œil inquisiteur, a peut-être beaucoup encouragé la pratique, comme nous l'avons mentionné dans le premier paragraphe, puisqu'il s'agissait de s'observer afin de se corriger, ce qui ne peut pas manquer d'intéresser un peu plus le sujet à lui-même, en effet.

Il est entendu aussi comme une faiblesse, une occupation de femme – avec les sous-entendus machistes que cela suppose – ou d'adolescent en mal de maturation. Cela s'explique aussi partiellement par le fait que la pratique du journal, au XIXe siècle, s'est trouvée généralisée comme exercice moral que l'on donnait à faire, comme nous l'avons exposé plus haut, aux jeunes filles, sous le patronage d'un éducateur ou d'une éducatrice. De plus, les lettres, depuis quelque temps déjà, ce qui n'est pas sans rapport avec une conception marchande de la société, ont mauvaise réputation, et passent hélas pour futiles et galeristes, non parce que cela suppose quelque spectacle, mais surtout parce que pendant ce temps, le diariste ou l'écrivain, pas même plus que le chercheur, n'est profitable à l'accumulation immédiate de capitaux.

Le journal aussi souvent réfléchit sur lui-même ; nombre d'auteurs y commentent leur activité de diariste. Mais avant tout, le journal, tout comme l'autobiographie, est un roman sur soi-même. Il est donc mensonge, autant que vérité, *id est* fiction personnelle, en même temps que très véridique fiction : c'est le statut de la vérité du sujet, nous l'avons mentionné, mi-dite par définition. Car, en ce qui concerne la névrose, quelle parole n'est-elle pas fiction, mise en scène du sujet par l'entremise de l'imaginaire ?

74 Op. cit.

Et parfois, le diariste se relit. Il en profite alors pour modifier le texte : annotations, souvent agressives, à l'encontre de lui-même, voire commentaires écrits par-dessus le texte, auto-réponses à plusieurs mois ou années de distance, corrections, réécriture, voire remaniement, destruction.

La relecture s'accompagne souvent de compilation, bilan, indexation du texte (classement des thèmes, etc.) ; tout cela vise à faciliter la lecture par un autre, y compris soi-même, d'après Philippe Lejeune. Seulement ? Il s'agit en fait d'une mise en ordre, qui apparaît très ritualisée. Il faut tout ranger, de manière à ce que ce soit présentable, que ça ne dépasse pas, que ce soit bien encadré et que ça ne risque pas de faire, en théorie, d'éclaboussures. Le diariste apprête son œuvre comme il s'apprête lui-même, dans la vie courante, afin de paraître en public. S'il soigne son journal, c'est parce qu'il soigne son image, et que si jamais il est découvert, au moins ce sera dans la dignité, puisque l'on trouvera, sous le masque, si ce dernier devait tomber, un autre masque, miroir du premier, tout aussi bien soigné, susceptible de le relayer honorablement, et de sauver l'honneur, c'est-à-dire le sujet lui-même. Par le remaniement du journal, le diariste prépare déjà la parade à cette déchirure imaginaire que lui imposerait sa découverte par autrui. Le remède est là, tout prêt, mais encore plus que cela. Cette déchirure, c'est à lui-même qu'il se l'est infligée, dès alors même qu'il a commencé à se relire, dès même l'écriture, alors il a bien fallu qu'il se raccommode.

La relecture peut aller jusqu'à la réécriture, où le diariste remanie, monte, trie, reformule (Mauriac, Anne Frank), réécriture du texte ou même de soi, ce qui donne parfois un caractère fictionnel au journal – cf. André Gide, qui de plus attribue son journal d'adolescence « à un héros qui lui ressemble comme un frère », dans les *Cahiers d'André Walter*⁷⁵. », ou encore Hermine von Hug-Hellmuth⁷⁶, qui attribue pour sa part son journal intime à une jeune fille de sa connaissance. Mais n'est-ce pas une fiction, que l'expérience du sujet, puisque, en tant que séparé, ce n'est qu'au moyen de cette fiction qu'il peut lui-même se raconter ?

Cependant, il arrive que l'auteur, relisant son texte, se sente tellement mal à l'aise, se fâche à tel point contre lui-même qu'il fait disparaître son journal. Il détruit l'image qu'il s'est fait de lui à ce moment en écrivant, une image dans la foulée, pour ce qu'elle a de fâcheux, de nocif par rapport à l'image qu'il se fait de lui-même à l'instant où il se relit. Ce n'est pas seulement tourner une page de sa vie comme le dit Philippe Lejeune, mais c'est aussi un acte de censure. Si « ce sont des gestes impulsifs, violents, que l'on regrette vite », c'est parce qu'il s'agit de se débarrasser de quelqu'un qui ne nous plaît pas : c'est le meurtre d'un personnage de papier, où l'on envoie le miroir se briser contre le sol, afin de mieux se l'accommoder. Ce qui fâche, ce qui rend furieux, c'est que le sujet s'aperçoit, en se relisant, qu'il ne tend pas vraiment vers cet idéal

⁷⁵ In *Le journal intime*, p.151. Cf. bibliogr. en ce qui concerne *Les cahiers d'André Walter* de André Gide.

⁷⁶ Cf. bibliogr.

qu'écrivant, il recherche, au contraire, il est tout à fait autre que tel qu'il s'imaginait, et que cet autre est un parfait étranger, qui le met en danger, et ce faisant, il se met, lisant, à la place d'un autre étranger, l'éventuel lecteur qui viendrait troubler l'intimité de son journal. C'est comme s'il croisait, s'attendant à se voir dans le miroir, quelqu'un qu'il ne connaissait pas. Il n'est pas l'auteur de ses propres lignes, et son visage, il ne s'en fait pas de réel, car ce sont les autres qui le font. Et lorsque approche à pas de loup, quelque chose qui, restant imaginaire, le confronte à ce qu'il recherche, c'est-à-dire une image idéale, il prend peur et s'enfuit, face à ce monstre de papier. Mais aussi, ce quelque chose, cette image idéale, c'est le reflet du réel, dans ce qu'il a d'à la fois jouissif et innommable. Il faut croire qu'il y a, dans le fait de se relire, une rencontre avec l'objet (a) ; pourquoi, autrement, serait-ce angoissant ? C'est de jouissance qu'il s'agit, terrible, qui envahit tous les mots, jusqu'à ce « je » qui s'étale en deux lettres sur le papier, au fil des pages, et qui pour ainsi dire contamine tous les autres mots. Le diariste, se relisant, s'en rend compte aussitôt : c'est bien ce « je », là, qui est le plus énervant, qui a pris toute la place, parce que c'est ce sujet d'encre, et non pas lui, le diariste, lui semble-t-il, qui jouit. Et ce qui est encore plus rageant, c'est qu'il sait bien, pourtant, que ce sujet d'encre, quelque temps plus tôt, ce fut lui, qui laissa cette trace, certes éphémère sur le papier, mais indélébile au fond de lui-même. Dès lors, comment donner, sinon en la transformant, visage acceptable à cette manière d'éjaculation que représente ce qui est écrit là ? Car ce à quoi il est confronté, c'est exactement cela : l'inquiétante étrangeté, magnifiquement théorisée et mise en exemple par S. Freud dans l'ouvrage du même nom⁷⁷, qu'il illustre par une anecdote où il se trouve dans les toilettes d'un train et qu'il aperçoit un vieillard indiscret l'observant dans le miroir en face de lui, ce qui le met en colère : lui-même, en fait.

Ces destructions peuvent être occasionnelles, ou encore méthodiques et systématiques – certains diaristes ne détruisent-ils pas l'intégralité de leurs écrits immédiatement après leur rédaction ? Et ce n'est pas seulement pour échapper au regard d'autrui, c'est pour échapper au regard de l'autre, avant tout, qui ramène le sujet à l'objet perdu de son désir, et qu'il a cru retrouver en écrivant, et qui est le même objet qui provoque son angoisse. Car c'est un autre, vraiment, déjà, qui regarde son journal, quand il se relit, et qui lui pointe, accusateur, la « laideur » de ce qu'il a fait. Heureusement, ce n'était pas cet objet : le sujet se remet aussitôt, déjà, à écrire par-dessus, dans cette simple formule – ce n'était pas lui, et l'acte d'écrire répare la brèche imaginaire, le plus souvent.

Quant à la transmission, elle se fait le plus souvent difficilement, le journal d'Untel, en général, intéressant malheureusement peu ses descendants, remarque encore Philippe Lejeune⁷⁸.

77 Cf. bibliogr.

78 Op. cit.

Pas parce que ce ne serait peu digne de considération ! Mais parce que ces derniers redoutent, parfois à juste titre, ce qu'ils risquent d'y découvrir.

Cette catastrophe n'épargne pas les écrivains célèbres – la veuve de Jules Renard, par exemple, apprend-on, a, une fois épuré et publié le journal de son mari, brûlé tous les manuscrits ! Ce qui par bonheur n'est pas arrivé aux *Cahiers* de Nijinski, bien qu'ils fussent, pendant longtemps, introuvables autrement que sous une forme expurgée et remaniée par Mme Nijinski elle-même. L'on ne saurait blâmer ces héritiers parfois destructeurs. Après tout, qui aimerait voir sa vie privée étalée au grand jour, surtout lorsqu'il s'agit des proches de personnes alors très célèbres, comme l'étaient Jules Renard et Vaslav Nijinski ?

Transmettre, rappelons-nous, c'est laisser une trace, entériner dans la postérité écrite l'immortalité imaginaire du sujet, voire le rendre éternel – l'éternité n'ayant pas de racine dans le temps, pas plus que de canopée, puisque, figée et immuable, elle est comparable au néant, à la mort même. Pourtant le sujet se figure qu'il ne mourra jamais, puisqu'il a toujours été là : s'il ne s' imagine pas sa propre mort, s' imagine-t-il vraiment son inexistence ? Encore moins, pensons-nous, car s'il mesure le monde à l'aune de son moi, sachons que le temps, comme l'Histoire et même les temps géologiques, font partie de ce monde, qui n'est, pour être celui du sujet, rien d'autre qu'imaginaire. Le sujet n'est pas seulement immortel. Une fois constitué, il est éternel, tout comme la parole par laquelle il advient – du moins il est éternel au lieu de l'Autre, pas plus, mais cela est suffisant pour qu'il ne parvienne pas à saisir autrement la chose.

Bien sûr, mais la mort n'est pas un vain mot, et transmettre, c'est faire aussi un pied de nez à la *camarde*, « semer des fleurs dans les trous de son nez », comme disait Georges Brassens dans une de ses chansons. Par là même, transmettre, c'est conjurer cette mort que décidément le sujet n'appréhende pas, transmettre est un acte d'écriture, un acte d'écriture ultime et suprême, car il vient là sur le réel le plus pur, le réel par excellence, la nécessité ultime, il vient là contre Anankè lui couper la tête, afin que le sujet préserve sa souveraineté toute imaginaire au travers de celui qui l'écrit. L'acte d'écrire est un acte non pas de naissance, mais de vie, et c'est aussi ce qu'exprime, dans un mode délirant, Vaslav Nijinski dans ses *Cahiers*, lorsqu'il martèle, sans cesse, qu'il ne veut pas s'arrêter d'écrire parce qu'il a peur, très précisément, de mourir.

Écrire, laisser une trace, transmettre : la mort n'existe pas, car elle est ailleurs, en-dehors du sujet. Et le sujet, ne pouvant pas plus l'appréhender que l'accepter – car comment accepter ce qui ne peut se définir ? – passe sa vie, autant qu'à la rejoindre, à la contourner. Mais aussi,

« transmettre, pourquoi ? », écrit Philippe Lejeune. « Parce que la vie à travers vous continue. Grâce à Eugénie de Guérin ou à Amiel [diaristes célèbres ou moins], vous avez pu multiplier votre expérience, vous comparer, avoir des amis intimes dans le passé. Grâce à

vos journaux, d'autres, que vous ne connaîtrez pas, s'appuieront sur vous pour prendre leurs repères. Vous les ferez vivre, et ils vous le rendront⁷⁹ ».

Ce qui est une autre façon, une autre déclinaison du sujet, quant à sa certitude d'être éternel. L'écriture, en effet, par la transmission, alimente l'écriture, qui est d'abord celle du sujet, dont la postérité se nourrit, avant tout, de la conjuration littérale. L'écriture, c'est la vie ! Citons une certaine Katouchka Collomb, une autre diariste citée par Philippe Lejeune :

« Je suis passée de l'écriture dans la souffrance au plaisir d'écrire. Écrire est devenu une respiration⁸⁰ ».

Après tout cela, le journal est-il vraiment « fait pour retenir⁸¹ », et non pas partager ? On peut en douter, à moins qu'il s'agisse là de retenir le fil de la vie, afin qu'il ne s'échappe jamais, malgré le coup de ciseaux de la Parque Atropos.

Et surtout, le journal est-il vraiment fait, ce qui nous préoccupe, vraiment fait pour raconter la vérité sur le sujet ? Certes, l'on trouve moins de pudeur – mais pas à coup sûr, l'autobiographie de Mary Barnes, par exemple, fait partie de ces exceptions –notamment en ce qui concerne la question de la sexualité, dans le journal que dans l'autobiographie, le premier n'étant généralement pas destiné à être publié. Mais justement et si l'on en juge par cette remarque Jehan Rictus⁸², un autre célèbre diariste, ce n'est pas de vérité, dont il s'agit :

« Il me faut un monde de courage pour écrire cela. C'est un peu mon châtiment. Mais je me suis juré de tout confesser, ingénument, comme un faune ou un satyre ou un cynocéphale qui aurait le don d'écrire et de parler. Tout de même, si jamais on tombe sur ce journal ! »

et surtout :

« Un journal selon moi n'a d'intérêt que s'il est rédigé uniquement par soi avec une implacable franchise vis-à-vis de soi-même. C'est encore une gymnastique moralisatrice et durant la journée j'écarterai de moi certaines pensées, certains désirs, certaines envies impulsives, si je me fais le serment de tout inscrire en ces pages. Il y a des haines que j'éprouve, des actes que je commets dont je n'oserai plus faire l'aveu au papier. Or plutôt que de trahir ma parole de tout consigner ici scrupuleusement, je préférerai raisonner mes pensées méchantes et m'abstenir d'actes sans doute coupables puisque ma conscience me les reprocherait.

79 In *Le journal intime*, p.155.

80 Id., p.167.

81 Ibid. *Le journal intime*, p.169.

82 Cf. bibliogr.

« Ceci est donc le miroir de ma conscience et tous les soirs avant de me coucher je m'y regarderai. Du moins je me le promets, toutefois il se peut que je lâche cette espèce de servitude quotidienne à laquelle je m'astreins volontairement et librement⁸³ ».

Belle illustration de ce que le journal, justement, n'est pas fait pour révéler le sujet, mais au contraire pour censurer. Car n'est-ce pas magnifique que le compromis auquel arrive Jehan Rictus, celui d'accorder ses actes et ses pensées de façon à n'écrire que du louable ou peu s'en faut, tout en ne cachant rien. Un magnifique compromis, tout en équilibre, qui flatte à la fois sa conscience ainsi que son appétit, qui accorde ce qu'il écrit avec l'image, estimable, qu'il se fait de lui-même ! Mais cela n'est pas voué à tenir – car ce n'est pas tenable : il se dédouane de cette astreinte grâce à une ritournelle assez élégante. C'est un bel exemple de ce que le sujet névrosé est capable de se faire comme mal, jusqu'à donner à son journal très exactement le rôle de directeur de conscience qu'a aussi le surmoi dans l'économie subjective. Ce que l'on peut tirer de cela, justement, c'est que le journal – tout comme l'autobiographie puisque c'est encore écrit par « je » – le journal, donc, n'est pas seulement un révélateur, mais aussi un censeur, et ici, il participe à la construction du symptôme, peut-être obsessionnel, puisque l'on dirait bien qu'il s'agit d'effacer minutieusement, afin que cela ne soit, ni n'ait jamais été.

Donc, c'est une vérité censurée, déformée, masquée, omise, *et cætera*, qui parvient au lecteur, que ce soit quelqu'un d'autre ou bien le sujet écrivant lui-même, par l'entremise du journal. C'est une image, une apparence, le reflet de quelqu'un à un moment donné, tel qu'il se voyait là, comme lui-même, comme un autre. C'est une vérité fantasmagorique, toute déguisée de voiles, si verte soit-elle. C'est une photographie du sujet dans sa dimension imaginaire, un instantané. Et si vivante soit-elle, cette image est figée à jamais, elle ne nous offre qu'un aspect du personnage qui l'a écrite. Pire que cela, le sujet n'est pas là pour répondre de ses écrits : il demeure muet, énigmatique, bien qu'obstinément présent, un peu comme un fantôme au cœur de vestiges anciens. Une autobiographie, ce n'est pas mieux – ni pire, au demeurant. Si certes elle n'a pas exactement la même forme qu'un journal, nous ne saurons l'en différencier quant à la fonction, puisqu'elle tient exactement la même, sous la même forme : une autobiographie, tout comme un journal, c'est un roman du sujet. Comment, dès lors, utiliser cela dans une étude de cas ? C'est ce que nous allons développer dans un dernier paragraphe, avant de passer au sujet proprement dit de notre thèse, qui est l'écriture du sujet.

83 Cit. in *Le journal intime*, pp.376-377, entrée du 25 octobre 1898.

3. Justification : un portrait possible du sujet.

Nous allons discuter ici des problèmes soulevés par l'utilisation du journal intime et de l'autobiographie dans la recherche en psychopathologie psychanalytique, car c'est une question qui nous a accompagné tout au long de la rédaction de ce travail, étant donné que nous travaillons d'après des documents écrits, de nature autobiographique, à savoir le journal intime de Nijinski et le témoignage de Mary Barnes, ce qui soulève des questions de toute première importance. Pourquoi utiliser de tels documents dans la construction d'un cas ? Tout d'abord parce qu'il y a là une richesse et une variété qui méritent amplement que l'on s'y intéresse. Nous verrons à ce sujet qu'il existe d'ailleurs, dès le XIX^e siècle, une tradition psychopathologique d'utilisation des écrits de malades mentaux, contemporaine de l'essor de la clinique psychiatrique. Parallèlement à cela, alors qu'apparaît et se développe la psychanalyse, un peu plus tard dans le même siècle, S. Freud, dans une perspective entièrement neuve et différente, utilise lui aussi non seulement les écrits d'un grand paranoïaque, le président Schreber, mais aussi des œuvres littéraires dont il tire de grandes avancées. Lacan, à ses débuts, en tant que médecin psychiatre, a recours aux écrits de ses patients dans un but essentiellement diagnostique, même s'il ne se passe jamais, au contraire des aliénistes du XIX^e siècle, de la parole du sujet ; il abandonne cependant très rapidement l'étude systématique de ces écrits, car non seulement il rencontre les linguistes dès les années 1920, mais aussi rejoint les vues de Freud, et s'oppose finalement radicalement, tout comme ce dernier, à la tradition des aliénistes français. Ce sera même à l'aide d'un exemple littéraire, l'œuvre de James Joyce, qu'il continuera, de façon magistrale, une théorisation de l'écriture elle-même. Nous verrons ensuite que la cure psychanalytique étant une autobiographie où se voile et se dévoile le sujet, nous ne voyons pas de raison de nous passer de la richesse de ces écrits, sans toutefois nous passer de la question de la justesse d'un portrait qui omettrait le retour de la parole de son sujet, ni non plus de la question de la vérité du sujet, nécessairement mi-dite. Problème déontologique, aussi, car par l'obligation, en outre nécessaire, car c'est un souci éthique, de la préservation de l'anonymat, qui entraîne un certain brouillage de pistes, comment préserver de la justesse de ces témoignages qui ont, pour la plupart, la vocation d'être secrets, tout comme d'ailleurs les dires de l'analysant dans le cadre de la cure ? Ou plutôt, ce qui nous semble une question plus pertinente, nous discuterons du devoir incontournable de la préservation de l'anonymat.

Nous en parviendrons à la conclusion que si ces sources autobiographiques sont d'une extrême importance en psychopathologie analytique, elles ne permettent toutefois que d'établir un portrait possible, et non pas absolu, du sujet que le chercheur étudie. Mais, question subsidiaire, la construction d'un cas, quoi qu'il en soit, n'en passe-t-elle pas par les mêmes réserves ? Et, de plus, il ne s'agit pas de remettre à l'honneur le style clinique des aliénistes du XIX^e siècle, certes brillant, mais aujourd'hui entièrement dépassé, mais d'utiliser ces documents en tant que témoignage de la parole même du sujet, lorsque le chercheur ne peut être en rapport direct avec ce dernier, comme ce fut le cas pour ce travail.

Ce que nous apprend l'histoire de la psychiatrie française, tout d'abord, c'est que l'utilisation des écrits de malades mentaux, comme l'usage voulait alors qu'on les désignât, à des fins de diagnostic, de prévention ou de thérapie, n'est pas une pratique très ancienne, puisque si l'on peut faire remonter les débuts de la clinique psychiatrique française au siècle des lumières, avec Jean-Baptiste Pussin (1745-1811) et Philippe Pinel (1745-1826), il faut attendre en effet la seconde moitié du XIX^e siècle pour que les cliniciens manifestent de l'intérêt pour les créations littéraires des aliénés.

Quatre auteurs, toujours en France, se penchent sur ces écrits. Jacques François Brierre de Boismont⁸⁴ (1797-1881), tout d'abord, médecin à la Salpêtrière, l'un des fondateurs de la Société Médico-Psychologique en 1853 ; ses travaux montrent une enquête, publiée pour la première fois dans les *Annales Médico-Psychologiques* en 1851, qui porte sur 4600 suicides, dont un quart a laissé des écrits avant de mourir. Il ne s'intéresse pas seulement au contenu, mais aussi au support, à l'adresse, à tout le cadre de l'écrit, jusqu'à l'endroit où ce dernier était placé, afin de dresser une manière de géographie du suicide et de son écriture, afin, éventuellement, d'en prévenir l'apparition ; déchiffrer, donc, dans le souci de prédire, tel a été le travail de cet aliéniste.

Louis-Victor Marcé⁸⁵ (1828-1864), quant à lui, débute sa carrière comme médecin des aliénés de la Seine, et travaille ensuite à la Ferme Sainte-Anne, puis à l'hospice de Bicêtre. Entre autres, on lui doit des travaux importants sur la « folie puerpérale ». Ce qui nous intéresse ici, cependant, ce sont ses travaux sur les écrits des aliénés, où l'écriture, dont la dégradation, d'après lui, va de pair avec l'évolution des troubles, est prise comme élément principal de diagnostic. A partir des années 1860, ses travaux ont déjà une grande importance dans le domaine de la psychiatrie, puisque l'étude de l'écriture y est alors essentielle à l'évaluation des traits psychopathologiques, comme au suivi de l'évolution de la maladie. Il publie en 1864 le résultat de ses recherches dans les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, qui vont influencer

84 Cf. bibliogr.

85 Cf. bibliogr.

considérablement le regard des aliénistes français durant tout le XIXe siècle, puisque ces derniers s'inspirent tous, directement, de cet auteur. On y retrouve notamment l'idée que l'écriture reflète le mode d'expression des idées délirantes, ce que l'on retrouvera dans la thèse de médecine de Jacques Lacan en 1932, sans pour autant que ce dernier poursuive dans cette voie qui par ailleurs avait déjà fait son temps, puisqu'il ne s'est jamais contenté de ces écrits à l'établissement d'un diagnostic – au contraire, la thèse de Lacan est une étude d'une minutie remarquable sur le sujet qu'il observe, dont la parole prend une part des plus importantes, à côté de sa production littéraire.

Henri Legrand du Saulle⁸⁶ (1830-1886), pour sa part, exerce à Bicêtre dès 1867, puis à la Salpêtrière à partir de 1878, et embrasse aussi la fonction de médecin du dépôt de la Préfecture de police de Paris. C'est un grand clinicien et un expert judiciaire renommé, et il a beaucoup contribué à la littérature psychiatrique. Il débute ses recherches sur l'écriture, tout comme Marcé, à partir d'une étude médico-légale sur des testaments contestés en raison de folie, et s'inscrit d'ailleurs comme le continuateur avoué de ce dernier. Il développe une méthode d'observation des manuscrits qui a vocation de distinguer le normal du pathologique. Ici, l'écrit a une valeur de vérité, par opposition à la parole, où le sujet, notamment délirant, peut être rétif à se confier. Il encourage ses patients à écrire – tout comme le fera Lacan à ses débuts, alors qu'il n'avait pas encore entrepris de formaliser le concept d'écriture – afin de se servir de leur production à des fins diagnostiques, mais aussi de recherche. Il entreprend ainsi une analyse scripturale de la nosologie psychiatrique, non seulement du contenu, mais aussi et surtout des ratés de l'écriture (lapses, ratures, particularités typographiques, types de fautes, etc.), précisant ainsi le travail de son illustre prédécesseur.

Enfin, Emmanuel Régis⁸⁷ (1855-1918), est professeur à l'hôpital Sainte-Anne en 1881, puis à la faculté de Médecine de Bordeaux en 1905, où il est nommé, en 1913, à la toute nouvelle chaire de pathologie mentale, jusqu'à son décès. Il est l'auteur de quelques travaux dans le champ de la criminologie et de la psychopathologie, et contribuera à faire connaître Sigmund Freud en France, dont il est par ailleurs un admirateur. En 1882, il publie des écrits de malades mentaux dans la revue *L'Encéphale*. Il réitère la chose plusieurs fois, et amasse une somme impressionnante de ces écrits. Selon lui, en effet, ces documents sont un outil d'observation hautement précieux. Il ne s'agit plus seulement de prévenir et d'identifier le mal, mais aussi d'en repérer ses mécanismes profonds. Ses conceptions sont reprises par divers médecins, et les publications de tels manuscrits iront bon train, alors que d'autres chercheront dans le passé des

86 Cf. bibliogr.

87 Cf. bibliogr.

écrits oubliés, susceptibles de les aider dans leurs recherches psychopathologiques. Emmanuel Régis entreprend un travail d'archivage, donc, où le manuscrit sert de témoignage clinique.

Ce savoir est utilisé en criminologie, notamment (Lombroso, Lacassagne), où il connaît des dérivés avec la graphologie, mise à mal par Alfred Binet⁸⁸ qui la démystifie expérimentalement, ainsi que par l'affaire Dreyfus, où une lettre est censée confondre ce dernier, alors qu'il est innocent.

L'étude systématique des écrits de malades mentaux décline à partir du XXe siècle, non seulement parce que, avant tout, la modélisation du rapport entre la graphie et la pathologie du sujet se révèle être une impasse ; de plus, au tournant des années 1920, la psychanalyse se développe, et son influence sur la psychiatrie grandit ; la parole vient se mettre en lieu et place de l'écrit comme expression de la vérité du sujet, expression qui de plus se place dans une perspective radicalement différente.

Parallèlement donc à cette facette de la clinique psychiatrique, un peu plus tardivement, quand se développe la psychanalyse, à partir de la fin du XIXe siècle, son inventeur lui-même ne se prive pas de ces riches sources d'information sur « l'âme humaine » que lui apporte l'étude de textes littéraires par le filtre de cette alors toute jeune science. Sigmund Freud, en effet, avec *La Gradiva* de Jensen⁸⁹, nous démontre comment, de façon intuitive, le poète, par ses productions fictionnelles, illustre de façon exemplaire les mécanismes de l'inconscient, ainsi que le fonctionnement même de la cure analytique, qui, à cette époque où n'avait pas encore surgi le spectre de la première guerre mondiale, était conçue par Freud comme, avant tout, un acte d'amour, et par là même, suscitant des effets thérapeutiques – ce qui est très exactement l'histoire de *La Gradiva*.

S. Freud utilise maintes œuvres artistiques dans la modélisation de la psychanalyse – ce qui est inédit : Léonard de Vinci, Goethe, le Moïse de Michel-Ange... Il promeut une conception nouvelle de l'œuvre littéraire, diamétralement opposée à celle des aliénistes, qui la cantonnaient alors à la simple expression des traits pathologiques et/ou normaux de l'auteur. Pour lui, en effet, l'écrivain, en sa qualité d'artiste, est un visionnaire, qui grâce à des qualités hors du commun est capable d'inférer, au travers de la création, le fonctionnement du psychisme. Des mythes antiques, de la Bible à Romain Rolland, son ami qu'il cite dans *Malaise de la civilisation* en 1929⁹⁰, il en tirera et formalisera des concepts majeurs en psychanalyse, tels que le complexe d'Œdipe, la loi symbolique, le narcissisme, et bien d'autres encore.

88 Cf. bibliogr.

89 S. Freud : *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, cf. bibliogr.

90 Cf. bibliogr.

Plus encore, c'est à lui que nous devons le premier cas de l'histoire de la psychanalyse à être construit à partir des seuls écrits du sujet, le cas du président Schreber. Là encore, cette étude n'a rien à voir avec celles des aliénistes, puisqu'il ne s'agit pas pour Freud de faire correspondre des traits pathologiques avec des ratés de l'écriture, ni même de promouvoir la production écrite du sujet comme reflet authentique de ce dernier, au détriment de la parole. Tout d'abord, il a sous les yeux une version publiée, et donc imprimée des *Mémoires d'un névropathe*⁹¹ (en allemand, « *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* », littéralement « hauts-faits mémorables », « chroniques d'un malade des nerfs »). Il s'agit pour Freud d'en faire une analyse détaillée, tout comme dans une construction de cas d'après les séances d'une cure psychanalytique. Il y met d'ailleurs une réserve, que si l'écriture, tout comme la parole, exprime des mécanismes inconscients, que c'est dans la mesure où il ne lui est pas possible de rencontrer Schreber en personne qu'il se base sur ses seuls écrits, et qu'il est donc susceptible de commettre des erreurs dues au fait qu'il lui est impossible d'avoir le retour de la parole du sujet – ce qui, encore une fois, diffère complètement de la conception des aliénistes, qui voyaient quant à eux dans l'écriture une source de vérité sur le sujet plus fiable que dans la parole. Mais malgré les réserves qu'y met Freud lui-même, ce cas, comme nous le savons, posera les jalons d'une modélisation analytique des psychoses.

Quant à Jacques Lacan, il est aussi un large utilisateurs d'écrits, comme en témoigne son œuvre : les écrits d'une institutrice psychotique dans « Écrits inspirés : schizographie », le cas Aimée de sa thèse de médecine, *Hamlet* de Shakespeare dans *Le désir et son interprétation*, James Joyce dans *Le sinthome* – maints exemples, donc, que nous ne citerons pas tous ici⁹².

Jacques Lacan, certes, alors jeune psychiatre, utilise abondamment les écrits des malades dont il a la charge, afin de préciser son diagnostic. Mais déjà, ce n'est plus tout à fait sous le même angle que les aliénistes qu'il cite dans sa thèse, Régis et Legrand du Saulle, puisqu'il ne se passe pas de la parole du sujet qu'il observe ; l'écriture vient ici en manière d'illustration de la parole révéler les mêmes troubles – ce qui est manifeste dans sa thèse. De plus, il rencontre les linguistes dès les années 1920, en les personnes de É. Benveniste et R. Jakobson, ce qui le fait diverger plus encore : la pensée lacanienne doit beaucoup d'emprunts à la linguistique, dont l'un des plus importants est bien la théorie du signe, avec certes quelques modifications, de Ferdinand de Saussure, et de plus, reprend des concepts importants des travaux de Jacques Damourette et Édouard Pichon (forclusion, « ne » explétif...)⁹³. Toute la topologie qu'il élaborera plus tard avec

91 Cf. bibliogr.

92 Cf. bibliogr. pour le détail de toutes ces références.

93 Cf. bibliogr. pour le détail des références citées dans ce paragraphe. Pour ce qui est des emprunts de Lacan à la linguistique, cf. aussi les travaux de Michel Arrivé et François Sauvagnat (cf. bibliogr.).

les nœuds est certes héritée de Freud, mais aussi de cette rencontre majeure. Mais aussi bien, il fréquente les surréalistes, dont ses séminaires, tout comme ses écrits, sont largement inspirés : la pensée lacanienne, rigoureuse jusqu'au moindre détail, fait une ample utilisation des œuvres littéraires, et y trouve aussi, à l'instar de Freud, les éclairs de lucidité que les poètes écrivent, sans même s'en apercevoir, à propos du fonctionnement du psychisme.

De ses études analytiques de la littérature, J. Lacan tirera des concepts majeurs, grâce notamment à *Hamlet* de Shakespeare, dans *Le désir et son interprétation*, où le Phallus, par exemple, signifiant du désir que porte Ophélie, désir par ailleurs insoutenable, car ici dévoilé, est érigé à l'état de concept comme objet d'échange symbolique. Plus encore, c'est avec James Joyce que Lacan parachèvera, à notre sens, son enseignement. Ce portrait de l'artiste pas en jeune homme, pour paraphraser le titre d'une œuvre de Joyce, vient illustrer la conceptualisation de l'écriture que Lacan avait entrepris depuis des années, cette écriture des nœuds que forment les trois registres, et qui est une topologie nouvelle de l'inconscient ; conception diamétralement opposée à celle des aliénistes, d'une part, mais aussi à celle qu'il avait au départ de l'écriture comme reflet des phénomènes élémentaires de la psychose, puisqu'ici, au contraire, l'écriture de Joyce, envisagée comme sinthome, est précisément ce qui permet au sujet de tenir, malgré un père qui ne l'est pas tellement – dernier point que nous détaillons en deuxième partie de ce travail, qui porte sur l'évolution du concept d'écriture dans la pensée lacanienne.

Certes donc, dans l'histoire de la psychanalyse, nous avons des études variées de textes littéraires, qu'ils soient ou non à caractère autobiographique. Ces écrits méritent toute l'attention du chercheur, pour ce qu'ils offrent de richesse et de complexité, pour ce qu'ils révèlent du psychisme. Les écrits autobiographiques, en particulier – ce qui n'est certes pas restrictif – peuvent être complémentaires d'une étude de cas, voire se faire matière principale, lorsqu'il n'y a pas pour le chercheur possibilité d'entrevue directe avec le sujet qu'il étudie, comme c'est le cas ici – il ne saurait cependant, quand cela est possible bien entendu, se priver de la parole du sujet dans le cadre d'une cure analytique ou dans le cadre d'une clinique psychopathologique. Mais à défaut, il serait dommage, comme nous venons de l'exposer, de se passer d'une telle source d'enseignement.

Tout d'abord, parce que la cure psychanalytique, tout comme le journal intime, est une autobiographie, et pas seulement en ce qui concerne l'anamnèse, puisque le sujet, tout au long de cette analyse, tout en se confiant, se raconte. Or, dans les pages d'un journal, le sujet se raconte tout autant, c'est le lieu par excellence où il se parle du sujet. La cure diffère aussi du journal – le sujet ne pouvant pas s'auto-analyser, pour la raison que sans la présence du tiers en la personne de l'analyste, il n'aura pas le recul nécessaire qui lui permettrait, par la voie du transfert, de

liquider ses conflits. Mais s'agit-il bien de cela, dans ce genre d'écrits ? Pas vraiment : l'écriture, si elle est un voyage intérieur est avant tout un épanchement de jouissance, une narration du cauchemar de la pulsion alors détournée à des fins d'invention, de réinvention d'un imaginaire par définition lésé, que ce soit par la castration ou bien par l'angoisse de morcellement. Plus encore, nous l'avons vu dans les exemples cités plus haut, l'écriture de soi rime avec censure.

Car le sujet qui écrit son journal intime et *a fortiori* son autobiographie ne dit certainement pas tout, ce qui est son droit le plus strict, il n'y a de plus personne qui se pose devant lui, sinon lui-même, ce qui ne fait pas vraiment tiers, pour l'inciter à en écrire plus qu'il n'en voudrait. Il déforme son texte, l'embellit, etc. Mary Barnes et Vaslav Nijinski, par exemple, que nous étudions en détail dans le présent travail, se placent ainsi dans une position héroïque, et sont loin, sous des dehors extrêmes, de livrer l'entièreté de leur expérience de sujet. L'autocensure, au contraire, chez l'un comme chez l'autre, et très particulièrement chez la première, joue un rôle très manifeste, malgré la crudité de maints passages du texte, et maintient le sujet dans un équilibre économique précaire, où le symptôme se fait rédemption d'une culpabilité intenable et refoulée, en relation avec la quête douloureuse d'un objet aussi lointain qu'aimé et haï. Quant au second, il raconte ce qu'il peut de l'expérience du déclenchement de la psychose, indicible par définition, en se faisant prophète, messie, et même Dieu, tout en même temps que pantin d'une jouissance qui le possède et le manipule littéralement.

Mais n'est-ce pas d'ailleurs, aussi, ce qui se passe dans la cure psychanalytique ? Le sujet ne doit-il justement pas se placer en héros, non seulement parce qu'après tout, en dernier recours, il n'aime que lui, mais aussi à des fins de réparation imaginaire, ou encore de rétablissement du sujet sur une scène réelle – ce qui est la malheureuse tentative de Nijinski – afin de faire face au danger de l'anéantissement pulsionnel ?

L'on pourra certes toujours, ce qui n'est pas un travail à négliger, dans un souci de précision, rassembler et recouper toutes les sources que l'on pourra à propos du sujet étudié – ce qui se révèle par ailleurs fort intéressant. L'écriture d'un cas, cependant, n'est pas une enquête policière, et rien ne justifie éthiquement le fait de s'en servir à la décharge du sujet. Au contraire, ces sources que nous qualifierons d'annexes, ne doivent pas être employées à autre chose qu'à la justesse de l'écriture du cas ; en effet, elles sont les restes pour ainsi dire archéologiques d'un contexte où vivait le sujet, et en tant que telles, ne sauraient que servir de support historique à l'écriture du cas, à propos de ce que le sujet lui-même en fait.

La question, au demeurant, ne réside pas dans la recherche d'une vérité absolue du sujet, mais dans le fait que le sujet, quoi qu'il en soit, confronté à un vécu pulsionnel cauchemardesque par définition – cela le met d'ailleurs tellement en danger qu'il en éprouve, en tant que sujet, une angoisse insondable qui s'appelle dérélition (*Hilflosigkeit*), et qu'aucun amour ne saura jamais

réduire tout à fait – ce sujet donc ne peut que nécessairement, selon l'expression de J. Lacan, « mi-dire » la vérité. Le chercheur est donc bien forcé de s'en accommoder, de cette « mi-disance », car c'est la seule parole humaine possible, en ce qui concerne la névrose, comme en ce qui concerne la psychose, où le ravage de la pulsion et son indicibilité sont, le plus souvent, encore plus manifestes, d'autant que la chaîne signifiante s'est disloquée.

Le problème majeur de l'utilisation de sources autobiographiques, quelle qu'en soit la forme, donc, n'est pas celui de la vérité : la vérité du sujet est là, à cueillir, encore faut-il la reconnaître pour telle et la respecter, ce qui n'est pas toujours évident. Un autre problème généré par l'utilisation de telles sources réside plutôt dans le respect de l'anonymat, respect qui exige certaines transformations, certaines falsifications de la part du chercheur lui-même. Utilisation de pseudonymes, d'initiales, voire changement du nom des lieux où cela se passe... Tout est bon et nécessaire à brouiller les pistes, de façon à ce que le lecteur ne puisse reconnaître qui, en réalité, sont les protagonistes de ces autobiographies et journaux intimes. Ce qui peut poser problème, parfois : citons l'exemple d'un sujet autiste rencontré dans le cadre d'un stage de master, où le prénom du fils était l'anagramme de celui du père, ce qui avait, réellement, toute son importance.

Nous considérons cependant qu'il s'agit là d'un faux problème, car le respect de la vie privée passe avant toute autre chose, et au demeurant, il ne nous semble pas que de telles transformations nuisent à la justesse de l'écriture. L'on trouvera toujours, en ce qui concerne ces noms parfois si importants dans l'économie même du sujet, des solutions de remplacement, qui préservent tout à fait ce caractère central du nom. D'ailleurs l'analyste, à construire son cas, ne rencontre-t-il pas, s'il désire l'utiliser à des fins de recherche, tout à fait les mêmes questions ?

Cependant, la question se pose en d'autres termes, en ce qui concerne les sujets décédés depuis longtemps ; certes, s'il s'agit d'inconnus, il est peut-être assez inutile et dispendieux, d'autant que les sources seront rares, d'aller dissoudre l'anonymat, encore que l'on pourrait tomber sur des surprises – il nous semble que c'est à laisser à l'appréciation de celui qui entreprend la recherche. S'il s'agit de gens connus, l'on veillera tout de même, surtout si le décès est plus ou moins récent, à respecter l'anonymat des protagonistes encore en vie, voire, comme c'est le cas pour Nijinski, à demander aux héritiers une autorisation pour l'utilisation de certains documents – sa fille cadette étant encore en vie à l'heure où nous terminons ce travail. Si cela n'est pas possible, il nous semble nécessaire de garder, çà et là, le mystère sur les personnages dont l'identité n'est pas révélée.

Quoi qu'il en soit, celui qui écrit un cas est tenu à un devoir de réserve, et doit se montrer particulièrement précautionneux, en tant que rapporteur de la parole d'un sujet, parce que décédé, qui ne sera jamais là pour répondre de ses écrits, à ne pas porter de jugement, ce qui ne sert pas le

sujet, car c'est cela même qui falsifie au plus au point son témoignage. C'est un dérapage d'autant plus facile que le chercheur est là confronté à un sujet *in absentia*, ce qui ne peut que titiller son imaginaire, mais auquel il est fort utile de s'apercevoir que l'on peut parer, en adoptant cette même attitude de « neutralité bienveillante » qui convient à la cure psychanalytique.

Écrire un cas à partir de sources autobiographiques rencontre les mêmes difficultés épistémologiques et déontologiques qu'écrire un cas à partir d'une cure analytique. Il s'agit tout de même d'un portrait véritable, car c'est un portrait possible du sujet, qui implique que non seulement il y a obligation, avant toute autre chose, éthique, de confidentialité, mais aussi parce qu'il y a à l'œuvre toute cette écriture, qui est ce nouage des trois registres, par le fait même qu'il parle, qui empêche le sujet de rendre compte directement, de l'expérience qui est la sienne, celle de l'indicible pulsion ; de plus, le chercheur, en tant que lui-même sujet, est soumis aux mêmes lois, ce qui crée nécessairement une deuxième déformation imaginaire, par rapport à laquelle la plus grande erreur qui soit serait de l'ignorer.

Il s'agit donc d'écrire un portrait possible du sujet, qui, s'il n'est nécessairement pas certain, grâce à une mise en œuvre méticuleuse de l'outil psychanalytique, tend vers le probable, et reste démontrable. Certes, le sujet n'est pas là pour répondre de ses écrits, et il est impossible de s'assurer de la justesse du portrait, en raison du défaut du retour de la parole de ce même sujet. Loin de la vision des aliénistes du XIXe siècle, cependant, qui se servaient des écrits des aliénés à des fins diagnostiques et préventives, l'écriture d'un tel cas rentre entièrement et rigoureusement dans le cadre d'une écriture classique de cas en psychanalyse, et ne saurait se passer des mêmes questions déontologiques et épistémologiques, et ne doit être entreprise seule que dans le cas où il n'est pas possible au chercheur d'entrevoir le sujet dans le cadre de la clinique ou de la cure analytique.

II. L'évolution du concept d'écriture en psychanalyse.

Nous venons donc de voir, dans la partie précédente, un aperçu de ce que sont le journal intime et l'autobiographie, deux genres qui ne s'opposent pas, en tant que le journal intime, tout comme la cure psychanalytique, ce que nous avons démontré, est une autobiographie.

Cependant, il s'agit là de la question de l'écriture matérielle, celle que, ligne après ligne, le sujet dessine sur le papier. Et si elle nous est d'un grand secours à faire parler le sujet qui n'est plus là pour répondre de ses écrits – ce qui, nous l'avons vu, nous pose le problème d'une certaine fidélité à ce sujet, c'est-à-dire nous pose la question de ce que devient la vérité d'un sujet lorsqu'elle est rapportée par un tiers, question que nous retrouvons par ailleurs dans toute écriture de cas, puisque celui qui rapporte n'est jamais, lui aussi, qu'un sujet qui mi-dit la vérité – cette écriture, donc, ne nous dit pas pour l'instant ce qui est à son œuvre, et qui est une autre écriture, tout aussi bien celle du sujet, concept ayant énormément évolué au cours de l'histoire de la psychanalyse, particulièrement au cours de la pensée lacanienne, évolution dont nous allons résumer dans cette partie cinq moments-clé, que nous avons répartis comme suit :

Tout d'abord, au début de la pensée lacanienne, comment, avec le cas Aimée, dans *De la paranoïa dans ses rapports avec la personnalité*, l'écriture est envisagée comme reflet des phénomènes élémentaires dans la psychose, et comment, pour le sujet en question, elle se fait ligature magique. Comment, dans un deuxième temps, J. Lacan, avec un commentaire du cas du petit Hans, dans *La relation d'objet*, commence à conceptualiser l'écriture comme écriture du fantasme, lui donnant un tour, selon l'expression de François Sauvagnat, « géographique », amorçant ainsi une généralisation de l'écriture à laquelle il ne cessera pas, durant son enseignement ultérieur, de travailler. Nous en viendrons ainsi à ce que devient cette conceptualisation dans le séminaire sur *L'identification*, où par la répétition sans fin, l'éternel retour d'un même trait, le trait unaire, le sujet s'emploie à écrire son propre destin en s'appliquant à faire du Un. Comment ensuite, dans le séminaire *Encore*, J. Lacan met l'accent sur l'écriture du nom du Père comme venant suppléer l'impossibilité du rapport sexuel en tant qu'il s'agit de

l'impossibilité, justement, de faire Un avec l'Autre comme autre radical, en tant que le sujet ne peut atteindre son partenaire autrement qu'en lui-même. Comment, dans un cinquième et dernier temps, ce qui est un parachèvement de cette généralisation de l'écriture, et à l'inverse de la première conception, dans le cas Aimée, où Lacan défendait une certaine psychopathologie de l'écriture comme aliment du délire, cette écriture en reflète une autre, qui est un nouage des différents registres, et contribue à stabiliser le sujet, ici James Joyce dans *Le sinthome*, en se portant au secours de la fonction phallique, dans ce cas défaillante, ce qui indique une structure psychotique.

Ce qui nous permettra une première conclusion sur cette écriture du sujet, préalable à tout travail ultérieur sur la question dont nous débattons en fin de thèse.

1. L'écriture dictée par le vécu délirant : le cas Aimée, (1932).

Nous ne ferons pas ici l'exégèse de la très intéressante thèse de médecine de Lacan, présentée en 1932 – cf. bibliogr. – qui étudie les phénomènes de la personnalité à travers l'illustration de ce cas de paranoïa désormais resté célèbre. Un mot cependant sur cette thèse, dont nous allons développer les thèmes autour du cas qu'elle présente ci-dessous. Dans cette thèse, donc, Lacan s'inspire avant tout d'Ernst Kretschmer⁹⁴ (1888-1964), puisqu'on y retrouve la notion de personnalité que le jeune médecin se propose de définir, ainsi que les groupes constitutionnels de la nosographie kretschmérienne, ici le type dit paranoïde, groupes qui définissent les *caractéristiques pré-morbides* (constitution) du sujet. Il lui emprunte aussi le diagnostic de *délire de relation des sensitifs*, une espèce nosologique toujours utilisée en psychiatrie française, qu'il applique dans un premier temps au cas de sa thèse, pour ensuite y substituer celui qu'il invente, la *paranoïa d'autopunition*, qui cependant se base, sur ses fondements étiologiques, toujours sur les groupes constitutionnels de Kretschmer. Le sujet même de la thèse s'inspire encore de ce dernier, puisque Lacan se propose d'y établir, comme le titre l'explique, les rapports entre cette *personnalité constitutionnelle* et la psychose paranoïaque, à partir d'une monographie sur une patiente.

Nous ne ferons pas non plus une étude critique du livre que Jean Allouch⁹⁵ a écrit sur ce cas désormais célèbre, livre que nous avons employé en raison de ce qu'il apporte en matière de précisions biographiques et historiques sur le cas en question, et non pour la vue critique de la thèse de Lacan, ce qui s'écarterait de notre sujet, où il s'agit, à partir des écrits de Marguerite Anzieu et de la thèse de Lacan, de tirer quelques conclusions sur les relations entre les thèmes de l'écriture et ceux du délire paranoïaque, où le délire se fait nourriture de l'écriture, et l'écriture, à son tour, matière, laboratoire du délire. De plus, nous ne sommes pas d'accord avec la ré-interprétation qu'il fait de ce cas, notamment à propos du délire à deux qu'il suppose entre Marguerite Pantaine et sa mère, que nous réfutons, en raison du fait qu'au moment où se déclenche le délire de la fille, cela fait de nombreuses années qu'elle n'a plus aucun contact avec sa mère.

94 Cf. bibliogr.

95 Cf. bibliogr.

Lacan, donc, s'inspire aussi, tout en s'y opposant, de celui qu'il appellera plus tard son « seul maître à penser en psychiatrie », à savoir Gaétan Gatian de Clérambault⁹⁶, dont il fut l'élève. Il s'en inspire de par le regard clinique, minutieux, qu'il porte au sujet qu'il étudie, ainsi que par la rédaction du diagnostic, extrêmement précise et fourmillant de détails, et lui empruntera aussi le concept de « phénomènes basaux », sous le nom de « phénomènes élémentaires » – ce qui fera dire au grand psychiatre que son élève l'avait plagié. Et pourtant, il s'y oppose radicalement par le fait qu'il y rejette, s'exposant ainsi à ses foudres directes, les thèses mécanicistes de ce dernier, tout comme il rejette, d'ailleurs, les conceptions organicistes et eugénistes de Crick et Watson. Il adopte déjà, dans ce travail, les conceptions freudiennes de l'économie libidinale, et dont il défend le point de vue psychogénétique des troubles psychiques.

Certes, Lacan, depuis, aura fait du chemin, et sa pensée aura changé de beaucoup ; par exemple, bien plus tard, il déclarera que la paranoïa et la personnalité, c'est la même chose, signifiant par là que ce qu'on appelle personnalité est en fait une synthèse du moi, paranoïaque par essence – puisque ce moi n'aime en fait que lui – et que la personnalité, dans la psychanalyse, n'accédera décidément pas au statut de concept, pour ce que ce terme représente, en réalité, de vague. Toutefois, tout cela n'altère en rien la validité de l'observation de Lacan, d'une grande précision clinique, ni même celle de son diagnostic – puisqu'il s'agit bien d'une paranoïa – et ni surtout de la relation qu'il fait, parallèlement à la question centrale de sa thèse, entre le délire et l'écriture, question dont nous traitons justement ci-dessous.

Nous nous bornerons donc à présenter une très brève et très concise biographie de Marguerite Pantaine, incluant le fait-divers à l'origine de son internement. Cela fait, nous montrerons comment ce contexte, tout autant que le délire, est intriqué avec l'écriture des romans, dans une analyse littérale, qui nous permettra d'entrevoir dans ce cas, comment l'écriture fictionnelle, plus que de se nourrir du délire, est en lien des plus étroits avec celui-ci. Comment, enfin, toujours dans ce même cas, l'acte d'écriture se fait ligature entre le sujet et son inaccessible objet, ligature magique, sortilège, afin que cet objet d'amour, à jamais, reste tout à la fois ici et à l'écart, et, en même temps, tout comme le délire, tentative de rédemption par rapport à la souillure que représentent l'acte sexuel et les femmes qui, selon Marguerite Anzieu, incitent à la débauche, ce qui est, comme nous le verrons, l'expression du rejet d'un désir homosexuel.

96 Cf. bibliogr.

a. Repères biographiques.

La thèse de Lacan, *De la paranoïa dans ses rapports avec la personnalité* (cf. bibliogr.), traite donc de l'observation d'Aimée A., alias Marguerite Anzieu, Pantaine de son nom de jeune fille, née à Chalvignac dans le Cantal en 1892. Travaillant dans l'administration des P.T.T., elle se marie avec un collègue de bureau, René Anzieu, en 1917. Elle est victime d'une fausse-couche, ce qui lui occasionne un premier épisode délirant à l'encontre d'une ancienne collègue de travail et amie, Mlle C. de la N., qu'elle accuse d'avoir usé de sorcellerie sur l'enfant mort-née en question. En 1923, elle met au monde son fils, Didier, dont elle est persuadée que se trame autour de lui un complot visant à l'envoyer à la guerre ou à le faire assassiner, qui deviendra un célèbre analyste après avoir lui-même suivi une cure avec Jacques Lacan entre 1949 et 1953 – ce dont nous ne traiterons pas plus, car cela serait entièrement hors sujet. Elle est internée une première fois en 1924, sur la demande de son mari et de sa propre sœur, suite à une tentative de fuite aux États-Unis, qui se solde par un échec⁹⁷. Quatre ans après, cette femme qui voulait devenir selon sa propre expression une « femme de lettres et de sciences » renommée, décide de quitter sa famille pour s'installer à Paris, pour des raisons qu'explique un délire paranoïaque en pleine fermentation : qui sont les mystérieux persécuteurs qui en veulent à son fils ? Travaillant toujours dans l'administration des P.T.T., elle se cultive en même temps de façon assidue, et tente de passer le baccalauréat, qu'elle rate, malgré ses efforts, par trois fois. En quelques semaines, elle écrit deux romans, *Le détracteur* et *Sauf votre respect*, qui n'essuieront malheureusement que des refus de la part des éditeurs. Elle nourrit une passion érotomaniaque pour le prince de Galles, auquel elle écrit régulièrement, objet de ses désirs qui succède à Pierre Benoit (P.B. dans la thèse de Lacan), écrivain et académicien renommé. En avril 1931, elle agresse celle en qui elle voit, aux côtés de Pierre Benoit, sa principale persécutrice, l'actrice Huguette ex-Duflos (Mme Z.), alors star du cinéma muet et du théâtre, la blessant à la main avec un couteau de chasse. Arrêtée, Marguerite Anzieu est ensuite internée à la clinique de l'asile Sainte-Anne. Elle y rencontre Jacques Lacan, alors jeune médecin interne en psychiatrie, qui la suit quotidiennement pendant un an et demi. J. Lacan baptise Marguerite Anzieu « Aimée A. » (prénom de l'héroïne de l'un des

⁹⁷ Il faut savoir que si la Révolution avait amélioré quelque peu le statut des femmes en matière de droit, le code Napoléon, instauré en 1804, et graduellement réformé jusqu'à l'abolition complète de ses reliquats en 1975 avec la dépénalisation de l'adultère et la suppression de l'obligation pour la femme d'habiter le même domicile que son mari, même en cas de divorce (lequel fut ré-autorisé en 1945), le code Napoléon, lui, donc, est une véritable régression historique, puisque, s'inspirant du droit romain de l'Antiquité, il définit la femme dans la loi comme mineure à vie, ce qui est, alors à l'époque où Marguerite Anzieu tente de fuir en Amérique, strictement en vigueur. Il est alors interdit à une femme, notamment, de quitter le territoire, travailler, ouvrir un compte en banque, etc., sans l'assentiment de son père, de son tuteur, ou bien de son mari.

romans de Marguerite, le « A » étant certes l'initiale de son nom de famille, mais aussi celle du prénom de toutes les héroïnes de Pierre Benoit, dont elle est une très fidèle lectrice, même encore alors qu'il compte parmi ses persécuteurs) pour en faire le sujet de sa thèse, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, qu'il illustre avec des passages de l'œuvre de sa patiente. Les extraits des romans de Marguerite Anzieu publiés dans son travail attirent à l'époque, par leur qualité littéraire, l'attention des surréalistes : Léon-Paul Fargue, René Crevel, Joë Bousquet, Paul Eluard et Salvador Dali. Elle écrit, en alexandrins, une histoire des femmes de la Bible et *Les lettres d'Ophélie à Hamlet*, avant de mourir en 1981. Aucun de ses écrits n'a été à ce jour publié, mis à part les extraits que l'on peut lire dans la thèse de Lacan (cf. bibliogr.), ce dernier ne lui ayant jamais restitué, pas plus que ses romans, ses lettres et ses poèmes.

Marguerite Anzieu est hospitalisée à Sainte-Anne en 1931, puis transférée à Ville-Évrard en 1938. Elle est libérée en 1943, après douze ans d'internement, ainsi que maints recours juridiques, demandés par la patiente elle-même, sous condition d'être recueillie et surveillée par sa sœur, Maria Chaissac. En 1944, elle devient employée de maison chez la famille Debost, d'abord à la campagne, puis à Paris, où elle se lie d'amitié avec une certaine Damia, personnage dont l'identité reste incertaine : est-ce une comédienne sans le sou, une prostituée ? En tout cas, il apparaît qu'elle présente pour le moins certaines des caractéristiques susceptibles autrefois de choquer les conceptions morales de Marguerite Anzieu. En 1951 elle s'installe seule à Boulogne et y élève un temps une nièce non reconnue par son père, puis devient gouvernante, en 1952 et 53, chez le père de Jacques Lacan. Il n'est rien dit du reste de sa carrière professionnelle, sans doute prend-elle sa retraite peu après – elle a en effet soixante-et-un ans. Par la suite, elle essaiera, sans succès, de récupérer ses écrits auprès de Jacques Lacan. Pierre Benoit meurt en 1962, René Anzieu, le mari de Marguerite Pantaine, en 1967, Élise Pantaine, sa sœur aînée, en 1977, Huguette ex-Duflos en 1982, et Marguerite Anzieu elle-même en 1981, son fils en 1999. L'identité des protagonistes de l'affaire est révélée en 1986 par Didier Anzieu lui-même dans *Une peau pour les pensées* (cf. bibliogr.). Seule Mlle C. de la N. est restée dans l'anonymat, Didier Anzieu lui-même ignorant son véritable nom.

b. Les romans de Marguerite Pantaine – l'écriture, laboratoire du délire.

Quant à ses romans, justement, ceux qu'elle voulait publier, écrits donc huit mois avant l'attentat, ils sont en

« relation avec le sentiment de sa mission et celui de la menace imminente contre son enfant » (p.177).

Voir, en préambule, un commentaire de Lacan p.240 de sa thèse, qui déjà nous met sur la piste d'une relation étroite entre le délire et les écrits de cette femme :

« On ne peut manquer de souligner les qualités très spéciales de ses créations imaginatives ; elles ne donnent point seulement à la malade des apaisements qui devancent l'avenir, mais elles se distinguent encore par leur extrême plasticité, parentes des représentations infantiles, par leur ton très spécial d'effusion enthousiaste, déjà noté par nous dans les écrits, et qui ajoute à cette impression d'infantilisme de l'affectivité ».

Le premier roman, donc, a été rédigé presque d'un trait, dans un intervalle de huit jours, coupé par une interruption de trois semaines, et le second en un mois

« dans une atmosphère de fièvre » (p.179).

Ce que remarque Lacan en tout premier lieu, c'est que ces manuscrits sténographiés ne présentent pas de particularités typographiques – surlignage, encres différentes, majuscules aux noms communs, etc. – que l'on retrouve pourtant chez beaucoup de sujets délirants. Cependant, l'écriture est particulièrement rapide, la ligne est discontinue, sa hauteur est variable, et la ponctuation fait souvent défaut, traits qui correspondent à des périodes d'exaltation délirante chez le sujet en question.

Ces romans présentent, de l'avis de Lacan, même s'ils sont imparfaits, une certaine qualité littéraire que nous leur reconnaissons aussi volontiers. Le verbe est haut en couleurs, et notre littéraire ne manque pas d'habileté poétique, non plus que d'originalité. Les images qui fusent sur le papier ne sont pas sans rappeler certains écrits surréalistes, et d'ailleurs les extraits publiés par Lacan dans sa thèse ont enthousiasmé les tenants de ce mouvement, et notamment Léon-Paul Fargue, René Crevel, Joë Bousquet, Paul Eluard et Salvador Dali. L'écriture ne présente pas

d'automatisme, ni même de stéréotypie. L'on note une absence totale de circonlocution dans les phrases, ce qui est pourtant souvent le cas dans maints écrits de paranoïaques.

« C'est au contraire une succession de phrases courtes ; elles s'enchaînent à une allure qui frappe d'abord par son aisance et son ton de verve », commente Lacan p.179.

Cependant, ici ou là, l'on remarque l'expression d'une certaine fuite dans les idées, qui donne à certains passages un aspect quelque peu incohérent.

« Au premier plan y apparaît un sentiment de la nature qui tient aux racines profondes de la personnalité, à des expériences infantiles très pleines et qui n'ont pas été oubliées », continue-t-il à la même page.

On y trouve une aspiration amoureuse qui, dans la vie réelle, se solde presque toujours par des échecs, et donc, dans l'écriture, d'autant plus tendue. On y trouve aussi un bovarysme marqué, qui se retrouve d'ailleurs dans les idées de gloire de la malade, qui se voit comme une « femme de lettre et de sciences ».

« Cette discordance affective s'accommode bien de l'émergence incessante de mouvements proches de la sensibilité infantile : révélations soudaines d'une pensée fraternelle, départs pour l'aventure, pactes, serments, liens éternels », écrit Lacan p.180.

Marguerite Pantaine, cependant, ne s'en sert pas pour le romanesque que cela représente, au contraire, c'est avec une sincérité aiguë qu'elle écrit. L'on peut aussi noter l'emploi de régionalismes probablement d'origine occitane – Marguerite est Cantalienne – ainsi que de termes patois, de façon parfois assez maladroite, mais qui colorent le texte, en maints endroits, d'une saveur piquante. Ainsi par exemple cette très poétique image, citée par Lacan p.182 :

« Ils ne sont plus que tous deux dans le clair obscur, son cœur brûle comme de la tille⁹⁸, les planètes en feu battent des ailes, la lune envoie ses fleurs purpurines dans la chambre ».

Ce premier roman s'intitule *Le détracteur*, et, comme le second, est dédié au prince de Galles. Il est inspiré en partie de Pierre Benoit, l'écrivain préféré de Marguerite Anzieu, qui devient ensuite dans le délire son persécuteur – probablement à partir de 1926, après que la dame fut allée le rencontrer, et qu'il lui opposa sans doute un refus. Comme dans les romans de l'illustre académicien, le personnage principal du *détracteur* est une femme, et son prénom commence par la lettre A. : Aimée. Les intrigues qui s'y nouent, sur fond de drame sentimental et bucolique, ne sont pas sans rappeler la structure des histoires de Pierre Benoit, jusque dans le jeu

98 Liber du tilleul, qui servait notamment à faire des cordes.

d'initiation à la débauche que signe l'arrivée des « étrangers », des comédiens venus de Paris. Il s'agit d'un drame sentimental où une jeune fille innocente, séduite par un couple d'intrigants venus de la ville, perd son amoureux et meurt de consommation⁹⁹.

Le deuxième roman s'intitule *Sauf votre respect*. C'est un violent pamphlet contre la République, les actrices, les journalistes et les écrivains, et il met en scène une jeune fille de bonne famille paysanne partie à Paris pour tenter de ramener à ses propriétaires un âne qui s'était échappé après avoir été vendu à des citadins. Le thème de l'histoire est en fait très accessoire, et l'âne semble représenter Marguerite Anzieu elle-même, qui s'auto-accuse ainsi d'avoir été si bête de s'être faite avoir par ses persécuteurs. Le ton est sarcastique et très violent, mais le style, d'après les extraits que nous pouvons en lire dans la thèse de Lacan, est moins achevé et le récit présente, par moment, des incohérences majeures, dues à des coqs-à-l'âne caractéristiques des écrits de sujets psychotiques.

Nous allons maintenant exposer comment Marguerite Anzieu se sert de l'écriture, ce que nous allons résumer en plusieurs points. D'une manière générale, tout d'abord, nous pouvons nous rendre compte que l'écriture constitue une sorte de pierre de touche du délire, où le sujet, se faisant alchimiste, précise à sa manière les raisons du déclenchement, en projetant sur le réel le danger d'anéantissement qui plane sur lui. L'écriture en soi ne constitue certes pas ce délire, puisqu'il s'est déclenché bien avant, mais par ce moyen, le sujet en parfait la facture, il en précise les détails logiques, ouvrant la voie à une systématisation plus fine, afin de faire barrage à ce danger toujours plus ou moins imminent de néantisation. Ce n'est donc pas un hasard si nous trouvons dans les deux romans de Marguerite Anzieu, sous des visages différents mais à peine déguisés de littérature, les mêmes persécuteurs et les mêmes thèmes que dans le délire.

D'autre part, l'écriture, en effectuant ce travail de précision sur le délire, clarifie la situation du sujet, et lui redonne une place sur la scène du monde qu'il n'avait pas, une place tout à fait centrale, car ce qui se joue sur la scène, c'est son monde intérieur ; mais il ne s'agit pas de théâtre, et les romans de Marguerite Anzieu ne représentent pas des fictions. Tout au contraire, le sujet fait ici un tour logique, il étale ses lignes sur le papier comme d'autres mettent en rapport des équations mathématiques, afin de révéler une inconnue, qui est la vérité du sujet lui-même. Cette vérité est vécue par le sujet comme authentique et fondamentale, et c'est cela même que Marguerite Anzieu tente, en écrivant, de mettre en avant et de synthétiser, car cela lui est vital : le délire, peu systématisé, garde des zones d'ombre qui restent hautement inquiétantes, il lui faut donc les mettre en lumière afin d'y échapper.

99 Terme de médecine aujourd'hui tombé en désuétude, qui désignait un affaiblissement général et un amaigrissement pouvant aller jusqu'à la mort, sous l'influence d'une maladie grave, ou encore, par euphémisme, la tuberculose ; la consommation était souvent associée, en littérature, au fait de mourir de chagrin, ce qui est d'ailleurs le cas pour la jeune héroïne, dans ce premier roman de Marguerite Anzieu.

Reprenons cependant de façon schématique, afin de mieux conclure, les thèmes du délire – thème du meurtre de l'enfant, persécutions par les actrices, et Pierre Benoit, érotomanie envers le prince de Galles, mission sociale consistant à établir le règne des femmes et des enfants sous le patronage de la royauté à opposer à l'avènement, dans le second roman, en passant, au « Règne de la Honte », qui est celui de la République, d'après le sujet.

Premièrement, l'on peut constater chez cette femme quelques traits de caractère notables : frigide, misogyne, elle accuse de plus son mari d'avoir des liaisons avec des actrices connues. À cela s'ajoute le fait que ses seules liaisons sentimentales réussies, pour être chastes car sous le sceau de l'amitié, n'en sont pas moins avec des femmes. En effet, Marguerite Anzieu a une attirance sexuelle pour les femmes – d'où la frigidité – ce que le sujet rejette énergiquement en raison de sa moralité religieuse très marquée. Tout d'abord, elle impute cette attirance à son mari. Puis elle accuse plus tard ces mêmes femmes de lui vouloir du mal, à elle et à son enfant. Ceci est possible parce que son Idéal du moi se confond avec son objet d'amour véritable, ce qui donne aux femmes en question des qualités persécutrices, qui apparaissent déjà dans la jalousie pour le moins excessive qu'elle exprime à l'endroit de son mari. Il faut en outre préciser que dans son cas, l'attirance homosexuelle s'explique par le fait que pour le sujet, l'objet d'amour et l'idéal du moi se confondent au point qu'en réalité, le moi se prend lui-même comme objet d'amour, ce qui se reflète dans le délire de jalousie, de façon inversée.

Au cours d'une première grossesse qui se solde par la venue au monde d'une fille mort-née, Marguerite Anzieu développe pour la première fois une ébauche de systématisation délirante. Premièrement, de mystérieux ennemis lui en veulent, et d'autre part, elle accuse secrètement sa meilleure amie d'avoir provoqué sciemment la mort de l'enfant par le truchement de pensées maléfiques. Déjà, elle accuse aussi Huguette ex-Duflos¹⁰⁰, dont elle a entendu parler par cette amie, d'inspirer cette dernière, qui à son avis renseigne l'actrice sur sa vie privée. Marguerite Anzieu avance le fait que l'actrice veut se venger d'elle, pour ce qu'elle eût dit à ses collègues que les actrices étaient des putains alors qu'elle pensait nommément à Huguette ex-Duflos, comme si cette dernière avait un pouvoir de devinement de la pensée.

Cependant, la systématisation ne se développe pas plus pour le moment, et semble plus ou moins se cantonner à une exagération de croyances magiques, alors très communes et populaires dans les campagnes de l'époque.

Marguerite Anzieu connaît cependant une deuxième poussée délirante, dont l'évolution s'étale sur plusieurs années, de 1922 à 1931, à l'occasion d'une deuxième grossesse, où un fils, Didier, vient à terme en 1923. Au départ, donc, la menace est encore assez imprécise, mais elle a la certitude qu'on lui en veut et que son fils court un grand danger, qu'on veut l'assassiner afin de

100 Cf. annexes en ce qui concerne cette actrice.

punir la mère pour sa conduite contraire à la morale. Elle ne reconnaît pas, en effet, que c'est elle-même qui a un désir de mort envers son fils ; le sujet veut le faire disparaître en tant que trace tangible, accusatrice, que Marguerite Anzieu s'est donnée à un homme, chose qui, chez ce sujet, même sous le couvert du mariage, représente un écart insoutenable de moralité, sans doute en raison de ses aventures passées, notamment avec un don Juan qui l'avait séduite puis abandonnée à la suite d'un pari stupide. De plus, précisément parce que ce n'est pas un mariage d'amour – Marguerite, alors Pantaine, s'est mariée avec René Anzieu de son propre choix, mais pour des considérations entièrement matérielles – le sujet doit ressentir les rapports sexuels avec ce dernier comme à la fois une obligation et une souillure supplémentaire.

Dans un premier temps, elle cherche à fuir ces ennemis mystérieux qui veulent faire mourir son fils à la guerre ou dans un duel en dépit de son jeune âge, et rate de peu, grâce à un faux, un départ en Amérique¹⁰¹. Sur l'instigation de sa sœur Élise Pantaine et de son propre mari René Anzieu, elle est alors internée quelques mois, pendant lequel le délire, sans se remettre tout à fait, se tasse quelque peu.

Quelque temps après sa sortie, le délire reprend. Elle part seule à Paris afin de mieux se rendre compte de l'identité de ses ennemis mystérieux, et se tourne probablement vers Pierre Benoit, écrivain très fameux¹⁰², du moins aux yeux du public, dont elle est par ailleurs une fervente admiratrice et une fidèle lectrice – plus tard, elle s'inspirera de lui pour écrire ses romans tout en l'accusant, par un effet de projection, niant par là l'admiration qu'elle lui porte, de plagiat. Sans doute a-t-elle jeté son dévolu sur cet homme depuis longtemps. Ses sentiments de dévotion à son encontre tournent probablement en haine lorsque Marguerite Pantaine découvre que Huguette ex-Duflos, qu'elle exècre, a le rôle principal dans un film tiré d'un roman de Pierre Benoit. En tout cas, elle lui demande des comptes, ce après quoi il la traite d'impertinente, ce qui ne fait qu'enflammer le délire. Désormais, Huguette ex-Duflos est hissée plus précisément à la place de persécutrice principale, instigatrice du complot qui inspire et manipule Pierre Benoit de façon à ce qu'il étale la vie privée de Marguerite Anzieu par allusions dans ses romans¹⁰³, et pire, à la scène où tout le monde peut voir, selon elle, que Huguette ex-Duflos singe ensuite sa vie privée.

101 Cf note *supra*, à propos du statut des femmes à cette époque, qui ne pouvaient sortir du territoire français – entre autres – qu'avec la permission écrite et signée par leur père, mari ou tuteur.

102 Cf. annexes, à propos de cet écrivain à succès, figure typique de l'empire colonial français.

103 C'est sans aucun doute *Mademoiselle de la Ferté* qui inquiète alors le plus Marguerite Anzieu (cf. annexes sur Pierre Benoit pour les références de ce livre). Il s'agit en effet d'une histoire d'amitié ambiguë entre deux femmes, ce qui n'est sans doute pas sans lui rappeler à la fois son amitié avec Mlle C. de la N., la collègue de bureau qu'elle accuse d'avoir magiquement fait mourir son premier enfant, et sa relation avec sa sœur aînée, Élise Pantaine, qui prend pour ainsi dire sa place dans la direction du foyer et l'éducation du fils, Didier Anzieu. Certes, à première vue, la relation entre cette Anne de la Ferté et Marguerite Anzieu semble lointaine, mais la semblance du lien sentimental entre les deux femmes du roman et celles de la réalité suffit au sujet paranoïaque à alimenter la systématisation de son délire.

Elle se tourne alors vers le « prétendant au trône de France » – peut-être Jacques de Bourbon, d'une branche espagnole de la célèbre famille royale, préféré du parti légitimiste, puisqu'elle parle, dans son deuxième roman, d'un certain Jaime 1^{er}, Jaime étant la version castillane du prénom « Jacques » – puis vers le prince de Galles, le futur Édouard VIII, sans doute en raison du fait que ce dernier était plus jeune et plus beau à son goût. Ceci afin que le prince lui vienne en aide. Elle jette par la même occasion son dévolu sur sa personne. Parallèlement à cela se développe une thématique délirante autour d'une mission dont elle se sent investie – notons que la systématisation est aussi sur ce point incomplète en ce que le sujet ne désigne pas de personnage précis quant à l'origine de cette mission, à savoir que, par exemple, il n'y a pas encore de Dieu qui vienne lui commander en quoi que ce soit, du moins apparemment ; elle n'est certaine que d'une chose, c'est d'être investie de cette mission, sans encore qu'elle en nomme, en tout cas à l'époque de la rédaction des romans, de commanditaire. Cette mission, donc, consiste à amener le règne des femmes et des enfants sur la terre, sous le patronage de la monarchie de droit divin. Elle manifeste, ce qui se suit, des sentiments très violents à l'égard de la République et du peuple – qui a le mauvais goût sans doute de s'intéresser aux actrices, et notamment à Huguette ex-Duflos, une star qui fait régulièrement la une des journaux de l'époque, tant au niveau de son métier que des scandales qu'elle provoquait – à propos de son divorce, notamment, à une époque où la chose était vue d'un décidément très mauvais œil. Elle oppose aux rois les poètes, les écrivains, actrices et comédiennes, ainsi que les journalistes qui sont les esclaves plus ou moins sexuels, à ce qu'il apparaît dans le second roman, de ces dernières, et accuse tout ce monde d'être responsable de tous les maux de la terre. Il s'agit en fait pour le sujet de rétablir son innocence et sa pureté, et ce n'est pas tant la monarchie, ni même les femmes et les enfants qu'il veut faire régner, mais lui-même, ce sujet, qui a été destitué, en quelque sorte, par le déclenchement. Mais cela échoue en raison des persécuteurs : c'est le « Règne de la Honte », comme elle le conclut dans son deuxième roman, qui reflète en réalité la souillure sexuelle dont le sujet se sent coupable.

Finalement, le sujet passe à l'acte sur la personne de Huguette ex-Duflos¹⁰⁴, qui représente son idéal au plus haut point : une femme célèbre qui a su se hisser au-delà de sa condition de femme de l'époque en devenant actrice et comédienne, libre et indépendante, ce qui n'était pas du tout évident en cette première moitié du XX^e siècle, tout ce que Marguerite Anzieu n'est pas parvenue à réaliser, puisqu'elle a commencé, curieusement, par se marier et devenir mère, ce qui à l'époque était une entrave de taille à une carrière professionnelle, d'autant plus difficile que,

104 Colette et Sarah Bernhardt, femmes à « scandales » d'après les critères moraux, très rétrogrades, de l'époque, figurent aussi au rang des persécutrices, mais tiennent une place bien moins importante dans le délire de Marguerite Anzieu, pour la raison tout d'abord que Sarah Bernhardt est morte en 1923, c'est-à-dire depuis longtemps, et que Colette n'avait aucune relation avec Pierre Benoit.

juridiquement, les femmes étaient alors considérées comme mineures toute leur vie. Mais ne serait-ce pas pour paraître respectable ? Cependant, frappant l'actrice, d'une part, elle se frappe elle-même, puisque cette dernière reflète son idéal, comme le souligne J. Lacan. D'autre part, elle évite ainsi de frapper son fils, trace de l'acte sexuel et qu'elle aime comme elle-même, ces deux raisons étant les causes mêmes de l'agressivité de laquelle elle tente de le protéger – de l'aveu de son entourage, à commencer par le principal intéressé lui-même¹⁰⁵, elle a d'ailleurs toujours eu des rapports ambivalents avec ce fils ; elle fait ainsi de Huguette ex-Duflos et de ses persécuteurs la cause de tout le mal sur la terre, et surtout, la cause du mal sexuel, de la luxure. Cet attentat est-il une tentative, comme l'écrit Lacan, par le sujet de se débarrasser de la maladie ? Nous le pensons aussi, la maladie étant le sujet lui-même, dont il faut se débarrasser, par la même occasion, afin, paradoxalement, de le préserver – d'où l'intérêt aussi, pour ce même sujet paranoïaque, d'avoir des persécuteurs, car cela est vital à le maintenir dans une chaîne signifiante reconstituée à partir du vécu délirant, et qui constitue la néo-réalité, c'est-à-dire le système délirant du sujet.

C'est donc par l'écriture que le sujet ici parvient à une certaine systématisation du délire, qui le tire quelque peu de l'angoisse de néantisation qui le menace, en y mettant, à la place, une menace de mort, qui en découle directement, et dont les fomentateurs ont des noms, ou en tout cas sont plus ou moins identifiés comme faisant partie du monde extérieur. Ainsi nommée, l'angoisse peut commencer à se cristalliser autour d'objets définis, et donc être combattue, avec espoir d'issue, par le sujet : c'est la disparition de ces persécuteurs qui est susceptible de ramener la paix. En outre, il se trouve que ces persécuteurs se confondent à la fois avec un objet d'amour inavoué, les femmes qui font carrière, libres et célèbres, qui sont aussi l'idéal du moi de Marguerite Anzieu – c'est pour cela que ce sont elles qui viennent en persécutrices, d'autant que cet idéal est la continuité d'un vœu des parents, en premier lieu de sa mère, qu'elle devînt institutrice, en remplacement d'une sœur aînée, morte brûlée vive dans un accident domestique, avant la conception de Marguerite, dont elle porte par ailleurs le prénom. Les persécuteurs masculins viennent en renfort, après qu'anciennement Marguerite Anzieu en eût aimé le premier, Pierre Benoit, réplique, aux yeux du sujet, du don Juan campagnard qui la séduisit alors qu'elle était jeune fille, et qu'elle fût déçue par la découverte que ce dernier eut collaboré à un film où jouait la principale persécutrice, mais aussi parce que les journalistes, naturellement, ne tarissent pas d'éloges quant à Huguette ex-Duflos, et que le public l'admire.

L'écriture, donc, ici, vient définir les rôles et aider le sujet à reconstruire une réalité par le délire. Elle est à entendre comme la continuité de cette « activité imaginative » dont parle Lacan dans sa thèse, et dont Marguerite Anzieu est très empreinte, « activité imaginative » qui n'a pas

105 Didier Anzieu, *op. cit.*

tellement à faire avec l'imagination, mais qui est à relier à une inquiétude fondamentale du sujet, toujours sur le qui-vive, prêt à colmater les brèches provoquées par une angoisse de néantisation prégnante. Ainsi, cette écriture se fait ligature entre le prince de Galles et Marguerite Anzieu, elle est un scellement, le scellement du sujet avec son corps, qui vise à le protéger, de façon efficace, de la chute, c'est-à-dire de l'angoisse de morcellement provoquée par la dislocation signifiante qui met à nu le réel du corps et pose le sujet au milieu du danger pulsionnel sans médiation imaginaire. Les deux romans de Marguerite Anzieu, mis ensemble, forment en effet un lien entre l'Aimée du premier et le Jaime 1er du second, qui est le doublon du prince de Galles, et certainement l'un des prétendants au trône de France, à qui elle a jadis demandé secours, à savoir Jacques de Bourbon (Jaime de Borbón y Borbón-Palma, en castillan, était de nationalité espagnole). Cette réunion forme une phrase, « J'aime Aimée », comme une formule magique très puissante pour le sujet : réunir, par ce talisman, tous les éparpillements du sujet. Nous voyons donc que dans le délire de Marguerite Anzieu, la pensée magique tient sa place jusqu'au bout.

Cela nous rapporte à deux mythes. Le premier, celui d'Osiris découpé en morceaux par son frère jaloux, Seth, et dont Iris reforme le corps, du reste pas complètement, juste assez pour qu'il lui donne un fils, Horus. Le second, c'est celui de la création du monde dans la cosmogonie scandinave décrite par l'*Edda*, où il s'agit pour le dieu principal, Adhin (Odin en français), de créer un monde unique et d'ailleurs d'une unité parfaite, à partir du corps de son ennemi, le géant Ymir, qu'il a préalablement coupé en morceaux, à l'aide de ses frères Vili et Ve. Nous n'entendons pas par là que Marguerite Anzieu ait été forcément au courant de ces mythes, ni même qu'il y ait quelque relation sérieuse à faire entre eux et son délire. Simplement, dans le délire de Marguerite Anzieu, il y a une volonté de rassembler des morceaux, par cet acte magique de l'écriture des deux romans, des morceaux donc qui tiennent ensemble, qui soient définitivement inséparables, afin que le sujet évolue en sécurité dans un univers réunifié par le délire, dans un corps qui grâce au sortilège de la ligature littéraire serait absolument résistant au morcellement provoqué par le découpage signifiant (alors-même d'ailleurs que dans les cosmogonies citées plus haut, le découpage signifiant est au contraire un acte créateur).

Est-ce pour cela que le délire réussit si bien sa mission, que le sujet s'en trouve guéri – ce qui n'empêche pas les autorités d'assigner Marguerite Anzieu à l'hôpital psychiatrique pendant plus de dix ans ? L'on ne dirait pas. Ce n'est pas par le passage à l'acte – qui entre parenthèses rate sa cible – que Marguerite Anzieu est enfin soulagée. Cela se produit quelques jours plus tard, alors qu'elle est en détention. Que s'est-il passé ?

Est-ce parce qu'elle a reçu en prison la lettre de refus de Buckingham Palace, ce qui équivaut à un refus du prince de Galles ? Peut-être, bien que nous ayons du mal à voir ce qui, dans ce cas, ne serait pas au contraire propice à ré-enflammer le délire. De plus, ce n'est pas le prince de

Galles en personne qui lui répond, mais son secrétaire particulier, qui n'a vraisemblablement pas même transmis à l'intéressé les écrits de Marguerite Anzieu – aussi pensons-nous, bien que ce ne soit pas vérifiable, que le refus de Buckingham Palace n'a eu aucune espèce d'influence sur la chute du délire.

Est-ce parce que, comme le dit Lacan, elle se rend compte qu'elle s'est punie elle-même ? Par là, le délire trouve son achèvement, et il devient désormais inutile – d'où le diagnostic qu'avance Lacan *in fine*, de *Paranoïa d'autopunition*. D'ailleurs, parallèlement, elle cesse tout aussi bien d'écrire, du moins pendant son internement. Cependant, elle s'obstine dans des travaux de broderie minutieux, ce qui peut poser question – n'y a-t-il pas, pour Marguerite Anzieu, quelque chose de magique dans la broderie, du même ordre que l'écriture, ou tout au moins qui vient remplacer l'écriture dans le rôle qu'elle avait pris, intriquée avec le délire, dans l'économie du sujet ? Sans doute trouve-t-elle, par ce moyen, d'autres façons que le délire de se contenir. Mais si l'écriture et le délire peuvent ici tendre vers les mêmes fins, qu'est-ce donc véritablement que l'écriture ? Dans ce cas, pour Marguerite Anzieu, il semblerait que ce soit ce qui serve au maintien du corps, faute de Loi – pas de la même façon, toutefois, qu'en ce qui concerne James Joyce, que nous résumons plus bas, ce dernier, sujet psychotique, n'ayant jamais déclenché.

2. Une « écriture géographique » : les promenades du petit Hans (1956-1957).

Nous allons maintenant, dans ce chapitre, résumer aussi brièvement que possible le célèbre cas de Freud, tout en dégagant les éléments principaux de la phobie de ce petit garçon, qui était âgé de cinq ans à l'époque. Le cas fut publié la première fois en 1909 sous le titre de « Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben », dans *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, vol.I, et traduit en diverses langues. Nous utilisons ici la version française de Marie Bonaparte, parue pour la première fois en 1928 dans la Revue française de Psychanalyse (t.2, fasc.3), puis rééditée aux éditions PUF en 1954, dans *Cinq Psychanalyses*, sous le titre de « Analyse d'une phobie chez un petit garçon de cinq ans » (cf. bibliogr.).

Nous tirerons ensuite de ce cas, nous aidant de la lecture apportée par Jacques Lacan dans La relation d'objet (séminaire IV, cf. bibliogr.), et principalement dans la quatrième partie, intitulée « La structure des mythes dans l'observation de la phobie du petit Hans » (chapitres XII à XXIV, pp.199 à 439), quelques conclusions, dans un deuxième temps, sur la façon dont le petit garçon, dérangé dans sa félicité à la fois par le père, légitime mari de la mère, ainsi que par la venue au monde de sa petite sœur, Anna, grâce à une fomentation mythique d'ordre fantasmatique, se sert d'une écriture géographique afin d'intégrer la loi symbolique qu'il est alors amené à inférer de cet angoissant déplacement imaginaire, à partir d'une résolution originale de l'Œdipe, en tant que chez ce sujet, la question se trouve résolue par une identification à la sœur, qui vient en tant que dompteuse du cheval, au secours d'un père réel quelque peu défaillant.

a. Résumé du cas de Freud

Tout d'abord, nous rappellerons que ce n'est pas S. Freud qui analysa lui-même ce petit garçon qui atteint cinq ans à la fin de l'observation, mais le propre père de ce dernier, par ailleurs un ami de S. Freud acquis à la technique psychanalytique. C'est par les notes que ce père

communiqué à S. Freud que ce dernier établit brillamment ce cas désormais classique d'une analyse d'enfant, la première de l'histoire psychanalytique. Certes, le fait que l'enfant fut analysé par son propre père soulève quelques questions, notamment en raison de la très grande implication affective entre les deux protagonistes, et s'il y a de la bienveillance de la part de l'analyste en herbe, elle n'est neutre en aucune façon ; cependant, il ne faut pas oublier que ce cas d'analyse d'enfant est le premier du genre à une époque où la théorie comme le cadre de la psychanalyse étaient en pleine élaboration, et que malgré quelque biais imaginaire qu'il n'est pas possible, en outre, de démêler, il garde toute sa valeur scientifique, puisque l'hypothèse qu'il illustre, à savoir l'existence des théories sexuelles infantiles, a, depuis, été maintes fois démontrée par d'autres observations cliniques.

Nous n'allons pas reproduire ici une anamnèse dans son entier, mais simplement résumer, au travers de l'explication freudienne, l'histoire du petit garçon, afin de bien situer les éléments qui serviront au paragraphe suivant, sur la géographicité de l'écriture chez Hans, et ce à quoi elle sert.

Tout d'abord, ce qu'il apparaît, c'est que le petit Hans, alors âgé de trois ans et demi, éprouve un vif intérêt pour ce qu'il appelle son « fait-pipi » (*Wiwimacher* dans le texte allemand, ce qui est un mot inventé par Hans).

« Il postule [écrit Freud p.169], chez tous les êtres vivants, qu'il juge semblable à lui-même, cette partie importante du corps, il l'étudie chez les grands animaux, suppose que ses parents en sont tous deux pourvus, et ne se laisse pas arrêter par le témoignage de ses yeux pour en assigner un à sa sœur qui vient de naître – ce qui aurait trop ébranlé sa *Weltanschauung*¹⁰⁶, c'eût été comme si on le lui eût arraché à lui-même ».

Nous commençons notre résumé par cette remarque, car, nous allons le voir, elle est de toute première importance dans la formation des symptômes du petit Hans.

De plus, le petit garçon éprouve une curiosité sexuelle à propos du « fait-pipi », ce qui est exprimé par ailleurs dans ses rêves et fantasmes, où il se trouve dans des situations de voyeurisme. Par exemple, p.169, Freud relève que

« l'un de ses rêves, datant des premiers temps du refoulement, contient le souhait qu'une de ses petites amies l'assiste quand il fait pipi, c'est-à-dire qu'elle ait part au spectacle » ;

en effet, alors, le petit Hans compte dans son voisinage un certain éventail de petites filles, ce qui n'est pas pour lui déplaire.

106 *Weltanschauung* (n.f.) : vision du monde (de *Welt* : monde, et *anschauen* : regarder).

En outre, sa curiosité ne s'arrête pas là : le petit Hans s'adonne à l'onanisme, ce qui est énergiquement condamné par sa mère, le jour où elle le surprend. Elle le menace, s'il ne cesse pas, de faire appel au médecin pour lui enlever son pénis.

Le voyeurisme du petit garçon s'accompagne de comparatisme : « le moi est toujours l'étalon grâce auquel on mesure le monde », écrit d'ailleurs Freud, p.169. Il se plaint en outre de n'avoir jamais vu le fait-pipi de ses parents. Comparant son organe avec celui d'un cheval – animal qui va par la suite acquérir une importance décisive dans la phobie du petit Hans – il se console en se disant que « son « fait-pipi » grandira avec lui ; il semble alors que le désir de l'enfant se devenir grand se soit concentré sur son organe génital » (p.170). À noter que si Hans se sert du cheval comme référence, c'est qu'en ce début de XX^e siècle, il ne pouvait faire que tomber dessus, puisque c'est alors le mode de transport urbain par excellence, et même le seul mode, avec le chemin de fer, de transport terrestre, les voitures dites automobiles restant encore assez rares.

La zone génitale, donc, dès le début, est celle qui lui procure le plus de plaisir, ainsi que la zone excrémentielle, ce qui apparaît aussi dans ses fantasmes, où il s'occupe de ses enfants imaginaires en les emmenant aux cabinets. Cependant, il est devenu propre très tôt, et il n'a apparemment jamais joué avec ses excréments.

Nous pouvons voir toutefois que le refoulement est déjà à l'œuvre, dans ces deux composantes de l'activité sexuelle infantile : il a honte d'uriner devant les autres et il éprouve de la culpabilité à jouer avec son « fait-pipi » – ce qui bien entendu est à mettre en relation directe avec la menace de castration formulée par sa mère. Il éprouve, en outre, du dégoût pour l'urine, le *loumf*¹⁰⁷ – les fèces – ainsi que pour tout ce qui lui rappelle ces choses : une culotte noire de sa mère, des coussins de cuir noir, les chevaux bai foncé...

L'on observe aussi chez le petit Hans des tendances homosexuelles, ce que l'on retrouve par ailleurs chez presque tous les enfants,

« et ceci est en accord [écrit Freud p.171] avec ce qu'il ne faut pas perdre de vue : il ne connaît qu'une seule sorte d'organe génitaux, un organe tel que le sien »,

qu'il attribue, donc, à tous les êtres vivants. Dans la note 2 de la page 171, qui date de 1923, Freud ajoute :

« en opposition avec la période ultérieure de maturité, cette première période est marquée non par une primauté génitale, mais par la primauté du phallus »,

période qui a un caractère universel, d'après ses observations, et que connaissent donc non seulement les petits garçons, mais aussi les petites filles – ce qui justifie l'hypothèse que ces

107 *Loumf*, dans le texte original, qui est aussi un mot inventé par Hans.

dernières, par ailleurs, en passent par le complexe de castration, au cours de leur maturation psychique.

Mais, continue Freud p.172, « le développement de notre jeune libertin ne le conduit cependant pas à l'homosexualité, mais à une virilité énergétique d'allure polygame ».

Les amours de Hans se situent dans son entourage immédiat, il s'agit de quelques petites filles diversement âgées, et se portent donc déjà sur d'autres objets que la mère, et son désir, il l'affirme tout net, est de « coucher avec elles » (p.172) – ce qui n'a bien entendu pas le même sens qu'à l'âge adulte, puisqu'il s'agit d'un rappel du temps heureux où, bébé, sa mère lui donnait des soins corporels et où il pouvait dormir à côté d'elle dans son lit.

En raison d'une raréfaction des petites filles suite à un déménagement, il se fait un retour de cet amour vers la mère, par où va assez rapidement s'engouffrer, en quelque sorte, la névrose. Freud ajoute, p.172, que

« le petit garçon avait trouvé le chemin de l'amour objectal de la façon habituelle : par les soins donnés à lui quand il était tout petit ; une nouvelle sorte de jouissance était devenue pour lui la principale : être couché avec sa mère »,

ce qui met l'accent sur la très grande importance, pour ne pas dire absolue, du contact cutané, due à la constitution physiologique de l'être humain – ceci pour resituer le propos lorsqu'il est question de jouissance.

Mais il y a un rival de taille, un gêneur : le père.

Hans, d'après Freud, « est vraiment un petit Œdipe, qui voudrait « mettre de côté son père », s'en débarrasser, afin d'être seul avec sa jolie maman » (p.172).

Ce vœu prit forme pendant les vacances d'été, où le père, travaillant ailleurs, était souvent absent. Au départ, comme le père partait souvent, le petit Hans se mit à désirer qu'il fût parti plus rapidement, lors de ses visites – c'est pendant ces vacances que surgit la peur, pour la première fois, d'être mordu par un cheval blanc, résultant d'un accident dont fut témoin l'enfant, lors du départ de quelqu'un d'autre. Mais les vacances prirent fin, et au retour à Vienne, le père était toujours présent. Ce désir qu'il fût parti ne tarda pas à se transformer en désir qu'il fût mort, désir qui naturellement effraie le petit garçon.

Cependant, c'est un enfant qui « présente, à un degré très rare, dans son caractère, de la tendresse et de la bonté », apprend-on p.173. Et même, poursuit l'auteur à la même page,

« Hans aime profondément le père contre lequel il nourrit ses désirs de mort et, tandis que son intelligence s'oppose à une telle contradiction, il en démontre de fait la présence quand il bat son père et embrasse aussitôt après l'endroit qu'il a battu ».

La culpabilité, en raison de cette tendresse qu'il éprouve, change le sadisme en pitié ; il en forge des fantasmes où il bat des chevaux, et par ailleurs ressent une vive émotion lorsqu'il voit quelqu'un en battre – rappelons en effet qu'en ce début de XXe siècle, le cheval reste le moyen de déplacement privilégié, et que les rues d'une ville comme Vienne, extrêmement animée, étaient envahies de voitures à un ou plusieurs chevaux. L'on imagine alors mieux à quel point la phobie du petit Hans devait être handicapante pour lui, qui voyait passer sous sa fenêtre, tous les jours, des dizaines de ces animaux.

La culpabilité par rapport à son père, donc, est préalable au refoulement qui dans la constitution névrotique adule ces contrastes affectifs, dont une seule des composantes apparaîtra au grand jour, l'autre ne disparaissant cependant pas, car elle est refoulée, et a toujours ses effets, plus ou moins marqués selon les sujets. Le fantasme sadique permet en effet au petit Hans de réaliser un désir interdit, sans même en formuler les tenants véritables – car c'est un désir refoulé, donc inconscient – ce qui lui vaut un surcroît de culpabilité : on ne bat pas le père impunément, l'on ne s'en débarrasse pas sans qu'il fasse retour.

Il arrive alors une chose qui vient déranger le petit Hans un peu plus dans ses rapports avec sa mère. Car non seulement il y a le père, mais en plus, alors qu'il est âgé de trois ans et demi, une petite sœur, prénommée Anna, vient au monde.

« Cet événement [écrit S. Freud pp.173-174] a accentué ses relations avec ses parents, l'a amené à réfléchir à des problèmes insolubles, et ensuite, le spectacle des soins donnés au bébé a revivifié les traces mnémoniques du temps où Hans lui-même avait éprouvé ces plaisirs ».

Tout d'abord, vis-à-vis de l'intruse, le petit Hans ressent une vive hostilité. Il proteste par exemple en arguant qu'elle n'a pas de dents – *id est* qu'elle est bien moche, tout de même, sous-entendant par là qu'elle ne mérite pas que l'on s'occupe d'elle – et est victime, quelques jours plus tard, d'une fièvre qui démontre aussi qu'il préférerait bien que l'on s'occupe de lui, et non pas de cette vilaine petite Anna.

Bien vite cependant, en quelques mois, cette hostilité se transforme en tendresse mêlée de pitié inquiète, notamment par rapport au fait qu'il trouve son « fait-pipi » tout petit, chose par rapport à laquelle il se rassure en disant qu'il grandira – ce qui est classique : le sujet dénie le témoignage de ses yeux par rapport à cette question, qui entérinerait sinon que la menace de castration a été mise à exécution sur certaines personnes, ce à quoi il ne peut pas se faire – ce qui

démontre la force extrême de la dénégation sur la question. De plus, le petit Hans éprouve la peur qu'apparaisse encore un autre enfant, et qu'ainsi il soit de plus en plus délaissé par sa mère au profit des nouveaux venus.

Le petit Hans éprouve un désir de mort à l'endroit de sa sœur comme à l'endroit de son père, ces deux individus qu'il aime pourtant sincèrement, mais qui lui prennent sa jolie maman et l'empêchent d'être seul avec elle, désir de mort envers sa sœur qu'il exprime d'ailleurs tout de go en disant qu'il aimerait bien qu'elle se noie au bain. D'ailleurs, par rapport à cette question, nous pouvons déjà voir l'œuvre du refoulement, exprimé dans la peur qu'il a de la baignoire – il a en effet peur qu'on le noie pour avoir désiré que sa sœur mourût – l'on peut voir ce développement dans un dialogue de Hans avec son père, cité par Freud pp.138-139, où l'enfant ne se prive pas de dire ce qu'il pense :

« Je lui demande s'il a peur, et de quoi.

HANS. – J'ai peur de tomber dedans [la baignoire].

MOI. – Mais pourquoi n'avais-tu jamais peur, quand on te baignait dans la petite baignoire ?

HANS. – Là, j'étais assis ; là, je ne pouvais pas me coucher, elle était trop petite.

MOI. – Quand tu allais à Gmunden en barque, tu n'avais pas peur de tomber à l'eau ?

HANS. – Non, parce que je me tenais, et alors je ne pouvais pas tomber. Je n'ai peur que dans la grande baignoire, de tomber dedans.

MOI. – C'est pourtant maman qui te baigne. Crains-tu que maman ne te jette à l'eau ?

HANS. – Qu'elle me lâche et que ma tête tombe dans l'eau.

MOI. – Tu sais pourtant que maman t'aime et ne te lâcherait pas.

HANS. – Je l'ai juste pensé.

MOI. – Pourquoi ?

HANS. – Je ne sais pas du tout.

MOI. – Peut-être que tu avais été méchant et que tu croyais qu'elle ne t'aimait plus ?

HANS. – Oui !

MOI. – Quand tu étais là et que maman donnait son bain à Anna, tu as peut-être souhaité qu'elle lâchât les mains, afin qu'Anna tombât dans l'eau ?

HANS. – Oui ! »

Par rapport à la naissance de la petite Anna, l'auteur ajoute, p.174, que

« cet événement et les sentiments qu'il éveille ont donné à ses désirs une orientation nouvelle. Dans son fantasme final, il additionne toutes ses aspirations érotiques, aussi bien celles émanant de la phase auto-érotique que celles qui sont en rapport avec son amour

objectal. Il est marié avec sa jolie mère et il a d'innombrables enfants, qu'il peut soigner à sa guise ».

Cependant, le petit Hans commence à développer des symptômes gênants :

« Un jour, dans la rue, Hans a une crise d'angoisse morbide. Il ne peut encore dire de quoi il a peur, mais au début de l'état anxieux il traduit, par ses paroles à son père, le motif qu'il a d'être malade, et le bénéfice de la maladie. Il veut rester auprès de sa mère, il veut faire câlin avec elle ; le souvenir d'avoir été également séparé d'elle quand est arrivé l'autre enfant peut, ainsi que pense le père, contribuer à créer cette nostalgie. Il devient vite évident que l'angoisse ne peut plus être reconvertie en l'aspiration qu'elle remplace. Hans a peur même quand sa mère l'accompagne. Entre temps, nous apprenons, grâce à quelques indices, à reconnaître sur quoi la libido, muée en angoisse, s'est fixée. Hans manifeste la peur tout à fait particulière d'être mordu par un cheval blanc »,

écrit Freud pp.174-175, cheval blanc que nous avons par ailleurs déjà croisé plus haut, et dont un autre père, en la présence de Hans, avait prévenu son fils contre la morsure que l'animal fût capable de lui infliger s'il lui donnait jamais le doigt. Le petit Hans ressent aussi de la culpabilité quant à la tendresse qu'il a pour sa mère, en raison du fait qu'il voudrait être tout seul avec qu'elle, et évincer ainsi son père en espérant qu'il meure, ou qu'il parte. Cette culpabilité apparaît parce qu'il aime aussi sincèrement son père, dont par ailleurs, il craint des représailles pour avoir ces mauvaises pensées : le désir de mort, refoulé, se retourne contre le sujet, qui se voit mordu par le cheval blanc. Du fait de cette culpabilité et du refoulement conséquent à cette dernière sur le désir de mort, le petit garçon refoule par la même occasion le désir qu'il a d'être tout seul avec sa mère, ce qui fait qu'au lieu d'être rassuré lorsqu'elle le prend dans ses bras, il ressent de l'angoisse.

Comme dans toute phobie, nous voyons donc que la libido, d'abord libérée sous forme d'angoisse, se fixe ensuite sur un objet en apparence quelconque, qui passe par hasard, au moment propice, dans le champ psychique du sujet – ici, donc, le cheval.

Le petit Hans, cependant, fait un cauchemar – il rêve que sa mère disparaît :

« L'enfant rêvait des caresses de sa mère, il rêvait qu'il dormait auprès d'elle, mais tout le plaisir se vit transformé en angoisse chacune des représentations en son contraire. Le refoulement a remporté la victoire sur les mécanismes du rêve » (Freud, p.177).

L'enfant se réveille angoissé, la fonction du rêve, qui est accomplissement de désir, est donc mise en défaut.

L'été précédent, alors qu'il était seul en vacances avec sa mère, une nuit, au cours d'un autre épisode d'angoisse, cette dernière l'avait pris dans son lit pour le rassurer. Hans avait ressenti cela comme un avantage ; une excitation sexuelle était apparue à l'endroit de sa mère, réveillant des impressions antérieures, sous forme de réminiscences, où le bébé était seul avec sa mère. L'enfant s'était livré à des tentatives de séduction que sa mère avait tout naturellement repoussées. C'est à cette époque qu'il commença donc à se satisfaire par la pratique de l'onanisme.

La transmutation de l'excitation sexuelle en angoisse se fait donc, d'après S. Freud, soit spontanément, soit sous l'influence de ces deux facteurs, à savoir la culpabilité et le refoulement, sans que l'une des voies soit d'ailleurs exclusive de l'autre.

Le premier contenu assigné à l'angoisse par l'enfant est le suivant : « un cheval allait le mordre » (p.178), ceci après avoir entendu un père dire à son fils par rapport à un cheval – le menu incident dont nous parlions plus haut : « ne donne pas ton doigt au cheval sans ça il te mordra » (p.178). Il s'agit donc d'une angoisse par rapport à la masturbation, angoisse inaugurée par l'interdit parental et renforcée là de ce fait, par l'incident, qui fait réminiscence. Cependant, c'est tout à fait par hasard que le cheval vient jouer un rôle, comme le dit Freud à la même page, d'épouvantail, à savoir qu'il a suffi pour cela que ce cheval soit présent dans des circonstances particulières, propices à la réminiscence de la menace de castration, pour que l'animal en question devienne objet d'angoisse.

Le désir de voir le « fait-pipi » de sa mère répond d'ailleurs à une certaine inquiétude, d'autant que son père lui dit que les femmes n'en ont pas. Il proteste cependant vivement en racontant ce fait, qu'il a vu sa mère montrer le sien et le toucher. La remarque de l'enfant selon laquelle son « fait-pipi » est enraciné vise à parer cette inquiétude, remarque qui fait écho à la menace de castration prononcée par sa mère quinze mois plus tôt. De plus, si sa mère n'a pas de « fait-pipi », il ne peut plus justifier sa pratique de l'onanisme par le *tu quoque* des enfants lorsqu'ils sont pris sur le fait d'une transgression.

D'une manière générale,

« l'analyse s'est fort éloignée des chevaux, et l'information reçue par Hans relativement à l'absence de « fait-pipi » chez la femme est plutôt apte, de par son contenu, à accroître le souci qu'il avait de garder le sien » (p.179).

Suivent plusieurs petits fantasmes, dont celui des deux girafes, une grande et une petite, où la première crie en vain parce que Hans a pris possession de l'autre. Ici, le petit garçon « est, à présent, capable, après avoir partiellement maîtrisé son complexe de castration, de faire connaître ses désirs relatifs à sa mère, il le fait sous une forme encore défigurée » (p.179), celle du fantasme. La prise de possession de la mère s'exprime ici par le fait de s'asseoir dessus. Il s'agit

d'une référence à l'acte sexuel des parents, qui sont les deux girafes, acte dont bien entendu Hans ignore la nature exacte, mais dont il perçoit cependant qu'il y a en jeu quelque chose comme être tout seul avec la mère. Le choix des girafes, comme celui du cheval, est déterminé par hasard, alors que le petit Hans, quelques jours auparavant, alors en visite au zoo de Schönbrunn, avait observé la vie de ces animaux.

Voici à présent deux autres petits fantasmes, suivant de près celui que nous venons de détailler. Dans l'un,

« il s'introduit de force à Schönbrunn dans un espace interdit, dans l'autre, il brise la fenêtre d'un wagon ; dans les deux le caractère fautif de l'acte est souligné et le père de Hans apparaît comme complice » (p.180).

Ces deux fantasmes font également partie du complexe de prise de possession de la mère :

« une vague notion perce dans l'âme de l'enfant de quelque chose qu'il pourrait faire avec la mère et par quoi la prise de possession de celle-ci serait consommée, et il trouve, pour exprimer ce qu'il ne peut saisir, certaines représentations figuratives dont le trait commun est la violence et le défendu et dont le contenu nous paraît s'accorder si étonnamment à la réalité occulte : Nous devons les considérer comme de symboliques fantasmes de coït, et ce n'est pas un détail sans importance que de voir le père de Hans y figurer comme complice. Je voudrais, semble dire Hans par là, faire avec maman quelque chose, quelque chose de défendu, je ne sais pas trop quoi, mais je sais que toi, tu le fais aussi » (p.180).

Le cheval est donc le père – il faut cependant que ce cheval, tout comme le père, soit blanc avec du noir autour de la bouche et devant les yeux, c'est-à-dire porte moustache et binocle : la peur des chevaux s'exprime alors précisément par la formulation qu'a le petit garçon de voir un tel cheval entrer dans sa chambre, à savoir que le père vienne le punir pour toutes les mauvaises pensées que nous avons mentionnées plus haut dans le détail.

Cependant, les thèmes d'une phobie évoluent face à la tâche symbolique à laquelle est confronté le sujet, et celle du petit Hans ne fait pas exception. Il a peur, en effet,

« que les chevaux ne tombent et il englobe dans sa phobie tout ce qui semble devoir faciliter cette chute des chevaux » (p.181).

Les voitures, surtout les voitures de déménagement, notamment, l'inquiètent, ainsi que les omnibus lourdement chargés, les chevaux qui se mettent en mouvement ou s'agitent, les chevaux grands et lourds... Ces deux peurs,

« le cheval qui mord comme le cheval qui tombe, sont le père qui va punir Hans à cause des mauvais désirs qu'il nourrit contre lui » (p.182).

S'adjoit à cela le complexe du *loumf* (*Lumpf*, dans le texte original) – mot enfantin dérivant de l'allemand *Strumpf*, bas de soie ou de nylon, un vêtement essentiellement féminin. Le *loumf* désigne les fèces, par analogie avec la couleur des bas de sa mère, qui sont noirs. D'une part, Hans a souvent insisté, alors tout petit, pour accompagner une personne aimée, notamment sa mère, aux toilettes afin de la regarder faire ses besoins – l'on note que les pulsions commencent très tôt, dans l'histoire du sujet, à s'intriquer. D'autre part, sous l'influence du refoulement, Hans éprouve du dégoût par rapport aux excréments, ainsi que par rapport aux sous-vêtements de sa mère, alors que précédemment, il avait associé les deux pour l'intérêt que cela comportait ; ainsi, le refoulement contribue à ce que Hans se tienne à l'écart du désir qu'il a pour sa mère.

Freud met de plus en relation la voiture chargée avec le thème du corps chargé de fèces, ainsi que la voiture sortant d'une porte ou se déchargeant avec celui du corps qui expulse les excréments, ce qui contribue à renforcer et faire évoluer la phobie du petit Hans.

En butte avec la castration autant qu'avec la question de la provenance des enfants – surtout depuis d'ailleurs l'arrivée de la petite Anna – Hans crée un nouveau fantasme :

« le serrurier ou le plombier a dévissé la baignoire dans laquelle Hans se trouve et lui a alors donné un coup dans le ventre avec son perçoir » (p.183).

Nous voyons ici se former un fantasme de procréation, d'après Freud, où la baignoire représente le corps maternel, et le perçoir est un grand pénis. Le perçoir est de plus à mettre en relation avec le thème de la naissance et la question de la provenance des enfants, et donc la question sur le rôle du père dans l'affaire, puisqu'en allemand, *Bohrer* (perçoir), est phonétiquement proche de *geboren* (né). D'après Freud, nous avons donc :

« avec ton grand pénis tu m'as percé = fait naître (*gebohrt = geboren*) et tu m'as mis dans le ventre de ma mère » (p.184).

De plus Hans, comme nous l'avons vu, a peur de la grande baignoire, car il avait désiré que sa sœur, ayant assisté au bain de cette dernière, fût noyée. Il craint donc des représailles pour le moins sévères pour ce désir de mort à l'encontre du bébé. Mais

« la petite Anna est elle-même un *loumf*, tous les enfants sont des *loumfs* et naissent comme des *loumfs*. Nous pouvons maintenant le comprendre : toutes les voitures de déménagement, tous les omnibus, tous les camions, ne sont que des voitures « de cigognes », et n'intéressent Hans que comme des représentations de la grossesse. Et il n'a pu, quand

venait à tomber un cheval lourd ou lourdement chargé, y voir qu'un – accouchement – une mise bas (*niederkommen*, venir en bas). Ainsi le cheval qui tombe n'était pas seulement le père qui meurt mais aussi la mère qui accouche » (p. 184).

Ce sont deux événements qui rappellent au sujet non seulement ses désirs de mort, celui qu'il a d'être seul avec sa mère, la culpabilité qu'il en éprouve, mais aussi qu'il est toujours possible que d'autres intrus apparaissent.

L'analyse démontre que Hans, suite à la grossesse de sa mère et à la naissance de sa sœur, sait d'où vient le bébé. De plus, le petit garçon commet des mensonges éhontés quant à la venue de sa sœur un an plus tôt à Gmunden – alors qu'elle n'était même pas née – et qui malgré son très jeune âge se montre habile dans tout un tas de techniques, dont celle, en passant, de dompter les chevaux – n'y a-t-il pas là une volonté exprimée par le sujet de venir à bout de ses angoisses, en même temps qu'il raille le fait qu'un être aussi petit eût pu prendre sa place ? Quoi qu'il en soit, ceci représente un reproche fait au père de l'avoir berné avec l'histoire de la cigogne, en manière de vengeance, en lien avec le fantasme des chevaux que Hans taquine et bat, fantasme lui-même relié au désir de battre sa mère – ce qu'il avoue sciemment, et qui se manifeste par ailleurs dans les fantasmes où il envisage avec elle des choses défendues. Le cheval, par conséquent, n'est pas seulement celui qui tombe, le père, mais aussi celui qui mord, à savoir la mère, en tant que c'est elle qui formule la menace de castration, voire qui dévore, puisque, du point de vue du sujet, elle devient, après avoir été là à la demande, puissance inquiétante, alors que le bébé ne parvient pas toujours à la faire venir quand il pleure.

Nous rencontrons un autre fantasme, dans lequel Hans manque un train en partance pour Lainz, voyage qu'il effectue en réalité chaque dimanche avec son père, afin de rendre visite à sa grand-mère paternelle. Puis un autre, qui est lié, dans lequel il donne cinquante mille florins (une grosse somme) au conducteur, afin qu'il le laisse partir par un autre train, déviant ce dernier de sa destination originelle. Il y a ici identification au père, non seulement parce que la puissance de ce dernier est aussi réalisée par l'argent, mais aussi dans le fait de rejoindre la mère de ce dernier.

Il avoue, à la même époque, vouloir se débarrasser de son père, car ce dernier gêne son intimité avec sa mère.

De plus, Hans joue depuis longtemps avec son enfant imaginaire, Lodi (nom d'un personnage de conte), l'enfant-saucisse, la saucisse étant, bien entendu, le *loumf*.

Voici enfin, d'après Freud, comment se termine l'histoire du petit Hans :

« nous avons déjà étudié les deux derniers fantasmes de Hans, avec lesquels s'achève sa guérison. L'un, celui du plombier, où celui-ci lui pose un nouveau et, comme son père le devine, un plus grand « fait-pipi », n'est pas une simple répétition du précédent relatif au

plombier et à la baignoire. C'est un fantasme de désir triomphal impliquant la victoire de Hans sur sa peur de la castration. Le deuxième fantasme, celui où Hans avoue le désir d'être marié avec sa mère et d'avoir d'elle beaucoup d'enfants, ne fait pas qu'épuiser le contenu des complexes inconscients de Hans réveillés à la vue du cheval tombant et ayant engendré l'angoisse : il vient aussi corriger ce qui est absolument inacceptable dans cet ensemble de pensées car, au lieu de tuer son père, Hans le rend inoffensif par la promotion qu'il lui accorde : épouser la grand-mère. La maladie comme l'analyse prennent à juste titre fin par ce fantasme » (p.186).

Déjà, d'ailleurs, parallèlement au refoulement, apparaît une sublimation de la libido, en ce que le petit Hans commence à manifester un intérêt accru pour la musique, et cela dès le début de la phobie.

« En tout cas, il est évident que partout le complexe hostile de Hans contre son père recouvre le complexe libidinal relatif à sa mère » (pp.190-191).

Dans le même temps,

« notre petit patient devient la proie d'une grande poussée de refoulement qui frappe justement ses composantes sexuelles dominantes »,

(dégoût pour l'onanisme et les excréments, pudeur, etc.), sous l'effet du sentiment de culpabilité qui résulte de la menace de castration prononcée par la mère et impliquant un tiers, le père symbolique, sous les traits du médecin de famille. Le matériel symptomatique de la phobie, quant à lui, est fourni par la répression de ses tendances hostiles envers son père et sadiques envers sa mère :

« ces tendances agressives ne trouvent chez Hans aucune issue, et, lorsqu'en temps de privation et d'excitation sexuelle accrue, elles veulent, renforcées, se frayer un chemin, alors éclate ce combat que nous nommons phobie » (p.192).

Certes, ajoute Freud, si la phobie apparaît comme une restitution des pulsions sexuelles chez Hans où se mouvoir comme un cheval est associé au coït avec la mère – d'où limitation du mouvement due au refoulement de cette pensée – elle est aussi un compromis dans lequel, après tout, ces tendances trouvent leur satisfaction dans le fait qu'ainsi, l'enfant peut rester avec sa mère chérie :

« le caractère particulier d'une affection névrotique se retrouve dans ce double résultat » (p.192).

À travers la phobie du petit Hans, donc, S. Freud nous montre comment, à partir d'un déplacement imaginaire inconfortable, inauguré par la présence du père et ici renforcé par l'apparition d'un second intrus, la petite Anna, l'enfant, tout à ses questions – que l'on peut dessiner en ces termes : qu'est-ce qu'un père, qu'a-t-il à voir avec la mère, d'où viennent les enfants et qu'est-ce que le père a à voir avec la venue de ces derniers – comment donc l'enfant se forge une théorie sexuelle qui l'entraîne vers la route du savoir. La névrose est, en quelque sorte, en effet, une question, qui si elle diffère, dans le détail, d'un sujet à l'autre, pourrait se résumer en ces termes : comment ça marche ?

Ce résumé terminé, nous allons maintenant nous pencher plus particulièrement sur le déplacement imaginaire et son implication dans l'inférence de la loi symbolique fomentée par le petit Hans, à partir des promenades, réelles ou fantasmatisques, qu'effectue ce dernier, et qui constituent une écriture « géographique », comparable à une mystification.

b. Circuits et progrès mythique.

Chez le petit Hans, donc, les circuits du cheval et du chemin de fer se répondent en écho ; l'angoisse, ce n'est pas de grimper, ni même la perspective de ne pas pouvoir revenir, car Hans le dit lui-même au cours de l'observation, il saura toujours revenir à son point de départ. L'angoisse, c'est d'être emporté, pour ce que cela représente de désir interdit, et donc de jouissance sans retour.

Les promenades du petit Hans, qu'elles soient fantasmatisques ou réelles – car dans ce cas, qui est celui d'un sujet névrosé, le réel nourrit le fantasme avec des éléments que le sujet en tire, et qu'il met en avant comme symboliques – donc, ces promenades constituent une « écriture géographique » (F. Sauvagnat), en réponse, et parce qu'elles sont réponse, à plusieurs questions.

L'une de ces questions – d'où viennent les enfants ? – est à mettre en rapport avec le complexe des voitures que l'on charge et décharge, ce qui représente respectivement la grossesse et l'enfantement, ainsi qu'avec les projets de promenade qu'il imagine sans oser les mettre en œuvre : aller sur la rampe et prendre possession de la voiture – ce qui est impossible, car cela équivaldrait à prendre possession, en dépit et contre le père, de la mère.

Une autre question du petit Hans se résume en ces termes, et elle est préalable : qu'est-ce qu'un père ? Question primordiale, qui recèle en elle-même toute l'inquiétude du sujet, puisque

c'est justement par rapport à ce père, cet intrus qu'il aime pourtant tendrement et sincèrement, que le sujet cherche à se situer. Qu'a donc ce père, cet intrus, à voir avec la mère, lui qui est à l'origine du déplacement imaginaire, vécu comme une destitution du sujet de sa place antérieure de phallus imaginaire – à savoir ce qui serait susceptible de combler alors, du point de vue du sujet, le manque de la mère – ce jeu de leurre avec la mère dans lequel il était jusque là pris – puisque la mère fait comme si l'enfant était effectivement ce qui lui manquait ? Comment le sujet, à partir de là, va-t-il se situer dans la filiation ? Les règles du jeu sont à présent explosées, car le sujet ne peut pas faire autrement que de se rendre compte qu'il n'est pas ce qu'il croyait être, le phallus imaginaire par rapport à la mère dont le désir, pour être névrosant, se situe nécessairement ailleurs. Il ne comble pas la mère, il ne l'a jamais comblée – mais alors, qui est-il, et est-ce qu'on l'aime, comment est-il venu, et comment sa propre place de sujet s'articule-t-elle par rapport à celle des autres, et en tout premier lieu par rapport à celle du père, dans la filiation ? Voici bien des questions auxquelles le sujet va devoir répondre, qui, pour n'être pas évidentes, n'en jouent pas moins un rôle fondamental dans la mise en œuvre de la résolution de l'Œdipe, qui là se pose en énigme sphingienne – *qui suis-je ?*, est finalement la question posée par celui dont il se parle, le sujet. La réponse, nous pouvons le voir par exemple par l'imagination dont fait preuve le petit Hans, est, en grande partie, à inventer, puisqu'elle est à inférer.

Les promenades chez la grand-mère paternelle se font propices à l'établissement de circuits fantasmatiques où le complexe d'Œdipe trouve une première solution à travers les trajets impossibles que le sujet imagine. Voici, avant tout autre commentaire, en quoi consistent ces trajets.

En compagnie de son père, Hans, donc, tous les dimanches, va rendre visite à la *Lainzoise*, comme il appelle sa grand-mère, qui habite en effet à Lainz. C'est à partir de là que découlent les trajets qu'il imagine. Le premier est celui où il repart de Lainz seul avec la grand-mère ; le père, ayant raté le train, reste sur le quai – ce qui est, jusque là, faisable en réalité. Dans le deuxième, Hans et la grand-mère, bien qu'ils soient dans le même train que le père a raté faute de diligence, récupèrent ce dernier à la gare suivante. Dans le troisième circuit, enfin, malgré le même début, Hans repart avec le père, mais sans la grand-mère. Ici donc, les deux derniers circuits sont bien évidemment impossibles, excepté, comme le remarque J. Lacan dans *La relation d'objet* (cf. bibliogr.), dans l'imaginaire.

Le premier départ résume tout le drame de l'enfant vis-à-vis de sa mère, le désir qu'il a de laisser tomber le père et de partir non pas avec elle, mais *tout seul* avec elle, pour reprendre une expression du petit Hans. Le deuxième est une impasse : il n'y a pas possibilité de partir avec la mère et, dans le même temps, de prendre le père en route. Du reste, à quoi cela servirait-il, puisque ainsi le fantasme serait conforme à la réalité, le père récupérerait la mère au détriment de

l'enfant, ce qui de plus s'est déjà produit après la période où Hans était en vacances à Gmunden et que le père travaillait ailleurs.

Le troisième circuit, en revanche, bien que tout aussi impossible, est beaucoup plus avantageux. En effet, comme l'écrit Lacan dans le même ouvrage, p.315,

« un beau jour au moins, on rêve de repartir d'un bon pas avec le père ».

Le petit Hans, en effet, ne goûte plus d'être tout seul avec sa mère, et comme nous l'avons vu plus haut dans le résumé du cas, il en ressent au contraire de l'angoisse. Le père devrait donc venir ici en sauveur magnanime, contrecarrer cette angoisse, qui n'est pas seulement due à la culpabilité, mais qui est aussi que sa mère le dévore (ce qui n'est pas antithétique), et, rassurant l'enfant sur le circuit qu'il fait, même impossible, l'accompagne dans le droit chemin, c'est-à-dire celui de la Loi, qui a aussi, dans ce contexte, un parfum de clé des champs. Mais n'est-ce pas cette loi symbolique qui libère le sujet névrosé de l'immédiateté de son expérience, et en fait un homme possiblement libre ? En tout cas, si la figure du père a pu inspirer, en partie, le petit Hans pour ce qui est du matériel de la phobie, c'est encore lui, par le fantasme, qui pourrait le tirer de ce mauvais pas.

Mais cela ne se passe pas ainsi dans le cas de Hans, où le père, bien qu'aimant et attentionné – et Hans le lui fait bien savoir – ne joue pas son rôle, puisqu'il ne vient pas effectivement se mettre en travers ni du désir de Hans, ni du désir de la mère ; force est en effet de constater que le petit Hans accompagne cette dernière partout, jusque dans son intimité, et qu'il arrive à dormir, aussi souvent que possible, dès que le père n'est pas là, à ses côtés : l'on peut constater que dans cette histoire, l'enfant est bien un peu l'objet du caprice maternel. Et pourtant, d'une certaine manière, le père fait son office, bien que ce ne soit pas de son chef, car il y faut pour cela un détour, qui est un autre et quatrième circuit, celui de la petite Anna, la sœur cadette de Hans.

Ces circuits sont de l'ordre de la fomentation mythique, où le mythe est pour le sujet une restructuration du monde qui répond à l'angoisse d'être déplacé de sa condition de phallus imaginaire pour la mère – condition qui est par ailleurs un leurre – déplacé donc par la présence du père symbolique – ce qui est amené dans la réalité ici non pas tellement par la présence du père réel en tant qu'il possède la mère, étant donné que ce dernier ne joue pas le rôle dans lequel il est assigné, que par l'arrivée de la petite Anna, surtout, qui par l'affection et les soins que lui donne la mère, suggère au petit Hans que le désir de cette dernière réside ailleurs qu'à l'endroit où il le supposait.

Ces promenades sont donc ce que le sujet fait de ces déplacements imaginaires, et ce qu'il en fait, c'est une écriture visant à restructurer les lois pour lui universelles qui ont été bousculées par l'entrée en jeu d'Anna – entrée en jeu donc qui présentifie la fonction du père, en dépit de la

carence de ce dernier – démasquant ainsi le jeu de leurre dans lequel le petit garçon était pris avec sa mère, où du reste il se donnait pour ce qu'il n'était pas, c'est-à-dire pour ce qui manque à la mère, le phallus imaginaire.

Ces voyages et déplacements, imaginaires comme réels – sans que le réel d'ailleurs se confonde avec l'imaginaire, mais bien plutôt parce que ce réel est retravaillé de façon imaginaire en raison de la présence chez le sujet de l'ordre symbolique, qui a une fonction d'articulation, et en même temps, pour la façon dont il fonctionne, distingue le sujet de son expérience dont il doit pour cela, d'après ce détachement dont il est l'objet, en réinventer le jeu – ces déplacements sont donc prégnants dans la formation des fantasmes du petit Hans, en raison du fait qu'ils représentent des allers-retours vers la mère, ce qui est à la fois désiré et trop craint, pour les raisons que nous avons vues dans le résumé du cas, puis une fuite avec le père qu'il fait son complice dans des fantasmes de transgression de la loi (cf. résumé du cas).

Deux impossibilités, là, donc, qui se situent en même temps et ne s'annulent pas, ce qui constitue le progrès mythique. En effet, écrit Lacan p.316 (*op. cit.*),

« dans le premier cas, il est impossible de sortir de cette mère, on y revient toujours [...]. Dans l'autre cas, on pense qu'il n'y a qu'à permuter et repartir avec le père [...]. Seulement, il apparaît dans le texte du mythe que c'est impossible et qu'il y a toujours quelque part quelque chose qui baille ».

Ce « quelque chose qui baille », ne serait-ce pas le père de Hans, un père un peu lâche, c'est-à-dire un peu mou, aux yeux de son fils ?

Le cheval, par ailleurs, a dans le cas du petit Hans une fonction très précise, une fonction grammaticale :

« le cheval, avant d'être un cheval, est un élément qui lie et qui coordonne, et c'est précisément dans cette fonction de médiation que nous le retrouvons tout au long du développement du mythe » (Lacan, pp.316-317, *op. cit.*).

En effet, il est présent presque dès le départ de la phobie, comme nous l'avons vu plus haut, et se retrouve décliné dans tout un tas de fantasmes. Ce n'est pas tellement du cheval, en réalité, dont il s'agit – il s'agit en effet du père, de la mère, des enfants... c'est-à-dire de la place du sujet dans la chaîne signifiante. Mais le cheval se fait coordination du discours par l'entremise des fantasmes du petit Hans, ce que Lacan pointe dans cette phrase que le petit garçon dit toujours : *da hab'ich die Dummheit gekriegt wegen dem Pferd* - « j'ai attrapé la bêtise [la phobie] à cause du cheval ». Or, *kriegen* se dit en allemand aussi à propos d'une femme qui est enceinte, l'on dit qu'elle « attrape » un enfant, et le mot *wegen* /veɡən/, « contre », a une prononciation proche de

wägen /vɛ:gən/, « voitures ». Il s'agit d'une « coordination grammaticale du signifiant » (p.317), où le sujet, donc, infère une grammaire de l'inconscient qui lui permet, à partir d'un développement mythique articulé autour du cheval, mais qui va bien au-delà, le cheval n'étant précisément pas ce dont on raconte l'histoire, une grammaire, donc, qui lui permet cette « écriture géographique » du fantasme que l'on retrouve aussi bien dans les circuits du cheval attelé que dans ceux du train.

Cependant, que signifie cette phrase – *Ich hab' die Dummheit gekriegt wegen dem Pferd ?* Cela signifie que le sujet s'identifie à sa mère, qui elle aussi attrape une « bêtise », qui s'appelle Anna. Ce n'est donc pas directement par le père que le petit Hans infère la loi ; le sujet, ici, en effet, effectue un détour – c'est le quatrième circuit, celui d'Anna, dont l'articulateur est aussi le cheval, une Anna toute puissante, qui a *toujours été déjà là*, et qui dans une rêverie de Hans dompte un cheval emballé, attelé à une voiture où figurent les deux enfants.

Ce circuit – ce qui signe le fait que ce dernier appartienne au progrès mythique – a la particularité d'être lui aussi impossible. En effet, cette Anna du fantasme a, comme le précise J. Lacan dans son séminaire sur *La relation d'objet*, toujours été déjà là, et fait référence à ce que Hans redoute, la figure de la mère toujours enceinte, figure qui à son tour renvoie *in fine* au père, enfin restauré, d'une manière cependant peu conventionnelle. Il aura en effet fallu au petit Hans tout ce détour par la jouissance féminine, à partir d'une idéalisation de la petite sœur comme seule capable de vaincre, dénouer les chevaux d'angoisse, et donc de mettre de l'ordre dans ce qui n'allait pas de soi, à savoir où situer le père.

Intéressons-nous maintenant tout particulièrement aux promenades du petit Hans, ces fameux circuits à partir desquels le petit Hans constitue une « écriture géographique », selon l'expression de F. Sauvagnat¹⁰⁸, c'est-à-dire une écriture topologique, à partir de laquelle J. Lacan n'établit certes pas encore une nouvelle modélisation de l'inconscient avec le système RSI – réel, symbolique et imaginaire – qu'il mettra en perspective avec les nœuds borroméens. Il le fera plus tard, en effet, notamment dans *RSI (XXII)*, *Le sinthome (XXIII)*, et dans son séminaire pour ainsi dire inachevé, *La topologie et le temps (XXVI)* mais nous y viendrons, nous penchant spécialement sur *Le sinthome*, où l'auteur présente une version achevée de l'écriture nodale. La réflexion sur les promenades de Hans cependant préfigurent déjà cette modélisation, et le progrès mythique qu'elles décrivent, tout en déplacement, autour d'un désir nécessairement inaccessible, un nouage articulé par le signifiant cheval, n'est pas sans similitude avec les « ronds de ficelles » que l'on retrouve comme écriture topologique dans *Le sinthome*.

108 Cf. bibliogr., où l'on trouvera les articles s'y rapportant, et notamment, en ce qui concerne les circuits du petit Hans, « Les phénomènes élémentaires psychotiques et la fonction de l'écrit », in *Quarto*, cf. bibliogr.

Le « petit circuit », tout d'abord, avec sa mère, où Hans se retrouve de façon immédiate dans le désir de cette dernière, et qui se trouve figuré dans le fantasme par les allées et venues des voitures à cheval que Hans surveille et redoute depuis la maison de ses parents.

« La prévalence de l'imaginaire est ici très forte, y apparaît brutalement la problématique phallique comme problématique hors-corps, et le résultat est l'apparition du symptôme du cheval » (F. Sauvagnat, « Les phénomènes élémentaires psychotiques et la fonction de l'écrit », cf. bibliogr.).

C'est-à-dire que le petit Hans, comme tout enfant, joue là le rôle de phallus imaginaire, en tant que, pris dans un jeu de leurre, le sujet s'imagine être ce qui manque à combler la mère, comme la mère, de son côté et en tant que sujet, fait comme si l'enfant était effectivement ce qui doit la combler. Les exemples abondent dans l'observation de Freud, où l'on voit Hans insister pour accompagner sa mère partout, jusqu'aux cabinets, où l'on voit sa mère le laisser, en dépit du père, dormir à ses côtés – force est de constater qu'en effet, il ne quitte pour ainsi dire pas les jupes de sa mère, ce qui d'ailleurs complaît au caprice de cette dernière. Un certain déplacement imaginaire, cependant, de cette position, commence à se faire jour, ce qui est dû à la présence du père que Hans voit comme un rival auprès de la mère, qu'il voudrait bien évincer, en même temps qu'il l'aime tendrement, ainsi qu'à l'arrivée d'une petite sœur, Anna, dans la famille, qui destitue définitivement le petit sujet de sa place centrale de phallus imaginaire qu'il occupait alors. Le symptôme cheval étant un signifiant, en tant qu'il s'articule autour d'une fantasmagorie dont le thème se trouve être précisément la place qu'occupe le sujet non seulement par rapport au père, mais aussi vis-à-vis du désir de la mère, c'est-à-dire vis-à-vis de ce phallus imaginaire dont il est à présent décentré, la problématique phallique se situe hors-corps, puisqu'il s'agit pour Hans d'un remaniement signifiant de sa propre place de sujet – le phallus est promu au titre de Phallus symbolique, objet d'échange de la dette symbolique, et signifiant du désir de l'Autre, il n'a pas de signifié, et est à trouver, sous forme métaphorique, dans les objets de désir que le sujet investit, ainsi que sous forme métonymique, par le fait même que personne n'est, ni ne détient en réalité le Phallus, et qu'alors plus le sujet l'approche, plus il s'en éloigne, et plus, donc, il le cherche.

Le symptôme cheval est certes ici un compromis entre le désir de Hans de rester dans les jupes de sa mère et l'obligation symbolique qu'il en a de s'en écarter afin d'advenir comme sujet séparé, mais surtout et avant tout, il est un coordinateur, une articulation, un élément grammatical majeur de l'inconscient, puisqu'il permet à l'enfant de réorganiser le bousculement de son petit monde opéré par le déplacement imaginaire.

Le deuxième circuit, plus conséquent, est celui qu'il fait avec son père par le train, pour aller chez la *Lainzoise*, comme l'appelle le petit Hans, la grand-mère paternelle qui habite effectivement à Lainz, au sud de Vienne, tout en passant par le zoo de Schönbrunn.

« Ce circuit », continue F. Sauvagnat dans le texte cité plus haut, « est centré sur le symbolique, relance incontestablement le désir de Hans, même si c'est avec certaines limitations ».

En effet, la visite du père à la grand-mère dessine un parallèle fort intéressant avec le désir du petit Hans qui en est témoin, qui est d'avoir sa mère pour lui tout seul. Vient s'y adjoindre la vision de girafes au zoo de Schönbrunn, d'où le sujet tirera son fantasme des deux girafes, qui est l'expression qu'en dépit de son père, il pourrait prendre sa mère pour lui tout seul, comme sans doute il apparaît que le père fait, aux yeux de Hans, alors qu'en sa présence il rend visite à sa propre mère, en l'absence du mari de ce dernier – peut-être est-il mort, d'ailleurs, ce qui ne serait pas sans remettre au jour le désir que Hans a de lui aussi se passer du père. Il y est donc question de la loi symbolique, et de comment se l'arranger tout en s'arrangeant le père, ici une fois de plus mis en défaut car coupable du même désir que son fils par rapport à sa propre mère.

Le troisième circuit relie aussi le zoo et la maison de la grand-mère, de façon spéciale, cependant, en ceci qu'il est impossible, étant donné qu'on y voit Hans partir en train avec la grand-mère, laissant le père en retard sur le quai de la gare, qui n'a dès lors d'autre choix que de prendre le train suivant ; et pourtant, Hans récupère son père à la station suivante, et repart avec lui, par le même train, et sans la grand-mère, disparue on ne sait où.

« Par ce nouveau circuit, le père est appelé à se signaler comme père réel, comme celui qui peut transgresser la loi, qui peut affronter « nu » le danger¹⁰⁹, où on ne peut que reconnaître une figure phallique, débouchant, constate J. Lacan, sur un échec : le plombier remplace le derrière et non le devant, et il invite le père à se marier avec sa propre mère, etc. » (F.Sauvagnat, op. Cit.).

Il y a là donc échec de la fonction phallique à établir une résolution normale au complexe d'Édipe, en raison du caractère particulier de la relation entre Hans et son père, et d'ailleurs le petit Hans le lui signifie, lui rappelant à plusieurs reprises qu'il devrait être jaloux, plus méchant, plus strict.

Nous pouvons nous rendre compte que cet échec n'est pas total, puisqu'il y a bel et bien névrose, et que le complexe d'Édipe se trouve en fait résolu très curieusement, par un détour par

109 Ce que l'on peut voir dans un fantasme relié à ce circuit, où Hans et le père, dans ce même train, ne parviennent pas à se rhabiller à temps, ainsi que dans un autre, où par un renversement identificatoire (pouvoir du père par sa position financière), Hans soudoie un fonctionnaire afin qu'il puisse passer la nuit, dévêtu, sur le toit d'un wagon.

la jouissance féminine, en la figure d'Anna, la petite sœur de Hans. Ce détour se fait par un quatrième circuit, celui de la cigogne, où le petit Hans semble raconter, pour se venger de ce que l'on veuille lui faire croire que c'est bien la cigogne qui a apporté Anna en dépit de son sens de l'observation, des billevesées ; la petite Anna, d'après ses dires, a toujours été là, elle sait même conduire une voiture à cheval depuis longtemps. Mais au-delà de ces apparences tout à fait grotesques, ce que Hans avance là a une réelle importance. En effet, c'est cette figure la la petite femme, toujours déjà là, capable de dompter les chevaux d'angoisse, c'est-à-dire de dompter la mère éternellement enceinte, qui finalement, par ce détour par la jouissance féminine, contribuera à rétablir la fonction phallique jusque là mise en échec par un certain retrait du père. Cependant, il ne s'agit bel et bien pas, au contraire de ce que pensait S. Freud, d'une restauration directe de la figure paternelle, puisque ce dernier s'est mis, d'emblée, non pas hors-jeu (auquel cas il y aurait psychose), mais hors d'état de nuire – et c'est bien lui-même qui s'y met, le petit Hans l'appelant sans cesse à la rescousse. C'est bien parce que ce père là ne vient pas que ce n'est pas principalement à lui que le petit Hans s'identifie, mais à la petite Anna, la *toujours déjà là*, donc, qui fait que la mère, représentée par la voiture chargée et tirée par le cheval, sera dans le fantasme de Hans perpétuellement enceinte et donc désormais hors d'atteinte. C'est donc la jouissance féminine, ici, qui se porte au secours de la fonction phallique, résolvant le complexe d'Edipe d'une façon inédite et qui aura certainement eu, comme le devinait déjà S. Freud, des conséquences sur les choix d'objets d'amours ultérieurs du sujet : la femme-fille, la femme-enfant dompteuse du désir de la mère dans lequel tout sujet masculin se trouve toujours nécessairement plus ou moins pris.

Pour récapituler, nous avons donc là – ce que J. Lacan soulignera en 1973, dans son séminaire *Encore*, trois modes de jouissance; la jouissance phallique, à savoir ce qui est permis comme jouissance eu égard à l'entrée en jeu du père dans le fantasme, et qui est à envisager comme séparation d'avec la mère. L'effet de sens autour du symptôme, qui se cristallise autour du signifiant cheval qui lui-même articule grammaticalement cette jouissance pour faire chaîne, et prolifère, produisant par la même occasion tout l'éventail des fantasmes de Hans, dans un effort d'écriture mythique destiné à redéfinir et consolider la position du sujet – ce qui, parce que le sujet est un mythe, est loin d'être évident. Et enfin, la jouissance de l'Autre, autour de la figure d'Anna, supposée répondre de cette jouissance, puisqu'elle est appelée dans le fantasme du petit Hans à dompter les chevaux d'angoisse, c'est-à-dire, ni plus, ni moins, « à réguler la jouissance de Dieu » (F. Sauvagnat, *op.cit.*), et n'en permettre que ce qui phalliquement doit se tenir – c'est ce dernier point entre autres qui fait de notre petit Hans un névrosé, et non pas un fétichiste, puisque le sujet s'en tient, résolument, à cette permission, structurante pour ce qu'elle légitime le désir

comme désir du manque de l'Autre, à trouver toujours ailleurs, signe de la séparation, que là où le sujet le suppose.

Nous pouvons nous rendre compte que l'écriture, ici, est déjà un mouvement ; le signifiant cheval qui articule la phobie, les trajets, les fantasmes qui s'y rapportent, tout ici n'est que mouvement, déplacement, opéré par le progrès mythique, qui se fait dans l'impossible, c'est-à-dire dans l'imaginaire. Il s'agit donc à cette époque de l'écriture du mythe, et ce mythe, c'est le sujet, en tant qu'il est un signifiant – pour un autre signifiant – et pas autre chose. C'est donc ce mythe, à travers le fantasme, qu'il s'agit pour le sujet de réécrire, afin qu'il se trouve une place dans la filiation, soutenu dans son désir par la fonction phallique. L'histoire du petit Hans nous montre une façon originale de rétablir cette fonction, mise en défaut en raison d'une certaine « inconsistance » du père réel, mais aussi de l'insistance du désir maternel, en en passant par cette écriture mythique de l'impossible, dans un détour par la jouissance féminine. C'est par cette écriture de l'impossible, toute « géographique » (F. Sauvagnat) puisqu'elle est faite de circuits, que les promenades du petit Hans contribuent à la réparation imaginaire du sujet, celle d'un déplacement tout aussi imaginaire du désir maternel, vécu comme une déchirure.

À l'époque de *La relation d'objet* (1956-1957), l'écriture n'est donc déjà plus une simple production du sujet, qui réfléchit les fantasmes pour le névrosé, reflète ou déclenche les phénomènes élémentaires pour le psychotique, et dont l'analyste se sert à étayer ce qui en découle de l'économie subjective. Bien plus que cela, l'écriture, en se généralisant à celle du fantasme, se fait concept, se topologise déjà. C'est de cette écriture du fantasme, à travers le progrès mythique du petit Hans, tout en s'interrogeant sur comment généraliser une telle écriture au sujet psychotique, que J. Lacan en viendra plus tard à une exploration plus profonde du « parlêtre », dans une modélisation du système RSI – réel, symbolique, imaginaire – et de l'écriture comme nouage de ces trois registres, ce que nous verrons plus bas, achevée de façon magistrale dans le séminaire XXIII, avec James Joyce et le *Sinthome*.

3. Le séminaire sur *L'identification* (1961-1962) : les trois espèces d'identification et la structuration du désir – topologie de l'inconscient comme surface courbe.

Que devient ensuite l'écriture, dans le séminaire de J. Lacan sur *L'identification*¹¹⁰, en 1961-62 ? Voici une étape cruciale de la modélisation de cette écriture, qui peut être écrite du destin comme répétition, présidant au mythe du sujet. Mais d'abord, qu'est-ce que l'identification dans ce séminaire, et comment, à partir de cela, se structure le désir ? Signalons aussi que par là-même, cette nouvelle approche de l'écriture s'inscrit tout à fait dans une continuité de *La relation d'objet*, dans le sens où dans ce dernier séminaire établit, comme nous l'avons vu, à travers une écriture « géographique », une écriture mythique, celle du progrès imaginaire du sujet ; J. Lacan y continue et complète une topologie héritière de S. Freud à partir des ultimes travaux de ce dernier – notamment *Au-delà du principe de plaisir* (cf. bibliogr.) ; il s'inspire, pour sa démonstration, à la fois des travaux de James Février¹¹¹ sur le langage (écriture du bâton comme écriture de la différence), et de la géométrie des surfaces courbes, notamment des mathématiciens Riemann et Steiner.

Tout d'abord, l'identification, ce n'est rien d'autre que le rapport du sujet au signifiant, rapport fort complexe au demeurant, que nous allons résumer en quelques paragraphes. Ici, J. Lacan se positionne contre le *cogito* cartésien, qui implique que le sujet existerait en soi, et se confondrait ainsi avec le réel qui le porte :

« rien d'autre ne supporte l'idée traditionnelle philosophique d'un sujet, sinon l'existence du signifiant et de ses effets »¹¹².

Le *cogito*, de plus, est insoutenable, car comme dans le paradoxe d'Épiménide le Crétois – *tous les Crétois sont des menteurs* – dans ce *je pense, donc je suis*, le sujet de l'énonciation se confond avec le sujet de l'énoncé, ce qui crée un paradoxe. Il n'y a pas de sujet pensant, pour J. Lacan, au contraire de la pensée cartésienne, il y a le sujet supposé savoir, ceci pour la raison que le sujet n'est pas une entité positive, un être en soi, mais un mythe qui se construit sur une base

110 Cf. bibliogr.

111 Cf. bibliogr.

112 In *L'identification*, chapitre 1.

identificatoire. Dans la pensée de Descartes, il y a donc confusion entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation, précisément parce que le sujet est conçu comme un être tangible, et non pas une réalité abstraite.

Un mot cependant sur ce sujet supposé savoir :

« arrêtons-nous à poser cette motion de défiance d'attribuer ce savoir à qui que ce soit, ni à supposer (*subjicere*) aucun sujet au savoir »,

car, continue Lacan un peu plus loin,

« le savoir est intersubjectif, ce qui ne veut pas dire qu'il est le savoir de l'un ni de l'Autre – avec un grand A – et l'Autre nous l'avons posé : l'Autre n'est pas un sujet, c'est un lieu auquel on s'efforce, dit Aristote, de transférer le savoir du sujet ».

Un savoir subjectivé, donc, car supposé au sujet, qui n'a rien d'absolu, qui est transmis à partir d'un lieu que le sujet suppose sachant toute la vérité sur ce même sujet, car

« l'Autre est le dépotoir des représentants représentatifs de cette supposition de savoir, et c'est ceci que nous appelons l'inconscient, pour autant que le sujet s'est perdu lui-même dans cette supposition de savoir¹¹³ ».

Ce qui implique que le sujet ne sait jamais que rien, que le savoir dont il s'agit, en tant que ce savoir est sur sa jouissance, est structurellement indicible, et ne peut par conséquent se réduire au *cogito*, le sujet n'étant ni ne pensant. Le sujet en réalité ne pense pas, car c'est un mythe, il est supposé – *subjicere*, insiste Lacan, ni même ne parle – c'est ça qui parle et qui se prend pour le sujet, du fait même que ça parle (*Wo Es war, soll Ich werden* (S. Freud), ou *Je dois, j'ai l'obligation de me débarrasser de ça et prendre le pouvoir pour advenir comme sujet* – ceci pour échapper, autant que faire se peut, à la cruauté de la pulsion). Le sujet ne parle en réalité pas, car c'est précisément, ce sujet, ce de quoi ça parle. Le sujet, donc, pour advenir, s'identifie à son propre mythe, qui est véhiculé par l'Autre, lieu institué comme étant celui de la Vérité, et auquel le sujet – ce qui fait partie du mythe, car bien évidemment l'Autre ne détient aucun savoir, car ce n'est qu'un lieu, celui où la vérité se met à l'épreuve – suppose un savoir absolu dont il s'empresse de vouloir s'emparer.

Ce sujet posé, passons à ce dont il s'agit dans l'identification, qui se fait en trois temps que nous n'allons pas expliquer dans l'ordre, tant ils sont imbriqués les uns dans les autres – l'inconscient ignore le temps, aussi, lorsque l'on parle de ce dernier, il ne faut y pas voir une succession, mais un enchaînement qui se structure de façon synchronique.

113 In *L'identification*, séance du 15 novembre 1961.

L'identification, donc, est une « identification de signifiant », d'après J. Lacan, du sujet à l'Autre comme supposé dépositaire d'un savoir sur ce même sujet. Il s'agit d'une relation symbolique, à partir de ce que le sujet trouve à éprouver de sa jouissance, à savoir que l'objet en est perdu, c'est-à-dire à partir du rien, qui a des effets par conséquent imaginaires dans lesquels le sujet va se refléter dans sa recherche d'objet, non seulement cela, mais aussi et avant tout se légitimer en tant que sujet, c'est-à-dire s'inscrire dans une histoire et une filiation, et soutenir, par là-même, son propre désir.

Mais avant tout, il ne faut pas perdre de vue que cette identification est une répétition sans fin d'un même trait, et que c'est dans cette répétition même qu'elle se fait, par et pour le sujet, écriture du destin, cet éternel retour du même qui caractérise le mécanisme même du signifiant faisant écriture. En effet, le sujet se rappelle d'un temps mythique – c'est-à-dire qui au demeurant n'a jamais existé – où il ne faisait qu'un avec l'objet, et c'est un trait de cette époque bienheureuse, c'est-à-dire par un trait de cette vérité que porte l'Autre à propos d'un savoir sur le sujet – vérité bien entendue supposée par le sujet à cet Autre – par un trait donc auquel il s'identifie qu'il va chercher, tout au long de son expérience, à reproduire, comme un chasseur du paléolithique, explique Lacan s'inspirant des travaux archéologiques de James Février sur le langage, aligne des suites de bâtons sur un os pour signifier quelque chose dont toute trace a été depuis le temps perdue, si ce n'est justement, ces traits identiques.

Plus ce trait est répété, plus il est identique à lui-même, plus il va marquer, justement, de la différence, de l'articulation là où il n'y en avait pas :

« la fondation de l'Un que constitue ce trait n'est nulle part prise ailleurs que dans son unicité : comme tel on ne peut dire de lui autre chose sinon qu'il est ce qu'a de commun tout signifiant d'être avant tout constitué comme trait, d'avoir ce trait comme support »,

explique Lacan dans ce même séminaire. C'est cette identité même qui fait de ce trait un signifiant, parce que, justement, il est ce qu'ont en commun tous les signifiants, qui sont de n'être identiques à aucun autre – et par cela même, d'ailleurs, il n'est identique à aucun autre, pas même à lui-même, car dans la répétition, il est toujours un autre, puis un autre, et encore un autre trait. Ce trait est unique, comme tout signifiant, mais plus encore, puisqu'il est ce qu'ont en commun, y compris lui-même, tous les signifiants de se définir par opposition à tous les autres, et c'est parce qu'il est unique et commun à tous les autres que ce trait est une articulation, celle du signifiant. Il se retrouve, par exemple, dans l'articulation des consonnes qui ne se prononcent pas à proprement parler, mais arrêtent le son, il se retrouve aussi dans le mouvement des lèvres, silencieux, qui discriminent les phonèmes, comme il se retrouve, parce que c'est une répétition du même, un éternel retour, dans la compulsion de répétition à l'œuvre dans l'histoire de tout

sujet – ce qui est un mécanisme dont la conception est héritée de S. Freud, dans *Au-delà du principe de plaisir*. On en retrouve quelque chose dans le cheval du petit Hans, ou encore dans l'obsession autour du rat dans le cas de l'homme au rats¹¹⁴ (S. Freud), ces deux éléments, le cheval comme le rat, jouant le rôle d'articulation grammaticale de l'inconscient, et par conséquent du fantasme.

C'est donc ce « signifiant radical » au sujet – radical au sujet car le sujet, en tant que signifiant, est lui-même une articulation, et que c'est cette articulation de la différence qu'est le trait unaire et dans laquelle s'inscrit le sujet – ce signifiant auquel ce dernier s'identifie – nous pouvons nous rappeler qu'il y a bien de ça chez le petit Hans, autour du cheval, non que le cheval soit le trait unaire, bien entendu, mais en tant que c'est lui qui organise grammaticalement l'inconscient de ce jeune sujet, il est en lui-même un pivot, une articulation autour duquel s'organise le signifiant, ce qui le montre, ce signifiant particulier, comme représentant de ce trait unaire, puisque c'est autour de lui que tout s'organise, cf. *supra*. Ce signifiant, J. Lacan le nomme le « trait unaire », parce qu'il n'est pas seulement unique à la fois comme signifiant et parce qu'il est la différence, identique pour chaque signifiant, la différence radicale entre l'un et l'autre, mais aussi parce que, pour le sujet, par cette identification, il s'agit de faire de l'Un, c'est-à-dire, par la fonction de la répétition retrouver cette époque, cette situation mythologique pour laquelle il éprouve de la nostalgie, et ainsi, par la jouissance que cette répétition lui apporte, chercher à combler le manque dans l'Autre, ce manque de l'objet après lequel court tout son désir sans jamais y arriver. La jouissance découle de la répétition, donc, de ce trait unaire, précisément parce qu'il fait surgir, chez le sujet, une réminiscence de cette situation idyllique où il ne faisait qu'un avec l'Autre (première identification où le sujet, dans sa déréliction fondamentale, cherche à prendre le contrôle de cette puissance qui lui échappe, sur fond « d'ambivalence dévorante », car au départ, cette dévorance, c'est la relation entre le nouveau-né et sa mère, tel que le jeune sujet a à s'y confronter parce que c'est le premier mode de relation que le nouveau-né connaît, l'oralité) – ce qui fait que la répétition se suffit le plus souvent à elle-même pour faire jouissance, et qu'il n'y a pas forcément besoin pour le sujet de beaucoup broder autour pour s'y retrouver complètement piégé, étant donné que c'est à ce trait que le sujet s'identifie, et non pas à la situation elle-même – cette dernière étant, au fond, accessoire. Le sujet est en effet, de façon structurelle, piégé dans cette répétition.

Cet éternel retour du même, à la fois trop désiré et trop craint, c'est cela même, ce trait unaire, qui pose les jalons d'une autre version de l'écriture dans la pensée lacanienne, une écriture que l'on pourrait aussi qualifier de « géographique » (F. Sauvagnat), puisqu'elle définit l'espace où se meut le sujet – il s'agit donc déjà d'une écriture topologique de l'inconscient, écriture

114 C. f. bibliogr.

topologique qui est évidemment un héritage conceptuel des topiques freudiennes, et qui va dans ce séminaire prendre justement la forme d'une véritable nouvelle topique, que nous exposons un peu plus bas, inspirée de la géométrie des surfaces courbes. C'est par l'identification au trait unaire, qui est en soi cet éternel retour du même, que le sujet se trouve articulé par le signifiant – ce qui est aussi un écho à un écrit très important de Freud sur la compulsion de répétition et la jouissance, *Au-delà du principe de plaisir* – cf. bibliogr. – où il expose comment un tout jeune enfant, par le jeu du *fort-da*, répétition inlassable du même geste, prend le contrôle, par le signifiant, de la jouissance d'un Autre qui fait parfois défaut, personnifié dans la figure de la mère en tant qu'elle n'a pas tout le temps réponse à la déréliction fondamentale du sujet, et qui signe en cela que l'objet est à la fois perdu et constitué.

C'est aussi par cette identification, par cette répétition, que le sujet écrit son propre destin, qui n'est lui-même jamais qu'une tentative de reproduction à l'identique de ce que ce sujet a par ailleurs déjà expérimenté, et premièrement dans cette rencontre mythologique avec l'objet où il ne faisait qu'un, et qui, résolument, n'a jamais eu lieu, sinon dans le fantasme à propos de la situation du fœtus dans le ventre maternel (ce qui est très net, en passant, dans le cas de Mary Barnes, étudié plus bas).

Cette identification au trait unaire permet une troisième espèce d'identification, que J. Lacan topologise dans ce séminaire de plusieurs façons (tore, mitre de Steiner), troisième espèce qui est l'identification à l'autre par l'intermédiaire du désir, et qui n'est résolument possible qu'en fonction de ce trait radical, qui est une coupure, coupure de l'objet (a), en raison du décalage structurel qui s'opère, figuré par l'image d'un nœud en huit traversant un tore, entre le désir et la demande.

Ce qui rend possible une telle topologie, nous insistons car cela est tout à fait important, c'est la structure du sujet, et, dit J. Lacan dans le courant de la séance du 2 mai 1962,

« le sujet n'est rien d'autre que ceci, c'est la conséquence de ceci qu'il y a du signifiant, et que la naissance du sujet tient en ceci qu'il ne peut se penser que comme exclu du signifiant qui le détermine »,

ce qui n'est pas un paradoxe, puisque cela peut se représenter sommairement sous la forme d'un huit inversé, où le sujet est à la fois exclus et inclus de cet ensemble qui représente le signifiant dans le lieu de la boucle intérieure du huit – le huit intérieur lui-même, en son entier, représentant le Phallus, médiateur du désir, objet d'échange par lequel le désir transite. Le Phallus, conceptualisé par J. Lacan dans le séminaire sur *Le désir et son interprétation* pour définir la relation entre le sujet et ses objets de désir, est, rappelle-t-il dans *l'Identification*,

« le pivot, le point tournant de la constitution de tout objet comme objet du désir ».

Hérité de Freud,

« il est à être demandé là où il n'était pas, ce phallus, à savoir chez la mère, à la mère, pour la mère ».

Le Phallus ne se confond pas avec le signifiant du manque dans l'autre, ni même avec l'objet (a), avec lesquels il a les plus étroits rapports, mais est le signifiant du désir, donc, en tant que c'est avec lui, et parce que personne ne l'a ni ne l'est réellement, que le sujet est amené à désirer des objets extérieurs, et qu'existe la possibilité même d'amour objectal et phallique, c'est-à-dire délimité par la Loi symbolique. Ce Phallus n'est jamais autant là que lorsqu'il est absent, signifiant pur, il n'a pas de signifié, il est innommable, et, dit J. Lacan,

« disons qu'il est le seul nom qui abolisse tous les autres, c'est pour cela qu'il est indicible »,

c'est-à-dire qu'aucun signifiant ne se suffit à lui-même pour faire un monde qui se tienne, s'il n'y a le Phallus. Cependant le Phallus ne représente pas seulement le désirable, mais aussi le désirant, l'objet de désir en tant qu'il est d'abord sujet pris dans le désir, car il est hérité du phallus imaginaire du jeu de leurre entre la mère et l'enfant (cf. le petit Hans, *supra*) ; phallus imaginaire érigé au rang de Phallus symbolique à partir du moment où la Loi vient signifier au sujet qu'il n'est pas ce qui comble la mère et que ce n'est pas en elle que se trouve l'objet (a) – ce dernier n'étant nulle part – et qu'il est temps d'aller chercher ailleurs, dans la mesure du permis, ce qui lui manque, et lui manquera toujours, sans quoi il n'y aurait pas même possibilité de désir. Plus exactement, en raison du fait qu'il s'agit là, en ce qui concerne le phallus imaginaire, d'un jeu de leurre, le sujet s'en empare et le déplace, le fait changer de registre pour l'ériger au rang de signifiant d'un désir qu'il aura à chercher, désormais, ailleurs que là où il croyait le trouver.

Pour ce qui est du désir, tout d'abord, définissons-le, puisqu'il est très exactement posé en ces termes par J. Lacan dans ce séminaire à la séance suivante :

« il s'agit de la recherche, à la fois nécessaire et condamnée, d'une fois unique, qualifiée, épinglée comme telle par ce trait unaire, celui-là même qui ne peut se répéter, sinon toujours à être un autre ».

C'est-à-dire qu'en raison de l'impossibilité fondamentale pour le sujet d'obtenir l'identité de la fois unique dans la répétition, parce que cette fois unique ne peut se répéter que comme une autre fois, une autre, et encore une autre. Le désir supporte donc le mouvement circulaire de la

demande, et par le trait unaire, qui se définit comme étant toujours autre, ce cercle se déplace en formant une surface – et surtout pas un espace – qui se nomme un tore, dont la limite intérieure dessine les contours de l'objet (a), et, ajoute J. Lacan,

« c'est du fait d'être pris dans le mouvement répétitif de la demande, dans l'automatisme de répétition, [dans la métonymie, *id est*], qu'il devient objet de désir »,

identification au trait unaire, donc, au signifiant radical, qui introduit le sujet à la troisième espèce d'identification, celle à l'autre du désir – ce qui est la structure de la névrose, et cela se note $S\Diamond(a)$, \Diamond étant poinçon, c'est-à-dire coupure, car c'est de cette coupure du sujet d'avec l'objet, parce que le sujet est marqué par le signifiant, que l'autre du désir se met dans le fantasme en place de l'objet (a) – ce qui fait aussi d'ailleurs que l'autre du désir, c'est d'abord le sujet, et que cet autre et ce sujet sont, toujours dans le fantasme, évanescents de l'un à l'autre – c'est le principe de l'*aphanisis* du sujet au profit de l'objet, sans lequel il n'y a pas d'imaginaire qui tienne.

La nouvelle topologie de l'inconscient qu'ébauche ici J. Lacan avec le tore pour exprimer le désir, et le cross-cap (ou mitre de Steiner, cf. annexes pour une explication schématique de cette figure assez complexe) pour traiter de la question du Phallus, insiste sur la fonction du trou comme point de naissance de la structure – car c'est toujours autour d'un trou que s'organisent les surfaces closes (sphère, tore, cross-cap) – ainsi que sur la question de l'inconscient comme surface sans bord, ce qui est une des propriétés majeures, d'être sans bord, du tore et du cross-cap. Or, c'est bien autour d'un trou que s'organise le sujet de l'inconscient, d'où la brillante analogie de J. Lacan, s'inspirant du mathématicien Georg Bernhard Riemann (1826-1866) et de sa géométrie des surfaces courbes, il insiste sur le fait que ces figures ne sont pas des volumes, mais bien des surfaces – la surface se définissant comme quelque chose, justement, qui ne s'achève qu'à rencontrer un bord, le cas particulier des surfaces sans bord étant qu'elles rencontrent leur propre bord – la plus simple de ces surfaces dites sans bord étant la sphère.

Le cross-cap, comme le tore, est formé d'un quadrilatère dont les bords sont soudés ensemble. En ce qui concerne le tore, il s'agit donc d'un cylindre dont les bords opposés se rejoignent. Quant au cross-cap, figure inventée par Jakob Steiner (1796-1863), un mathématicien suisse de renom, c'est une figure avec un trou sans dimension (c'est-à-dire très exactement de la taille d'un point) au centre, dont le bord se rejoint en passant de l'extérieur vers l'intérieur, et vice-versa, ce qui fait que la figure en question, tout comme la surface de Moebius de laquelle elle est d'ailleurs topologiquement similaire, ne présente qu'une seule face, et un seul bord, ce dernier se situant donc au niveau de la racine de la ligne dite de pénétration – qui n'existe d'ailleurs que pour les commodités de la représentation en trois dimensions de la figure, impossible autrement – et se confondant avec le trou, puisqu'il n'a, lui non plus, pas de dimension. Comme

la figure est assez complexe à expliquer, nous en avons reproduit un exemplaire dans les annexes infra, avec certaines de ses propriétés¹¹⁵.

Le cross-cap, donc, est quant à lui utilisé par J. Lacan afin d'expliquer topologiquement la fonction du Phallus, point sans dimension autour duquel se découpe la coupure de l'objet (a) qu'est le sujet en raison de sa dépendance structurelle au signifiant, et donc au trait unaire. Au niveau du tore, le vide de la structure en chambre à air représente la répétition de la demande prise dans le signifiant, tandis que le trou à l'intérieur dessine, autour du rien, les contours de l'objet (a), ce qui structure le désir comme pris dans une demande dont la répétition se motive du trait unaire. Quant au cross-cap, il introduit à la fonction du Phallus, ce dernier se situant au niveau du point sans dimension, à la fois comme trou et comme bord, ce même bord étant aussi celui de la Loi, le trou figurant le manque dans l'Autre.

Ici la surface, lorsqu'on la découpe suivant le huit inversé du désir pris dans la demande qui la traverse, contrairement au tore, se divise en deux : d'un côté, le trou du centre et un morceau de la ligne dite de pénétration, figurant une sorte d'escargot à deux ailes, conserve la structure générale du cross-cap, et de l'autre, on obtient une bande de Moebius, soit une surface ouverte à un seul bord.

Cette étape dans la pensée lacanienne est éminente, étant donné qu'elle pose en termes topologiques une nouvelle écriture de l'inconscient, après S. Freud et ses deux topiques, d'après les travaux de ce dernier sur la pulsion, dans *Au-delà du principe de plaisir* et ses travaux ultérieurs, soit après 1920. Cependant, elle n'est pas encore tout à fait aboutie, et évoluera maintes fois, puisqu'alors, elle ne propose pas encore une topologie unique, mais bien deux, où l'une met en avant l'objet (a) du désir, et la deuxième met l'accent sur le Phallus comme structurant la Loi. D'ailleurs, dans ce séminaire, la coupure de (a) du tore, faite avec un huit inversé, ne donne pas un anneau de Moebius, contrairement à ce qui s'organise dans la coupure, analogue, du cross-cap, ce qui pose problème, car on ne voit pas bien pourquoi le fantasme – la « coupure de a » – se structurerait différemment selon que l'on mette l'accent sur l'objet (a), ou bien sur le Phallus. Ce qui n'a certainement pas échappé à J. Lacan, puisqu'il n'en est en aucun cas resté sur ces ébauches, et au contraire, remettant en question cette construction, finit par abandonner le cross-cap et le tore pour en arriver, en l'espace de quelques années, à une construction encore plus fine, au *Séminaire XX*, que nous allons aussi brièvement présenter. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que si les figures du tores et du cross-cap ne tiennent pas leurs promesses en matière de topologie de l'inconscient, elles ont permis à J. Lacan des précisions majeures sur certains des plus complexes de ses concepts, tels que l'objet (a) et le Phallus, tout en proposant une explication fine et claire du mécanisme d'identification.

115 Cf. les annexes, où figure une représentation de cette surface particulière.

4. *Encore* : l'écriture du nom du Père, suppléance du rapport sexuel (1972-1973).

Dans le séminaire *Encore*¹¹⁶, Jacques Lacan étudie la question du nom du Père comme suppléant à l'écriture, par le sujet, du rapport sexuel qui lui, ne s'écrit pas. Nous allons développer ici quelque peu cette question, en exposant tout d'abord ce rapport sexuel tel qu'il est défini dans ce séminaire, qui se situe en 1972-73, et qui a un rapport étroit avec la question de l'identification et du trait unaire, dont nous avons par ailleurs débattu dans le chapitre précédent comme préalable, dans le séminaire sur *l'Identification*¹¹⁷, à l'écriture du sujet. Sachant, de plus, qu'il s'y continue une topologie de l'inconscient, c'est-à-dire une écriture du sujet, telle que J. Lacan l'avait abordée depuis presque le début de son enseignement avec le petit Hans (séminaire IV), il nous a semblé tout à fait logique de poursuivre notre succincte histoire de l'écriture dans l'œuvre de J. Lacan avec ce vingtième séminaire.

En préambule, citons cette phrase de J. Lacan, p.153, qui nous éclaire sur ce qu'est l'écriture, véritablement :

« l'écriture est une trace où se lit un effet de langage ».

Cela est peu dire, aussi allons nous dégager l'essentiel de son raisonnement, afin de saisir comment cela fonctionne.

Tout d'abord, donc, qu'est-ce que le rapport sexuel, pour J. Lacan, à cette époque, c'est-à-dire comment le sujet, dans la névrose, s'en tire avec l'impossible écriture de celui-ci, et pourquoi, au demeurant, ne peut-il, pour paraphraser Lacan, que nécessairement ne pas cesser de ne pas l'écrire ?

En ce qui concerne le rapport sexuel, il s'agit pour le sujet de jouir du corps d'un semblable, son partenaire. Le but en est de parvenir, p.11, à

« la jouissance du corps de l'Autre, de l'Autre avec un grand A, du corps de l'Autre qui le symbolise »,

et cette jouissance, s'empresse-t-il d'ajouter, « *n'est pas le signe de l'amour* » (c'est J. Lacan qui souligne). Le corps de l'Autre, c'est celui du partenaire sexuel, radicalement Autre en tant

116 Cf. bibliogr.

117 Op. cit.

qu'il est inconnaissable dans le réel pour le sujet, qui lui n'a accès qu'à son propre corps, par l'intermédiaire, de plus, de son image.

Tout d'abord, ce n'est pas le signe de l'amour, car

« l'analyse démontre que l'amour dans son essence est narcissique, et dénonce que la substance du prétendu objectal est en fait ce qui, dans le désir, est resté, à savoir sa cause et le soutien de son insatisfaction, voire de son impossibilité » (p.14),

sachant que ce reste, l'objet (a), c'est « ce qui fait tenir l'image » (même page), et qu'il ne s'agit pas autre chose que du reste de l'opération du trait unaire comme articulation signifiante sur le réel, reste identificatoire de l'époque mythologique, de laquelle le sujet se remémore, par nostalgie, qu'il ne faisait qu'Un avec l'Autre, rencontre qui n'a pas eu lieu, car l'objet, en tant que constitué, est perdu.

Cela signifie pour le sujet qu'il s'agit de faire Un avec l'Autre, ce qui est une impossibilité radicale, étant donné qu'il est séparé de cet Autre, dont il cherche à jouir par l'entremise du corps de son partenaire, en tant qu'il identifie ce partenaire à l'objet qu'il a perdu, parce que, donc, cet objet s'était en même temps constitué. Nous retrouvons alors dans cette relation la question, sous-jacente, du trait unaire, par lequel le sujet tente de retrouver une situation pour ainsi dire mythologique, où, nourrisson, il ne faisait qu'un avec sa mère – ce qui n'est vrai que dans l'imaginaire, soulignons-le. C'est par identification à ce trait dans l'Autre – par nostalgie d'un mythe qui se construit par-dessus le sentiment de déréliction du sujet face à la pulsion – donc, trait que le sujet tente de répéter à chaque fois qu'il jouit de l'acte sexuel, parce qu'il jouit, de la même manière, de la parole.

Cela représente, ce désir de faire Un avec l'Autre dans le rapport sexuel, une impossibilité radicale. Ça ne s'écrit donc pas, le rapport sexuel n'est pas une écriture, nous dit Lacan. Qu'est-ce donc, dès lors, que cette non-écriture, de quelle manière le sujet y supplée-t-il, et enfin, par conséquent, qu'est-ce que l'écriture au moment où Lacan tient ce séminaire ? Ce sont les trois axes de réflexion, qui au demeurant ne sont pas détachables les uns des autres, à propos desquels nous allons maintenant discuter.

L'écriture du rapport sexuel est donc impossible, nous dit J. Lacan, parce qu'il n'y a pas de rapport entre les sexes, étant donné que du fait que le sujet n'appréhende son partenaire que par la médiation de son propre corps ; c'est de son propre corps que le sujet jouit donc, dans l'acte sexuel, en réalité, et non pas du corps de son semblable, qui en tant que sujet n'accède à son tour, en matière de jouissance sexuelle, qu'à la sienne propre. En effet, p.14 de ce séminaire, J. Lacan explique que

« l'être [cet imaginaire par où le sujet croit qu'il existe pour de bon], c'est la jouissance du corps comme tel, c'est-à-dire asexuée, puisque ce qu'on appelle la jouissance sexuelle est marquée, dominée par l'impossibilité d'établir comme tel, nulle part dans l'énonçable, ce seul Un qui nous intéresse, l'Un de la relation *rapport sexuel* ».

Impossibilité d'écriture, donc. Ce qui s'écrit là est par ailleurs autre chose, puisque le rapport sexuel est indicible, ininscriptible, indéchiffrable, d'autant plus qu'il n'y en a pas ; il ne s'écrit pas comme tel, il s' imagine autrement. D'une part parce que, ce qui est le corollaire de la jouissance phallique, c'est-à-dire soumise à la castration, l'homme est empêché de jouir du corps de la femme, car il éprouve une jouissance d'organe. Mais sans la castration il n'y a pas de jouissance de l'Autre, du corps de l'Autre comme Autre absolu, possible, car c'est cette castration, provocatrice d'infinitude, d'incomplétude imaginaire, qui pousse le sujet à jouir encore de ce corps de l'Autre, à toujours, en quelque sorte, redemander son reste, qui est l'objet (a), et qui ne peut jamais être obtenu, par définition, puisque c'est l'objet perdu-constitué – constitué, donc, parce que perdu. Cet objet en effet n'opère que par son absence, et fait que le rapport sexuel ne peut être écrit, *ne cesse pas de ne pas s'écrire*, et qu'il faut pour le sujet toujours recommencer – le but du rapport étant bien évidemment d'obtenir cet objet. L'écriture – l'inscription dans le corps comme imaginaire – rate alors son but, et partant le sujet recommence, rate encore, et ainsi de suite, illustration de ce que, comme le dit J. Lacan, le rapport sexuel « ne cesse pas de ne pas s'écrire ».

La jouissance du corps de l'Autre, qui représente l'Autre dans le rapport sexuel – dans la mesure où l'Autre, étant par ailleurs un lieu, est identifié par le sujet masculin¹¹⁸ tout d'abord à sa mère, puisque c'est elle en premier qui lui donne les soins corporels dont il a besoin et lui transmet la vérité contenue par le signifiant au lieu de l'Autre – n'est donc possible que s'il y a la jouissance de l'Autre, ce qui à son tour n'est possible que parce qu'elle est infinie, cette jouissance de l'Autre, elle a une limite – c'est une limite pour ainsi dire mathématique, puisque c'est en tendant vers cette limite qu'elle peut-être infinie, tout comme en mathématiques une courbe asymptote – limite donc de la castration, qui la définit, et qui par là même fait que le rapport sexuel ne peut pas s'écrire – puisque ce qui est attendu de ce rapport, c'est donc un impossible, une jouissance sans limite, une jouissance qui franchirait la limite de son infinitude.

La jouissance de l'Autre est donc marquée par un trou délimité par la jouissance phallique, corrélat de la castration (la jouissance du Phallus, que chacun veut être ou avoir en raison de cette

118 Mais aussi par le sujet féminin, ce qui est très net dans les cas, par exemple, d'hystérie (cf. Mary Barnes, ci-dessous). Ce n'est qu'à la résignation du sujet féminin au fait accompli de la castration que ce dernier se tourne alors vers le père, puis effectue son choix parmi les hommes susceptibles de lui donner un enfant du père (car le père est bien évidemment interdit), que ce soit en réalité, ou bien de façon tout à fait métaphorique. Si le père est marqué comme impuissant par le sujet – ce qui est le cas de Mary Barnes – le sujet refusera de s'y résigner, et plus violente sera l'expression de la névrose.

castration qui déplace le phallus imaginaire à partir de l'enfant vers le signifiant du désir qu'est le Phallus et qui se trouve nécessairement ailleurs, c'est-à-dire nulle part où on l'attend, mais aussi parce que pour la mère en tant que sujet, avant qu'il y ait tout désir d'enfant, il y a encore le Phallus, la jouissance du Phallus donc, ne peut aussi en passer que par cette castration). Le rapport sexuel, s'il pouvait s'écrire, se situerait sur cette faille elle-même, du moins sur le lieu de la faille, sur la limite vers laquelle tend la jouissance de l'Autre dans son infinitude. C'est le point en effet qui se situe à l'infini, c'est l'horizon, vers lequel la courbe se termine, ou plutôt tend à se terminer – ce qui indique, en effet, comment la jouissance de l'Autre peut-être à la fois infinie, et limitée par la jouissance phallique, et même infinie parce que, précisément, limitée. Le rapport sexuel ne peut donc s'écrire que sur le point, situé à l'infini, où la courbe de la jouissance et la barre de la castration se rencontrent, c'est-à-dire, jamais.

Cet interstice infranchissable, qui signe l'échec de la jouissance ainsi phallicisée à faire rapport, c'est ce que l'on appelle une faille, et, ajoute Lacan p.16,

« rien de plus compact qu'une faille, s'il est bien clair que, l'intersection de tout ce qui s'y ferme étant admise comme existante pour un nombre infini d'ensembles, il en résulte que cette intersection implique ce nombre infini. C'est la définition même de la compacité »,

et c'est cette intersection, cette compacité qui fait obstacle au rapport sexuel, et si bien même qu'il est impossible de le poser, ce rapport, c'est-à-dire de l'écrire. C'est cette compacité qui définit qu'il n'y a pas La femme, mais des femmes, en nombre certes limité, mais indénombrables, que le sujet compte pourtant une par une, puisque c'est la castration qui fait la faille, qui fait qu'il en manquera toujours une, qu'il manquera toujours La femme, et qui signe définitivement l'impossibilité de ce rapport, qui pourrait être si et seulement si La femme pouvait se mettre à place de la faille, ce qui ne peut se faire, car c'est parce qu'il y a une faille dans la jouissance de l'Autre que La femme n'existe justement pas. D'ailleurs, ajoute Lacan dans ce séminaire, La femme, ce n'est pas autre chose que Dieu, qui a justement les mêmes propriétés que La femme¹¹⁹, dans sa diversité, son inexistence et son insistance. La femme, donc, si elle existait, ce serait ce qui, au point infini de la rencontre entre la jouissance et sa propre limite, viendrait mettre un terme à toute possibilité de non-rapport, et même de rapport, puisqu'elle viendrait, du même coup, mettre un terme à la jouissance, cette dernière ayant alors atteint son but – la stase, la mort, Anankè.

« C'est bien cela », continue Lacan p.18, « qui se produit dans l'espace de la jouissance sexuelle – ce qui de ce fait s'avère compact. L'être de ces femmes pas-toutes ne passe pas par le corps, mais par ce qui résulte d'une exigence logique de la parole. En effet, la logique, la

119 Ce qui est très net, par exemple, dans le cas de Mary Barnes, cf. *infra*.

cohérence inscrite dans le fait qu'existe le langage et qu'il est hors des corps qui en sont agités, bref l'Autre qui s'incarne, si l'on peut dire, comme être sexué, exige cette *une par une* ».

C'est donc le langage, et non le corps réel, qui définit la sexualité, ce qui fait que, homme ou femme, jamais le sujet ne se sortira de cette impossibilité d'écriture. C'est du fait de la faille, résultante de la fonction phallique – si on la voit comme l'équation d'une courbe asymptote définissant la jouissance, c'est à dire qui la pose comme infinie du fait de la limite de la castration – qui interdit la ponctuation de La femme sur la jouissance que cherche le sujet quand il veut jouir du corps de l'Autre, qui fait qu'il n'y a pas La, mais des femmes, une par une, y compris dans la même femme, et qu'il lui faut toujours, à ce sujet, recommencer l'acte. La jouissance n'est pas ponctuée, d'ailleurs, mais articulée par la répétition induite par le fait même de l'impossibilité d'être ponctuée.

Rien ne peut donc s'écrire : l'acte sexuel rate l'inscription d'un rapport entre les sexes, qui serait ce point. Il faut bien pourtant une suppléance à cette non-écriture du rapport sexuel, car il s'agit du moyen de prédilection de l'humain de la quête de l'objet à travers la jouissance de l'Autre (ici comme incarné), car c'est celui qui le leurre le plus, qui lui fait le plus croire qu'une telle rencontre, faire de l'Un, est possible. Cette suppléance, le sujet la trouve dans l'écriture du nom du Père, ce que nous allons tout aussitôt développer ici.

Il faut bien, en effet, que le sujet écrive quelque chose, puisqu'il parle, de la jouissance qui le hante. Qu'est-ce qui fait donc que malgré tout, il continue dans la névrose à écrire l'impossible, et puisque ce n'est pas le rapport sexuel, qu'est-ce qui en vient, et surtout comment cela en vient-il à suppléer ce dernier ? Car si cette écriture est impossible, force est de voir que le sujet écrit bien quelque chose, qui ne peut-être qu'autre chose. Toutefois, cette écriture n'est possible que parce qu'il y a un être sexué, être sexué en tant qu'il est défini comme tel dans le langage, c'est-à-dire au lieu de l'Autre.

Mais qu'est-ce que l'être lui-même, sinon l'effet du signifiant, la lettre ? De l'être comme corps, en effet, souligne J. Lacan, le sujet n'a aucunement accès, puisqu'il est coupé de son expérience, et pourtant, c'est ce qu'on lui demande, par l'entremise du Surmoi, d'être, à savoir de jouir. Il n'y a donc d'accès à l'être que par l'entremise du paraître, du par-être, c'est-à-dire du presque-être, puisque l'être n'est qu'un effet de lettre.

« C'est bien en relation avec le par-être que nous devons articuler ce qui supplée au rapport sexuel en tant qu'inexistant. Il est clair que, dans tout ce qui s'en approche, le langage ne se manifeste que de son insuffisance », dit Lacan p.59,

pour immédiatement, au paragraphe suivant, ajouter que:

« ce qui supplée au rapport sexuel, c'est précisément l'amour »,

cet amour qui n'est pas le signe de la jouissance de l'Autre.

L'écriture, comme effet du langage, est donc un acte d'amour, et ce qui s'écrit, ce n'est pas le rapport sexuel, « ce qui s'écrit », dit encore J. Lacan p.60, « c'est la lettre ». Mais l'idée de l'amour, c'est de ne faire qu'Un avec l'Autre, ce qui n'arrive bien sûr jamais : « la lettre désigne un assemblage » (p.62), et parce que c'est un assemblage hétéroclite de l'Un et de l'Autre – ou plutôt des uns qui sont autres absolus les uns par rapport aux autres, puisqu'on ne rencontre jamais cet Un – que l'on désigne par lettre d'amour, cela ne peut que rater son but : l'Un n'est pas l'Autre, car si ce dernier est absolu, tout comme l'Un, l'Autre est séparé de cet Un qui d'ailleurs n'existe pas non plus, sinon de façon mythologique – car il s'agit du Un que le sujet, par l'entremise de la répétition du trait unaire, cherche à reproduire dans l'articulation du signifiant, c'est-à-dire jouissant de l'Autre.

La lettre désigne donc cet impossible assemblage de l'Un et de l'Autre, mais désigner, ce n'est pas être. De même l'inconscient n'est pas un langage, il n'est pas structuré par le langage, mais comme un langage – le langage n'est pas préalable à l'inconscient, ce qui ne serait pas très logique, en effet, puisque c'est la structuration de l'inconscient qui définit l'utilisation que le sujet fait de la parole.

« L'inconscient est structuré comme les assemblages dont il s'agit dans la théorie des ensembles [en mathématiques] sont des lettres » (p.62).

Le langage ainsi « fonctionne pour suppléer l'absence de la seule part de réel qui ne puisse venir à se former de l'être, à savoir le rapport sexuel » (même page). C'est le langage, donc, qui se « forme de l'être », c'est-à-dire qui s'écrit et qui vient suppléer au remplissage de ce trou en cernant ses contours, et c'est parce qu'il n'est capable que de cerner et non pas de remplir, qu'il supplée et ne remplace pas, et qu'il ne se tarit donc pas.

L'amour, donc, l'amour dont il est question dans l'acte, dans l'écriture, c'est Un plus (a), chacun étant l'objet (a) par rapport à l'autre, et (a) apparaissant comme objet commun aux deux qui ne veulent, dans l'amour, faire qu'un :

« Entre deux, quels qu'ils soient, il y a toujours l'Un et l'Autre, le Un et le petit (a), et l'Autre ne saurait, en aucun cas, être pris pour un Un », dit encore J. Lacan p.64.

L'amour vient du fait qu'il n'y a pas de rapport sexuel, car

« tout réussit à faire rater le rapport sexuel, de la façon mâle » (p.73),

comme de la façon femelle, « pas-tout » réussit la même chose, ce qui aboutit au même résultat, ce n'est pas tellement la façon dont ça rate, que le fait que ça rate bel et bien, qui est important.

« Le ratage, c'est l'objet » (p.75).

Ce que J. Lacan explique, p.77, en ces termes :

« figurez-vous que le nécessaire est conjugué à l'impossible, et que ce *ne cesse pas de ne pas s'écrire*, c'en est l'articulation. Ce qui se produit, c'est la jouissance qu'il ne faudrait pas. C'est la corrélation de ce qu'il n'y ait pas de rapport sexuel, c'est le substantiel de la fonction phallique ».

En effet, avons-nous vu, cette fonction phallique est une limite qui courbe la jouissance sous le poids de la Loi, elle implique donc l'idée d'une transgression. Cela signifie donc que

« s'il y en avait une autre que la jouissance phallique, il ne faudrait pas que ce soit celle-là » (même page).

Arrêtons-nous un peu sur cette histoire de jouissance, car elle est essentielle à saisir la suite. Donc, il n'en faut pas d'autre que la jouissance phallique, il ne faudrait surtout pas celle-là, explique J. Lacan pp.77 et suiv.,

« celle sur laquelle la femme ne souffle mot, peut-être parce qu'elle ne la connaît pas, celle qui la fait pas-toute »,

c'est-à-dire pas-toute soumise à la jouissance phallique, ce qui empêche qu'il y ait La femme. Cependant,

« il est faux qu'il y en ait une autre [pourquoi la femme ne la connaîtrait-elle sinon pas ?], ce qui n'empêche pas la suite d'être vraie, à savoir qu'il ne faudrait pas que ce soit celle-là ».

Il n'y en a pas d'autre de permise, que la jouissance phallique – dans le sens de délimitée par la Loi – et cette jouissance phallique est faite de La femme, dans le sens où cette dernière n'existe pas, pour les raisons que nous avons exposées un peu plus haut. La jouissance pour le sujet masculin est donc doublement limitée, d'une part parce qu'il n'y a que des femmes, et non pas La femme, et d'autre part parce que, en raison de cette inexistence, il ne peut finalement, dans l'acte sexuel, jouir que de l'organe, c'est-à-dire d'une partie du corps de l'Autre (« de l'Autre qui s'incarne comme corps » dans, par exemple, une femme), partie elle-même jouissante, mais pas

toute. Ce n'est pas La femme, c'est une femme, c'est-à-dire une femme d'une certaine façon, qui entre en jeu dans l'acte sexuel.

« On la refoule », continue J. Lacan, « ladite jouissance, parce qu'il ne convient pas qu'elle soit dite, et ceci pour la raison justement que le dire n'en peut être que ceci – comme jouissance, elle ne convient pas [...], elle n'est pas celle qu'il faut, mais celle qu'il ne faut pas »,

ce qui est d'autant plus vrai que celle qu'il ne faudrait pas, et c'est pour cela que J. Lacan la met au conditionnel, n'existe certainement pas – ce qui n'empêche pas de la chercher ou même de l'appréhender, puisque la phrase « il ne faudrait pas que ce soit celle-là » implique que cette jouissance Autre, il y en a quand même qui la cherchent. Est-ce à dire que celle qu'il ne faut pas rejoint, précisément du côté de son infinitude, celle qu'il ne faudrait pas, et justement parce qu'il faut bien mettre à la place cette jouissance, la phallique, la seule permise, puisque du côté de celle qu'il ne faudrait pas, il n'y a rien ? Mais ne nous avançons pas trop. Toujours est-il, dit encore J. Lacan, que

« la jouissance ne convient pas au rapport sexuel » (p.79), car « à cause de ce qu'elle parle, ladite jouissance, lui, le rapport sexuel, n'est pas »,

et sans ça, il n'y aurait pas de refoulement – car c'est avant tout de parler que le sujet est coupable, ce qui veut dire que la culpabilité devant l'acte est déterminée par le fait que ça parle du sujet tentant, dans l'acte, de dépasser l'indépassable limite. Bien sûr, il y a impossibilité définitive à ce qu'il y parvienne, ce qui ne le rend pas moins coupable de s'y essayer.

Citons encore J. Lacan à la fin de la séance, en ces termes :

« C'est bien pour ça qu'elle fait mieux de se taire [la jouissance], avec le résultat que ça rend l'absence même du rapport sexuel encore un peu plus lourde. Et c'est bien pour ça qu'en fin de compte, elle ne se tait pas et que le premier effet du refoulement, c'est qu'elle parle d'autre chose. C'est ce qui fait de la métaphore le ressort » (p.79).

Cette dernière phrase est d'une grande importance, puisqu'elle est là pour introduire la question, justement, de ce qui va suppléer, comme écriture, à l'écriture du rapport sexuel : une métaphore – dans le sens où une métaphore, c'est parler de quelque chose sans en avoir l'air, au moyen de quelque chose d'autre qui n'a strictement rien à voir avec.

Certes, du côté de l'homme,

« l'objet « se met à la place de ce qui, de l'Autre, ne saurait être aperçu », à savoir La femme, « C'est pour autant que l'objet joue – d'un départ, d'un seul, du mâle – le rôle de ce

qui vient à la place du partenaire manquant, que se constitue ce que nous avons l'usage de voir surgir aussi à la place du réel, à savoir le fantasme » (p.81).

Du côté de la femme, en revanche, poursuit J. Lacan à la même page,

« du côté de La[barré] femme, c'est d'autre chose que de l'objet (a) dont il s'agit dans ce qui vient à suppléer ce rapport sexuel qui n'est pas » (p.82).

Il faut ajouter que l'autre satisfaction, celle qui vient de la parole,

« c'est celle qui répond à la jouissance qu'il fallait juste », commente J. Lacan p.83 à la séance du 20 mai 1973, « juste pour que ça se passe entre ce que j'abrègerai de les appeler l'homme et la femme. C'est-à-dire celle qui répond à la jouissance phallique ».

En d'autres mots, celle qui répond de la Loi.

Quelle est donc l'écriture, conçue comme un acte d'amour, qui va suppléer à cette non-écriture du rapport sexuel, étant donné qu'il n'y a pas, comme nous venons de le voir, de rapport entre les sexes, du côté de la jouissance ? Comment faire de l'Un, qui est le nerf de l'amour ? L'amour, tout d'abord, ne se distingue pas du transfert, en ce qu'il tient à cette formule : « celui à qui je suppose le savoir, je l'aime » – un savoir supposé (*subjicere*) sur le sujet. J. Lacan se pose alors la question de la lecture, qui serait de dé-supposer le savoir – ce qui est la condition de la haine.

Toujours est-il qu'il donne, p.88, une définition de l'écriture, qui serait alors

« ce qu'il nous est offert de lire par ce qui, du langage, existe, à savoir ce qui vient se tramer d'effet de son ravinement – c'est ainsi que j'en définis l'écrit – ne peut être méconnu ».

L'écriture est donc effet de ravinement du langage – ne serait-ce pas la marque de la jouissance sur le corps, le passage de l'être, de la lettre, c'est-à-dire une trace ? Or, l'on trouve, p.140, cette assertion : « qu'il y ait quelque chose qui fonde l'être, c'est assurément le corps », qui vient donc comme support de l'écriture, du moins c'est dans le corps, sur le corps comme surface imaginaire que s'inscrit cette écriture.

C'est la fonction phallique, donc, que J. Lacan mathématise sous la forme $\forall x \Phi x$ (pour tout x, x est soumis à la fonction phallique) qui vient définir le rapport sexuel en tant que non inscriptible – cf. p.101, où il indique effectivement que

« c'est par la fonction phallique que l'homme comme tout prend son inscription, à ceci près que cette fonction trouve sa limite dans l'existence d'un x pour qui la fonction Φx est niée, $\exists x \bar{\Phi} x$ [cet x ici est La femme, qui n'existe pas, et le mathème se lit de la façon

suivante : « il existe un x qui n'est pas soumis à la fonction phallique]. C'est là ce qu'on appelle la fonction du père – d'où procède par la négation la proposition $\bar{\Phi}x$, ce qui fonde l'exercice de ce qui supplée par la castration au rapport sexuel – en tant que celui-ci n'est d'aucune façon inscription. Le tout repose donc ici par l'exception posée comme terme par ce qui, ce Φx , le nie intégralement ».

Si par contre un être parlant, tel qu'une femme, s'inscrit du côté du pas tout,

« il ne permettra aucune universalité, il sera ce pas-tout, en tant qu'il a le choix de se poser dans le Φx ou bien de n'en pas être »,

et c'est ce que signifie la formule $\bar{\forall}x\Phi x$, que pas-tout x est soumis à la fonction phallique, c'est-à-dire que la question de l'universalité en ce qui concerne le sujet féminin est exclue – il n'y a pas La femme, mais des femmes, une par une – et que par conséquent, si la femme n'est pas-toute soumise, c'est qu'il y a une autre jouissance, que Lacan appelle la jouissance Autre, qui ne se positionne pas par rapport à l'objet (a), ce dernier étant un reste, le reste de la phallicisation du désir du fait de la castration. La jouissance Autre, c'est celle qu'il ne faudrait pas s'il y en avait une autre que la jouissance phallique, et qui comme non soumise à cette fonction phallique ne signifie par conséquent rien. Ce qui permet cela, c'est l'infinitude de la jouissance posée par la limite de la castration, comme nous l'avons vu plus haut. Pour résumer, citons les formules de la sexuation posées en mathèmes par J. Lacan, qui parlent d'elles-mêmes :

$\forall x\Phi x : \exists x\bar{\Phi}x$, ce qui signifie que pour tout x soumis à la fonction phallique, il existe un x non soumis à cette même fonction (du côté, donc, du sujet masculin), x qui est La femme et qu'il va chercher, comme elle n'existe pas du fait de l'infinitude de la jouissance posée par la limite de la castration ; ce qui a pour conséquence que $\bar{\forall}x\Phi x : \exists x\bar{\Phi}x$, à savoir que du côté du sujet féminin, pas-tout x est soumis à la fonction phallique en raison du fait même que du côté masculin, il y a ce x insoumis qui n'existe pas, ce qui a à son tour comme conséquence qu'il n'existe pas de x qui ne soit soumis à la fonction phallique – c'est donc du côté de l'Autre manquant – S(A barré) – que le sujet féminin a à voir dans sa recherche de l'objet, étant donné qu'elle a directement à voir avec la Loi, mais aussi parce que comme il y en a une, qui n'y est pas soumise, c'est qu'il y a possibilité, dans le fantasme, même si cette dernière n'existe pas, d'une jouissance Autre.

Du côté de l'homme, donc, c'est la fonction phallique qui supporte le sujet comme signifiant ; cette fonction phallique se structure de l'opérateur Phallus (Φ), signifiant qui n'a pas de signifié, car il est tout le signifiant, il en symbolise l'échec – l'échec du signifiant à atteindre le désir du sujet, au-delà de la barre du refoulement, qui est l'objet (a). C'est pour cela qu'il est

qualifié par J. Lacan de signifiant du désir, car ce qui est désiré, c'est par définition ce qui est hors d'atteinte, et par conséquent marque le désir comme voué à l'échec quant à son but. Mais comme l'objet (a) est bien l'objet qui cause le désir, le partenaire se trouve lui aussi hors d'atteinte :

« il ne lui est donné d'atteindre son partenaire sexuel, qui est Autre [c'est-à-dire radicalement Autre, figure de l'Autre incarné par le corps d'un autre semblable qui est à tout jamais étranger au sujet], que par l'intermédiaire de ceci qu'il est la cause de son désir »,

cet objet (a), donc. C'est pourquoi il n'y a pas de rapport entre les sexes, d'autant plus que le pas-tout des femmes, en tournant leur désir vers une possibilité de jouissance Autre, les détourne plus avant de cette question de rapport.

C'est donc la fonction phallique qui préside à la non inscription du rapport sexuel, cause du fantasme. Lacan la définit comme une contingence au non-rapport sexuel, car elle vient transformer la non écriture du rapport sexuel en un « il ne cesse pas de ne pas s'écrire », puisque, bel et bien, pour sa part, elle ne cesse pas de s'écrire, ce qui fait que le sujet, pris dans le désir, attend que le rapport sexuel cesse de ne pas s'écrire – mais il faudrait pour cela que la fonction cesse de s'écrire, ce qui est impossible, car c'est la seule façon pour le sujet d'espérer au rapport dans le fantasme. C'est cette impossibilité même qui fait que la contingence de la fonction phallique apparaît comme une nécessité, une nécessité à son tour impossible, en raison de ce à quoi elle aboutit : le fantasme, qui est l'expression du ratage intégral – mais créateur, parce que, justement, ratage, et donc constamment remis à l'ouvrage – entre le sujet et l'objet.

Mais reprenons, après cette dernière précision sur la jouissance, cette phrase de J. Lacan, p. 101 :

« c'est par la fonction phallique que l'homme comme tout prend son inscription, à ceci près que cette fonction trouve sa limite dans l'existence d'un x pour qui la fonction Φx est niée, $\exists x \bar{\Phi} x$. C'est là ce qu'on appelle la fonction du père – d'où procède par la négation la proposition $\bar{\Phi} x$, ce qui fonde l'exercice de ce qui supplée par la castration au rapport sexuel – en tant que celui-ci n'est d'aucune façon inscription. Le tout repose donc ici par l'exception posée comme terme par ce qui, ce $\bar{\Phi} x$, le nie intégralement ».

Ce qui supplée au non-rapport sexuel, c'est donc la fonction paternelle, et cette fonction, elle fait métaphore, autrement connue sous l'appellation de nom du Père.

Cette métaphore paternelle, donc, est un signifiant, celui justement qui ordonne la Loi, l'affirme et la pointe, du fait que pour le sujet masculin, il n'y en a aucun qui ne soit pas soumis à la fonction phallique. Il s'agit de la Loi symbolique, bien sûr, décrite par l'équation phallique, et en tant que métaphore, elle n'a rien à voir avec le fait que le rapport sexuel ne s'écrive pas – et ne

cesse de ne pas s'écrire sous l'effet de la contingence de la fonction phallique qui elle, s'écrit sans cesse – nous insistons là-dessus, car c'est vraiment le moteur de la névrose, et ce qui fait même que le sujet puisse se raccommoder lorsque l'imaginaire est mis en échec par quelque accident.

Le nom du Père vient ici à la place de ce qui est ininscriptible, afin de suppléer cet ininscriptible dans le fantasme, non parce que cela a à y voir – il s'agit en effet d'une métaphore – mais parce qu'étant donnée la contingence de la fonction phallique avec la non inscription du rapport sexuel – le « ne cesse pas de ne pas s'écrire », qui est un « ne s'écrit pas » additionné d'un « ne cesse pas de s'écrire » – il n'y a qu'à cette place que cette métaphore peut fonctionner. Or cette contingence est due à ce sur quoi opère la castration ; c'est en effet la limite dont elle définit la jouissance, qui intéresse le sujet non seulement en tant que parlant, mais aussi en tant que sexué, ce qui fait rater le rapport, aussi bien, d'ailleurs, que la parole, quant à leur but.

Le nom du Père ne vient certes pas comme réparation de la blessure imaginaire de la castration puisqu'il la signifie bel et bien, mais il vient inscrire au lieu du sujet des effets qui le soutiennent par l'entremise du fantasme, l'y arrimant solidement, et empêchant ainsi la pulsion de l'annuler comme sujet – ce qui ne veut pas dire le faire disparaître, car seuls les écrits s'envolent, pour paraphraser Jacques Prévert, mais le rendre à rien, au rien de la jouissance, de façon inexorable – en raison donc de la limite introduite par la fonction phallique entre le sujet et son expérience pulsionnelle.

Quant à l'écriture elle-même, J. Lacan le répète plusieurs fois au cours de ce séminaire, c'est un acte d'amour, et si cela en est un, c'est bien parce que

« la jouissance de l'Autre n'est pas le signe de l'amour, l'amour étant la demande faite à l'Autre – par l'intermédiaire du partenaire – par le sujet, de refuser ce qu'il lui demande, parce que ce n'est pas ça. »

L'amour, dans cette conception, comme l'écriture, c'est un don incessant de soi, incessant parce qu'il est autre chose que cette part à laquelle le sujet aspire plus que tout mais n'accède pas, parce qu'elle est, de par sa structuration, au beau milieu du rien, dans la faille entre la jouissance et sa limite, là où viennent, comme une pellicule, un voile, se déposer toutes les une-par-une, et qui est l'objet (a). Il semble que, de même que la « jouissance de l'Autre n'est pas le signe de l'amour », la parole entretienne avec l'écriture le même non-rapport.

Nous avons ensuite à la fin du séminaire, dans la partie qui s'intitule « Ronds de ficelle » (22 octobre 1973), quelques précisions topologiques sur l'écriture elle-même, à partir de différents nouages, qui est certes une ébauche, mais qui va servir d'appui à ce que J. Lacan va parachever magistralement dans le séminaire sur *Le Sinthome*, en 1976, que nous allons présenter dans le

paragraphe suivant, tant cette étape sur la généralisation de l'écriture est d'une importance théorique toute première.

Avant de passer à la suite, cependant, nous pouvons tout de même ajouter que l'écriture, d'après Lacan, ne fait lettre que dans la mesure où il s'agit d'une trace, et qu'il n'existe pas d'être en soi, ni même de sujet tangible, palpable – ces derniers étant effets du langage. Il y a un sujet supposé à ça – substance jouissante – qui se prend, du fait de la nomination, pour un être, se fabrique un monde à partir du corps imaginaire qui découle de l'opération, ce qui est, en définitive, un travail d'écriture à partir de l'impossibilité pour le sujet à rendre compte directement de son expérience pulsionnelle, dont il est séparé, parce que, justement, effet de langage, par la fonction phallique (dans la névrose). C'est cette expérience que dans l'acte, qu'il soit sexuel ou verbal, le sujet cherche à rencontrer, ce qui rate intégralement ; la contingence de ce ratage avec la fonction phallique structure le moteur du désir – « ça ne cesse pas de ne pas s'écrire » – et c'est une métaphore, le nom du Père, qui vient en place comme écriture, de l'écriture impossible du rapport sexuel, faisant inscription, en lieu du rapport entre les sexes, dans la filiation, soutenant ainsi le sujet dans une légitimation qui le conforte, malgré le non rapport, à désirer le corps de l'Autre incarné en celui du partenaire.

Pour finir, avec quelques « ronds de ficelle », à savoir en manipulant quelques tores, J. Lacan nous invite à une appréhension topologique de l'écriture, l'expliquant par sa structure, son squelette, ce qui ne simplifie certes pas la chose, mais la rend plus intelligible, tant elle se matérialise, par cette formalisation intéressante. Cette formalisation est celle qui suit son cours depuis presque le début de son enseignement, et ici, il définit l'écriture comme un nouage entre les différents registres, ce qu'il avait déjà esquissé dans le séminaire IV, avec les différents circuits, rappelons-nous, comme une tentative de nouage – du moins y en avait-il les prémisses. Ces nouages sont directement issus de sa réflexion sur *L'identification* (cf. *supra*), où c'est, rappelons-nous, la métonymie de la demande prise dans le désir, demande qui n'est jamais ça, qui instaure dans la répétition un nœud subjectif qui dans la névrose est « olympique », à savoir que quelque chose le tient quand bien même l'un des maillons de la chaîne est coupé, le nœud ne se défait pas – ce quelque chose, c'est précisément le nom du Père, métaphore semblant du Un qui tient ensemble les chaînons, faisant ainsi écriture.

Cependant, nous allons voir que c'est avec le séminaire sur *Le sinthome*, que J. Lacan précise, de façon magistrale, à partir d'un exemple littéraire – ce qui témoigne de son héritage freudien très marqué – en la personne de l'écrivain irlandais James Joyce, cette écriture du nœud subjectif comme coinçage des différents registres.

5. James Joyce et *Le sinthome* (1975-1976).

C'est donc avec le séminaire XXIII, intitulé *Le sinthome*, que Jacques Lacan parfait sa modélisation topologique de l'écriture du sujet comme nouage entre les trois registres, réel, symbolique et imaginaire – sans toutefois cesser ultérieurement d'y travailler, jusqu'à la fin de son enseignement, puisque dans son avant-dernier séminaire, qui est le vingt-sixième, *La topologie et le temps* (1978-1979), il ébauchera un dernier affinement de ses recherches – affinement qu'il ne pourra terminer qu'en raison de l'arrêt, bientôt proche, du destin.

Avec *Le sinthome*, cependant, tout est là, et c'est à partir de l'œuvre et de la vie de James Joyce (1882-1941), écrivain irlandais, figure majeure de la littérature du vingtième siècle, sur laquelle il a eu une très grande influence, que J. Lacan travaille sur l'écriture du sujet comme nouage, et dans le cas présent, comment cette écriture, malgré une structure psychotique, tient plus ou moins.

Nous n'allons pas bien sûr résumer la biographie de James Joyce, ni même détailler son œuvre, ce qui serait trop long dans cette partie théorique, d'autant que nous avons placé, en annexe du présent travail, un bref résumé de la vie de l'écrivain, ce qui nous paraît amplement suffisant.

Tout d'abord, ce que nous pouvons dire de ce séminaire, c'est que J. Lacan se place en opposition, dans sa conception de l'écriture, à l'écriture génétique de Crick et Watson, écriture génétique qui en fait ne peut-être définie comme écriture qu'à partir de l'observation qui en est faite par le sujet humain ; c'est-à-dire que cette écriture n'en est pas une, car le code génétique n'est pas doué de parole, c'est en réalité un ensemble de protéines qui fonctionnent sur la base de réactions chimiques – ce qui fait dire à J. Lacan, d'ailleurs, que Crick et Watson confondent le réel et le symbolique. L'écriture, ce sont les lettres G, A, T et C (guanine, adénine, thymine et cytosine), qui ne correspondent pas au réel biologique de l'acide désoxyribonucléique, puisqu'il s'agit de protéines qui ne sont pas sujet – le contraire serait curieux. Bref, c'est le généticien qui écrit, et non pas l'ADN lui-même.

J. Lacan s'oppose tout aussi bien à Noam Chomsky, qui confond, à l'instar de Crick et Watson, le réel et le symbolique, puisqu'il tient une position naturaliste – N. Chomsky s'oppose nettement au structuralisme – soutenant l'idée d'une composante innée dans la structure du langage, et donc, par là-même, qui pourrait s'expliquer par une causalité génétique.

Ces courtes précisions faites, revenons sur le sinthome. « Sinthome », tout d'abord, est une graphie ancienne du mot « symptôme », que l'on trouve à l'écrit à partir de 1495 dans des ouvrages de médecine. Ce n'est bien sûr pas pour remettre au goût du jour cette orthographe surannée que J. Lacan emploie ce terme sous cette forme, mais pour développer un nouveau concept, qui, s'il a un lien, en matière d'écriture, avec le symptôme, n'en est pas moins autre chose. Quant au symptôme, il s'agit de ce qui fait nœud dans l'écriture du sujet, c'est-à-dire ce qui fait que les trois registres ne se tiennent plus borroméennement (cf. *R. S. I.*, séminaire XXII, op. cit.), mais olympiquement, empêchant définitivement le sujet, en tant que mythe (cf. *supra*), de se dénouer, et de déclencher ainsi une psychose – le déclenchement d'une psychose étant, dans cette optique, une déconstruction, une irrémédiable « désécriture », une annulation du mythe du sujet, faute justement de quatrième terme qui fasse suppléance à la fonction phallique, structurellement défaillante dans la psychose. Le nom du Père est d'ailleurs, en tant que quatrième terme névrotique, structuré comme un symptôme, c'est pourquoi chez les sujets dits normaux, il se suffit en général à lui-même à soutenir olympiquement le nœud subjectif. Le symptôme, enfin, dans sa structuration, bien qu'il soit un coinçage des trois registres, n'est pas une variété de sinthome, car il ne se structure pas du tout de la même manière, étant donné qu'il est un compromis entre jouissance, Loi, et sens. Le sinthome, en effet, s'il tient lieu de symptôme, se soutient d'un faux-père, comme J. Lacan l'explique à propos de James Joyce, un sujet psychotique – qui se passe d'ailleurs parfois de sens –, pour venir suppléer un père défaillant, empêchant ainsi plus ou moins le nœud subjectif de se défaire – non sans mal, faut-il ajouter – permettant ainsi au sujet, d'une autre façon que ce dont il s'agit dans la névrose, de faire face, grâce à la construction d'une père-version, c'est-à-dire d'une version du père entièrement bricolée. De plus, cette ancienne graphie de « sinthome » permet à J. Lacan d'introduire une autre facette de l'écrivain, que nous n'allons mentionner ici que pour ce qu'elle démontre de la forclusion, très inspiré par Saint Thomas d'Aquin, que Joyce cite souvent et dont se réclame l'Église catholique, malgré le fait qu'il se soit déclaré agnostique, et même incroyant, incroyant par rapport au nom du Père, plus précisément, incarné dans la figure de Dieu-le-Père – il s'agit donc, dans ce cas précis, d'une position liée à la psychose même de Joyce, et non pas d'un athéisme pur et simple, qui n'est en aucun cas forcément lié à une psychose, puisque la fonction phallique introduite par la castration se suffit à elle-même pour faire Loi dans la névrose. Joyce est un incroyant, mais il n'est pas athée.

Concernant, James Joyce, donc, il s'agit bien d'un cas de psychose, puisque la fonction phallique est en défaut, ce qui peut être repéré à maints endroits de sa biographie, ainsi même que souvent, dans son écriture. Ce n'est par exemple que grâce au soutien intense de sa femme, Nora, qu'il ne chute pas, ainsi qu'à celui d'amis, ainsi Samuel Beckett qui collabore avec lui,

durant de longues années, dans l'écriture de *Work in progress*, ébauche de *Finnegans wake*¹²⁰, ainsi Frank Budgen qui restera son confident jusqu'à la fin, et de mécènes, par exemple la féministe anglaise Harriet Shaw Weaver, qui se démènent pour l'aider financièrement et le faire publier et traduire en français. L'on peut repérer d'ailleurs quelques épisodes, et de nombreux indices, au cours de la vie de l'écrivain, qui font signe que le nouage des trois registres, que le sujet en tant qu'écriture ne tient que très fragilement. Ainsi la propension à boire et à « flamber » de l'artiste – héritée en quelque sorte d'un père alcoolique qui a d'ailleurs précipité la famille Joyce dans une ruine dont elle a toujours eu quelque difficulté à se remettre – expansion de jouissance où l'on reconnaît que quelque chose, peut-être, fait défaut au sujet pour l'inviter à s'arrêter à temps ; or, n'est-ce pas cette fonction phallique, qui justement fait défaut, le sujet ne connaissant pas ici la limite de la Loi définissant la jouissance permise dite phallique, Loi qui se nomme castration (cf. paragraphe précédent sur le *Séminaire XX* et la non-écriture du rapport sexuel dans la névrose). On le retrouve encore, cet écrivain, défendant sa fille Lucia atteinte de schizophrénie contre les psychiatres, arguant qu'elle n'est pas folle, puisqu'elle pense comme lui – lui qui hallucine parfois des pensées imposées, se croyant télépathe, tout comme sa fille ; l'on trouve de plus, dans ses œuvres littéraires, maintes traces de phénomènes élémentaires, notamment ces hallucinations qui parcourent *Ulysse*, dont l'action, parallèle à *l'Odyssée* de Homère, se passe non pas en des années, mais en une seule journée d'errance où apparaît, au détour d'une rue de Dublin, par exemple, Circé la magicienne. Que dire de *Finnegans wake*, qui est une véritable déconstruction de la langue anglaise, très soigneusement orchestrée, où il n'y a pour ainsi dire pas un mot qui ne soit un néologisme ? James Joyce l'écrivain, de plus, n'est jamais au plus fort de la chute, de la désécriture, que dans ses crises de colère, où par exemple, au cours de l'une d'entre elles, il jette dans le feu l'un de ses manuscrits, qu'il dut par la suite reconstituer – n'est-ce pas lui-même, ainsi, qu'il jeta dans le feu du cauchemar direct de la pulsion, puisqu'il s'agissait du plus autobiographique roman qu'il écrivit sous le titre de *Stephen Hero*, et qui paraîtra plus tard, réécrit à partir de ses fragments, sous la forme du *Portrait de l'artiste* ? Sacrifice, peut-être, qui l'empêcha de s'en prendre physiquement à lui-même, mais qui ressemble à s'y méprendre à un passage à l'acte où le sujet, sortant de la scène car dénoué, désécrit, ne se soutenant plus du mythe de son existence, marque le réel d'un ultime trait afin de tenter de remédier à son immédiateté. Bref, nous dit J. Lacan p.94,

« Joyce a un symptôme qui part de ceci que son père était carent, radicalement carent – il ne parle que de ça ».

120 Cf. annexes pour la liste des œuvres de James Joyce.

En effet, toute son œuvre littéraire est la construction d'un nom pour J. Joyce, qui supplée ainsi à sa non inscription dans le registre symbolique de la filiation – cette inscription ne se faisant qu'au prix de la transmission du Phallus de père en fils, ce qui implique l'annulation du Phallus du père au profit du fils, car le Phallus, en tant que signifiant, ne peut être promu à ce rang que par la castration. Or, le père de Joyce, cela est évident, ne lui a rien transmis, ni même rien appris, sauf peut-être à se dilapider dans l'alcool, ce qui n'est certes pas une transmission. Or, sans Phallus, pas de nom du Père – ce que nous avons vu par ailleurs au chapitre précédent – et par conséquent, pas de nouage solide des différents registres, ce qui constitue une structure psychotique.

D'ailleurs, voici encore un signe, que James Joyce avait quelque chose qui clochait au niveau du nouage, et qui est une anecdote, à partir de laquelle J. Lacan d'ailleurs s'essaie, dans son séminaire, à une écriture du sujet Joyce, en tant que psychotique. Il s'agit d'un incident qui se déroule durant l'enfance de l'écrivain, où il est copieusement rossé par des camarades d'école, après qu'ils l'eurent attaché à des fils barbelés. C'est sa réaction quant à cet incident, qui est intéressante, puisque, dira-t-il, il ne parvient pas à leur en vouloir, car il n'a apparemment pas ressenti d'affect, ni pendant, ni même après.

« Chez Joyce », poursuit J. Lacan p.149, « il y a quelque chose qui ne demande qu'à s'en aller, qu'à le lâcher comme une pelure ».

Incident, donc, qui indique là qu'il n'y a pas de blessure imaginaire, non pas parce que le moi chez Joyce est absent, mais parce qu'il sert, justement, à tout autre chose qu'à l'imaginaire. C'est bien pourquoi cet imaginaire, d'ailleurs, a tant de mal à tenir, et le lâche, comme ici, dès que l'occasion s'en présente, « comme une pelure ».

À quoi donc sert le moi chez Joyce, si ce n'est à faire quelque chose d'autre avec les deux registres qui restent, si ce n'est à arrimer ensemble le réel d'avec le symbolique, puisque, il faut bien le souligner, malgré cette échappée de l'imaginaire, il ne se dénoue pas entièrement ? Il semble donc que le moi sert ici à réparer un raté, un « lapsus », dit Lacan, du nouage. L'on peut d'ailleurs fort bien s'en rendre compte, au niveau de l'écriture littéraire de Joyce, dans *Finnegans wake*, qui se trouve illustrer à merveille de ce que d'une certaine manière, ici l'imaginaire l'ayant lâché, le symbolique, très fortement arrimé au réel de la jouissance que contient aussi le signifiant, ne tient qu'à ce prix de ne pas faire sens, car il est autour de la recherche d'une jouissance phallique qui jamais ne sera atteinte, le père de Joyce ne lui ayant jamais rien transmis, ou du moins jamais atteinte autrement que par cette reconstruction d'un père, d'un faux-père, d'un faux-nom qui vise à suppléer la fonction défailante grâce au simulacre de la Loi établie, dans une version originale, une « père-version », par l'entremise de la création littéraire.

C'est donc de se faire un nom d'artiste « qui occupe tout le monde » (Lacan), à défaut d'occuper son père à la tâche de la transmission, que J. Joyce arrive à tenir en tant que sujet psychotique. Et la père-version dont il s'agit d'ailleurs, l'on en trouve trace dans chacune de ses œuvres, à un tout aussi haut niveau que dans *Finnegans wake*, bien qu'elle ne soit pas exprimée de la même façon. Dans *Finnegans wake*, en effet, l'on a une déconstruction minutieuse, qui paraît certes colorée, mais qui n'en est pas moins une totale déconstruction, de la langue anglaise, la seule que Joyce, irlandais, parle correctement, comme il le clame souvent. Déconstruction donc du sens, qui est le prix à payer pour le sujet afin qu'il ne se dénoue pas entièrement, le moi ne servant pas à l'imaginaire, mais à une suppléance de la fonction phallique visant ici à limiter strictement la jouissance dont il s'agit pour le sujet psychotique, ce qui donne l'apparence qu'elle n'est pas limitée. C'est en fait d'être là trop limitée, au détriment du sens – car l'imaginaire est parti, justement, dans ce texte, « comme une pelure » – limitée à elle-même, que la jouissance dont il s'agit là n'est pas phallique, et, partant, finie ; c'est-à-dire qu'elle se ferme sur elle-même, elle ne vise pas même à atteindre quelque objet que ce soit, ce qui est très visible dans *Finnegans wake*, puisque le roman en question n'a ni début, ni fin, que l'on peut le prendre à partir de n'importe quel mot pris au hasard dans le texte, la dernière phrase du roman étant aussi le début de la première, qui elle-même est la fin de la dernière. Bref, c'est une façon de dire, pour Joyce, que cela n'a véritablement ni queue, ni tête, c'est-à-dire aucun sens. Une père-version, donc, où le moi, pris comme sinthome venant au secours d'une fonction phallique intégralement défaillante, délaisse le sens au profit de ce qui serait strictement permis au niveau de la Loi, si cette dernière n'avait pas d'effet imaginaire, à savoir si elle n'opérait pas – ce qui implique bien que chez Joyce, cette Loi est bel et bien forclosée, ce qui ne l'empêche pas de la chercher partout où il croit qu'elle peut être, à savoir dans le moindre éclat de signifiant.

Cependant, ce n'est pas tout le temps, chez Joyce, que le moi tient lieu de sinthome, loin s'en faut, l'on peut dire que cela est probablement ainsi lorsqu'il n'a pas trouvé d'autre moyen pour se renouer lui-même en tant que sujet. En effet, dans d'autres écrits joyciens, la question du sens n'est pas ignorée, bien que parfois utilisée de façon un peu tordue, puisque justement, cela parle dans tous les sens, comme l'on peut en juger dans l'apparition, par exemple, dans *Ulysse*, de Circé la magicienne, qui est une hallucination. *Ulysse*, d'ailleurs, tout comme *Portrait de l'artiste*, est l'invention d'un nom par l'entremise d'un faux-père, que l'écrivain s'invente pour venir suppléer la carence de son père réel, ce qui est une autre facette de la façon dont ce sujet pare à la défaillance – faute de faille – de la fonction phallique. Dans *Ulysse*, le rôle du faux-père est tenu par un personnage dénommé Leopold Bloom, qui tient lieu de père au personnage principal, Stephen Dedalus venu à Dublin au chevet de sa mère mourante – tout comme le fit Joyce ; le père de Dedalus est censé être mort depuis dix-huit ans. Ce faux-père est accusé, tout

comme son propre père, Rudolph Bloom, d'avoir « abandonné la maison de son père et le Dieu de son père », comme l'écrit James Joyce – en effet, le personnage, juif, se convertit afin d'épouser une catholique, et son père se convertit au protestantisme pour la même raison. C'est au passage dans ce roman que l'on peut trouver un indice de la véritable fonction de La(barrée) femme, qui vole à son tour au secours du nom du Père, dans un oubli où le héros recherchant un prénom de femme (Rachel à la place de Deborah, Lea dans la version anglaise de la pièce en question), en met un autre à la place, et ne se souvient correctement – bien qu'il lui manque un umlaut, est-ce à dire qu'il lui manque une marque ? – que d'un patronyme, celui de l'auteur de la pièce, Mosenthal (en réalité, donc, Mösenthal). Mosenthal vient donc à la place de Deborah, que Bloom essaie de retrouver.

Certes, comme le souligne Jacques Aubert, spécialiste français de James Joyce et membre de la Cause Freudienne, alors invité par J. Lacan à intervenir au cours de ce séminaire, il s'agit d'un jeu de cache-cache entre l'écrivain et sa « créature », qui met en jeu la problématique sexuelle – un patronyme à la place d'un prénom féminin – et la question de l'être – « l'is insiste », dit J. Aubert. Mais qu'est-ce que la question de l'être, sinon celle de l'écriture qui concerne le sujet, qui l'entoure, qui l'enserme en le nouant ? Et si cette question se trouve là juxtaposée avec la problématique sexuelle, qui se décline là comme « une femme au hasard » (Rachel, mais ça pourrait très bien être Monique ou Germaine) masque La femme qu'il s'agit de retrouver, personnifiée ici dans la figure de Deborah – Lea en anglais, ce qui dénote bien que Deborah est aussi une femme au hasard, et que ce n'est en aucun cas La femme, malgré les apparences, pas plus que Lea, d'ailleurs, qui est une traduction. Bref, que faire avec non pas La femme, mais « une femme au hasard » dont il s'agit de retrouver le prénom, précisément parce qu'elle est au hasard, c'est-à-dire « entre autres », précise J. Lacan, sinon la mettre au secours du patronyme ? C'est très exactement le rôle que tient d'ailleurs Nora, en tant que femme de Joyce, elle qui lui va, dit encore J. Lacan dans ce séminaire, « comme un gant », c'est-à-dire fait office d'infirmière, en quelque sorte, au secours du sujet en tant qu'il a pour caractéristique que le nom du Père soit pour lui forclos – ne trouve-t-on d'ailleurs pas sous la plume de Joyce, dans le même roman, cette phrase lumineuse : « The father's name poisoned himself », qui se traduit en français par « le nom du père s'est lui-même empoisonné » ? Nous voyons en tout cas que la question du père, dans ce roman, est mise en abyme de telle façon que James Joyce n'apparaît pas du tout comme le fils de son père, ni même comme le fils de quelqu'un d'autre, mais comme son propre père, puisqu'il se met en miroir dans ces trois personnages aux pères abandonnés, Joyce s'étant lui-même déclaré athée – ce qui, concernant cet écrivain, est à prendre avec certaines précautions, car ce n'est pas Dieu, en réalité, auquel il ne croit pas, mais bien au père. Être son propre père, c'est aussi une façon comme une autre de se bricoler de la Loi.

Il faut en outre mentionner que les personnages de ce roman font référence à des personnes de l'entourage de l'écrivain : Leopold Bloom, notamment, est en réalité Hunter, qui recueille Joyce après une bagarre au cours d'une beuverie, durant quelques jours, lui faisant ainsi office de père. Or, comme Bloom, Hunter était juif, et il avait la réputation d'avoir une femme infidèle. La judaïté du personnage qui sert de faux-père à Stephen Dedalus, ainsi que celle de Bloom lui-même, dans le roman, est une façon pour Joyce « d'abandonner son père et le Dieu de son père », l'écrivain étant par ailleurs catholique, ce que dans *Ulysse*, des personnages dans un bar accusent le propre père de Bloom d'avoir fait (d'où le nom du père empoisonné), un père qui s'appelait Virag, ce qui est curieusement proche de « virago » (du latin « virgo », vierge, jeune fille), qui désigne la femme d'Adam, Ève, dans la Vulgate. N'est-ce pas encore un signe que c'est La femme, laquelle n'existe pas, et qui donc ne peut être qu'une femme, qui vient suppléer, chez Joyce, à la fonction phallique en se plaçant en quatrième terme du nœud subjectif, à savoir en sinthome ?

Mais une femme, pour Joyce, ce n'est pas une femme ou une autre, ou encore une autre, c'est une femme « entre autres » - car pour lui, c'est toujours la même. En effet, dit Lacan p. 85,

« pour Joyce, il n'y a qu'une femme. Elle est toujours sur le même modèle, et il ne s'en gante qu'avec la plus vive des répugnances. Il est sensible que ce n'est que par la plus grande des dépréciations qu'il fait de Nora une femme élue. Non seulement il faut qu'elle lui aille comme un gant, mais il faut qu'elle le serre comme un gant. Elle ne sert absolument à rien »,

et c'est d'ailleurs pourquoi elle tient si bien la place de sinthome, puisqu'elle serre le sujet pour qu'il ne se dénoue pas. D'ailleurs il éclate un drame à chaque fois qu'un enfant vient se placer entre les deux, puisqu'à ce moment, elle ne lui va plus du tout, étant donné qu'elle gante alors, en quelque sorte, l'enfant à naître, révélant ainsi au sujet son propre dénouage en le mettant à nu.

Autre question, que pose Lacan : si, dans le cas de Joyce, le sinthome, ça peut être sa femme, dans la mesure où il n'y a pas d'équivalence des sexes du fait qu'il n'y ait pas de rapport entre eux, qu'est-ce que Joyce pour Nora, sinon ce que Lacan appelle un ravage, puisqu'elle n'entre qu'annulée, du moins extrêmement restreinte en tant que sujet dans leur relation à deux, étant donné qu'elle n'est que sinthome ?

Le sinthome, donc, ce n'est pas le symptôme, c'est un quatrième terme du nouage, tout comme le symptôme, duquel il diffère pourtant, puisqu'il n'est pas constitué de la même façon – le symptôme névrotique nouant ensemble les trois registres, à l'exclusion d'aucun des trois, de façon à ce que tienne le sujet lorsque l'un des termes vient à se déchirer quelque peu (nommément l'imaginaire). Le sinthome, certes, vise lui aussi à maintenir le sujet dans son mythe

d'existence, mais, en tout cas dans le cas de Joyce, ne lui fait pas du tout croire qu'il a un corps à adorer (témoin l'incident plus haut avec ses camarades d'école), comme il se passe dans la névrose. Il est un arrimage particulier, une réécriture sur un lapsus, une rature du nouage, et vient en suppléance de la fonction phallique, carente chez Joyce car il s'agit d'un sujet psychotique, l'empêchant de se délirer, de se dilapider dans l'horreur de la jouissance. Ce nouage n'est pas solide, car il est susceptible de se défaire dès que ce qui sert de quatrième terme, le sinthome, ne fonctionne plus en tant que tel, ce qui apparaît chez Joyce dès que sa femme, qui en tient lieu, attend un enfant, ou lorsque le moi, par exemple, ne joue plus son rôle de suppléance, au détriment, d'ailleurs, de l'imaginaire – détriment qui apparaît aussi bien dans certaines des œuvres de Joyce, que dans l'anecdote d'enfance citée plus haut. L'écriture littéraire, enfin, chez cet auteur de très grand talent, vient elle même au secours de la fonction défaillante, et, si certes elle donne la structure comme presque directement lisible comme dans *Finnegans wake*, ou encore témoigne, par certains aspects du reste romancés – l'apparition de Circé dans *Ulysse* – de phénomènes élémentaires très probables tels que des hallucinations, tout comme l'on pouvait en percevoir dans les romans de Marguerite Pantaine dans la thèse de Lacan, elle vient, de façon diamétralement opposée à cette conception de 1932 où Lacan y voyait le creuset du délire, soutenir de façon relativement efficace le sujet psychotique, et empêcher l'apparition de ce même délire.

Le cas de James Joyce, cependant, est loin d'être commun, et la suppléance qu'il réussit à établir se révéla, malgré quelques déboires, particulièrement efficace. Nous verrons que ce ne fut certainement pas le cas de Vaslav Nijinski, dont nous parlons plus bas, et que la question de l'écriture pour ce grand danseur et chorégraphe est loin de se résoudre dans une suppléance « sinthomatique » ; c'est peut-être directement avec le réel que ce dernier tenta de se nouer, dans un mouvement qui est une manière d'écriture, mais aussi, et pas moins, une chute, c'est-à-dire un dénouage, expression d'un nouage impossible.

Cependant, avant d'en arriver à la question de l'écriture dans la schizophrénie, voyons ce qu'il en est dans l'hystérie avec Mary Barnes, une hystérie si grave qu'elle fut prise pour une schizophrénie, ce qui va nous permettre de comparer de façon différentielle ce qu'il en est de l'écriture.

III. Le sujet dans son rapport à l'écriture.

Nous présentons dans cette partie deux cas extrêmes, l'un situé dans la névrose avec Mary Barnes, l'autre dans la psychose avec Vaslav Nijinski, à partir de leurs écrits. Après avoir analysé, pour chacun d'entre eux, ce qu'il en est de leur rapport aux questions principales, essentielles, que ces sujets se posent, et qui font que ces sujets, malgré leur différence structurelle, restent comparables, notamment en ce qui concerne la présence de la question de Dieu et celle du rapport à un frère mort, que ce soit d'une façon fantasmatique ou réelle, celle du rapport à la scène publique et à la création, ainsi que nombre de traits – mutisme, immobilité, manque d'autonomie, rapport difficile à la nourriture – nous verrons en quoi ces deux sujets s'opposent pour ce qui est de leur logique, afin d'esquisser ce qu'il en est de l'écriture du sujet dans la schizophrénie, tout en nous appuyant sur le mécanisme de nouage des trois registres tel que l'a conçu J. Lacan à la fin de son enseignement. Nous espérons en démêler s'il existe, dans le cas de Nijinski, une façon particulière de nouage qui serait, à l'instar de James Joyce, sinthomatique, ou bien, si tel n'est pas le cas, de quelle manière, ici, le sujet schizophrène s'écrit, tant bien que mal, en tant que sujet.

1. Dans l'hystérie : Mary Barnes, « monstre de Kingsley Hall » et femme de Dieu.

a. Contexte : les livres de Mary Barnes.

Le premier livre de Mary Barnes, *Un voyage à travers la folie*, paru en 1971 (cf. bibliogr.), donc, lui fut en quelque sorte commandé par son thérapeute, Joseph Berke, qui voulait qu'elle écrivît sur son cas, et plus spécialement sur son enfance. Il représente la plus grande part du matériel qui a permis cette étude de cas, et malgré cet aspect de « commande », il représente à nos yeux une valeur clinique très intéressante, puisque Mary Barnes, confiant dans cette autobiographie son cheminement institutionnel, écrit sans ambages et sans artifices un texte, bien qu'emprunt d'une religiosité fervente, un texte souvent très cru, où la logique du sujet se lit comme à travers une mince feuille de papier.

Nous avons aussi utilisé son deuxième livre, *Something Sacred* – cf. bibliogr. – écrit en collaboration avec une certaine Ann Scott¹²¹, d'après une série d'interviews donnés par cette dernière à Mary Barnes en 1988. Ce second livre est publié en 1989, et il est le pendant du premier. Dix-sept ans plus tard, ce livre, réécrit après transcription par les auteurs, nous donne un autre versant de Mary Barnes, du moins la Mary Barnes que l'on a, les années passant, quelque peu oubliée : la star internationale, peintre, conférencière, qui fait l'objet d'une pièce de théâtre de David Edgar, de quelques reportages, d'un film avec Delphine Seyrig, et même d'un spectacle chorégraphique à Fort-de-France, en Martinique, dans les années 1990.

Ultra médiatique, donc, cette Mary Barnes que l'on a dit schizophrène, qui a su avec un grand talent se hisser sur la scène. D'ailleurs, dans un reportage à sa mémoire¹²², le comédien qui jouait le rôle de Joseph Berke dans la pièce d'Edgar David¹²³, Simon Callow, raconte que Mary

121 Alors éditrice des éditions Free Association Books (FAB), équivalent britannique des éditions Odile Jacobs. On y trouve notamment pas mal de livres sur les psychothérapies, dont quelques livres de Laing et compagnie. Ann Scott est aussi l'auteur, avec Ruth First, d'une biographie d'Olive Schreiner, écrivain sudafricaine.

122 Le reportage en question est en consultation libre sur les sites officiels de Mary Barnes et de Joseph Berke, au adresses suivantes : www.mary-barnes.net et www.jhberke.com – un lien sur la page d'accueil de ces sites renvoie à la vidéo en question, *Going Down and coming Up*. Il s'agit d'un reportage commémoratif, donc, du passage de Mary Barnes à Kingsley Hall, avec quelques uns des protagonistes de l'expérience de Kingsley Hall entre 1965 et 1970, notamment Joseph Berke lui-même, Sid Briskin, Ann Scott des éditions FAB (cf. note 117)... Il a été réalisé par Paul Morrison, probablement peu de temps après la mort de Mary Barnes en 2001.

123 *Mary Barnes*, par Edgar David, Eyre Melthuen éditions, Londres, 1979.

Barnes et lui-même se promenaient un jour dans la rue, lorsqu'ils virent un grand panneau publicitaire avec le titre de la pièce, écrit en très gros : « MARY BARNES ». Cette dernière, souriant, fit : « all according to plan » - « tout comme prévu ». Mary Barnes n'a pas été médiatisée contre son gré. Au contraire, elle voulait être célèbre, elle qui voulait devenir autre chose qu' « une femme toute simple », et elle a travaillé de concert avec les médias, assez finement, afin d'y parvenir. Et en effet, rien que son premier livre, *Un voyage à travers la folie*, a été traduit en dix-sept langues.

Tout ce tapage médiatique est un peu aujourd'hui retombé dans l'oubli, le mouvement antipsychiatrique ayant périclité : Ronald David Laing, son chef de file, est décédé en 1989, et Mary Barnes elle-même a disparu en 2001. Joseph Berke, quant à lui, est retourné aux États-Unis, et a pour sa part un peu abandonné l'affaire, même s'il n'est pas près d'oublier l'expérience de Kingsley Hall, par rapport à laquelle, de son propre aveu, il ne savait pas très bien dans quoi il s'était embarqué. La Philadelphia Association, créée par Laing en 1965, cependant, existe toujours, et continue de dispenser des cours et des thérapies d'inspiration laingienne. Les structures qui en découlent, les foyer Arbours (mot biblique signifiant abri, refuge), accueillent toujours des personnes souffrant de troubles psychiques, et semblent, en tant que structure, suivre leur cours, tout en étant rattachées de nos jours aux structures psychiatriques classiques. Il s'agit de foyers d'hébergement en post-cure psychiatrique. Il ne reste cependant pas grand chose d'autre, concernant ce mouvement qui se voulait révolutionnaire, et aujourd'hui, il faut avouer que l'on n'en entend plus beaucoup parler.

Mary Barnes dédicace ce livre à son thérapeute : « for Joe », est-il écrit, en en-tête du texte. Et à la lecture de ce texte, nous sommes en devoir d'avouer ceci : cette femme pose décidément question. Petite fille « calamiteuse », mauvaise élève, infirmière sans prétention, un peu trop conventionnelle et rongée par une culpabilité terrible, elle envoie tout promener, presque du jour au lendemain, afin de suivre ce voyage aux accents mystiques en lequel beaucoup ont cru voir une schizophrénie, mais qui, d'après nous – et nous ne cesserons pas de le souligner au cours de ce portrait – se situe sur le plan de la névrose, dans l'hystérie, très grave, certes, mais dans l'hystérie tout de même. Nous verrons que tout, des symptômes jusqu'aux motivations du sujet, et même jusqu'à sa façon de se laisser emporter par la question de Dieu, jusqu'à cette sorte de mimétisme qui lui fait endosser la schizophrénie de son frère afin d'expier la culpabilité qu'elle ressent à l'avoir « assassiné », selon ses propres termes, c'est-à-dire fait enfermer, nous entraîne à défendre ce point de vue. Les années qui nous séparent de la très grande médiatisation de cette femme en son temps, orchestrée en partie par J. Berke et par elle-même, mais aussi à la faveur d'une époque où les institutions, même en ce Royaume-Uni entaché de puritanisme, étaient fortement contestées, qui firent d'elle une miraculée de la folie, en quelque sorte, nous permettent

aujourd'hui de lire son témoignage avec d'autres yeux ; car au fond, que cherchait cette femme, sinon une reconnaissance, celle de sa mère, de sa famille, d'une part, et d'autre part, celle de l'institution contre laquelle elle s'est toujours battue, mais aussi dans le giron de laquelle elle est toujours revenue ? Mary Barnes, en quelque sorte, c'est l'histoire d'une petite fille qui ne voulait pas grandir, et qui ne voulait surtout pas devenir femme, sinon, comme la Vierge, dans les bras de Dieu, après qui elle courait, selon ses propres dires, « comme s'il était un homme avec un pénis » (*Un voyage à travers la folie*, p.58). Être libre, mais ne pas grandir – telle aura été la « folie » de Mary Barnes.

Joseph Berke lui même, qui a écrit quelques chapitres de ce livre, explicatifs du cas de Mary Barnes, avait bien effleuré l'idée que sa patiente fût hystérique, mais est toujours resté sur son premier diagnostic ; il faut dire à sa décharge que la femme en question était vraiment malade, oui, malade, c'est le mot, au point même de frôler la mort. De plus il n'était pas évident, pour ce psychiatre américain issu de l'université de Columbia et de la faculté de médecine Albert Einstein (New York), de voir en sa patiente, qu'il nourrissait parfois lui-même au biberon, un sujet névrosé, en raison de la gravité de ses symptômes, certes, mais aussi en raison de ses influences théoriques mêmes. Et certes, la vision de la schizophrénie par R. D. Laing, dont il met ici la théorie en application, n'est certainement pas la même que celle, psychanalytique et héritée de la tradition psychiatrique franco-allemande, dont nous nous réclamons. Utilisant la théorie de Laing, donc, ne pouvait-il de toute façon diagnostiquer autre chose qu'une schizophrénie ? De plus, comme il l'avoue lui-même dans ce livre, il ne savait pas très bien dans quoi il s'embarquait, à l'époque, entre l'expérience de Kingsley Hall et Mary Barnes, avec laquelle il a eu une relation amicale pour le moins tumultueuse, puisqu'elle n'a pas été sans heurts. Nous ne nous sommes donc pas servi de l'interprétation clinique de Joseph Berke, car cela n'aurait pas eu de sens, étant donné que nos conclusions, comme nos vues théoriques, divergent radicalement.

b. Repères biographiques.

Notons que ces repères biographiques, faute d'autres sources fiables, sont entièrement repris des deux livres publiés par Mary Barnes, *Un voyage à travers la folie* et *Something Sacred*¹²⁴. Des précisions quant à l'identité de certains protagonistes et lieux ont pu être en revanche apportées grâce à diverses autres sources, que nous citons dans le texte et recensons en

124 Cf. bibliogr.

bibliographie, ce qui a été rendu possible en raison du caractère public de ces personnes et de ces lieux.

Aînée d'une fratrie de quatre enfants, Mary Barnes naît à Portsmouth, Hampshire, le 9 février 1923. Son père est électricien dans un laboratoire, et sa mère ne travaille pas. Déjà, à sa naissance, se profilent quelques problèmes : elle est quelque peu prématurée, et se présente par le siège, après trois jours de travail.

« L'on crut d'abord que j'étais morte », écrit Mary Barnes p.19 de son autobiographie, « mais je réagis à une gifle et me mis à respirer et à pleurer ».

Le nourrisson souffre d'anorexie, et est nourri à la pipette pendant trois semaines. Sa mère n'allait pas, car elle n'a pas de lait. Il semble donc, dès les premières semaines de vie de ce sujet, qu'il y eût un rapport pour le moins difficile à la nourriture.

En 1925, alors que la petite fille a deux ans et demi, survient dans sa vie un événement dont elle ne se remettra qu'avec peine : ses parents l'envoient passer deux semaines chez sa grand-mère paternelle ; à son retour, un petit frère, Peter, a pris sa place dans les bras de sa mère. Elle est d'autant plus jalouse des soins qui sont donnés à cet intrus à son détriment, que, Mme Barnes étant souvent malade, elle doit s'occuper du nouveau venu comme si elle était sa mère – du moins c'est ainsi qu'elle dépeint les choses. La parole tarde à venir chez cette enfant, et les parents consultent.

« Je ne voulais pas parler », commente Mary Barnes p.20 (*Un voyage à travers la folie*). « J'étais réellement en colère et voulais téter tout le temps, et trouver une autre mère, et me sauver ».

Elle s'invente une autre langue, car elle ne veut pas de celle de sa mère.

En 1928, la famille Barnes déménage dans une maison avec un grand jardin, à la campagne, à une vingtaine de kilomètres de Londres. À cette époque, les Barnes passent Noël et les congés à Portsmouth, chez la grand-mère maternelle, « Nannie ». L'autre grand-mère, « Mamy Barnes », vient quant à elle deux semaines chaque été, et inspecte l'argenterie, qu'elle astique avec ardeur, avec force poudre à récurer. La mère de Mary Barnes elle-même est très à cheval sur les principes de propreté et de bonne tenue, principes qui semblent avoir été tout aussi stricts dans la famille maternelle que dans la famille paternelle, d'après ce que Mary Barnes écrit, et constitue sans doute la norme dans ces familles anglicanes particulièrement croyantes.

La mère de Mary Barnes est souvent malade, et garde le lit, au contraire de son père – qui plus tard, à 76 ans, d'après sa fille, joue même encore au tennis. C'est une femme fière d'être une

femme « toute simple » (*Un voyage à travers la folie*, p.18), elle ne se maquille pas, a les cheveux courts et s'habille de façon très modeste – c'est son mari qui lui coupe les cheveux, et, apprenons-nous quelques pages plus loin, en retour, elle coupe les cheveux à sa fille, qui déteste cela – nous y avons vu une manière de transmission, où la Loi est pratiquée par le mari sur une femme qui par ailleurs paraît ne s'y être soumise, elle aussi, que de très mauvais gré, cette dernière la transmettant, dirait-on, par une manière de vengeance à sa fille. Par ailleurs, elle est très croyante, et se montre sévère, voire austère dans l'éducation de ses enfants. Ces derniers apprennent à devenir propres très tôt, ce qui chagrine la fillette, qui veut garder pour elle ses excréments. Peut-être en outre que cette obsession maternelle de la propreté corporelle et spirituelle, dans ce cas, est plus une particularité culturelle qu'une véritable obsession, puisqu'on la retrouve dans maintes familles pratiquantes, et qu'elle est d'ailleurs, dans la tradition biblique, extrêmement codifiée. Toujours est-il que ces préceptes moraux et hygiéniques sont d'une importance toute première dans l'histoire de la névrose de Mary Barnes, étant donné qu'ils vont sous une forme inversée constituer une composante essentielle de sa révolte contre la loi symbolique, comme nous le voyons plus bas.

Mary Barnes, donc, est une petite fille timide, qui a peur d'être laissée à l'abandon, et déjà embarrassée de symptômes :

« Parfois, il me semblait que mon corps enflait, comme si j'étais partie. Je le sentais tout engourdi et gonflé. Cela dura toute mon enfance. Cette impression d'engourdissement ressemble un peu aux fourmis dans les membres. On a plutôt un sentiment de marcher comme un homme de l'espace. À mesure que je grandissais, les choses empiraient et je me mis à marcher pendant mon sommeil » (*Un voyage...*, p. 20).

Elle déteste l'école, sans compter que les autres enfants se moquent d'elle, du fait qu'elle ne parle toujours pas, du moins seulement avec les mots qu'elle invente. Elle a

« l'impression d'être sur la lune, contemplant des êtres différents », « inconnaisables, inconnus » (*Un voyage*, même page).

Dans la cour comme en classe, elle cherche à passer inaperçue, mais n'y parvient pas. Elle a des problèmes d'élocution. L'apprentissage des différentes matières lui est ardu et l'angoisse, et elle n'arrive pas à se servir des différents outils de l'écolier.

Un jour qu'elle refuse de bouger, sa mère la force à aller à l'école en l'humiliant, puisqu'elle la sangle dans une poussette. Elle donne des coups de poing et de pied à l'institutrice afin de s'enfuir, se met à sangloter. Il y a déjà, là, dans ce refus qui la fait se bloquer littéralement, puisqu'elle ne répond pas, elle est comme absente, il y a donc déjà, pleinement installée, toute la

formidable guerre qu'elle mènera, jusqu'à l'issue de Kingsley Hall en 1970, contre les institutions dans leur ensemble, comme héritières de la Loi et de la mère, en tant que c'est cette dernière qui, du fait de la position de son désir ailleurs qu'à l'endroit de l'enfant, transmet la première.

Très mauvaise à l'école, aussi bien en calcul qu'en dessin, en musique ou bien en travail manuel, elle sait cependant écrire correctement et se met, dès cette époque, à lire de façon assidue.

Les deux enfants, Peter et Mary Barnes, font en outre pas mal de bêtises – dont l'une consiste par exemple à tenter de fabriquer une bombe avec les produits chimiques qu'entrepose le père, bricoleur à ses heures, dans son garage – à tel point que Mme Barnes, un jour, fait semblant de partir de la maison, ce qui terrifie les enfants.

Issue d'une famille anglicane – peut-être de la High Church¹²⁵, puisqu'elle et sa mère se convertiront plus tard au catholicisme – issue donc d'une famille anglicane très pratiquante, le sentiment religieux apparaît chez Mary Barnes dès l'enfance, puisque, écrit-elle p.23 de son autobiographie :

« Par la suite, je sus que Dieu aimait les pécheurs. Je décidai de me rallier à Dieu. Ma mère était à l'extérieur, Dieu à l'intérieur. J'ignorais que Dieu était alors aussi en ma mère ».

Témoignage qui nous permet, d'ores et déjà, d'allier la question de Dieu avec celle de la mère chez ce sujet.

La nourriture, durant son enfance, n'a pas l'air d'être son fort non plus, puisque souvent, elle refuse de manger ce que sa mère lui sert – ce dont elle éprouve de la honte ; en effet, comment retrouver sa place, qu'elle estime alors lui avoir été volée en raison de l'arrivée de son frère, en se vengeant par le refus de la nourriture, tout comme par le refus de parler la langue maternelle, c'est-à-dire par le refus du sein, qu'en outre sa propre mère, en tant que sujet, semble avoir peine à lui donner ? Comment retrouver l'amour de sa mère, et comment accepter cet amour, qu'elle qualifie, tout comme les seins qu'elle dessinait sur les murs de Kingsley Hall avec ses excréments, puis avec de la peinture noire, de « toxique » ?

Mary Barnes, aux pages 26 et 27 (*Un voyage...*), raconte une anecdote qui nous fait soupçonner des attouchements de la part de son père sur ses enfants. Elle écrit qu'il la

125 L'église anglicane, spécialité britannique, est divisée en trois : la Low Church, la Broad Church et la High Church, cette dernière étant très proche du rite catholique – ses différences principales étant le fait qu'elle autorise le divorce, ainsi que le mariage des prêtres. L'anglicanisme a été institué par le roi Henry VIII en 1531, après que le pape Clément VII eut refusé d'annuler son mariage avec Catherine d'Aragon afin qu'il pût épouser Ann Boleyn. La Low Church, quant à elle, est apparue au XVIII^e siècle avec le puritanisme, et, très franchement protestante, elle est d'influence calviniste ; elle ne reconnaît pas par exemple le caractère divin du Christ, ni non plus ne rend de culte aux saints (doulie) et à la Vierge (hyperdoulie), voulant ainsi se détacher des restes polythéistes du christiannisme. La Broad Church, enfin, est un mouvement apparu au XIX^e siècle, et se veut une réunion des deux tendances. Les trois rites, en outre, reconnaissent l'ordination des femmes comme prêtres, au contraire de l'église apostolique et romaine.

« chatouillait entre les jambes » pendant le bain, alors que son frère se masturbait sous les yeux du père. Elle-même commence à se tripoter : son nez, ses orteils, ses ongles..., en même temps qu'elle commence à avoir une activité masturbatoire soutenue.

C'est à cette époque qu'elle nomme l'une de ses poupées Marigold, dont nous parlons plus bas.

Il apparaît qu'à cet âge, elle est souvent boudeuse, se braque à la moindre difficulté, ne parle toujours pas correctement, et est plus que jamais jalouse de son frère, ce qui ne l'empêche pas de l'aimer, puisqu'elle fait les quatre cents coups avec lui. Sa mère lui pèse déjà, qui tente de la faire entrer dans le moule de l'austérité et de la modestie – ne lui dit-elle pas, ce que relate Mary Barnes p. 29 de son autobiographie :

« sois sage, belle enfant, et laisse l'intelligence à ceux qui en sont capables ».

Elle passe pour une enfant particulièrement bornée, au contraire de son frère, qui est considéré comme brillant, et réussit en tout. D'autres symptômes viennent s'ajouter à ceux décrits plus haut, comme l'ochlophobie (peur des foules), ainsi qu'une certaine aggravation de ceux déjà présents.

En décembre 1931, naissance de Ruth, la sœur cadette, ce qui ne se passe pas sans difficultés. Là encore, Mme Barnes n'a pas de lait. Elle confie à ses enfants que, croyant que son bébé ne viendrait jamais au monde, elle avait failli se suicider au gaz. L'on retrouve ces idées suicidaires, tout comme certains symptômes de la mère, chez Mary Barnes.

Mary Barnes parle enfin correctement, mais, précise-t-elle p.31 (*Un voyage...*) :

« Maman m'avait appris les mots mais la « voix » n'était pas la mienne ».

À la même époque, elle joue avec ses excréments, qu'elle cache sous son matelas. Sa mère découvre la chose, et réagit aussi froidement que laconiquement, lui disant qu'« il ne faut plus jamais recommencer ». La fillette en éprouve une terreur accrue, mais joue toujours avec ses excréments, dans un lieu plus sûr – les toilettes. Elle gardera ce matelas, sur son lit de fer, jusqu'à l'époque de son expérience à Kingsley Hall.

Mary Barnes rate l'examen pour entrer dans le secondaire (ce qui correspond en France au collège d'enseignement général), alors que son frère décroche le même examen brillamment. Sa mère ne cesse de se vanter, alors, qu'elle y a réussi, elle, comme d'ailleurs elle excellait dans toutes les matières, contrairement à sa fille, pointant ainsi, aux yeux de Mary Barnes, la médiocrité de cette dernière, renforçant toujours plus dans la logique du sujet une idée d'infériorité et de saleté corporelle et spirituelle de la femme.

Enfin, en 1936, naissance de Dorothy, la benjamine, avec une tache de naissance et une bosse sur la tête, et qui est souvent malade – ce qui semble alors être le lot des filles Barnes, comme de leur mère. Mary Barnes est plus jalouse que jamais, d'autant que sa mère lui demande souvent de montrer l'exemple à ses deux petites sœurs, alors que, écrit-elle, p.35 (*Un voyage...*) :

« je désirais que ma mère m'accordât toute son attention, qu'elle s'occupât de moi comme d'un bébé »,

ou bien encore voulait être un garçon pour avoir tout ce que son frère avait, et échapper à la perspective d'être femme, qui la terrifie.

Mary Barnes commence à parler avec Dieu et une autre « petite fille imaginaire », Marion¹²⁶. C'est à cette époque qu'elle souhaite devenir infirmière. La puberté apparaît à treize ans et demi. À cet âge, Mary Barnes ignore encore presque tout de la sexualité, ne sait pas même comment sont conçus les enfants ; c'est sa mère qui le lui apprend, par bribes. De plus, cette dernière, continue à l'inquiéter, en lui parlant des souffrances de l'accouchement et de sa propre sexualité, à laquelle elle avoue ne prendre aucun plaisir. Mary Barnes dira d'elle plus tard qu'elle avait conçu des enfants pour se punir d'avoir des rapports sexuels avec son mari, et la soupçonne d'ailleurs de ne pas aimer ses enfants.

En 1938, la famille passe des vacances au bord de la mer, ce qui procure à Mary Barnes une illusion de bonheur.

En 1939, pendant la deuxième guerre mondiale, le père est affecté sur un dragueur de mines dans mer du Nord, Mary Barnes est envoyée à titre d'évacuée à l'école, et la mère reste à la maison avec les autres enfants.

Mary Barnes, à 17 ans, devient infirmière stagiaire en 1940, dans un hôpital près de la maison. Désespoir, pensées de suicide ; elle se dit happée par la « machine à broyer » de l'institution. Elle voudrait écouter les malades, mais les médecins, l'infirmière en chef l'en empêchent. Elle se braque contre l'institution hospitalière tout comme elle le faisait contre l'école et même contre sa mère, en silence, cependant : sa révolte, à cette époque, est muette. Cependant, elle passe auprès de ses supérieurs comme étant particulièrement indisciplinée et mal soignée. Ce travail lui apporte un surcroît d'épuisement, d'autant plus qu'elle ressent une vive horreur à la vue de la maladie, et en particulier du sang. Elle veut aller en Russie, pour avoir un enfant sans père, voudrait devenir médecin, mais a honte de ce désir, qui la rapproche de celui, ancien et prégnant, d'être un garçon. Elle devient sage-femme, puis, après la guerre, infirmière d'hygiène sociale dans le service médical de l'Organisation Nations Unies. Elle décide de s'engager, toujours comme infirmière, dans l'armée.

126 Cf. Mary Barnes et Joseph Berke, *Mary Barnes, un voyage à travers la folie*, p.42, cf bibliogr.

Peter Barnes entre dans un collège technique pour devenir ingénieur électricien, contre sa volonté, précise Mary Barnes.

En 1941, Peter Barnes, alors qu'il a 16 ans, suite à un refus d'aller à un examen où il aurait par ailleurs, au vu de ses résultats scolaires, parfaitement réussi, est examiné par un psychiatre dont Mary Barnes ne précise pas l'identité. Le diagnostic ne se fait pas attendre : *dementia praecox* (schizophrénie). Le pronostic que donne le médecin – ce qui est alors la règle générale à cette époque, concernant les psychoses – est très sombre : il dit aux parents qu'il faut s'attendre à ce que leur fils sombre dans une démence de plus en plus grave, et qu'il n'y a aucun espoir qu'il recouvre jamais la santé.

Mary Barnes décide de s'occuper de Peter, enfermé seul dans sa chambre, alors que leur mère est malade (hémorragie de l'utérus) et part en vacances avec le reste la famille. La jeune fille a peur qu'il la tue, et demande assistance à une amie. Suite à une tentative de séduction sur sa sœur, Peter est amené à l'hôpital psychiatrique par une ambulance, sans que personne n'ose le prévenir, avec une camisole de force. Il n'y a pas de violence, et Mary Barnes se sent « l'auteur de ce meurtre¹²⁷. », et en effet, c'est elle-même qui est à l'origine de cet internement, explique-t-elle dans son autobiographie, puisque non seulement c'est elle qui avertit les autorités médicales, mais de plus, alors que les infirmiers sont arrivés, elle leur indique la chambre de son frère où ce dernier s'est enfermé. Elle ne se remettra qu'avec peine de cet acte dont elle s'accuse avec véhémence, et la culpabilité énorme qu'elle ressent par rapport à ce « meurtre », comme elle le nomme, sera l'un des thèmes majeurs de sa longue maladie. En effet, si la jalousie qu'elle ressent envers son frère, jusqu'à cette véritable destitution, est intense, elle ne ressent pas moins pour lui une vive et authentique tendresse.

En 1945, Mary Barnes est envoyée en Égypte, puis en Palestine par l'armée, où elle s'est alors engagée. Peter Barnes est toujours hospitalisé. La jeune femme tombe amoureuse d'un certain Ken, enseignant dans l'armée, qui doit partir à Oxford pour terminer ses études de prêtre catholique et donc ne peut se marier. Elle en tombe des nues, et seul le désir de se marier pour avoir un enfant ne la fait pas tomber dans le désespoir. Ses sentiments religieux s'intensifient.

Elle effectue sa confirmation anglicane (peut-être High Church, assez proche du rite catholique, ce qui explique sa conversion ultérieure, ainsi que celle de sa mère, cf. note plus haut) en 1947. À cette époque, elle assiste pour la première fois à une messe catholique. Elle travaille dans un service réservé aux officiants. Elle retourne en Angleterre, où elle travaille dans un sanatorium. Elle y rencontre Ann, malade très fervente, qui prie beaucoup, et qui guérit, ce qui décuple sa religiosité.

127 In *Mary Barnes, un voyage à travers la folie*, p. 53.

À 26 ans, le 8 décembre 1949, elle se convertit au catholicisme. En 1950, sa mère se convertit à son tour. Mary Barnes cherche à se marier par l'intermédiaire d'une agence matrimoniale catholique, ce qui est un échec. Elle avoue au premier prétendant qu'elle rencontre *via* cette agence qu'elle n'est pas sûre de vouloir se marier, désirant rentrer dans les ordres.

Elle entre d'ailleurs au couvent des Carmélites comme novice le 8 décembre 1951, deuxième anniversaire de sa conversion, dans le Pays de Galles, ceci pour 5 mois.

« Mon père était fâché et chagrin à l'idée de mon entrée au couvent. Ma mère me laissait faire »,

écrit-elle p.59, ce qui indique que le sujet, écrivant ces phrases, pointe ce qu'il entend comme ressortant de faiblesse particulière du père. Mary Barnes tombe malade : furoncle au genou, fièvre, difficulté à bouger. Peu après, elle entre au foyer catholique, où on s'occupe des malades mentaux, pour y travailler.

En 1952, à Londres, en plein épuisement, elle se fait soigner par des électrochocs, dans le service d'un hôpital psychiatrique qu'elle ne nomme pas – il se peut que ce soit l'hôpital Saint-Bernard, aussi appelé Hanwell, près de Londres, où elle fut internée ultérieurement, mais nous n'en avons pas la certitude, étant donné que ce n'est pas le seul de la région – car elle est persuadée que la folie la gagne. De fait, à cette époque, déjà, surgissent les symptômes d'une dépression très grave, faisant suite à ce qui apparaît, aux dires du sujet, comme de longues années de contention de la « colère » qu'elle éprouvait vis-à-vis des institutions, de sa famille, et en premier lieu de sa mère et de son frère – elle insiste beaucoup sur ce point, dans son témoignage. Nous voyons cependant, considérant son récit, que cette dépression est loin d'être subite et inattendue, et qu'au contraire elle se condense autour de conflits qui ont, concernant Mary Barnes, déjà une longue histoire. De retour au foyer catholique où elle avait, faute d'avoir un domicile, trouvé refuge, son état empire. Son père la ramène à la maison. Insomnies, somnifères : après une période de brève et fragile rémission, elle rechute.

Elle entre en 1953 comme patiente volontaire à l'hôpital psychiatrique St Bernard (auparavant « l'asile d'aliénés de Hanwell »), dans la banlieue ouest de Londres – le premier du genre, construit entre 1829 et 1831, et à l'époque de Mary Barnes un hôpital psychiatrique tout à fait conventionnel. Électrochocs, insuline, cellule capitonnée – ce qui est par ailleurs le traitement habituel de la schizophrénie – étiquette institutionnelle que ses thérapeutes lui ont collée dès le début, et qui s'explique par la gravité particulière de ses symptômes – traitement donc courant de la schizophrénie¹²⁸ à cette époque où les neuroleptiques avaient certes été découverts dès 1950, avec la chlorpromazine par Henri Laborit en France, mais n'étaient pas

128 Cf. Jean Garrabé, sur l'histoire de la schizophrénie et de ses traitements à travers l'histoire, cf. bibliogr.

encore très utilisés dans le traitement des psychoses, puisque Pierre Deniker et Jean Delay venaient tout juste d'achever une étude, en 1952 à l'hôpital Sainte-Anne de Paris, sur ces nouveaux médicaments, au sujet de cette utilisation¹²⁹. En état apparent de catatonie, Mary Barnes finit donc par entrer au service des chroniques. On la nourrit au gavage, au moyen d'une sonde, car elle ne mange plus rien.

Elle rend visite par la suite au Dr Theodor Werner¹³⁰, analyste, qui

« s'empare de l'infime partie [de Mary] qui ne [la] punissait pas par la mort, et qui désirait vivre. » (p.63).

Sortie de l'hôpital psychiatrique, du moins en tant que patiente.

Mary Barnes travaille à l'hôpital psychiatrique Saint-Bernard – le même qu'elle vient de quitter en tant que patiente – à des tâches qu'elle ne précise pas (sans doute en tant qu'infirmière, puisque c'est alors son métier), puis comme infirmière de nuit. Elle cherche à obtenir une bourse pour rentrer dans l'enseignement, mais le projet est contrecarré par l'infirmière en chef. Elle pose finalement sa candidature sans en passer par elle, et obtient l'allocation. Départ. Elle étudie jusqu'en 1955, et se montre, d'après ses propres dires, plutôt brillante – ce qui démontre bien que ses mauvais résultats scolaires, alors qu'elle était enfant, n'étaient pas dus à une incapacité innée d'apprentissage, à un défaut d'intelligence comme le disait sa propre mère, mais avaient sans doute aucun une origine symptomatique.

Elle part en Norvège en 1955 pour voyage d'études, dont elle publie un rapport. Elle réussit, à son retour, aux examens. Elle enseigne trois mois dans une école d'infirmières, puis dans un autre poste, qui n'est pas précisé – sans doute, là encore, un poste d'infirmière – où on l'attaque à cause de ses idées, d'après son témoignage (elle ne donne pas plus de précisions que cela sur cette affaire, mais elle a dû tenter d'enseigner sa propre vision du métier d'infirmière, ce qui lui aura coûté des ennuis). L'Université Catholique de Washington accepte sa candidature pour un diplôme en vue d'entrer dans l'administration comme enseignante infirmière. Mais son visa est refusé par les autorités américaines à cause de son séjour en hôpital psychiatrique – la loi américaine, en effet, rend impossible de fait le séjour aux États-Unis de personnes présentant, ou même ayant présenté par le passé des troubles psychiques¹³¹, et cela, même encore aujourd'hui.

129 Cf. Jean Delay, Pierre Deniker et J.M. Harl : « Traitement des états d'excitation et d'agitation par une méthode médicamenteuse dérivée de l'hibernothérapie », *Annales Médico-psychologiques*, 1952, vol.110, pp.267-273.

130 Nous n'avons pas trouvé d'autres informations quant à cet analyste, du moins les sources que nous avons découvertes sont trop floues pour être utilisées ici.

131 Immigration and Nationality Act, sec. 212, a, 1, A, iii, cf. <http://www.uscis.gov/portal/site/uscis> : onglet « Laws & Regulations », troisième item du menu de gauche (l'adresse est trop longue pour donner ici le lien direct). Voici ce que dit le texte de la loi « Immigration and nationality act » (INA) chapitre 2, acte 212, concernant les ressortissants étrangers ayant ou ayant eu des troubles psychiques :

Elle fait une demande de dérogation, qui ne sera jamais suivie d'effet. Elle travaille pendant ce temps comme enseignante infirmière, ainsi que dans un foyer pour enfants handicapés mentaux, le foyer Sainte-Dympne¹³², toujours à Londres. Ses parents déménagent en Afrique du Sud, alors sous le régime de l'Apartheid (mis en place en 1948 par le National Party et aboli en 1991 par le président Frederik De Klerk suite certes aux pressions internationales qui tardèrent par ailleurs à se manifester, mais d'abord et avant tout grâce à la lutte de la population, notamment sous l'égide

« INA: ACT 212 – general classes of aliens ineligible to receive visas and ineligible for admission ; waivers of inadmissibility :

« Sec. 212. [8 U.S.C. 1182]

« (a) Classes of Aliens Ineligible for Visas or Admission.-Except as otherwise provided in this Act, aliens who are inadmissible under the following paragraphs are ineligible to receive visas and ineligible to be admitted to the United States :

[...]

(iii) who is determined (in accordance with regulations prescribed by the Secretary of Health and Human Services in consultation with the Attorney General)-

(I) to have a physical or mental disorder and behavior associated with the disorder that may pose, or has posed, a threat to the property, safety, or welfare of the alien or others, or

(II) to have had a physical or mental disorder and a history of behavior associated with the disorder, which behavior has posed a threat to the property, safety, or welfare of the alien or others and which behavior is likely to recur or to lead to other harmful behavior [...] »

C'est-à-dire, en français :

« INA : acte 212 – catégories générales des étrangers inéligibles aux visas et admission [sur le territoire américain] – excepté les autres cas stipulés dans cet acte, les étrangers qui ne sont pas admissibles selon les paragraphes suivants sont inéligibles à la délivrance de visas et inéligibles à l'admission aux Etats-Unis :

[...]

(iii) qui a été déterminé (en accord avec les règlements prescrits par le ministère de la Santé et des Services à la Personne, en consultation avec le ministre de la Justice) :

(I) avoir des troubles mentaux ou physiques et un comportement associé au trouble susceptible de poser, ou qui a posé une menace pour les biens, la sécurité et le bien-être de l'étranger ou d'autrui, ou

(II) avoir eu des troubles physiques ou mentaux et une histoire de comportement associée aux troubles, lequel comportement a posé une menace pour les biens, la sécurité et le bien-être de l'étranger ou d'autrui, et lequel comportement est susceptible de réapparaître ou de conduire à d'autres comportements dangereux (...).

Cette loi est en vigueur depuis 1952, et a été révisée en 1965 – avec pour seul changement notable d'abolir les quotas d'immigrants selon leur origine. Elle n'est cependant pas, à l'époque de Mary Barnes, une nouveauté, puisque depuis la création des États-Unis, et dès 1798 avec le Alien and Sedition Act, des lois semblables existaient, interdisant notamment l'accès au sol américain aux étrangers considérés dangereux, aux auteurs d'écrits ou de paroles jugés malveillants par les autorités. Par la suite, l'Immigration Act, en 1891, créa le Bureau de l'Immigration, afin de mieux refouler les indésirables, parmi lesquels figurent désormais les malades infectieux et contagieux, les personnes jugées immorales, ainsi que les bigames. En 1903, les autorités ajouteront à cette liste les anarchistes. En 1921 apparaissent avec le Johnson Act les systèmes de quotas par région. Certaines populations se sont vu interdire aussi l'entrée aux États-Unis, à différentes périodes, comme les Chinois, par le Chinese Exclusion Act, en 1882, élargie ensuite aux Japonais puis finalement abrogée (avec un quota de 105 personnes par an) en 1943 avec le Magnusson Act, lui-même annulé en 1965 avec la deuxième et dernière version de l'Immigration and Nationality Act.

de Nelson Mandela, contre ce régime), pour une raison que nous n'avons pas réussi à retrouver – un tel choix de destination n'étant alors certes pas anodin.

En 1962, elle effectue un voyage dans ce même pays, pour aller voir ses parents. Sa sœur Ruth a un enfant. Mary Barnes a envie de tuer sa mère – leitmotiv particulièrement prégnant, que nous retrouverons tout au long de son livre. Elle rentre en Angleterre six mois après, et refait un séjour au couvent dans le Pays de Galles, où la mère supérieure, la mère Michael, lui conseille de voir un analyste, mais aucun ne veut la recevoir, apparemment en raison du diagnostic de schizophrénie qui lui a été antérieurement posé. La vie au couvent ne lui convient pas du tout, pour ce qu'elle a de particulièrement institutionnel, et elle échoue à devenir religieuse, alors que ses troubles psychiques se font de plus en plus envahissants.

Son frère, Peter Barnes, lui rend visite au couvent. Il s'est converti, lui aussi, au catholicisme, et veut rentrer dans un ordre contemplatif. Il a réussi à vivre hors de l'hôpital psychiatrique durant quelques années. Il travaille dans un hôtel depuis l'âge de 18 ans. Très déprimé, il retourne à l'hôpital psychiatrique peu de temps après, où il fera, de temps à autre, quelques séjours.

Toujours en 1962, Mary Barnes écrit à Anna Freud, qui exerce à Londres, pour entrer en analyse avec elle. Cette dernière lui envoie une fin de non recevoir, lui recommandant d'abandonner cette idée d'analyse, son thérapeute ne le lui ayant pas conseillé en raison du diagnostic de schizophrénie qui lui a été posé, et de se concentrer sur son travail d'infirmière, dans lequel elle réussit plutôt bien. En fait, le projet de Mary Barnes avait de quoi effrayer la fille de l'inventeur de la psychanalyse, puisqu'elle lui demandait rien de moins que de venir s'installer chez elle avec son frère, afin que l'analyste lui serve de maman. Sachons qu'à cette époque, Mary Barnes n'ignorait certainement pas, déjà, les théories de Laing, puisqu'elle avait lu quelques uns des ouvrages de ce dernier, et encore, peut-être, avait-elle lu, elle aussi, Marguerite Sechehaye et son *Journal d'une schizophrène*, publié en 1950 – cf. bibliogr. – où Mme Sechehaye (1887-1964), une psychologue de la Société Suisse de Psychanalyse, y détaille la guérison miraculeuse d'une jeune malade, « Renée », dont elle avait la charge, en la maternant de façon extrême ; cette véritable « résurrection » – la jeune fille en question étant par la suite devenue, à son tour,

D'une manière générale, l'Immigration and Nationality Act est extrêmement prohibitive, et déploie une longue liste de tous les crimes, vices et tares que les immigrants sont susceptibles de présenter, les rendant inéligibles à l'admission sur le sol américain. On y décèle une volonté d'hygiénisme, tant morale que physique, voire des relents d'eugénisme, puisque sont refoulés aussi les candidats, comme il est stipulés ci-dessus, ayant des problèmes physiques susceptibles de créer du désordre comportemental – l'on pense évidemment aux personnes trisomiques en tout premier lieu, mais aussi et certainement à toute personne souffrant de « tare » génétique un peu trop visible aux yeux des autorités. C'est ainsi que la candidature à l'immigration de quelqu'un comme Mary Barnes, qui n'était d'ailleurs pas spécialement dangereuse, peut être refusée en vertu de l'INA, du seul fait, pratiquement, d'avoir séjourné dans un hôpital psychiatrique.

132 Cette sainte au nom étrange était une princesse irlandaise (Dympna) qui avait dû fuir les visées matrimoniales incestueuses de son veuf de père ; ce dernier, cependant, lancé à sa poursuite, la retrouva et la décapita. Elle est depuis invoquée pour soulager les maux de tête, les troubles psychiques et même les déficiences intellectuelles.

psychologue – avait de quoi susciter beaucoup d'espoir chez Mary Barnes, et nous verrons qu'elle-même, autant que Joseph Berke qui se réclame des théories de Laing dont il était le collègue et ami, s'est beaucoup inspirée de ce cas dans la façon de mener sa propre cure et de s'occuper, une fois guérie, de personnes en souffrance psychique.

L'état de Mary Barnes, cependant, continue d'empirer. Avec son frère Peter, elle contacte James Robertson, qui lui fait rencontrer Ronald David Laing, chef de file de l'antipsychiatrie britannique¹³³, à Wimpole Street, Londres. Elle rentre au foyer de la Richmond Fellowship¹³⁴ où elle n'arrête pas de parler, car elle est obsédée par une seule pensée : elle est en analyse – et d'ailleurs, tout, d'après elle, doit être analyse, jusqu'au moindre événement de la vie courante, ce qui est une façon pour elle d'appliquer les préceptes curatifs qu'elle a hérités de ses lectures.

Elle rencontre une nouvelle fois Ronald D. Laing à l'Institut Tavistock, fondé en 1947 par notamment Wilfred Bion¹³⁵, où il exerce, et où elle apprend qu'elle doit quitter le foyer de la Richmond. Il lui demande de tenir un an, le temps qu'il trouve en endroit pour sa clinique. Ce qui est extraordinaire, c'est que, bien qu'à grand-peine, elle tiendra.

133 Nous reparlons un peu plus en détail de ce mouvement et des personnes qui l'on suscité dans la partie descriptive du cas. Cf. bibliogr. pour ce qui concerne quelques ouvrages de Laing et ses collègues.

134 Société qui existe toujours, dont voici le site Internet : <http://www.richmondfellowship.org.uk>, et dont la « mission est d'aider et de donner les moyens aux personnes en difficulté psychique à mener une vie totalement indépendante » - « RF's mission is to empower and support people with mental health needs to lead full and independant lives ». La Richmond Fellowship, à l'époque de Mary Barnes, était une structure d'avant-garde, fondée par une psychothérapeute, Elly Jansen, en 1959, qui avait acheté une maison à Richmond, près de Londres, pour y inviter les patients de l'hôpital psychiatrique de Saint-Bernard à y vivre avec elle. C'était alors une communauté thérapeutique, inspirée par le psychiatre anglais Maxwell Jones, qui avait inauguré la chose en 1952 à l'hôpital Belmont, se rattachant lui-même aux idées de Bion, qui avait publié un article en 1943 sur les déboires des soldats traumatisés et internés à l'hôpital psychiatrique (cf. bibliogr.). C'est donc une structure toute neuve au moment où Mary Barnes y entre (elle y séjourne à une date qui n'est pas précisée, mais qui se situe sans aucun doute au début des années 1960), et malgré les critiques de J. Berke et R.D. Laing qui trouvaient ces communautés encore trop institutionnelles (cf. notamment ce qu'en écrit J. Berke dans Un voyage...), il s'agissait bel et bien, dans une dynamique de groupe encore héritée des idées de l'école de Palo Alto, de balayer la distinction psychiatre/patient, tout autant que le firent les antipsychiatres de Kingsley Hall. La Richmond Fellowship, comme du reste la très grande majorité des structures découlant de ces mouvements contestataires qui se disaient « antipsychiatriques » sans forcément se revendiquer des idées de R. D. Laing, est aujourd'hui, faute de pérennisation de ces derniers, rattachée aux institutions classiques.

135 Wilfred Ruprecht Bion (1897–1979) psychanalyste britannique ayant beaucoup travaillé dans le domaine de la psychose, et qui a également été un pionnier dans la psychothérapie de groupe. Il a été un analysant de Melanie Klein entre 1945 et 1953. Sa théorie de la psychose se base sur le fait que selon lui, tout sujet inclut des éléments psychotiques, qui peuvent l'amener à se désintégrer, mais garde une part de « personnalité » non psychotique, quelque soit le degré de son trouble, qui lui permet de conserver un lien à la réalité, à partir duquel il pense possible pour le sujet de pouvoir travailler, vers une amélioration de son état. Il fonde le Tavistock Institute en 1947, à ne pas confondre avec la clinique du même nom, à Londres, où il a par ailleurs travaillé en 1932 comme médecin assistant. Les co-fondateurs comprenaient notamment un certain John Rawlings Rees, qui fut aussi le premier président de la World Federation for Mental Health. Les idées Kurt Lewin, psychologue social américain d'origine allemande, issu de la Gestalt et échoué au renommé Institut de Technologie du Massachussetts, ont par ailleurs, depuis le début, beaucoup d'influence sur les travaux de l'Institut Tavistock, ce qui éloigne encore plus les idées de Bion de la théorie psychanalytique. Tavistock fonctionne toujours et dispense du coaching, du développement professionnel, de la recherche et de l'évaluation pour les professionnels..., tout comme n'importe quel cabinet de consultants sérieux. Leurs clients sont des organisations à but non lucratif, des institutions telle que l'Union Européenne, le gouvernement britannique, des instituts de recherche ; l'institut semble donc jouir d'une grande influence.

Mary Barnes retourne au couvent en septembre 1963, où les religieuses prient beaucoup pour elle. Elle travaille dans une auberge de jeunesse, où elle est par ailleurs nourrie et logée, à Londres, durant plus d'un an – encore, donc, une façon de vivre au sein de l'institution. À cette époque, il lui arrive d'uriner et de déféquer dans son lit, malgré le fait qu'elle partage sa chambre avec une autre personne. Elle en ressent, en même temps qu'une jouissance dont la nature sexuelle ne fait pas de doute, une grande culpabilité, d'autant plus accrue qu'elle tremble d'être découverte par sa voisine de chambre, et d'être alors internée de nouveau.

R.D. Laing l'envoie entre temps chez un autre médecin, Aaron Esterson¹³⁶, autre praticien important de l'antipsychiatrie, en attendant. Son état empire encore.

Mary Barnes prend une semaine de congés, qu'elle passe chez sa tante.

Elle quitte l'auberge où elle travaille, et part enseigner à l'hôpital. État critique. Elle veut mourir, se recroqueville dès qu'il lui en est loisible dans son lit, sous l'effet de l'angoisse, et ne mange presque plus.

Elle rencontre en 1964 Sid Briskin, collègue d'Aaron Esterson et assistant social, et entre l'année suivante à Kingsley Hall, la « clinique » de R.D. Laing que ses résidents appellent « la maison », une maison où vécut autrefois Gandhi – nous précisons un peu plus l'histoire de Kingsley Hall dans la partie suivante, aussi ne nous étendrons-nous pas ici à ce sujet, dans le souci de ne pas faire redondance. Mary Barnes donc y vit ce qu'elle appelle une formidable « descente » (« going down »), que nous détaillons plus bas, et qui est tout à la fois l'expression d'une névrose très grave et une expérimentation thérapeutique conforme aux idées de R.D. Laing, que Mary Barnes, en outre, revendique tout à fait comme une manière de voyage initiatique, au sens religieux, chamanique du terme. C'est à cette époque qu'elle se met à peindre et à écrire des poèmes et des historiettes, des manières de contes religieux et moraux qui mettent en scène le sujet confronté à ses propres cauchemars. C'est donc dans ces lieux déjà très célèbres à l'époque, fréquentés certes par quelques personnes en réelle souffrance comme elle-même, mais aussi par des artistes à la mode et nombre de journalistes, qu'elle va effectuer cette manière de voyage mystique qu'elle décrit dans son premier livre, et qui va lui permettre à la fois de recouvrer – non sans mal – la santé, de se découvrir quelque talent de peintre et de devenir, pour reprendre l'une de ses expressions, « all according to plan », à son tour célèbre. Mais nous posons la question plus bas : n'est-ce pas plutôt en raison du formidable désir de Mary Barnes d'être libre, plutôt que de la modalité d'une cure qui paraît, à bien des égards, problématique en ce qu'elle intensifie la dépendance du sujet à l'Autre – de notre avis – que la célèbre infirmière britannique s'en sortit comme miraculeusement ressuscitée ?

136 Aaron Esterson (1923-1999), psychiatre britannique originaire d'Écosse, était l'un des fondateurs de la Philadelphia, l'association de Ronald D. Laing qui s'installa donc à Kingsley Hall en 1965. Il est l'auteur de *Sagesse, déraison et folie*, un ouvrage co-écrit avec R. Laing – cf. bibliogr.

Elle quitte Kingsley Hall en 1970, car le bail arrive à expiration, et l'association fondée par R.D. Laing, la Philadelphia, doit quitter les lieux. À cette époque, Mary Barnes est guérie depuis presque trois ans, et, se découvrant des talents de thérapeute, s'occupe à son tour des personnes en souffrance psychique, dans le cadre de la clinique de R.D. Laing, tout comme J. Berke le fit avec elle-même. Elle s'installe dans un deux-pièces mansardé, à Hampstead, dans le nord de Londres – encore une demeure ayant le plus grand rapport avec les institutions, puisqu'il s'agissait là d'un appartement thérapeutique, qu'elle partage avec quelqu'un d'autre.

Son premier livre, qui est son autobiographie, publié en 1971 sous le titre *A Journey Through Madness*, et écrit avec la collaboration de son thérapeute, sera traduit en pas moins de dix-sept langues. C'est celui que nous avons utilisé, en très majeure partie, pour notre étude ci-présente, dans sa version française, *Un voyage à travers la folie*¹³⁷.

En 1972, elle est acceptée dans un foyer de la Philadelphia¹³⁸, dans le quartier d'Archway, à Londres ; elle voulait alors s'y offrir une deuxième « descente », une répétition en quelque sorte, atténuée cependant, de l'expérience qu'elle fit à Kingsley Hall, ce qui confirme, s'il en était besoin, que sa maladie est bien l'histoire de la mise en scène d'un fantasme fœtal : recherche infiniment douloureuse de l'objet perdu, car introuvable, mais qui lui procure aussi du plaisir, pour ce que cette recherche suscite, chez le sujet, d'espoir de réunion avec un Autre qui ne sera jamais celui de la mythologie subjective, sinon par l'instrument du fantasme, en particulier dans la figure de Dieu. En même temps, elle y aide toujours des gens en difficulté à vivre une expérience similaire à celle qu'elle a eue à Kingsley Hall. En effet, car elle y croit comme elle croit en Dieu, c'est-à-dire qu'elle a la foi, elle se découvre des talents de thérapeute, un peu à la manière d'une guérisseuse, ce qu'elle ne désavoue d'ailleurs pas, puisqu'il s'agit, dans sa pratique, par un pouvoir tout particulier que lui a conféré Dieu – ne se dit-elle pas « touchée par la grâce » ? –, de développer avec le patient une empathie toute maternelle, visant à le reconstruire – ce qui est certes hérité des idées de R.D. Laing, mais aussi on ne peut plus « barnien » : il s'agit pour elle de donner l'amour total que sa mère ne lui a pas donné, dans une réconciliation, toutefois, avec cette dernière, puisqu'elle ne se bat plus contre l'institution dans laquelle elle vit, que ce soit comme patiente ou bien comme travailleuse, mais au contraire, parvient à collaborer avec cette institution, dans une sorte de bonheur qui ne manque pas de faire penser à quelque chose comme les retrouvailles, à titre fantasmatique, avec le ventre maternel. Dans son deuxième livre, d'ailleurs, *Something Sacred* (cf. bibliogr.), nous découvrons, alors en 1989, une femme joyeuse, véritablement heureuse de vivre et passionnée par son travail de thérapeute, très active,

137 Cf bibliogr.

138 La Philadelphia Association, fondée par Ronald D. Laing en 1965, existe toujours. Elle promeut les théories antipsychiatriques de Laing ; l'on peut y suivre des cours sur les perspectives de ce mouvement, ainsi que des psychothérapies individuelles ou familiales qui s'en inspirent.

et très différente, au premier abord, de la Mary Barnes de l'époque de Kingsley Hall, en tant qu'elle est parvenue à une certaine liberté : se détacher, d'après ses dires, de l'emprise de sa mère, à laquelle elle s'empresse de pardonner, lui concédant que tout cela n'est pas sa faute, puisqu'elle ne s'en rendait pas même compte. Se détacher, donc, de l'emprise d'être une femme, tout en l'étant autrement, ni mère, ni putain (selon la dialectique chrétienne), mais femme de Dieu, vierge du désir d'un homme, ce qui ne la laissa d'ailleurs pas sans amertume, elle qui regrettait, à la fin de sa vie, de n'avoir su ni trouver de mari, ni même enfanter.

Après l'épisode de Kingsley Hall, donc, Mary Barnes, alors déjà célèbre, devient très active. Elle peint, elle expose, elle écrit aussi une quantité d'articles dans des magazines spécialisés pour étudiants en médecine, dans des journaux locaux de santé mentale – nous n'avons malheureusement retrouvé aucun de ces articles, dont nous avons par ailleurs des références lacunaires¹³⁹. Elle participe à des conférences dans divers pays, ainsi qu'à des émissions de radio et de télévision.

En 1974, elle part s'installer dans le Devon, comté dont elle est par ailleurs originaire, ce qui ne manque pas de nous faire penser qu'il s'agit, là encore, pour le sujet, de retrouver sa mère, dans une petite ville nommée Chagford, où elle cherchait un lieu afin que Laing y établisse une communauté thérapeutique ; elle y retape un cottage presque en ruine.

« Grâce à l'aide d'un architecte, les autorités locales décidèrent que bien que le lieu n'ait été habité depuis des années, je pouvais y rester »,

écrit-elle plaisamment dans *Something Sacred*, p. 23. Finalement, elle y vécut quelques années.

En 1976, on la voit dans un téléfilm suédois, où elle peint à Kingsley Hall, qui était alors vide et abandonné – depuis, le lieu, de nouveau assez animé, a été réinvesti par diverses associations qui à ce jour fonctionnent encore¹⁴⁰ pleinement. Une question, au passage : pourquoi la Suède ? En ce qui concerne Mary Barnes elle-même, pourquoi pas, après tout ; l'infirmière britannique, à ce jour, travaille depuis longtemps à faire connaître son expérience clinique, tant comme patiente que comme thérapeute, ainsi que sa peinture. Cependant, qu'une chaîne de télévision de ce pays nordique s'intéresse à cette femme au passé psychiatrique somme toute

139 *Going back to go forward and the resolution of anger and regression* (référence manquante).

Articles publiés dans des actes de colloques :

Personal Views and Ventures on Schizophrenia (Oxford, nov. 1983).

Breakdown : Going Back to Go Forward (Oxford, mai 1985).

Disintegration, Regression and Renewal (Cambridge, octobre 1985).

The Experience of Disintegration (Seminar on Schizophrenia, Marlborough Unit, mai 1985).

140 Cf. : <http://www.kingsleyhall.freeuk.com/> et http://www.tutorgig.com/ed/Kingsley_Hall .

assez lourd, et à travers elle à un mouvement qui passait pour tout à fait révolutionnaire et qui, il faut bien le dire, a réellement remué toute une époque institutionnelle, celle qui va de l'après-guerre jusqu'au début des années 1990, cela n'est certainement pas dépourvu d'arrière-pensées, en termes d'image. En effet, la Suède, sous des dehors très pacifiques et modernistes, a tout de même mené une politique eugéniste contre les personnes atteintes de troubles psychiques, de handicap mental ou même physique, sur les épileptiques, ainsi que contre les personnes jugées socialement inadaptées, en pratiquant, de façon massive et forcée, des stérilisations sur ces populations entre 1929 et 1975, dans le but de créer une « race suédoise ». Ainsi, pour obtenir des allocations sociales, sortir de prison ou de l'hôpital psychiatrique, il fallait alors, pour la personne en question, en passer par là. Si le gouvernement suédois, par la suite, a fait amende honorable à partir de 1999 en indemnisant, à hauteur de 19 000 euros, les personnes ainsi mutilées et a reconnu en 2005 publiquement ces crimes, en 1976, ce n'était pas tout à fait à l'ordre du jour, puisque ces mesures totalitaires venaient, au moment de ce reportage, tout juste d'être abolies. Et certes, ce n'est pas le seul pays à avoir pris ce genre de mesure eugéniste¹⁴¹, mais le fait qu'une chaîne nationale de ce pays fasse un reportage sur une miraculée de la psychiatrie, surtout à cette époque, a de quoi laisser songeur.

En 1979, sur la base du témoignage de Mary Barnes, un dramaturge Britannique, David Edgar, écrit une pièce de théâtre, *Mary Barnes* (cf. bibliogr.), qui rencontre aussitôt un succès mondial.

En 1985, elle fait un court-métrage sur sa peinture, en collaboration avec l'actrice française Delphine Seyrig. Nous avons même trouvé, en 1986, une création chorégraphique martiniquaise, jouée à Fort-de-France, réalisée par Abraham Ségal : *Couleurs folie*, inspirée du premier livre de Mary Barnes.

En 1987, à Glasgow, Mary Barnes fonde l'association Shealin Trust – *shealin* dérivant d'un mot écossais, *shiel*, désignant un abri, une hutte à l'usage des bergers et de leur troupeau en pâturage : l'allusion biblique est évidente, et d'ailleurs revendiquée par la fondatrice. Elle tente d'y reproduire le fonctionnement de la communauté thérapeutique de Kingsley Hall. En même temps, Joseph Berke fonde The Arbours – « arbour » est un terme biblique signifiant « refuge » – un groupe qui a la même vocation, mais en ville. Il est à noter que R.D. Laing ne s'engage dans aucun de ces deux groupes. Ce dernier, d'ailleurs, s'est depuis quelques temps désinvesti du

141 Cf. l'article de Patrick Zylberman, historien et chargé de recherches au CNRS et à l'INSERM, « Eugénisme à la scandinavie : le débat des historiens », cf. bibliogr. L'on y apprend que la Suède n'est d'ailleurs pas un cas isolé dans le monde occidental, où des lois eugénistes ont été promulguées, notamment en Scandinavie, en Finlande, en Allemagne, en Angleterre, aux États-Unis..., et que la question de l'eugénisme est malheureusement loin d'être close, des cas de stérilisation forcée ayant été par exemple pratiqués en France, de façon illégale, au moins jusque dans les années 1990.

mouvement qu'il a contribué à fonder, estimant que sa théorie n'avait pas donné les résultats escomptés, afin de se plonger dans l'étude du bouddhisme Zen. Il meurt en 1989.

En 1989, Mary Barnes publie un second livre, dédié à « Joe » (Joseph Berke) tout comme *Un voyage...* (op. cit.), *Something Sacred*¹⁴², qui est la retranscription d'une série d'interviews faites par Ann Scott, alors éditrice à la maison d'éditions Free Association Books (FAB), à l'origine, par ailleurs, de la publication de nombre de livres ayant trait à la psychologie plutôt « grand public », ainsi qu'à des sujets de société divers (SIDA, racisme, cybernétique...). On y retrouve quelques auteurs célèbres, comme Joseph Berke, André Green, voire importants, comme Winnicott et J.B. Pontalis. Les quelques lignes sur Ann Scott, dans le site de la FAB, précisent en outre qu'elle « recherche les écrits de femmes analystes », et qu'elle a écrit un livre sur *Olive Schreiner* (1855-1920), femme de lettres sudafricaine et militante pacifiste. Les entretiens de *Something Sacred* ont été, une fois transcrits, réécrits avec la collaboration attentionnée de Mary Barnes.

Mary Barnes meurt à Tomintoul¹⁴³, un village écossais où elle avait établi sa demeure depuis 1993, le 29 juin 2001. Elle était encore très active, puisque un projet de documentaire était en cours, même si sa renommée était déjà quelque peu retombée. Aujourd'hui, si quelques personnes se souviennent de cette époque tumultueuse, en revanche, la femme qui voulait « être un garçon » n'a plus l'immense célébrité qu'elle avait alors auprès du grand public ; cependant, qui se souvient aussi, à part les spécialistes de la danse et quelques autres, du grand danseur et chorégraphe Vaslav Nijinski, dont nous étudions le cas plus loin dans notre thèse, alors même qu'il révolutionna l'art chorégraphique ? Il faut croire que chaque époque a ses idoles, sous lesquelles nous tentons, ici, de retrouver le sujet.

142 Cf. bibliogr.

143 Remarquons que « Tomintoul » provient d'un terme gaélique, « tom an t-sabhail » qui signifie « la colline de la grange », ce qui se traduit en anglais pas « hillock of the barn ». Toutefois, nous n'en dirons pas plus, n'ayant pas trouvé de commentaire de Mary Barnes quant à ce sujet.

c. *Mary Barnes, la femme clandestine et la pénitente, amante de Dieu-la-Mère.*

Dédicaces en première page :

« J'ai écrit pour ma mère, mon père, mon frère, mes sœurs » (Mary Barnes).

« Pour Ronald Laing et John Thompson » (Joseph Berke).

Cette brève présentation de Mary Barnes faite, nous allons à présent démontrer qu'il s'agit bien d'un cas d'hystérie, et non pas de schizophrénie, à travers les symptômes qui l'assaillent et les questions qui la traversent en tant que sujet. Tout d'abord, nous allons commencer par les symptômes, posant ce qui ferait penser à l'une ou l'autre des structures entre lesquelles l'on pourrait *a priori* hésiter pour expliquer ce cas, au sujet duquel il n'est pas difficile de se tromper étant donné la gravité des symptômes, tout en amenant une vision critique de la théorie de Ronald David Laing, qui ne pouvait de toute façon, dans sa construction même, qu'occulter la question de l'hystérie. Concluant à une névrose, nous insisterons sur le fait que la « schizophrénie » de Mary Barnes est tout à fait conforme à l'idée que le sujet s'en fait – et nous verrons en quoi – et non pas à une schizophrénie véritable, ce qui ne peut encore que faire pencher la balance du côté de l'hystérie. Nous nous pencherons ensuite plus avant sur les questions que se pose le sujet, et qui, nous allons le voir, sont au nombre de quelques unes, et font le pilier central de la névrose de Mary Barnes : la question du frère mort – d'une certaine façon, c'est-à-dire symbolique, puisqu'il fut envoyé par sa propre sœur à l'hôpital psychiatrique, du moins c'est Mary Barnes elle-même qui l'écrit ainsi (cf. les éléments biographiques *supra*) ; la question de la scène, Mary Barnes ayant atteint une notoriété immense, à son époque, multipliant les interventions dans des colloques, son témoignage ayant été traduit en dix-sept langues, et ses peintures exposées partout. À son propos, l'on trouve des interviews, reportages, et même une pièce de théâtre écrite peu après la période de Kingsley Hall et un spectacle de danse guadeloupéen – cf. annexes ; la question de Dieu, enfin, et à travers celle-ci, celle du rapport à sa mère et celle de la femme, très prégnante chez Mary Barnes, dernière question qui, de la façon

dont elle est posée par le sujet lui-même, ne peut que définitivement enterrer la thèse de la schizophrénie en faveur de celle de l'hystérie. Nous poserons ensuite le type de nouage à l'œuvre chez Mary Barnes, très probablement symptomatique, et non « sinthomatique », ce qui démontre qu'il s'agit bien, de façon formelle, d'une névrose, thèse que nous défendons, à la lumière de la théorie psychanalytique. Nous concluons sur la question de savoir comment, à propos de Mary Barnes, l'écriture, en tant que nouage symptomatique, au travers d'une névrose d'une extrême gravité, se fait voyage initiatique, et donc, d'une certaine manière, mouvement.

Certes donc, le cas de Mary Barnes peut faire penser à une psychose – et ses thérapeutes, à notre avis, s'y sont tous trompés – étant donné l'extrême gravité de ses symptômes, gravité telle que la célèbre infirmière britannique frôla la mort et fut internée, et fut même longtemps empêchée de vivre de façon autonome. D'autant que Mary Barnes, tout au long de sa vie, le clama sans cesse, qu'elle était schizophrène – mais justement, n'y a-t-il pas, dans cette croyance du sujet quant à sa propre structure, quelque effet fantasmatique, d'autant qu'elle adhéra à des théories sur la question, nous le verrons, qui ne pouvaient que la conforter dans cette idée ? Mary Barnes, en effet, a lu, bien avant de les rencontrer, les antipsychiatres dont il s'agit, et notamment R.D. Laing, et adhéré avec enthousiasme, dès le départ, à leurs idées. Schizophrène, Mary Barnes, certainement pas, en revanche, très malade, oui, elle l'était.

Établissons à présent une liste de ses symptômes, qui tendent à expliquer le pourquoi d'une telle erreur, à notre avis, de diagnostic.

L'on observe, et c'est peut-être le trait le plus impressionnant et le plus grave chez cette infirmière alors âgée de quarante-deux ans lorsqu'elle entre à Kingsley Hall pour suivre une cure antipsychiatrique, selon les préceptes de Ronald D. Laing – que nous exposons très brièvement plus loin – l'on observe donc quelque chose qui ressemble plus ou moins à une schizophrénie catatonique¹⁴⁴ : mutisme, refus de s'alimenter, attitude négative, c'est-à-dire refus même de bouger. Le sujet se replie entièrement sur lui-même, ce qui s'observe cliniquement par le fait que Mary Barnes se recroqueville en position fœtale dans son lit, et que le personnel soignant finit même, lors d'un premier internement à l'hôpital psychiatrique de Saint-Bernard, Hanwell, près de Londres, par la nourrir au moyen d'une sonde. L'on retrouve ces mêmes traits lors de la rechute, à Kingsley Hall, avec cette différence notable cependant que le personnel refuse, après concertation, de la nourrir à la sonde, ce qui la sort plus ou moins de ce comportement, plus

144 Comme nous donnons une description précise de la schizophrénie catatonique, dans la partie qui concerne Nijinski, *infra*, nous n'avons pas jugé utile de la reproduire dans cette partie, afin de ne pas faire redondance.

qu'infantile, véritablement fœtal – ce qui est par ailleurs essentiel, ce comportement fœtal, à l'explication du cas de Mary Barnes.

Voici quelques exemples, que l'on retrouve au fil de son témoignage, à des époques différentes de l'évolution de la maladie, afin de nous éclairer là-dessus. Lors de son premier internement à l'hôpital psychiatrique de Saint-Bernard, dans la banlieue ouest de Londres, en 1953, par exemple, son état est plus que préoccupant, car voici ce qu'elle écrit, dès la p.13 :

« Je restais étendue, sans bouger ni manger, sans pisser ni chier ».

Ce ne sera pas la dernière crise, et elle se retrouvera dans ce grave état plusieurs fois, parfois pendant des semaines, alors à Kingsley Hall. Mary Barnes écrit à ce sujet qu'entre 1965 et 1967, elle connaît quatre « descentes », terme qu'elle utilise pour décrire ces états de dépression profonde, ce qu'elle relate aux pp.260-263 de son autobiographie.

La première est celle de son arrivée à Kingsley Hall, et, à bien des égards, paraît moins préoccupante que son passage, quelque douze ans plus tôt, à l'hôpital de Saint-Bernard. Cependant, elle passe le plus clair de son temps dans son lit, en proie à une angoisse très intense, qu'elle nomme « ça », ou encore « Ça », et contre laquelle elle n'arrive à lutter qu'en se recroquevillant sur elle-même. Cependant, même si son état est plus que préoccupant, elle connaît des hauts et des bas, d'autant qu'elle n'arrive pas à « descendre » aussi loin qu'elle le voudrait, car elle trouve en elle des résistances à la thérapie, qu'elle nomme « oppositions » – ce qui dénote l'origine à la fois symptomatique et expérimental de son état, au sens où il nous paraît bien que cet état est encore accentué par les modalités même de la cure antipsychiatrique, puisqu'il s'agit précisément, dans ce cadre, à régresser de façon massive jusqu'à l'état fœtal (cf. les écrits de Laing, cf. bibliogr.), ce qui va tout à fait dans le sens du désir du sujet que nous étudions ici.

La deuxième « descente » est plus intense, et se situe au mois de juin 1966. Citons Mary Barnes elle-même, définissant cette période, p.260 :

« Au lit, je pénètre en moi pour la deuxième fois. Une époque de terreur et de destruction. [...] « Je suis un assassin ! » Trop dangereuse pour qu'on m'approche. [...] Comment rester tranquille, me sauver de ma propre destruction. [...] Le monstre de Kingsley Hall, une Mary Barnes terrifiée, couchée, les yeux fermés. [...] Je me levai un peu, comme pour respirer ».

Le sujet est littéralement bloqué, en état de quasi stupeur ; bien que cette stupeur ne soit pas celle de la catatonie – le sujet par exemple ne présente pas la raideur, ni même la propension à garder les positions dans lesquelles il peut être mis par d'autres – malgré ce que Mary Barnes

elle-même croit, en tout cas l'angoisse l'envahit toute entière, avec pour toile de fond la peur de tuer des gens – ce qui correspond sans aucun doute à un désir très prégnant chez ce sujet, qui est de tuer les gêneurs, tels que son frère ou encore sa propre mère, ce dont il ressent une angoisse très profonde, étant donné que Mary Barnes les aime aussi très sincèrement ; de plus elle s'accuse elle-même d'avoir en quelque sorte tué son propre frère, Peter Barnes, en le désignant elle-même aux infirmiers venus le chercher jusque dans sa chambre afin de le conduire à l'hôpital psychiatrique. Mais c'est aussi le fait d'être assassin de lui-même que le sujet craint – Mary Barnes parle d'ailleurs, tout au long de son témoignage, d'idées suicidaires, qui la hantent depuis longtemps. C'est un état qu'elle qualifie de « crépusculaire », et qui, à maints égards, est une expression de la nostalgie du ventre de la mère que regrette, en de très nombreux passages de ce livre, le sujet. Cette nostalgie a de plus tout à voir avec le « meurtre » du frère, puisque c'est à l'arrivée de ce dernier, alors qu'elle était âgée de deux ans et demi, qu'elle se sentit destituée de sa place auprès de sa mère au profit de ce dernier – place par ailleurs mythologiquement occupée par la fillette, étant donné que l'on apprend aussi, par le témoignage même du sujet, que le désir d'enfant, en ce qui concerne sa propre mère, n'allait pas du tout de soi : accouchements difficiles durant lesquels Mme Barnes, à chacun, faillit perdre l'enfant et la vie, impossibilité d'allaitement, avec, au moins en ce qui concerne Mary Barnes, anorexie du nourrisson, et divers menues « contrefaçons », d'après Mary Barnes en tout cas : laideur des bébés, bosse sur le crâne d'une des sœurs à la naissance..., ce qui est une manière pour le sujet de bien signifier à ses parents qu'ils sont incapables de faire des enfants correctement, et donc non seulement de reprocher à la mère son manque d'amour, mais aussi au père son impuissance. Mary Barnes elle-même accuse de plus sa mère d'avoir fait des enfants non pas pour les aimer et les élever, mais afin de se punir d'avoir eu des rapports sexuels avec son mari ; l'expiation paraît d'autant plus grande pour le sujet, élevé dans une famille anglicane très pratiquante et puritaine, qu'avoir des filles plutôt que des garçons a peut-être été une « punition » supplémentaire, d'autant plus que le seul fils déclencha une schizophrénie, alors qu'il était âgé de seize ans, comble de la « punition » divine pour expier la faute sexuelle – en plus de la frigidité, avouée à ses propres enfants, de la mère. Être une fille est d'ailleurs perçu, nous nous y étendons plus loin, comme étant injuste, parce que sale et dégradant.

La troisième « descente » est bien moins terrible pour le sujet, mais tout aussi spectaculaire. Moins terrible, car, commente-t-elle p.260,

« il s'agissait moins du corps que de l'esprit, je commençais à comprendre. Je sortais de la toile d'araignée, je devenais indépendante [...]. Des temps plus tendres, plus délicats ».

Cependant, elle se comporte alors de manière très infantile, et connaît encore des accès d'angoisse qui la clouent au lit, desquels, par l'entremise de la figure de Dieu, elle parvient non

seulement à sortir, mais aussi à goûter une sorte de béatitude qui n'est pas sans rappeler l'expérience des grandes mystiques catholiques, Catherine de Sienne¹⁴⁵, par exemple. Ainsi, p.261 :

« Couchée, toute seule, sentant ma crainte, sentant mon amour. Je me trouvais moi-même, je trouvais Dieu ».

Une amélioration de son état se fait cependant jour, bien qu'elle mène « une vie de nonne », qu'elle exprime en ces termes, toujours à la même page :

« Liberté et soumission de la volonté, la solitude de la vie, la pratique de la pénitence, du jeûne, pour atteindre l'intégrité » ;

l'intégrité d'un corps qu'elle dit être « divisé », c'est-à-dire qu'elle a l'impression que les différentes parties de son corps se situent aux quatre coins de la pièce, et que, de plus, à cette époque, elle ne fait pas bien la différence entre elle et les autres. Certes, ce terme de « divisé », elle l'a aussi repris de R. D. Laing à propos du moi des schizophrènes qui serait selon ce dernier divisé en raison des messages contradictoires qu'il recevrait de ses parents. Il s'agit certes bien d'une certaine confusion, concernant Mary Barnes, qui, de loin, pourrait faire penser que le sujet n'a pas de corps qui lui soit propre, c'est-à-dire que l'imaginaire aurait du mal à tenir. Mais l'imaginaire, quelque soit la structure du sujet, n'est-il pas toujours voué à être égratigné ? Dans la névrose, le refus de se rendre à l'évidence du fait accompli de la castration peut entraîner des effets tout aussi délétères, ce que nous expliquons d'ailleurs plus bas concernant ce sujet, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le cas des grandes hystériques du temps des débuts de la psychanalyse.

D'ailleurs, son angoisse de morcellement ressemble plus à l'idée qu'elle s'en fait qu'à une angoisse de morcellement véritable – et cela ne l'empêche pas, bien évidemment, d'être authentiquement angoissée. Car le morcellement, ce n'est certes pas se sentir les pieds dans un coin de la pièce, et la tête dans un autre, c'est une angoisse qui provient de ce qu'il n'y a pas de corps qui se tienne, c'est-à-dire un défaut de l'imaginaire à soutenir le sujet, à le préserver de son expérience directe de la pulsion ; l'angoisse de morcellement est certes, comme toute angoisse, une angoisse devant l'anéantissement pulsionnel, sauf que, contrairement à ce qu'il en est justement chez Mary Barnes, il n'y a pas de barrière entre le sujet et sa pulsion. Mary Barnes, en effet, au plus fort de l'angoisse, prie, espère, rêve, en un mot, elle ne sort jamais de la scène imaginaire, même lorsque « ça », sa colère, vient la cueillir, puisque c'est encore l'Autre, idéalisé dans la figure de Dieu, qui vient lui tendre une main secourable, c'est du lieu même où ça parle,

145 Cf. bibliogr.

donc, que le sujet puise en lui les ressources imaginaires qui le réconfortent, et si cela est possible, c'est parce que la chaîne signifiante ne s'est aucunement brisée. Ce qui conforte de plus dans l'idée qu'il ne s'agit pas d'une psychose, c'est que le sujet, quand il dit halluciner, n'emploie jamais le verbe « être » seul, mais des verbes tels que « se sentir », « avoir la sensation », « être comme », etc., ce qui suggère amplement que Mary Barnes n'est en aucun cas directement confrontée au réel, mais bien dans le fantasme, ce qui fait d'elle un sujet névrosé.

Certes, et c'est une objection qui pourrait être faite, elle écrit tout cela après coup, après s'être entièrement sortie de sa longue maladie. En lisant son témoignage en entier, toutefois, l'on ne trouve pas trace de phénomènes élémentaires ; les « hallucinations » sont des rêves éveillés le plus souvent dus à la perturbation du rythme nyctéméral et de l'alimentation, et les phases d'inquiétude sont en réalité des accès d'angoisse qui se déclenchent, à chaque fois, lorsque la figure de la mère est mise en jeu dans le rapport à autrui, en particulier lorsqu'il s'agit de nourriture. Si certes la figure du père est quelque peu défaillante, ce qui explique sans doute la violence de la névrose de Mary Barnes, elle n'est pourtant pas forclosée, et jamais nous ne la voyons revenir dans le réel, et surtout pas dans la figure de Dieu. Il n'y a d'ailleurs pas la moindre ébauche de construction délirante – certes, ce défaut de systématisation délirante n'est pas particulier à la névrose, mais l'on pourrait quand même s'attendre, dans le cas d'une psychose, de ci, de là, à quelques bribes d'idées délirantes, lesquelles sont tout bonnement absentes.

C'est néanmoins la quatrième et dernière de ces « descentes », qui, de l'avis du sujet, fut à la fois la plus brève et la plus intense, puisque pendant les six jours qu'elle dura, Mary Barnes resta sans boire ni manger, au risque même de sa vie.

« J'avais l'impression d'être un pur esprit », commente-t-elle p.263. « Travaillant et éprouvant des sentiments par discipline, je vécus une semaine intense pendant laquelle j'écrivis, évoquant les profondeurs de moi-même, de mon âme et mes aspirations ».

Cependant, c'est cette dernière « descente » qui lui permet de s'en sortir tout à fait ; une fois de plus, rien dans ce que Mary Barnes évoque, concernant ce passage de sa vie, ne fait penser, *a priori*, à une psychose ; ainsi, cette phrase, p.263 :

« Il me sembla pourtant que, lors de cette « descente »-là, je demeurais, je me maintenais à l'intérieur. L'esprit voulait, mais la chair était encore faible[...] Malade de trop de nourriture, puis des textes merveilleux. »

Et encore, un peu plus loin :

« Je considérais le futur comme le moment où je serai devenue assez forte pour avoir une activité physique extérieure accrue, tout en conservant la vie intérieure que j'avais

découverte » ; et enfin, ce dernier extrait : « Parfois, j'ai eu envie de redescendre, mais jamais aussi violemment qu'auparavant ».

En effet, cette réflexion de Mary Barnes sur son « esprit » qui se renforce et sa chair qui est « encore faible » est tout d'abord construite sur un thème religieux, qui rappelle, encore une fois, la recherche, propre à certaines femmes mystiques, du divin par le jeûne, dans une volonté de jouissance Autre, c'est-à-dire Autre que celle permise par la loi phallique – qui, comme l'explique J. Lacan dans le séminaire *Encore* (cf. bibliogr. et *supra*), bien qu'il n'y en ait pas, est recherchée par le sujet dans le désir de faire de l'Un. Il s'agit pour Mary Barnes, tout comme pour Catherine de Sienne que nous avons évoquée plus haut, de se nourrir, selon l'expression de la grande mystique du XIV^e siècle, de la « nourriture des anges », essentiellement spirituelle, afin d'accéder non seulement directement à Dieu, mais aussi à une pureté spirituelle où le corps, considéré comme sale de par son caractère peccamineux, se trouverait transcendé dans l'immatérialité, achevant ainsi une quête visant à devenir, ni plus, ni moins, pur esprit. Dans ce sens, et parce que la quête de Mary Barnes est une véritable quête mystique, ce qu'elle nomme « descente » (« going down » selon son expression originale), est un voyage, une mort initiatique qui vise à lui réapprendre à vivre, en soignant l'esprit au détriment du corps, ce dernier devant disparaître, si possible, afin de laisser la place à ce qui est l'essence même de sa reconstruction : l'imaginaire. Et c'est justement parce que Mary Barnes, à notre sens, est toute entière plongée dans l'imaginaire, et que sa quête est aussi bien une recherche de réparation imaginaire qui a le plus grand rapport avec un préjudice symbolique, celui de la castration, qu'elle n'est pas un sujet psychotique, mais névrosé.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas cette période, où le sujet est en voie de rémission définitive, qui est à même de peser dans un diagnostic possible, bien que cette expression, « envie de redescendre », suggère qu'il s'agit bien là d'une volonté de jouissance du sujet reconnue comme sienne par ce dernier, et que le « malade de trop de nourriture », dans ce contexte où il s'agit de jeûner pour en arriver à une excellence de l'écriture, nous fasse soupçonner qu'il s'agit bien, comme dans la plupart des cas d'anorexie d'origine hystérique, non pas de ne rien manger, mais de manger rien, dans le but d'éprouver l'extase de la réunion tant désirée avec l'Autre – ce qui aura été, cette réunion, le motif même de la quête de Mary Barnes, comme nous le voyons plus bas ; or, n'est-ce pas de se séparer de cet Autre qui ne manque en rien, au contraire de ce qui concerne Mary Barnes, qui caractérise la « quête », c'est-à-dire tout l'effort de reconstruction de la réalité avec les moyens du réel, et non pas de l'imaginaire, du sujet psychotique ?

Ce qui pourrait encore faire pencher la balance du côté de la psychose, Mary Barnes est sujette à des colères terribles, une angoisse extrême, des idées de suicide – cependant, ces traits

ne sont pas, encore une fois, définitives d'un type particulier de structure, et même le suicide n'est pas l'apanage du sujet psychotique. La colère, très souvent, la met dans un tel état d'angoisse qu'elle se trouve paralysée, incapable de bouger, véritablement raide, sinon raide morte – nous employons cette expression, car Mary Barnes associe, sans cesse dans son témoignage, la colère avec la mort ; le sujet associe d'ailleurs, de façon très nette, la colère avec le désespoir et l'angoisse, puisque cette colère, qu'il nomme « ça », donc, le paralyse littéralement. À voir cette femme maigre, étendue dans son lit, dans un état de stupeur presque permanent à certaines périodes, il est compréhensible que ses thérapeutes aient fait d'emblée la liaison avec un état catatonique. Ces passages, choisis à différentes périodes de son expérience, nous en donnent la teneur.

Ainsi, p.71, où Mary Barnes, une fois de plus – c'est l'un des thèmes majeurs chez ce sujet – alors en visite à ses parents en Afrique du sud, ressent des envies de meurtre à l'encontre de sa mère, désir qu'elle associe elle-même à l'étiologie de la schizophrénie :

« La nuit humide et noire, nous louâmes un bungalow dans un camp de vacances. Il y avait trois couchettes. Je choisis celle du haut, ma mère, celle du bas. Ma colère avait enflé, elle était prête à éclater. Comment la contenir ? Que faire ? Ma mère se trouvait si près de moi.

« Je sortis et marchai de long en large. Les eucalyptus dégouлинаient en pluie. Il faisait nuit noire. Quelle désolation ! Quelle solitude ! Et comment affronter mes parents, une nuit avec eux dans ce bungalow ? [...] Mon Dieu ! empêchez-moi de la toucher, empêchez-moi de tuer ma mère».

Encore, p.85, alors qu'elle est en analyse avec A. Esterson, peu de temps avant d'entrer à Kingsley Hall :

« Dès lors, je me couchai toujours sur son divan. Parfois je me levais et le frappais. Il me laissait faire. J'étais en colère. Il me venait en aide. Je me sentais alors plus à l'aise. Plus cohérente. Je ne voulais plus avoir à me contenir ainsi. Je relâchais le contrôle que j'exerçais sur moi-même. ».

Une autre fois, dans les premières semaines où elle se trouve à Kingsley Hall, elle perd carrément pied (p123) – ce qui d'ailleurs se produit très souvent :

« Cette nuit-là, je parcourus la maison dans tous les sens en hurlant et en peignant. Je hurlais sur les murs avec de la peinture noire. J'ornai le Foyer, la Salle de jeu, les couloirs, l'Appartement du même tableau : noir, noir, noir, téter, téter, téter. Tout en noir. Chaque objet noir. Si ce n'était le noir, la couverture noire qui me couvrait, j'étais nue. Puis je me

débarrassai et jouai au ping-pong avec Clancy [Segal, dramaturge américain membre de la Philadelphia Association], toute nue. Ensuite j'allai toucher le pot de peinture. Dennis m'attrapa. Clancy était là. Puis je me retrouve dans la cuisine, assise par terre, entrain de manger. J'entends de la musique, une musique puissante, qui retentit dans la nuit. »

Page 127, lors d'un bain :

« L'eau du bain était merveilleuse, bien chaude, mes cheveux flottaient comme des algues. Quelqu'un appelle, Joan [une psychologue de la Philadelphia] y va. Tout change. Je me sens mal. Joan revient. Je vais très mal. Impossible de parler. C'est bloqué. Je bats Joan, cela me semble juste. Elle se laisse faire. Alors je me mets à transpirer, à avoir la nausée, comme si j'allais m'évanouir. Pourquoi suis-je si faible ? Je suis couverte de sueur et j'ai froid. Essoufflée, je halète. Mon cœur bat violemment. J'ai l'impression de mourir. Joan demeure à mon chevet, m'apaise et me couvre. Puis elle me fit boire au biberon et me coucha sur le côté, le cou tendu et un bras replié sous moi. J'avais l'impression que la douleur faisait entrer « ça » dans mon corps. Je m'endormis bientôt dans la position où Joan m'avait laissée. ».

Nous ne citerons pas ici tous les exemples, mais ce que l'on peut remarquer, c'est qu'à chaque fois qu'elle perd pied, que ce « ça » la prend et la paralyse ou l'amène à frapper autrui, c'est qu'il y a, en jeu, le même fantasme : être un fœtus ou un bébé, qu'il soit dans le ventre maternel (le bain), qu'on lui donne à manger, ou simplement dans la relation thérapeutique, où le thérapeute en question, d'autant que la théorie de R.D. Laing, favorisant dans la pratique ce mode de relation toute en maternage, apparaît comme la mère qui porte l'enfant en son sein. Si la situation procure au sujet de la jouissance, celle, bienheureuse et décrite comme telle par le sujet, du nouveau-né, il n'empêche que de la culpabilité et des désirs de meurtre qu'elle ressent à l'endroit de son frère comme à l'endroit de sa mère transforment le bonheur en angoisse, comme nous pouvons le voir dans les exemples cités plus haut. Ce mécanisme ne nous conforte pas du tout dans l'idée d'une psychose, puisqu'il semble être précisément celui du refoulement.

De plus, par exemple, peu avant son expérience à Kingsley Hall, elle est au bord du suicide – quelques six mois auparavant, puisqu'elle précise deux chapitres plus loin, p.114, que le lendemain de son arrivée dans la célèbre « maison », c'était le dimanche de la Pentecôte – ce qui la fait écrire en ces termes, p.93 :

« Pour Noël, j'allais au couvent, au Pays de Galles. Il y avait de la neige, il faisait sombre. D'autres personnes étaient invitées et je dus passer la nuit en ville dans une auberge. La neige se remit à tomber. J'étais transie, seule, abandonnée ; je me sentais si mal, complètement vidée. J'avais l'impression d'être écrasée sous le poids des efforts, de la

fatigue extrême due à ma résistance et de la masturbation des mois derniers. Épuisée, je ne désirais qu'une chose : m'étendre dans la neige et mourir, en finir. La neige était épaisse et profonde, on y avançait avec peine et on avait envie de s'y coucher ».

Mais passe-t-elle jamais à l'acte ? Et si l'anorexie la mène au bord de la mort, nous maintenons qu'il ne s'agit pas d'une tentative de suicide à proprement parler, puisqu'il s'agit, et c'est Mary Barnes qui l'écrit comme cela, d'un voyage initiatique visant à la ramener, justement, à la vie. Seul son premier accès de dépression grave, à l'occasion duquel elle est internée à l'hôpital Saint-Bernard, dénote une envie réelle d'en finir, qui d'ailleurs est expliquée par le sujet comme un moyen alternatif de parvenir à ce qui lui est résolument impossible, à savoir retourner dans le ventre de sa mère. De plus, nous ajouterons que, pas plus que les états dépressifs, la tentative de suicide n'est typique d'une structure donnée, en tant qu'il s'agit d'un trait pris isolément. Et, il faut bien le dire, la caractéristique de la mort désirée par le sujet, ici, c'est précisément de rater, puisqu'elle n'est jamais que désirée, puisqu'elle est fantasmée. Quant à la mort qui frôle Mary Barnes à l'occasion de ses états anorexiques, pour le moins très inquiétants, et dont l'institution la sauve *in extremis*, ce n'est en rien le résultat d'un passage à l'acte, ce dernier étant par définition bref et irréfléchi. Nous dirons donc que si la mort est bel et bien désirée par le sujet et que ce dernier ne semble pas même la craindre, c'est par « bravade » de la Loi symbolique, par refus, de ce même refus que Mary Barnes oppose à la castration par ce que la mort contient de Loi, et, tout comme les institutions, cette mort, elle est désirée tout autant que repoussée, en tant que portée par la mère elle-même – une mère qui faillit par ailleurs, rappelons-nous, mourir elle-même au moment des accouchements, et précipiter ainsi le destin de ses enfants, ce qui ne semble pas s'accorder, d'autant plus qu'elle n'avait pas de lait entre autres symptômes, avec un désir de donner la vie. Nous pensons qu'il y a à l'œuvre un désir, tout à fait inconscient, de la part de la mère, de mort vis-à-vis de sa progéniture, ce que Mary Barnes d'ailleurs pointe à sa manière en disant que sa mère ne fit des enfants que pour se punir d'avoir eu des rapports sexuels avec son mari.

L'un des traits de Mary Barnes, très notable car incessant, à certaines périodes, consiste à déféquer et uriner partout, à jouer avec les excréments – jeu qui finira, sous l'inspiration de son thérapeute Joseph Berke, à la mener à la peinture, ce qui pose d'ailleurs la question de la genèse de l'expérience artistique chez ce sujet, que nous développerons plus bas. Certes, cette caractéristique paraît peu banale dans la névrose, et l'on serait tenté d'y voir quelque chose d'une forclusion. Voyons ci-après.

Le problème avec les excréments, chez ce sujet, ne date pas d'hier. En effet, dès l'enfance, vers huit ans, « à peu près à la même époque » (p.32) où elle s'invente Marigold, l'une de ses poupées, Mary Barnes joue avec ses excréments, surtout avec la « merde » (« shit », terme qui

revient incessamment sous la plume du sujet), qui va tenir, par la suite, un rôle tout aussi important dans son histoire. Voici ce qu'elle avoue, à la même page :

« Quand j'étais au lit, je mettais les doigts dans le derrière et en retirais des morceaux de merde dure que je pétrissais dans ma main. Cela m'effrayait mais c'était fascinant, c'était un secret dangereux, me semblait-il. Même Peter ne le savait pas. Je me cachais sous les couvertures pour faire ça. Je me sentais bien. J'éprouvais beaucoup de plaisir, et je la mettais à l'abri, sous le matelas, avec précaution. ».

Il faut dire que Mary Barnes a eu une éducation très stricte à ce sujet, car, écrit-elle encore à la p.20 de son autobiographie, sa mère

« emportait toujours ma merde et ma pisse et les jetait aux cabinets. Elle me rendit très propre, et très tôt. Je voulais toute ma merde avec moi, chaude et mouillée, dans mon lit, en avoir partout. C'était ce que j'avais fait et je désirais la garder bien à l'abri afin de ne pas rester toute seule et dans le vide. »

« Ne pas rester toute seule dans le vide » : n'est-ce pas une façon de remplacer le sein maternel, qui lui a, dès le départ de son existence si cruellement fait défaut ? Quant à s'en enduire, « en avoir partout », de cette substance « chaude et mouillée », cela est sans doute une réalisation fantasmatique de la condition du fœtus, bien au chaud, baigné dans le liquide amniotique.

Un jour, donc, Mme Barnes découvre les excréments que sa fille cache sous son matelas. Elle réagit assez froidement, mais le laconisme de la réprimande suggère que cette découverte la dépasse. Mary éprouve alors une sensation de froid dans tout le corps, qui indique, pensons-nous, à quel point cette mère lui manque, à quel point elle regrette qu'elle ne soit pas là pour elle ; le froid, c'est l'hiver, le vide, les ténèbres, l'absence, un petit signe de dérégulation. Et, ajoute-t-elle encore,

« beaucoup plus tard je jouais de temps en temps avec ma merde, aux cabinets, mais on ne parla plus jamais de cela ».

Mais cela ne se cantonne pas à la période de l'enfance, puisque, une fois adulte, travaillant par exemple dans une auberge et partageant sa chambre avec une autre employée, Mary Barnes s'adonne encore à des pratiques pour le moins inhabituelles :

« Lorsque je me masturbais, pissais au lit ou jouais avec ma merde dans mon bain, je mourais de peur d'être surprise. Une fois, je goûtai, je mangeais un morceau de merde. »
(*Un voyage...*, p.86).

Ajoutons que cette anecdote se situe en 1964, au moment où elle était suivie par A. Esterson, collègue de R.D. Laing dont nous avons déjà parlé, et que le sujet était alors dans un état de tension intenable, puisqu'elle écrit, p.85, concernant cette époque :

« À l'auberge, j'avais toujours l'air normal, en apparence. Mais intérieurement, j'approchais de plus en plus de la maladie mentale. Parfois je me sentais complètement coupée de moi-même, irréaliste et perdue. Me toucher le corps, me masturber, jouer avec la merde, pisser au lit me donnaient une certaine « impression d'unité ». Je redoutais souvent l'incursion des autres. Je me tenais à l'écart, physiquement. Mentalement, j'étais complètement seule. D'un mercredi à l'autre, il fallait faire face. Je vivais, ou plutôt subsistais dans ce « vide ». J'étais écartelée entre un état de mort et une existence de folie. Il fallait absolument que je me maintienne dans celui-là et j'étais près de tomber dans celle-ci. Ma force vitale avait besoin de se déverser dans son état authentique, la folie. Ce fut une période de tension effroyable. Quand je ne travaillais pas, je restais la plupart du temps allongée sur mon lit. »

Toujours, donc, associée au « jeu » avec les excréments, une volonté du sujet de combler un vide, un froid, une absence, afin de trouver subsistance, c'est-à-dire la nourriture maternelle, qui lui fait défaut, et, à la fois, qui vient se mettre à la place de l'objet sous une forme délétère (excréments, et plus tard, seins dits « toxiques » à la peinture noire) et lui procure de l'angoisse.

Cela se continue durant son passage à Kingsley Hall, et nous voyons une Mary Barnes qui étale véritablement partout ses excréments, urine sur elle-même, dans son lit, dans une installation de plasticien – une boîte noire à taille humaine qui ressemble tout à fait à un utérus, de l'avis-même de Mary Barnes, et dans laquelle elle vient d'ailleurs très souvent se réfugier – sur le lit de son thérapeute... Elle peint les murs avec de la matière fécale, dans tout l'établissement, jusqu'à ce que Joseph Berke lui donne l'idée de remplacer les excréments par de la peinture. Mary Barnes elle-même, d'ailleurs, écrit pp.179-180 que

sa « peinture est née de traits, de seins noirs dessinés sur les murs, de barbouillage à la merde ».

Le problème avec les excréments ne se cantonne pas là, puisque Mary Barnes est par ailleurs victime de douloureuses crises de constipation, qui durent des semaines, et à cause desquelles ses thérapeutes lui prescrivent des lavements, ce qui réduit d'emblée son autonomie. Voici ce que Mary Barnes en relate, par exemple p.130 :

« Ma merde ne sortait plus. Au bout de deux semaines, l'infirmière du quartier viendrait me faire un lavement [...] C'était bien. Je n'avais ni à absorber ni à évacuer moi-même.

C'était les autres qui introduisaient tout en moi puis m'en débarrassaient. Je restais plusieurs jours sans pisser. »,

et encore, p.148 :

« À cette époque, je me levais et circulais, et malgré cela, ma merde ne sortait toujours pas. Joe me dit : « Ne t'inquiète pas pour ça. Ce n'est pas la peine d'enfoncer ton doigt pour essayer d'en faire venir un peu. ». Au bout de deux semaines de constipation, l'infirmière du quartier vint. Elle m'administra un lavement. Pour la première fois après un lavement, je fis ma merde toute seule dans mon pot, au salon. L'infirmière ne fut pas obligée de retirer ma merde avec ma main. J'avais l'impression d'être complètement vidée. Soulagée, je me reposai, allongée par terre »,

et ainsi de suite.

Quoi qu'il en soit, lorsque Mary Barnes parle de ses excréments, il semble que ce soit surtout sur un mode qui indique qu'elle éprouve, sinon du plaisir, en tout cas une certaine jouissance sexuelle, non dissimulée. Cet extrait, p.179, nous en démontre la teneur :

« Je bus la bonté par petites gorgées dans la belle tasse que Joe m'avait donnée. Les ours aimaient le miel. J'étais un bébé ours. Puis je me déshabillai, entrai dans mon lit entourée de toutes les peintures qui brillaient doucement à la lueur de la bougie. Sur le pot, je fis caca, je suçai le poisson en chocolat que Joe m'avait offert pour Pâques. Puis je me pelotonnai avec mon araignée [en peluche] et mon chapelet. Je m'endormis ».

Une autre fois, Joseph Berke lui donne un bain, juste après lequel elle fait ce rêve, p.203 :

« Je rêvai que j'étais dans un immense évier avec ma merde. On me lavait. Des serpents surgissaient » ;

ce qui est une allusion sexuelle évidente, où le serpent figure l'angoisse devant l'acte, d'autant plus que c'est un symbole d'origine biblique, Mary Barnes étant à la fois très croyante et se sentant coupable d'avoir des désirs. Ainsi encore, p.211 , après s'être évanouie, suite à un autre bain, alors que son thérapeute l'essuie avec une serviette :

« De grandes quantités de merde sortirent de moi et envahirent le lit. Quel soulagement ! C'était la félicité. Quelle merveille ! En allant *dans le sens* de Joe et non à son encontre, je m'étais évanouie. Délicieuse sensation. C'était la première fois que je m'évanouissais. Il était évident que Joe avait l'intention que je m'évanouisse. Il n'y avait aucun doute. Ce soir là, en m'endormant, j'eus vraiment l'impression d'être au paradis ».

De plus, ce qui démontre chez ce sujet l'intimité de l'excrément avec l'objet (a) du fantasme en même temps que sa relation au phallus imaginaire que Mary Barnes ne cesse de réclamer en dépit de la castration – elle veut absolument l'être (fantasme fœtal) et l'avoir (être un garçon) car elle veut l'avoir pour l'être – en plusieurs endroits dans le texte, le sujet associe la défécation, de façon tout à fait explicite, à l'enfantement. Par exemple, p.189 :

« Pourquoi n'aurais-je pas de bébé ? Dans mon esprit, la maternité était confusément liée à la merde et à la pisse. Faire de grosses merdes et pisser beaucoup c'était faire des bébés. Lorsqu'il y avait un vrai bébé dans la maison, je ne m'en approchais pas. J'avais dit à Ronnie : « Tu m'aimerais encore, même si je te couvrais de merde. » Ce qui signifiait, ma merde figurant des bébés : « Tu m'aimerais encore, même si nous avions un bébé ».

Certes, cela est tout à fait notable chez Mary Barnes, ce trait est imputable à des théories infantiles tenaces chez ce sujet, en même temps qu'à une position dépressive par rapport à sa mère – elle s'identifie en effet à l'excrément maternel – qui explique d'ailleurs, du même coup, l'obsession de Mary Barnes à se masturber – cette pratique ayant un effet euphorique susceptible de soulager momentanément un état dépressif. Cependant, et nous y venons plus bas tout en développant ce thème, reste la question de savoir si cette « jouissance des excréments », pour ainsi dire, est liée à une forclusion qui ferait que le sujet ne connaîtrait véritablement pas de limite, ou bien si, comme nous le soupçonnons très fortement, ce trait n'a pas une origine tout à fait névrosée, où il s'agit pour le sujet de refuser de se rendre à l'évidence de la castration, encore et toujours, dans une révolte qui ne saurait, si possible, avoir de fin, puisqu'elle met en jeu la répétition de la fois unique, de l'époque mythologique où le sujet ne faisait qu'Un avec l'Autre, c'est-à-dire le trait unaire lui-même comme répétition fantasmatique de l'apparition de l'objet perdu.

Quoi qu'il en soit, le comportement général de Mary Barnes, paraît, à tout point de vue, très infantile, et son manque d'autonomie, du moins à l'âge adulte, peut encore faire penser à l'expression d'une structure psychotique. Ainsi, lors de son premier internement, elle végète à l'hôpital, nourrie par des sondes, en position fœtale. Ainsi, très souvent, pendant son séjour à Kingsley Hall, elle parle par onomatopées, elle suit les gens partout ; elle ne se lave pas seule – c'est véritablement quelqu'un d'autre qui lui donne le bain – on l'habille et on la coiffe, parfois même on la nourrit à la becquée ou au biberon, elle ne sort qu'accompagnée de son thérapeute... Dès qu'elle se retrouve livrée à elle-même, une angoisse terrible, qu'elle nomme sa « colère », « Ça », ou bien encore « ÇA », une angoisse terrible, très profonde, donc, la prend, et elle ne peut faire que de rester au lit, ou encore se livrer à des comportements qui ressemblent, de loin, à des passages à l'acte : taper sur ceux qui lui donnent des soins, barbouiller d'excréments ou de

peinture noire tout ce qu'elle trouve, etc., toujours sous l'empire de cette angoisse, à la fois liée à la peur d'être envahie, et à la peur d'être abandonnée. Cependant, sans parler du fait que de telles craintes ne sauraient être jamais paradigmatiques, à elles seules, d'une structure psychique donnée – ne pourrait-ce pas correspondre l'une à la déréliction fondamentale de l'humain qui n'est donc en aucun cas réservée au sujet psychotique, et l'autre, si l'on cherche sur un versant névrotique, à un retour du refoulé qui est pour le sujet d'être éternellement seul avec sa mère, et pas forcément à un indice de non séparation d'avec un Autre alors inconsistant et par conséquent envahissant, si l'on cherche du côté de la psychose – ce sont là donc des états transitoires, et force est de constater qu'à d'autres époques, que ce soit avant ou bien après son expérience, et même à certains moments, au plus fort de la crise, elle se débrouille très bien, se remet à parler quand on s'y attend le moins du monde, et se révèle même, au début de son arrivée à Kingsley Hall, une femme de fort caractère qui entend bien mener la clinique peu conventionnelle de Kingsley Hall à son goût, se proposant même de gérer le budget – par exemple, elle avoue, p.119 de son autobiographie :

«À l'époque, je me figurais que c'était moi et non pas Ronnie qui gérais Kingsley Hall. »,

d'autant plus qu'elle raconte, à la même page, qu'elle entend bien apprendre à l'équipe thérapeutique de l'endroit comment tout à la fois s'y prendre pour s'occuper d'elle, et gérer le fonctionnement de l'association.

De plus, lorsque l'on examine ce qu'elle raconte de son enfance et de sa vie avant Kingsley Hall, l'on peut constater que ces problèmes d'autonomie, malgré un comportement parfois bizarre (mutisme, langue inventée, jouer avec les excréments...), n'affectaient a priori pas le sujet, et qu'après la période de Kingsley Hall, Mary Barnes a réussi une vie indépendante, en construisant elle-même sa propre communauté thérapeutique, Shealin Trust (cf. *supra*).

Enfin, au cœur de la crise, Mary Barnes se trouve très souvent dans un état entre la veille et le sommeil – qualifié par le sujet lui-même de « crépusculaire » – qui peut faire penser à des hallucinations. La frontière entre le rêve et la réalité lui semble souvent floue, ainsi ce rêve, par exemple, où elle voit littéralement sa chambre se transformer en un champ aux couleurs magnifiques qui va se rétrécissant en manière de goulet d'étranglement. Un clown aux cheveux longs, assis sur le faîte de l'armoire, la contemple... Cependant, cela ne ressemble que de très loin à des hallucinations, il s'agit très probablement d'états de rêves éveillés, dus au fait que Mary Barnes, à cette époque, est presque continuellement couchée, ce qui doit très certainement perturber ses cycles de sommeil. De plus, du fait même qu'elle ne mange que de façon assez sporadique, et même qu'elle souffre à certaines périodes de crises d'anorexie grave, il est tout à fait normal qu'elle souffre parfois de troubles de la perception, qui sont l'une des conséquences

directes, quelque soit le sujet, d'un jeûne prolongé. Toutefois les rêves éveillés eux-mêmes ne semblent lui arriver que très occasionnellement, puisqu'elle n'en parle qu'à certains endroits, ponctuels, de son autobiographie – notamment le goulet d'étranglement et le clown sur l'armoire, que nous avons mentionnés plus haut.

Tout, certes, en ce qui concerne Mary Barnes, pourrait faire penser à une psychose, étant donné la gravité de ses troubles. Or, selon nous, il ne s'agit que d'une apparence, une névrose du reste pouvant être tout aussi invalidante qu'une schizophrénie, quand bien même une névrose aussi grave que celle de Mary Barnes fait qu'il s'agit là d'un cas extrême, et peu ordinaire. Certes, nous n'avons jusqu'à présent fait qu'émettre quelque doute au sujet de certains des traits qui affectent ce sujet. Nous allons à présent en démontrer la structure névrotique.

Car, sans parler du fait qu'aucun trait pathologique en tant que tel, et ceci est aussi valable pour les hallucinations (d'ailleurs nous l'avons évoqué en imputant ces dernières aux jeûnes prolongés et aux troubles du sommeil provoqués par le fait que Mary Barnes s'enferme, pour ainsi dire, dans son lit, de façon parfois presque continuelle), aucun trait pathologique, donc, n'est à lui seul paradigmatique d'une structure psychique donnée, nous trouvons aussi tout cela, ce qui fait d'emblée penser à une hystérie :

L'anorexie, certes, peut-être, en tant que trait pathologique, tout aussi bien l'expression d'une névrose que d'une psychose. Cependant, dans l'hystérie, par exemple, elle peut se poser en question de ne pas devenir une femme, et pour cela de rester une petite fille, ce qui est l'un des thèmes, comme par hasard, centraux de la problématique de Mary Barnes, en tant que sujet. L'anorexie chez Mary Barnes est entièrement liée à son rapport à la mère, et elle le martèle sans cesse dans son témoignage, elle le peint même sur les murs avec des excréments ou de la peinture noire sous la forme de seins qu'elle qualifie de toxiques, c'est par refus de l'amour de sa mère, et parce qu'elle considère que cet amour ne lui va pas, qu'il n'est pas ce qu'il devrait être, qu'elle refuse la nourriture, qui est pour elle ce que donne le sein de la mère, à savoir de l'amour empoisonné. L'important, et ce qui penche en faveur de la névrose à nos yeux, c'est justement qu'elle considère que cet amour n'est pas ce qu'il devrait être, qu'il devrait être total, qu'il devrait combler le sujet, le faire se sentir en symbiose avec le monde. C'est-à-dire, cet amour, elle considère que ce n'est pas ça, puisqu'il devrait être autre chose et qu'il sera toujours autre chose que cette autre chose, quoi que l'on fasse, et c'est précisément pour cette raison qu'elle le refuse, et qu'elle le cherche ailleurs, dans d'autres mères, dans la recherches de mères idéales – mais pas moins défectueuses aux yeux du sujet – que sont les différentes institutions dont elle ne peut se détacher précisément parce qu'elle ne fait, tout au long de son parcours, que les rechercher, et contre lesquelles, pour exactement les mêmes raisons que vis-à-vis de sa mère, elle part en

guerre : l'école, l'infirmerie, l'hôpital psychiatrique, le couvent, Kingsley Hall... Et finalement, ne créera-t-elle pas sa propre institution, Shealin Trust, remplaçant ainsi sa mère, fantasmatiquement, afin de lui en remontrer toujours, même si c'est alors d'une façon pacifiée, à propos de ce que doit être l'amour ?

Et certes, s'il y a une certaine et incontestable défaillance du côté du père – mais quel père, finalement, ne l'est pas, étant donné que quoi qu'il fasse, qu'il se colle à la Loi où qu'il ne fasse que la représenter, ne peut qu'être, non seulement pour l'enfant mais aussi en tant que sujet pris dans son rôle de représentant de la Loi, défaillant, et cette défaillance tient au fait que le père réel n'est justement pas la Loi, mais un sujet, un signifiant qui la représente dans le désir de la mère – s'il y a quelque défaillance, pour le coup vraiment notable par le sujet, du côté du père de Mary Barnes – ce dernier étant présenté comme faible – à tel point que Mary Barnes en parle assez peu – submergé par une femme qui mène son monde, à coups de chantages affectifs et de mesures d'éducation sévères, tout en étant continuellement malade – c'est bien cette défaillance du père, d'autant qu'il est vécu par le sujet comme séducteur, qui amène notre sujet vers un destin hystérique. Séducteur, et ici le texte est ambigu : elle relate des anecdotes, en un ou deux endroits de son autobiographie, qui pourraient faire penser qu'il y a eu des attouchements, alors qu'elle était petite, mais le style relativement pudique avec lequel elle le raconte, par rapport au reste du texte qui est somme toute assez cru, indique qu'il y a là certaine hésitation de la part du sujet à le raconter. Voici ces extraits en question, par exemple p.37 :

« Quand j'étais toute petite, il me chatouillait souvent entre les jambes. J'adorais ça et criais de plaisir »,

ou encore, pp.26-27, voici ce qu'elle écrit à propos du bain – qu'elle prend avec son frère, sous la direction du père car Mme Barnes trouve cela trop fatigant pour elle, du moins c'est ainsi que sa fille l'interprète :

« je me grattais, tandis que mon père me chatouillait entre les jambes et Peter jouait fréquemment avec sa petite queue ».

Un peu plus loin, elle ajoute :

« j'aimais que mon père me chatouille le ventre et sous les bras, et surtout entre les jambes. Alors je criais de plaisir. Parfois debout, je me frottai les jambes l'une contre l'autre, généralement près du landau, j'attendais que maman finisse de bavarder avec une autre maman et reparte. Ma mère disait : « Mary, cesse de te tortiller. ».

Et encore, même page :

« À l'école ou en présence d'étrangers, je savais instinctivement me retenir de relever ma robe et de me « chatouiller ». Maman ne trouvait pas ça très beau. »,

ce qui indique qu'elle avait bien une idée, pour plus ou moins floue qu'elle soit, que quelque interdit avait été bousculé.

Et plus loin – ce qui nous fait pencher pour l'assertion qu'il s'agissait peut-être d'attouchements – Mary Barnes relate une discussion avec une professeure, catholique, de psychologie, alors qu'elle a la trentaine et prend des cours dans une faculté :

« Je me gratte souvent entre les jambes. Et depuis toujours. Ma mère disait que, lorsque mon père me chatouillait à cet endroit, il m'excitait [...] Cecily m'affirma que je me masturbais et que c'était un péché. Je savais qu'étant donné mon ignorance je n'avais pas péché. Mais, maintenant que j'étais au courant, il fallait cesser. » (op. cit., p.70).

Peu importe, du reste, que ce fût réel ou bien fantasmé, car cela a incontestablement son effet sur le sujet, et le conforte dans sa guerre, puisque, incidemment, là, Mary Barnes prend la place de sa propre mère, dans son rôle de femme du père. D'ailleurs, n'écrit-elle pas, p.51 :

« Lorsque mon père m'emmenait avec lui, surtout si « les enfants », Ruth et Dorothy, nous accompagnaient, on me prenait pour sa femme. Ce qui, à l'époque, me faisait plaisir car je me sentais tellement plus vieille . »,

ainsi que, pp.189-190 :

« Parfois, dans la violence de mon imagination, Joe était mon père. Dans mes fantasmes familiaux j' « épousais mon père ». Mes jeunes sœurs représentaient les enfants que j'avais de mon père. Cette idée était si ancrée en moi que je ne parvins jamais à m'en débarrasser dans la vie réelle. Comment allais-je faire pour épouser Joe ? ».

Ne cherche-t-elle pas ainsi, encore et toujours, à prouver à sa mère qu'elle n'aime pas les enfants comme il faut, et qu'elle-même, sa fille, Mary Barnes, ferait une bien meilleure épouse, et par conséquent une bien meilleure mère ? Cela ne s'arrête pas là, certes, et ce lien au père, dont la nature incestueuse manque d'un voile plus épais, a probablement aussi quelque chose à voir avec l'impossibilité pour le sujet de nouer des relations, à l'âge adulte, avec des hommes. D'ailleurs, dans son témoignage, Mary Barnes ne mentionne jamais quelque expérience sexuelle réussie que ce soit, et se plaint au contraire de ne jamais avoir d'amoureux, d'éprouver de la jalousie par rapport aux autres jeunes filles de son âge qui en ont – elle sort alors à peine de l'adolescence – et, confie-t-elle à Joseph Berke sur la fin de sa vie, elle a toujours regretté de ne jamais être devenue ni épouse, ni mère. D'ailleurs, n'écrit-elle pas, p.55 :

« Je sortais bien avec des garçons, mais il ne se passait jamais rien. »

Mary Barnes est une véritable vierge, car ce n'est pas le désir d'un homme, en réalité, qui la fait frissonner, mais le désir de la mère, et, plus précisément, ce que nous verrons plus bas, du désir de la mère sous le voile de Dieu. Il n'y a rien, en tout cas, dans *Un voyage à travers la folie*, comme dans *Something Sacred*, le second livre de Mary Barnes (op. cit.), rien même dans les témoignages des personnes qui l'ont connue, qui fasse penser à quelque relation sexuelle que ce soit. Certes, dans sa jeunesse, elle tombe amoureuse d'un certain Ken – mais ce dernier se fait prêtre catholique.

« Qu'il me préférât Dieu », commente-t-elle p.55, « me donna un choc inattendu. À cette époque, j'étais si peu chrétienne que je n'étais pas habituée à l'idée qu'un curé n'avait pas de femme ».

Elle cherche à se marier par l'intermédiaire d'une agence matrimoniale, mais éconduit tout aussitôt le premier prétendant, lui disant qu'elle veut entrer dans les ordres, malgré le peu de foi qu'elle croit avoir alors. Elle tombe amoureuse de ses différents thérapeutes, certes, encore qu'il s'agisse d'un amour transférentiel, dont elle voit bien, tout comme pour ses autres amours, qu'il n'y a aucune réalisation possible. Car voici, Mary Barnes passe son temps à désirer des hommes dont elle sait très bien qu'ils sont intouchables, à commencer par Dieu lui-même, puisqu'elle écrit, p.58 :

« je me mis alors à « courir après Dieu » comme s'il était un homme avec un pénis ».

Le problème de Mary Barnes n'est cependant pas Dieu le Père, mais, dirions-nous, « Dieu la Mère », et ce malgré les apparences que donnent la phrase ci-dessus, et cela, toute son expérience de sujet, comme nous allons le voir ci-dessous, le démontre. Disons pour l'heure que cette phrase indique que le seul homme qu'elle pourrait désirer, ce serait Dieu – mais justement, Dieu n'est pas un homme, c'est, d'après J. Lacan, La femme, et dans le cas de Mary Barnes, La femme, c'est pour ainsi dire La mère, celle avec un pénis, qui est toute puissante, toute amour et bonté. Et, bien entendu, pas plus que Dieu et La femme, elle n'existe ; l'objet du désir, dans le cas de Mary Barnes, en tant qu'il se confond dans cette figure impossible, ne peut être que lointain, et sa recherche extrêmement douloureuse, car pour son malheur, elle n'est ni homme, ni homosexuelle, malgré certains comportements (parvenir à se faire baigner par une femme), qui sont d'ailleurs beaucoup plus l'expression du manque de l'amour maternel que d'un désir homosexuel franc.

Père défaillant, certes, mais la Loi symbolique, autrement dite le nom du Père, elle est là, la preuve, c'est que Mary Barnes n'arrête pas de se battre contre, de toutes les manières possibles, avec des inventions pour le moins assez riches, toujours renouvelées, car venant toujours buter contre ce que le sujet se révolte sans cesse : la Loi, le fait accompli de la castration. La Loi est fermement, très fermement tenue par la mère, qui coupe même les cheveux à sa fille, afin de l'interdire de jouir de sa condition féminine, et c'est bien parce que la fille la reconnaît, cette Loi, qu'elle se bat contre, et qu'elle n'est résolument pas dans la psychose. Bref, c'est sans doute la carence du père qui amène le sujet à espérer défaire la Loi sur son territoire, en son propre sein, à savoir les institutions au sens large, ce qui est une façon d'espérer revenir par violence dans le ventre maternel, puisque le père, mis à l'état d'impuissance – d'autant plus que les enfants Barnes, de l'avis de Mary Barnes, sont tous anormaux, soit parce qu'affectés de maladies mentales, soit parce que nés ou bien prématurément comme elle-même, ou encore avec des défauts physiques disgracieux – ce père, donc, n'en garde plus l'entrée. Mais malheureusement pour Mary Barnes, ce qui la désespère, la Loi tient, puisque le désir de la mère est ailleurs que là où elle l'aurait souhaité. Mary Barnes le déplore elle-même, p.25 :

« Ma mère passait la matinée à préparer le déjeuner, ce qui m'irritait, car elle était avec le repas au lieu d'être avec moi »,

ce qui résume, de façon sans doute ironique, tout le malheur de la petite fille : sa mère fait de la nourriture dont elle ne veut pas, car la nourriture, ce n'est pas de l'amour. Certes, encore eût-il fallu que le sujet crût un jour que le désir de sa mère fût à son encontre, et de cela, rien n'est dit dans le texte, tout au contraire, mais nous en avons les traces, au moins parce que la Loi se tient, et parce qu'aussi Mary Barnes est véritablement nostalgique de ce désir.

Le désir de la mère, d'ailleurs, quel est-il ? Apparemment, il ne tourne pas autour des enfants, Mary Barnes le rapporte, sa mère lui dit un jour, alors qu'elle était adolescente, que faire des enfants, ça faisait trop mal, ce que Mary Barnes entend comme un souhait de ne jamais avoir eu ces enfants – elle la soupçonne d'ailleurs, et même plus que cela, elle l'accuse, cette mère, d'avoir fait des enfants pour se punir d'avoir eu des relations sexuelles avec son mari, dont elle tirait plaisir, mais dont elle ressentait une grande honte. Or, nous l'avons affirmé et nous le reverrons encore, toute la problématique subjective de Mary Barnes tourne autour de l'amour de sa mère, qu'elle juge à la fois insuffisant et « toxique », adjectif qu'elle emploie pour qualifier les seins qu'elle peint sur les murs, entre autres figures, et qu'elle explique d'ailleurs de cette façon, très explicitement dans son témoignage.

Le problème de Mary Barnes, c'est qu'elle eût préféré être un garçon, elle le martèle sans cesse, car selon elle, être une femme, c'est être sale, peu digne d'intérêt. Ne serait-ce, par exemple, à l'adolescence, que cette assertion :

« Je ne pouvais pas imaginer comment, étant une fille, un garçon pourrait m'aimer »,

qui découle bien un peu du fait que Mary Barnes en veut à son frère d'être, à ses yeux, le préféré :

« Je désirais que ma mère m'accordât toute son attention, qu'elle s'occupât de moi comme d'un bébé. Je voulais être un garçon et avoir tout ce que mon frère avait et que je n'avais pas. Quand on disait [à propos de Peter] « c'est un garçon », je me mettais dans une colère affreuse et ne pus supporter la venue de mes règles et la croissance de mes seins. Je refusai de porter un soutien-gorge et voulus savoir pourquoi les garçons n'avaient pas de règles » (*Un voyage...*, pp.35-36).

Avoir tout ce que son frère avait, donc, c'est aussi, dans la logique du sujet, ne pas avoir subi le préjudice imaginaire de la castration, castration qui, à ses yeux, n'est pas appliquée aux garçons – en tout cas pour ce qui est du garçon de la famille, le sujet a vu juste, puisqu'il déclencha une psychose.

Plus que cela, par rapport à la féminité, d'ailleurs, Mary Barnes affirme, à la même page : « J'avais peur de mon sexe ». C'est une question qui revient sans cesse, cette question de la femme, dans le texte de Mary Barnes, sous différents angles : pourquoi ne pas être plutôt un garçon, se demande-t-elle, mais aussi, qu'est-ce qu'une femme, et comment aborder cette inconnue qui est en elle autrement que sous l'angle de l'angoisse, cette inconnue qui est aussi sa mère, puisque cette dernière, comme elle n'est mère que par obligation et non par amour – du moins dans l'idée de Mary Barnes – est aussi plus femme que mère, c'est-à-dire, menaçante ; être femme, pour Mary Barnes, c'est ressembler à sa mère, ce qu'elle considère comme la pire des choses qui pourraient lui arriver. Mais elle y est bien obligée, aussi, dès lors, se demande-t-elle, comment être femme sans être à l'image de sa mère, c'est-à-dire, comment être femme sans l'être ? C'est sans doute ce que Mary Barnes réalise dans ce *voyage à travers la folie*, où la folie n'est pas du tout une psychose, mais une mort initiatique, celle de l'entrée à l'âge adulte, où, à défaut de ne devenir, ce qu'elle regrette, ni mère, ni femme (wife), elle se reconnaît tout de même pleinement du genre féminin (woman). Être femme sans être mère, être femme aussi et avant tout en dehors du désir d'un homme, c'est ce qu'ici le sujet réussit pleinement – au grand dam de Mary Barnes, faut-il souligner en passant – c'est-à-dire devenir femme autrement qu'à l'image de sa mère (car même si elle ne semblait pas consentir à ce désir, cette mère, elle était bien tout de

même un peu dedans), ce qui est une façon admirable, pour ce sujet, de concilier sa révolte sans partage avec la castration elle-même, en arrivant au résultat suivant : certes, le sujet se voit bien forcé de le reconnaître, ce fait accompli, mais à une condition – qu'on lui laisse refaire la façon dont elle se trouve être une femme. Il nous semble que nous avons là, à travers cette révolte même autour de la question de la femme et de la castration, un thème hystérique majeur, et qui est la lutte du légitime contre le légal – le légitime se soutenant par ailleurs de la position du sujet par rapport au légal, et orientant ses choix, c'est-à-dire son éthique.

De plus, divers autres symptômes, qui surviennent le plus souvent dans des cas d'hystérie, d'une manière générale – certes là encore nous affirmons que de tels symptômes, sortis de leur contexte, ne signifient pas grand chose en matière de structure, mais ici, la façon dont ils se cristallisent autour d'une jouissance interdite qui est aussi punition est, au fil des pages de l'autobiographie, exemplaire – ces symptômes, donc, nous font pencher encore plus avant dans ce sens : crises de tétanie – la « catatonie » – c'est Mary Barnes elle-même qui emploie ce terme – toujours accompagnées d'une angoisse qui s'exprime sous forme de colère dont l'objet, en fait le ventre maternel, est refoulé – évanouissements, sensation d'être ailleurs – « l'homme de l'espace », expression de Mary Barnes qu'elle utilise pour qualifier cette caractéristique d'être ailleurs qui la prenait dès l'enfance, précisément quand elle ne voulait pas être là où elle était, à l'école, par exemple, qu'elle exécrait. Elle voulait être ailleurs, c'est-à-dire ailleurs qu'en exil du ventre maternel.

Citons ce passage, par exemple, qui résume à lui seul tout l'entêtement de Mary Barnes, et par là-même, le magistral refus du sujet, à l'heure de l'enfance :

« Un beau jour, après le déjeuner, il me fut tout simplement impossible de retourner à l'école. J'étais assise au soleil, sur le seuil de la porte, en compagnie de Peter – il n'était pas obligé d'aller en classe, lui.

« Ma mère dit :

« C'est l'heure de l'école. »

« Je ne bouge pas.

« Allons, Mary, c'est l'heure. » Je reste assise.

« Allons, dépêche-toi, tu vas être en retard. Qu'as-tu ? Réponds quand je te parle. »

« Mon père entend.

« Voyons, Mary, obéis à ta mère. » Je baisse la tête. Ma mère recommence :

« Mary, debout. Je vais te coiffer. Tu ne veux vraiment pas aller à l'école ? »

« Je ne peux remuer. Ma mère se met en colère.

« Si tu ne te lève pas, c'est moi qui t'emmènerai à l'école. Tu dois y aller. »

Je ne peux pas bouger. Maman se saisit de moi. Je hurle, je donne des coups de poing et de pied.

« Mais elle me mit dans la poussette et me conduisit à l'école jusqu'à la porte de la salle de la classe. Elle me fit entrer dans la classe et s'en fut. J'étais en retard, l'appel était terminé. Je me battis avec la maîtresse pour me sauver. La colère me faisait tout oublier. D'habitude, j'avais bien trop peur pour oser bouger. À présent, je donnais des coups à l'institutrice. Pour finir, je me mis à pleurer sans arrêt, je voulais mourir. Je me sentais bien mal. La maîtresse m'avait complètement matée. Elle me fit asseoir au fond, à côté d'une fille que je connaissais, mais je sanglotai de plus belle¹⁴⁶ ».

Et, un peu plus loin dans le texte, voici qu'elle assène :

« Peter n'étais pas obligé d'y aller, lui ».

Certes, il n'était pas obligé d'y aller en raison de son âge, mais ce n'est pas cela qui importe, car ce qui importe, c'est que lui, ce faisant, a le droit qu'elle considère comme illégitime de rester auprès de sa mère, et pas elle.

D'autres symptômes l'envahissent littéralement. Furoncle au genou, saignements vaginaux – ce symptôme précis est d'ailleurs aussi celui de sa mère, qui était sujette à des hémorragies graves de l'utérus –, ochlophobie, dernière particularité à propos, notamment, de laquelle elle écrit :

« je détestais les « foules », comme ma mère »,

et à la même page, relatant ses impressions au même sujet, après sa guérison :

« faire partie de la multitude, c'est être vivante » (p.31).

N'est-ce pas justement en ne voulant ressembler en rien à sa mère qu'elle lui ressemble d'autant plus, accumulant des symptômes similaires, qui ont la particularité de la clouer au lit ? Ce qui nous intéresse encore, dans les deux citations ci-dessus, c'est que l'on voit, en résumé, son fantasme, de façon très nette : les foules sont le ventre de la mère, qui étouffe le sujet d'un amour qu'il juge toxique, car inachevé, en quelque sorte – Mary Barnes, au passage, étant née prématurément, les pieds devant, expression que nous n'hésitons pas à employer, puisque, écrit-elle encore,

« Je suis née à la maison, avant l'heure, les pieds en avant, sans ongles, mais avec un tas de cheveux noirs. Ma mère était en travail depuis trois jours et l'on crut d'abord que j'étais morte mais je réagis à une gifle et me mis à respirer et à pleurer. Incapable de téter, je fus

146 MB, p.22.

nourrie pendant trois semaines au moyen d'une pipette. Ma mère n'avait pas de lait et ne me donna jamais le sein » (p.19).

L'on crut donc qu'elle était morte, et ce ventre maternel qui faillit lui donner la mort, faute d'amour (nous le répétons encore, c'est le sujet qui le voit ainsi), c'est aussi ce ventre, ce sein regretté mais interdit qui sous l'effet d'une métaphore – car quoi de plus éloigné en réalité qu'un ventre et une foule ? – lui inspire de l'angoisse lorsqu'elle se retrouve dans la foule, et, une fois retrouvé l'amour maternel par l'entremise de la figure de Dieu, lui procure du bien-être, la sensation d'être « vivante ». L'imaginaire se répare, chez ce sujet, grâce à une parabole qui n'a rien de psychotique, car, loin de construire une néoréalité ou même de composer avec un réel immédiat, Mary Barnes édifie tout un cheminement, toute une parabole mythique qui d'ailleurs se profile à l'horizon des contes moraux qu'elle écrit à Kingsley Hall, et qui met en scène toujours la même thématique, qui s'articule ainsi : malheur, mort, échappatoire par le biais de l'imaginaire.

Citons par exemple ce conte, p.164, intitulé *L'histoire de sirène*, qui est tout à fait exemplaire :

« Un oiseau lâcha une graine dans le sol, et, de cette graine, sortit une sirène ; elle erra de par le monde, franchissant monts et vallées. Elle soupirait avec nostalgie après la mer.

Elle rencontra un homme et lui fit confiance, celui-ci la jeta à l'eau.

À sa grande tristesse, elle s'aperçut qu'elle n'était pas dans la mer, mais dans un lac. Elle versa tant de pleurs que la terre fut emportée par ses larmes et qu'elle nagea sans encombre jusqu'à la mer.

Là, au fond de la mer, près d'un rocher, elle repose heureuse auprès d'un triton ».

Il nous semble que nous avons là encore, de façon tout à fait romancée, le résumé du malheur de Mary Barnes, ainsi que de son atteinte au bonheur grâce à la mort : ne repose-t-elle pas, heureuse, auprès d'un triton, dans le ventre maternel représenté par la mer ?

D'ailleurs, qu'est-ce que la mort, pour Mary Barnes ? Comment la définit-elle ? Ce n'est pas cette chose, qui marque de sa présence inquiétante chaque pas du danseur, dans le cas de Nijinski, menaçant de l'arrêt de tout mouvement, et par conséquent de toute vie. Très précisément, Mary Barnes définit la mort, en toutes lettres, par un aphorisme, p.253 :

« Les écluses de mon âme sont ouvertes et les flots de ma vie se déversent en une mer de lumière infinie ».

Pour Mary Barnes, donc, il y a certes la mort que procure l'angoisse, mais il y a aussi cette mort-là, celle qui, dans une réunion océanique, l'amène vers la jouissance Autre de l'amour mystique. Il y a donc, chez Mary Barnes, deux morts. L'une, la mort réelle, faute d'amour, source

d'angoisse insondable. L'autre, la mort « symbolique », aux accents initiatiques, qui l'amène à résoudre dans l'imaginaire mythologique la question du sujet : qu'est-ce qu'une femme ? Pour Mary Barnes, la question de la femme, qui est entachée d'iniquité, ne peut se laver de l'horreur de son corps que dans une union sacrée, qui se fait certes dans la mort, mais qui est, avant tout, un formidable voyage dans les contrées imaginaires de la préhistoire du sujet.

Les hallucinations, quant à elles, n'en sont pas – bien que rien ne limite le sujet hystérique, *a priori*, dans l'expression de son symptôme, ici, il n'y a vraiment pas d'hallucinations – puisqu'il s'agit bien d'un état entre la veille et le sommeil, et sans doute de ce que l'on appelle la paralysie du sommeil¹⁴⁷, trouble au demeurant très courant, et qui consiste pour le sujet à tomber en état de sommeil paradoxal avant de s'endormir, ou sur le point de se réveiller, ce qui produit la sensation d'une réalité accrue chez le sujet, alors même qu'il reconnaît cette expérience comme étant un rêve. Mary Barnes, certes, parle bien d'hallucinations, mais ce qui est troublant, c'est qu'elle s'empresse bien de préciser que ces dernières ne sont pas réelles, que ce sont plutôt des sensations, des impressions, et même, qu'elle a l'impression d'être alors dans un rêve, et qu'elle ne leur accorde aucune croyance à leur égard, ce qui nous fait encore moins pencher en faveur du diagnostic de schizophrénie.

Ainsi, ce rêve éveillé, alors qu'elle séjourne à Kingsley Hall, intéressant au plus haut point, non seulement parce que ce qu'est en train d'expérimenter le sujet n'est justement pas une hallucination, mais aussi pour ce qu'il révèle de la volonté de ce sujet de ne pas être une femme et de ce que sa culpabilité lui fait subir :

« Un jour, et je ne rêvais pas, je vis un homme en manteau de fourrure précipiter une femme dans la neige. Puis cette même femme se tenait à côté d'une automobile démodée dans laquelle il y avait des enfants. Dans ma chambre il y avait, assis au sommet d'une petite bibliothèque, un garçon aux cheveux longs avec un gros nœud papillon au cou, comme on en portait autrefois. J'avais les yeux fermés. Tout me paraissait réel et non pas sorti de mon rêve ou de mon imagination. Lorsque j'étais persuadée qu'il y avait des araignées et des insectes par terre, je tâtais le sol avec ma main pour m'assurer qu'en réalité il n'y avait pas de petites bêtes grouillant de toutes parts. De minuscules insectes se promenaient aussi sur les murs. J'avais l'impression que, dans le mur derrière moi, se creusait une grande cavité

147 Plus exactement, on parle de rêves hypnagogiques (à l'endormissement) et hypnopompiques (avant le réveil) ; le sujet a alors, comme il n'est pas tout à fait endormi, l'impression d'une réalité accrue quant à ces rêves, accompagnés très souvent d'une sensation de balade à l'extérieur du corps. Il peut y avoir sensation d'étouffement, angoisse, hallucinations visuelles ou auditives, mais aussi il arrive que ces expériences soient vécues comme agréables. Le sujet, dont le tonus musculaire est à zéro, car il s'agit d'un état de sommeil paradoxal, est alors incapable de bouger. La paralysie du sommeil est semble-t-il assez peu étudiée, mais nous donnons en bibliographie une liste de références que nous avons trouvées dans un article de James Allan Cheyne, université de Waterloo, Canada (cf. bibliogr., dans la sous-partie « paralysie du sommeil »), qui travaille, dans le domaine de la psychologie cognitive, sur ces questions. Pour notre part, nous rangeons ces « rêves éveillés » dans la même catégorie que les rêves ordinaires, dont il ressort qu'ils obéissent aux mêmes mécanismes psychiques, et relèvent, tout comme ces derniers, de l'accomplissement d'un désir.

dans laquelle je pénétrais. Bien que couchée, toute recroquevillée dans mon lit, j'avais souvent le sentiment de me retrouver à l'autre bout de la chambre. À l'intérieur de moi, je « voyais » la pièce autrement. Elle obliquait vers la gauche et se rétrécissait, devenant une pièce étroite ou un couloir. Au-delà se trouvait une vaste étendue vide, infinie, très belle, bordée de collines et surmontée d'un ciel sans nuages. ».

Et, s'empresse-t-elle d'ajouter au paragraphe suivant :

«À cette époque, j'étais très calme et toujours ensommeillée. »,

ce qui nous fait penser qu'il s'agit, bel et bien, d'un rêve.

Ce sont donc des rêves, mais le sujet veut être schizophrène, c'est pourquoi il appelle cela des « visions », auxquelles du reste il n'accorde aucun statut de réalité. Décortiquons un peu ces éléments oniriques. Qu'un sujet s'imagine qu'il rentre dans une cavité du mur comme il rentrerait dans l'utérus de sa mère, cela n'est pas un fantasme qui préjuge de la structure ; en effet, nous sommes tous, à quelque degré que ce soit, nostalgiques d'un avant, d'un paradis perdu, d'une maison désormais hantée par l'objet de notre angoisse, ce petit bout de jouissance, ce reste réel intangible. D'ailleurs, dans cette fantaisie encore une fois fœtale, n'y a-t-il pas soudain ce couloir qui rétrécit, cette *angustia*, ce passage resserré dont dérive le mot angoisse, dérivé d'une racine indo-européenne signifiant « étroit », et qui a donné *anger* en anglais – la colère dont justement parle tout le temps Mary Barnes ? Passage étroit susceptible d'empêcher l'accès au paradis, figuré par cette « vaste étendue vide, infinie, très belle, bordée de collines et surmontée d'un ciel sans nuages », représentation de la stase apportée par la jouissance, pour autant que cette stase n'apporte pas, ce qui est son but ultime, la mort tapie en imagination dans le couloir étroit. Et quel est ce passage étroit, nécessairement angoissant, si ce n'est la naissance elle-même, c'est-à-dire le vagin par lequel passe le nouveau-né, et qui chez Mary Barnes saigne de cette angoisse fondamentale de ne jamais pouvoir un jour retourner dans ce pays utérin et merveilleux ? Car l'objet est perdu, et à la place il n'y a véritablement rien, c'est-à-dire le néant. Qu'y a-t-il de spécifiquement psychotique dans ce passage ? N'est-ce pas là le sujet lui-même qui jouit de la figure qu'il se fait de l'Autre, qui se force même à jouir tant qu'il le peut, bien au contraire d'avoir la conviction délirante d'être joui par un représentant de l'Autre, comme ce serait le cas dans une psychose ? Pas la moindre trace, en effet, de persécution ; si la présence d'autrui l'énerve, l'angoisse, elle ne lui prête pas pour autant des pouvoirs maléfiques ou miraculeux, au contraire de ce que nous verrons, justement, chez Nijinski. Dans ce rêve, tout au contraire, le sujet est entrain de faire le voyage vers l'utérus de sa mère, ce qui est l'accomplissement, à peine déformé par le refoulement, de son désir. Déformé tout de même,

puisqu'au lieu de se passer comme il le faudrait, il se passe en sens inverse, ce qui est nettement moins confortable.

Quant à cet homme en manteau de fourrure qui agresse une femme, laquelle se retrouve immédiatement après dans une voiture avec des enfants, comment ne pas voir là une transposition du fantasme de Mary Barnes par rapport à son père, la voiture figurant non seulement le ventre du sujet qui désire un enfant du père, mais aussi celui de la mère qui fait des enfants pour se punir d'avoir des relations sexuelles, et ainsi, perpétuellement enceinte, se rend coupable aux yeux de Mary Barnes de ne pas s'occuper de sa fille ; ainsi que l'autre, ce garçon au cheveux longs avec un gros nœud papillon, qui la regarde du haut de l'armoire – n'est-ce pas le sujet qui se moque de lui-même, figurant là sous des traits androgynes, se disant : « tu n'es qu'un clown, toi qui veux être un garçon alors que tu es une femme ! » D'ailleurs voici le désir qui est satisfait dans chacun de ces deux rêves : premièrement, être la femme du père – ce qui est partiellement refoulé et transformé en agression de la part d'un inconnu, vis-à-vis d'une autre femme. De plus, l'homme porte un manteau de fourrure, ce qui à cette époque est déjà un vêtement très essentiellement féminin, ce qui signifie très vulgairement que le père n'est qu'une « femmelette », c'est-à-dire qu'il ne fait pas son boulot, d'après le sujet. Deuxièmement, être un garçon pour être la préférée de sa maman, conformément à ce que nous avons développé tout au long de cette étude, ce qui est là aussi en partie refoulé, car pointé par la censure comme étant ridicule et digne de moqueries, rendant le rêve moins agréable qu'il l'aurait dû pour le sujet. Ce n'est pas seulement le nœud papillon du clown, c'est le nœud papillon d'antan, institutionnel, qui étrangle Mary Barnes, la petite fille qui voulut être un garçon, la rappelant ainsi, par cette moquerie cruelle, à l'ordre.

Mary Barnes souffre d'une multitude d'autres petits symptômes, plus ou moins envahissants – crises de somnambulisme liées à une sensation de gonflement du corps, qu'elle relie à la sensation d'être un homme de l'espace, engourdissement qui lui fait se sentir « ailleurs », comme nous l'avons précisé plus haut. Voici donc cet « homme de l'espace, qu'elle décrit pp.31-32, par exemple, en termes de « sensations bizarres » (p.30) : c'est

« une impression de partir, d'être transportée loin de tout lieu et de toute chose. J'étais nulle part. Je revenais brusquement, en touchant quelque chose par exemple. Puis les objets ne voulurent plus être touchés. J'étais comme perdue dans les airs, comme un fantôme et comme dissoute, tout semblait m'abandonner. J'étais vide, absente, nulle part. Si quelqu'un me parlait, je n'avais pas l'impression qu'il s'adressait à moi. Je n'étais qu'un objet. J'étais partie. Parfois, il était très difficile de revenir parce que les objets familiers me semblaient différents. L'air avait changé et tout m'était étranger, comme si je me trouvais sur la lune et n'étais qu'un objet, et non pas une personne, moi. J'éprouvais une sensation de torpeur,

j'avais l'impression d'être dans une impasse. Mon âme était poussiéreuse, comme une toile d'araignée [...]. J'ignore comment je revenais de cet état. Je ne le désirais pas réellement, cependant, me sentant étrangère, hors de moi-même, j'avais peur. Par la suite, j'eus l'impression, par cette sensation, d'être transportée en plein dans les entrailles du monde ».

Les entrailles du monde, ce sont les entrailles de la mère, où elle revient selon son désir, par ce symptôme désagréable, puisque revenir dans le ventre de sa mère, c'est tuer son propre frère, ce qui est source d'une très grande culpabilité.

N'est-elle pas ochlophobe (peur de la foule), de surcroît, ce qui nous semble hautement lié à cette impression ? Car être ochlophobe, dans ce cas précis, ce n'est encore pas autre chose qu'à la fois retourner dans le ventre de sa mère, et être puni pour cette permission de jouissance interdite. Et, ajoute-t-elle bien innocemment, à la même page, « je détestais les « foules », comme ma mère ».

Encore un signe, à ce qu'il paraît, de ce que cette mère, en réalité, lui plaît tant qu'elle cherche par tous les moyens à lui ressembler tout en, pour s'en défendre, devenant presque exactement le contraire : elle se laisse pousser les cheveux, se maquille, et surtout, en raison de sa maladie, elle devient extrêmement malpropre et dépendante, alors que ses parents lui ont appris très tôt la propreté ; de plus, elle se voue à un célibat tout religieux, certes, mais qui est à l'opposé de l'idéal de sa mère, idéal qui est par ailleurs ce qu'elle-même, Mary Barnes, désire ardemment, à savoir se marier et avoir des enfants, se marier pour avoir des enfants – ce qui est très différent d'être l'objet du désir d'un homme – ce qu'elle regrette sans cesse dans son autobiographie, allant même jusqu'à requérir les services d'une agence matrimoniale. Elle y échoue, et cet échec même comme cette opposition, serait-ce là en réalité un moyen de vengeance ? Elle nous apprend, ce qui nous invite à la réflexion susdite, que bien plus tard, elle est au contraire attirée par ces mêmes foules :

« faire partie de la multitude, c'est être vivante » (p.31).

Si à la sortie de sa maladie, elle aime ainsi être dans la foule, c'est bien, malgré tout, qu'un travail a fait son chemin, et cela coïncide avec le fait qu'elle a fini par « pardonner » à sa mère, et qu'elle lui reconnaît le droit de l'aimer autrement qu'elle-même l'eût désiré.

Autre chose, qu'il faut noter, c'est que tout en lisant Mary Barnes, l'on se rend compte d'un fait curieux, concernant certains de ces symptômes : par exemple, elle nous parle d'une hémorragie vaginale, qu'elle fit après avoir bu du « vin de David [Cooper] » – l'un des chefs de file de l'antipsychiatrie anglaise et alors résident de Kingsley Hall – c'est-à-dire après avoir bu du vin avec un homme, ce qui pose la question du rapport de la jouissance de l'acte sexuel (ici très fantasmatique) dans la mise au monde – car qu'est-ce d'autre que ce sang, sinon un

accouchement ? Certes, il faut reposer l'homme dans son contexte : David Cooper (1931-1986) était, avec Ronald Laing, l'un des principaux fondateurs du mouvement antipsychiatrique anglais ; c'est lui, l'inventeur du terme « antipsychiatrie ». Originaire du Cap (Afrique du Sud), il est diplômé en médecine 1955, à Londres, après s'être détourné de la musique. Il exerce d'abord dans un hôpital réservé au Noirs, à Londres. Il ouvre ensuite, dans l'un des pavillons de l'hôpital psychiatrique où il travaille, l'hôpital de Shenley, comté de Hertford¹⁴⁸, la Villa 21, où il met en œuvre ses pratiques, d'inspiration systémique ; cependant, selon lui, la maladie mentale n'existe pas, le trouble psychique n'en est pas un, il s'agit d'une expérience sociale qu'il définit en termes d'état modifié de conscience – ce qui fait référence au chamanisme, dont s'inspire par ailleurs plus tard Mary Barnes dans sa pratique thérapeutique. Il ouvre avec Ronald Laing la communauté thérapeutique de Kingsley Hall, en 1965. En 1972, il part s'installer à Paris, où ses idées ont une audience passagère. Il était aussi un homme très porté sur la boisson, et se comportait, une fois ivre, de façon inconvenante. Mary Barnes elle-même, ainsi que Joseph Berke, relate certaines soirées, à Kingsley Hall, qui se terminaient en de joyeuses beuveries, pendant lesquelles tout un chacun déclamaient de grandes tirades philosophiques, et certes, l'ambiance de Kingsley Hall devait être assez bazardeuse : n'écrit-elle pas que très souvent, il y avait dans les lieux un désordre indescriptible, que le ménage n'était pas fait, et que s'entassaient, pèle-mêle, des objets divers dans les différentes pièces de l'établissement ? Cependant, personne, à ce qu'il semble, n'était sans doute aussi exubérant que David Cooper, qui, à la fin de sa vie, vécut d'expédients et mourut en 1986, très malade, obèse et alcoolique, en Amérique du Sud, oublié de tous¹⁴⁹. Il

148 L'hôpital de Shenley a été construit à partir de 1932, et inauguré en 1934 par le roi Georges V et la reine Mary. Bien que situé à Shenley, donc, un village millénaire du Hertford, il dépend du comté du Middlesex, qui a acheté, en 1924, les terres sur lesquelles l'édifice est sis à M. Raphael, le propriétaire auquel, durant la première guerre mondiale, l'armée avait réquisitionné les terres pour en faire un aéroport militaire. Le projet a failli être abandonné en raison des nombreuses discussions concernant le nombre et la structure des bâtiments. Cependant, les autorités sanitaires ne pouvant se passer de ce nouvel hôpital, une version du plan architectural, revu à la baisse, fut finalement construite. Durant la seconde guerre mondiale, l'hôpital fut en partie utilisé comme hôpital militaire, dans une unité autonome dirigée par le colonel en chef de l'unité territoriale du comté de Hertford. Quant à l'hôpital psychiatrique en lui-même, il était divisé en deux parties, l'ouest pour les femmes et l'est pour les hommes, les deux ailes étant séparées par de hautes et solides grilles de fer, gardées par un service d'ordre musclé. A partir des années 1950, toutefois, la politique de l'institution s'améliora, et finalement, les grilles furent abattues et les portes de l'hôpital ouvertes. La thérapie comprenait des tâches horticoles et d'agriculture, des ateliers de travail industriel et des postes d'employés de bureau pour ses pensionnaires, ainsi qu'une laverie – ce qui était, et reste toujours, pour maintes institutions, une façon d'exploiter à moindre coût, sous des prétextes thérapeutiques, une main d'œuvre facile, d'autant que l'hôpital de Shenley alimentait alors toute la région, abondamment, en fruits et légumes. Certains patients furent même employés à la constructions d'autres bâtiments de l'hôpital servant à d'autres activités manuelles rémunérées (tapisserie, cuisine, art et artisanat), sous prétexte de thérapie « occupationnelle » (occuper le patient pour le détourner ses « obsessions »). Cependant, il semble y avoir eu une véritable détente, puisque Shenley fut le premier hôpital du Royaume-Uni, dans les années 1960, à proposer des activités mélangeant hommes et femmes, telles les danses de salon, et des activités de tourisme local, sportives, etc. A partir de 1953, où le nombre des patients culminait à 2300 personnes, en raison de l'ouverture vers l'extérieur de la psychiatrie institutionnelle, ce nombre commença à décroître, pour se réduire à 900 personnes en 1986. Finalement, l'hôpital fut fermé en 1998, en raison d'une volonté des autorités sanitaires que les patients vivent plutôt dans des foyers ou des appartements à l'extérieur. L'hôpital fut finalement vendu à des promoteurs de logements, et les terres attenantes furent transformées en parc public.

149 Cf. l'article « La mort d'un psy rebelle », *Libération*, n°1616, 31 juillet 1986.

proposait, par exemple, alors qu'il travaillait à l'hôpital de Shenley, de faire venir des prostituées afin que les patients puissent faire l'amour, et déclarait qu'il se sentait mieux avec les schizophrènes qu'avec les soignants, et que la folie était ce qui pouvait arriver de mieux à tout un chacun. C'était un personnage pour le moins exubérant, donc, et certes, encadrée par une personnalité telle que David Cooper, Mary Barnes ne pouvait qu'être encouragée, en tant que sujet, dans sa volonté de jouissance, dans sa chasse à la Loi.

Mais ce qui est encore plus curieux, c'est que l'on lit par ailleurs, dans ce témoignage, que la mère de Mary Barnes eut les plus grandes difficultés à mettre des enfants au monde, et faillit même y laisser sa peau. Et surtout, elle fut victime, avant sa fille, d'hémorragies de l'utérus – qui se soldèrent d'ailleurs par un cancer, comme si mettre au monde, c'était mourir. Ne voyons-nous pas là la fille souffrir des symptômes de la mère, cette mère qui aux dires de Mary Barnes était tout le temps malade et gardait souvent le lit ? Mary Barnes, de plus, accuse sa mère de faire semblant – alors que très vraisemblablement, tout comme sa fille, elle était véritablement malade, malade, justement, de sa semblance. Or, dans ce cas exemplaire de la maladie de la semblance, portée à une gravité extrême, ne reconnaît-on pas justement le masque du sujet dans la névrose, et plus précisément dans l'hystérie ?

Et puis nous avons là un bel exemple de compromis qu'est le symptôme névrotique : d'une part, la jouissance, par l'absorption du vin, suivie, d'autre part, le lendemain même, par des saignements vaginaux, qui sont tout à la fois une manière d'enfanter – copie hystérique de la conséquence de l'acte sexuel – ainsi qu'une punition pour cette idée évidente d'acte sexuel dans l'économie du sujet hystérique.

La « schizophrénie » de Mary Barnes, donc, semble vraiment une manière d'image d'Épinal de la schizophrénie – sans même évidemment que le sujet s'en rende compte, et c'est bien là le drame du sujet névrosé, c'est qu'il ne se rend pas compte qu'il fait semblant, et que c'est ce semblant le rend parfois gravement malade – c'est-à-dire qu'elle correspond à l'idée commune que tout un chacun, n'étant pas spécialiste de la question, peut se faire de la schizophrénie, à savoir, ici, faire n'importe quoi : se comporter de façon infantile, voire fœtale, étaler ses excréments partout dans Kingsley Hall, uriner sur le lit de son thérapeute, être en colère, voire violent, ne pas parler, ni manger, ni dormir, transgresser systématiquement la règle, déambuler nue devant tout le monde, montrer sa culotte, être sale, se débarrasser de toute autonomie... bref, jouir en dépit de la Loi, parce qu'il lui faut en remontrer, à cette Loi, au prix d'un sentiment de culpabilité et donc d'une angoisse accrus.

Ce faire n'importe quoi, cela dit, en ce qui concerne Mary Barnes en tant que sujet, n'est pas là pour « décorer » la névrose, mais au contraire a un sens très profond, qui dérive de la très grande austérité dans laquelle cette femme a été élevée. Ce faire n'importe quoi est pour elle une

véritable libération, et tout à la fois une entrave, puisqu'il est pour le sujet un compromis : jouir sans entraves tout en souffrant terriblement pour oser ainsi se dresser contre la Loi, sous le couvert à la fois douillet et terrifiant de la maladie mentale, qui est aussi une occasion pour le sujet de partir en pénitence pour ce dont il s'est toujours accusé – le « meurtre » de son frère – c'est par ce terme, très fort, que s'exprime Mary Barnes : elle a toujours considéré, en effet, que l'enfermement de son frère à l'hôpital psychiatrique était un meurtre, et l'on peut bien la croire, il s'agissait bien ici de réduire ce frère au silence, parce qu'il dérangeait, premièrement la famille elle-même, d'après Mary Barnes, mais aussi, deuxièmement, la place de l'aînée elle-même, qui ainsi vise à récupérer, fantasmatiquement – c'est-à-dire sans qu'elle le reconnaisse en tant que sujet – sa place de préférée. Ne ressent-elle pas, depuis l'enfance, une très vive jalousie vis-à-vis de ce frère, qui ne sera pardonné que parce qu'il déclenche, à l'adolescence, une psychose ?

Ainsi, p.28, par rapport à son frère, alors qu'elle est une petite fille :

« Je l'aurais dévoré de colère et de jalousie »

Et même avant, dès le début, alors âgée de 2 ans et demi, alors qu'elle découvre que cet intrus a pris sa place, p.20 :

« je ne voulais pas parler. J'étais réellement en colère et je voulais téter tout le temps, et trouver une autre mère, et me sauver ».

Par rapport à son sentiment de culpabilité quant à ce frère interné à l'âge de 16 ans (elle en avait 18 et demi), rival déchu, p.53 :

« L'ambulance arriva. J'ouvris la porte. Les hommes demandèrent : « Où est-il ? » Je leur désignai la chambre de Peter, au premier. Ils avaient une camisole de force. Maman était enfermée dans la salle à manger avec mes petites sœurs. Peter sortit avec les hommes. Il n'y eut pas de violence. Il s'en alla, tout simplement. Je vis s'éloigner l'ambulance. Mon cœur s'arrêta. Il était perdu, parti. C'était fini, pour toujours, et j'étais l'auteur de ce meurtre. Je restai seule dans la pièce de devant, froide comme une pierre, j'avais l'impression qu'aucune chaleur, aucun feu ne me réchaufferait. »

Seule la mort, dès lors, sera en mesure de sauver le sujet de « ce meurtre », et d'ailleurs, quelque temps plus tard, lors d'une visite à son frère alors à l'hôpital, elle commente, p.53 :

« Une tristesse profonde m'envahit. J'étais incapable de pleurer. J'avais l'impression d'être morte ».

Ce qui fera, ce thème de l'expiation, avec celui de l'amour maternel impossible, une ligne majeure de sa névrose.

Donc, la « schizophrénie » de Mary Barnes, s'exprime en ces termes : l'idée que Mary Barnes se fait, en réalité, de la schizophrénie. Or, dans l'hystérie, le sujet est malade – et malade pour de bon, nous insistons là-dessus car cela est indéniable, il n'est qu'à relire les cas de grandes hystériques de l'histoire de la psychopathologie, à commencer par ceux écrits par S. Freud¹⁵⁰ – le sujet est donc malade d'après l'idée qu'il se fait de la maladie dont il paraît souffrir – mais ce n'est pas de cette maladie en particulier qu'il souffre, justement, mais de l'idée qu'il s'en fait. Freud l'a démontré en comparant des cas de paralysie et d'hystérie, où dans l'hystérie le membre atteint l'est sans distinction – si l'hystérique ne connaît pas le fonctionnement du système nerveux – alors que dans la paralysie organique, il l'est selon un schéma neurologique bien établi, l'insensibilité des membres allant s'aggravant de la racine vers l'extrémité.

Nous n'allons pas nous attarder plus sur ce point, cependant, d'autant que nous avons déjà cité en quoi consiste l'idée que se fait Mary Barnes de la schizophrénie.

La question de Dieu, de plus, de la façon dont elle est amenée dans l'économie du sujet, éloigne encore un peu plus, s'il fallait un argument de plus pour s'en convaincre, le cas de Mary Barnes de l'hypothèse de la psychose. Dieu, en ce qui concerne cette femme, est extrêmement présent, elle est très croyante, très fervente, au point même d'embrasser un temps le noviciat, sans parvenir toutefois à devenir définitivement une religieuse : la vie institutionnelle dans laquelle elle cherche sans cesse à revenir ne lui convient décidément pas. Cela ne l'empêche pas d'y revenir sans cesse, et d'ailleurs, sa longue maladie ressemble en bien des points, si ce n'en est pas une authentique, à rien de moins qu'une expérience mystique, au sens fort, à la manière de Catherine de Sienne, c'est-à-dire, là encore, à la manière hystérique : abstinence sexuelle absolue, anorexie (ce qui est d'ailleurs la cause, à 25 ans, du décès de la sainte), mortifications – Mary Barnes ne s'enduisait-elle pas d'excréments, alors que la célèbre mystique catholique dormait sur des planches munies de chaînes et buvait le pus des plaies des malades qu'elle visitait ? – la jouissance s'exprime dans l'intense tourment que le sujet s'inflige à lui-même. Certes, Catherine de Sienne, dans ses visions, tétait le sang du Christ comme s'il lui donnait le sein, alors que Mary Barnes, selon sa propre expression, courait « après Dieu comme s'il était un homme avec un pénis ». Mais, ce qui est étonnant, c'est que, sous la figure de Dieu, pour Mary Barnes aussi, il y a la mère. Quant au sang, qui est pour elle celui de la féminité, elle en a une peur panique, mais souvent, elle aussi, elle tète, puisqu'elle ne se nourrit, à certaines périodes de sa maladie, que de lait, et même avec un biberon. Partant, qu'y a-t-il de psychotique dans cette figure divine, très

150 Cf. *Cinq cas de psychanalyse* et *Études sur l'hystérie*, cf. bibliogr.

loin d'être persécutrice, qui apporte un amour et un réconfort dont aucune mère au monde n'est capable, au désespoir de Mary Barnes, de donner ?

Il s'agit donc d'un cas d'hystérie, et c'est la façon même dont ici le sujet se déclare lui-même être schizophrène, s'en persuade lui-même à la fois en signe de repentance par rapport à une culpabilité qui le ronge, et à la fois comme volonté de jouissance contre une Loi qu'il reconnaît par le fait même qu'il ne veut pas s'y soumettre, c'est cette façon particulière à l'hystérie donc dont le sujet, très profondément malade de semblance, qui, plus que de nous inviter à le penser, confirme à nos yeux notre hypothèse.

Pourquoi une telle erreur de diagnostic ? Ne serait-ce pas du fait de la théorie antipsychiatrique de Ronald D. Laing, sur laquelle s'appuie Joseph Berke, théorie que de plus Mary Barnes elle-même a reprise à son compte ? L'on retrouve d'ailleurs dans la façon dont Mary Barnes se croit schizophrène, à savoir en faisant n'importe quoi, quelque chose, de la théorie de R. D. Laing, son collègue, qui soutient qu'il ne faut pas brider l'enfant. À première vue, l'on pourrait croire que Mary Barnes a mal compris les préceptes de Laing, pour ainsi s'en servir pour en rajouter à ses symptômes. Or, ce n'est pas le cas – certes, Mary Barnes, en de très nombreux points de son témoignage, peut apparaître agaçante, infantile, tout ce que l'on voudra. Mais on ne peut pas la taxer d'imbécillité, au contraire, elle a très bien compris où veut en venir la théorie antipsychiatrique, peut-être mieux que ses inventeurs, et c'est d'ailleurs elle-même qui prend les rennes de sa propre cure, souhaitant aller jusqu'au bout en exprimant le désir d'être nourrie à la sonde – ce qui est un semblant de cordon ombilical, et ce qu'à son dépit la communauté de Kingsley Hall lui refuse, craignant pour sa survie. Cette théorie, donc, a été mise en pratique entre 1965 et 1970 à Kingsley Hall, à Londres, maison où vécut Gandhi durant son séjour en Angleterre, et qui a été un lieu associatif d'une grande activité, mais aussi à la Villa 21, par David Cooper, à l'hôpital Shenley, en 1962.

Resituons un peu le contexte: Kingsley Hall, souvent appelé « la maison » par Mary Barnes ainsi que par les autres résidents, est une ancienne chapelle située dans l'est de Londres. Elle fut achetée en 1915 par les sœurs Doris et Muriel Lester, qui avaient quelque trois ans auparavant créé une école d'infirmière, où les femmes issues des couches sociales pauvres pouvaient obtenir des soins et des gardes pour leurs enfants en bas-âge. Kingsley Hall devient, dès le début de son histoire, un lieu communautaire, puisque, outre une infirmerie, il contient une salle de concert, un lieu d'éducation pour adultes, des services sociaux ; les travailleurs du quartier s'y rencontrent, et y passent beaucoup de leur temps libre à se cultiver et à s'entraider. Il s'y dispense différentes activités, de plus, sportives et culturelles. Les sœurs Lester apportent leur soutien à différents

mouvements politiques populaires, tels que le mouvement des suffragettes, ou encore la grève générale de 1926, offrant leurs locaux aux grévistes.

Cependant, le lieu devient trop petit pour les activités variées qu'il dispense, aussi Kingsley Hall s'agrandit-il ; Les sœurs Lester font construire un nouveau bâtiment en 1928, rue Powis à Londres, qui sera le nouveau Kingsley Hall, tel qu'il est connu encore aujourd'hui. En 1931, lors de son passage en Angleterre, Gandhi y séjourne, et s'y succèdent déjà nombre de personnalités du spectacle et du monde politique. Muriel Lester accompagne Gandhi en Inde, puis voyage à travers le monde afin de promouvoir la paix. Elle meurt en 1963, à l'âge de 88 ans.

Après la deuxième guerre mondiale, Kingsley Hall, cependant, est un lieu communautaire toujours actif, mais ne prend plus part aux luttes populaires. Des jeunes travailleurs, essentiellement, y trouvent refuge.

C'est en 1965 que Ronald D. Laing et ses collègues obtiennent de Doris Lester, alors toujours en vie, un bail de cinq ans, et qu'ils y établissent pour la première fois, dans le cadre de la Philadelphia, association donc créée par Laing, leur clinique qui se voulait révolutionnaire. Mary Barnes s'y établit en même temps, car alors patiente de Laing depuis 1964, ce dernier lui avait promis, dès que possible, une place où elle pourrait mener à bien la régression thérapeutique prônée par l'antipsychiatrie.

À l'époque de Mary Barnes, il s'y succédait des artistes en tout genre, beaucoup de journalistes, et en vérité, assez peu de personnes en souffrance psychique telles que Mary Barnes, car c'était une structure ouverte, une communauté thérapeutique où chacun pouvait aller et venir à sa guise. La Philadelphia s'y installa, et Laing et ses collègues, des psychiatres, des psychologues, des étudiants en médecine, des assistants sociaux, se relayèrent au chevet de quelques patients, instaurant une clinique qui se voulait révolutionnaire, en cassant les distinctions malades/soignants, dans l'idée d'établir une manière de famille propice à la guérison de certains de ses membres – c'est du moins l'idée centrale qui animait la structure de la clinique en question, appelée d'ailleurs, par ses résidents, la « maison ».

En utilisant la théorie de R. D. Laing de la schizophrénie comme dysfonctionnement systémique, donc, il est fort probable que Joseph Berke, le thérapeute de Mary Barnes, ne pouvait qu'aboutir à ce diagnostic erroné. En effet, cette théorie s'est construite autour de l'idée que la schizophrénie représentait l'état de développement naturel de l'individu – terme employé par Laing – s'il n'était pas bridé par les contraintes sociales des institutions, et en premier lieu la famille. La névrose ne serait ainsi, pas plus que la psychose, une structure psychique, mais un mauvais développement de l'individu, en butte avec les interdits et les tabous. D'inspiration systémique, assez proche des idées de Gregory Bateson (avec qui par ailleurs les antipsychiatres ont travaillé, cf. bibliogr.) et de l'école de Palo Alto, cette théorie, de plus, ce qui apparaît

d'ailleurs tout à fait contradictoire, entend que la schizophrénie serait un trouble provoqué par les interactions des membres de la famille entre eux, qui choisiraient, de façon inconsciente, ainsi un bouc émissaire, appelé à devenir malade, de façon à préserver l'équilibre des systèmes que représentent la famille et la société, en termes d'institutions. On y voit là, aussi, transparaître une vision quelque peu calquée sur un modèle religieux, puisque dans la Bible, c'est exactement ce à quoi servait le bouc émissaire, cet animal que l'on sacrifiait sur l'autel de façon à écouler les péchés des membres de la société, afin de s'attirer la clémence du dieu, à savoir renforcer la cohésion sociale – « religion » provient d'ailleurs du latin « *religere* », relier. R. D. Laing utilise la notion de double-bind, ou double-contrainte, que l'on retrouve déjà chez Gregory Bateson, qui se traduit en des signaux contradictoires déstabilisant pour celui, appelé à être malade, qui les reçoit – ainsi, l'ordre « sois indépendant », par exemple, où du fait que ce soit un ordre, l'indépendance ne pourrait être prise. D'après Laing, enfin, une fois schizophrène, l'individu ne peut s'en sortir qu'en allant jusqu'au bout de son expérience de schizophrène, en régressant jusqu'à un état foetal, ce qui lui permettrait pour ainsi dire de renaître et de se reconstruire de façon nouvelle, en ayant liquidé théoriquement tous ses conflits grâce à cette manière de *tabula rasa* – c'est ce qu'il nomme le processus de « métanoïa », mot calqué sur la paranoïa et qu'il a emprunté à Carl Gustav Jung¹⁵¹, qui serait une manière de psychose expérimentale, provoquée par une régression forcée et systématique, afin de sortir l'individu des liens institutionnels censés l'enchaîner à sa schizophrénie. Le rôle du thérapeute est là pour seconder « l'individu » dans cette expérience de régression, le guider, le mater afin de rétablir des liens familiaux sains et l'amener ainsi à la guérison. L'on peut trouver une certaine ressemblance, dans la pratique, à l'expérience thérapeutique que vécut Mme Secheyaye, psychologue suisse, avec une jeune-fille schizophrène qu'elle prit sous son aile – cf. bibliogr. – établissant une relation de dépendance extrême avec sa patiente, lui donnant même, à l'occasion, une pomme à manger comme s'il s'agissait d'un sein à téter ; cette histoire se termina par la guérison presque miraculeuse de la jeune fille, qui devint à son tour, par la suite, psychologue. Et en effet, Laing lui-même a lu avec intérêt l'histoire de « Renée », ainsi que l'appelle Mme Secheyaye dans son étude, et s'en est inspiré, en ce qui concerne les modalités cliniques¹⁵². Ces derniers, cependant, citant souvent Gregory Bateson, ont certainement eu aussi connaissance d'un autre cas de schizophrénie relaté par ce dernier, publié

151 Cf. bibliogr.

152 Cf. *Clés pour l'antipsychiatrie* de Chantal Bosseur et Roger Gentis (psychiatre psychanalyste engagé dans le mouvement antipsychiatrique français, aujourd'hui membre de la Société Pour l'Étude des Pratiques de l'Inconscient), ainsi que « R. D. Laing and The Politics of Diagnosis », article de Daniel Burston, enseignant chercheur en psychologie à l'université de Duquesne de Pittsburgh, Pennsylvanie, cf. bibliogr. Daniel Burston a écrit quelques ouvrages sur les antipsychiatres anglo-saxons, qui ont pour nous un intérêt purement historique. L'ouvrage *Clefs pour l'antipsychiatrie* a le mérite de fournir une description détaillée des idées de Laing.

sous le titre de *Perceval le fou*¹⁵³, qui se situe à la fin du XIXe siècle, et où un pair du Royaume-Uni insiste envers et contre tous pour aller jusqu'au bout de son expérience psychotique afin de s'en guérir. Ce cas est très intéressant, cependant, il est à prendre avec précautions, pour la raison que les idées de G. Bateson sur la schizophrénie se situent dans un contexte théorique qui n'a rien à voir avec le nôtre, et qu'il définit les troubles psychiques comme des dysfonctionnements systémiques institutionnels. Quant à la jeune fille psychotique de Mme Secheyhay, il s'agit bel et bien d'un authentique cas de schizophrénie, et la guérison est avérée, puisque, comme nous l'avions mentionné plus haut, « Renée » est devenue psychologue. Cependant, les modalités de la cure sont somme toute critiquables, puisqu'il s'agit d'amener un sujet psychotique à une régression expérimentale très maternante, qui risque d'en rajouter à sa confusion, en raison du dénouage des registres chez un tel sujet ; et si certes, cela a fonctionné dans le cas de « Renée », il se peut que ce soit le fait d'une toute autre raison, d'autant que d'autres expériences de traitement des psychoses, dans le cadre par exemple de l'antipsychiatrie qui, dans sa pratique, se réclame entre autres de Mme Secheyhay, n'ont pas donné les résultats escomptés, de l'avis même de R.D. Laing.

Toujours est-il qu'il est notable que Mary Barnes s'est tout à fait inspirée à son tour de la théorie de R.D. Laing, qu'elle a reprise à son compte, et elle ne s'en cache pas, dans sa pratique ultérieure, étant donné qu'elle est elle-même, par la suite, devenue thérapeute. Une grande partie de la gravité de ses symptômes, alors qu'elle est à Kingsley Hall, si ces symptômes s'originent tout à fait, en tant que tels, de l'histoire singulière du sujet lui-même, ne peut toutefois pas être expliquée en dehors du cadre, alors d'ordre expérimental, de la thérapie antipsychiatrique, qui a certainement influencé la façon du sujet d'être malade.

S'agissant d'une schizophrénie, Mary Barnes aurait-elle d'ailleurs pu s'en sortir, la thérapie antipsychiatrique – que le sujet a d'ailleurs, tout comme Anna O.¹⁵⁴, une autre cas d'hystérie, définie lui-même – aurait-elle fonctionné, étant donné l'extrême état de dépendance dans lequel elle se maintient non seulement expérimentalement, mais aussi parce que cela va dans le sens de son désir ? Même si une thérapie y ressemblant, bien que ce ne fut pas tout à fait sur les mêmes bases théoriques, a marché pour le cas « Renée » de Mme Secheyhay, il s'agit pourtant d'un cas isolé, ce qui signifie que les causes de la rémission de la jeune fille ne sont pas forcément imputables aux modalités particulières de la cure. Cela est très loin d'être certain, ce dont R. D.

153 Cf. bibliogr.

154 Anna O., alias Bertha Pappenheim, inventrice par ailleurs de l'assistance sociale en Allemagne, définissant les modalités de la cure en intimant à Sigmund Freud l'ordre de se taire et de la laisser dire, a ainsi posé le cadre de l'analyse. Mary Barnes fit de même, en menant jusqu'au bout l'expérience de régression, qui était certes définie dans les écrits de Laing, à ceci près que c'est bien Mary Barnes, se positionnant parfois contre l'avis même de son thérapeute, qui a insisté pour aller jusqu'au bout de ce que l'antipsychiatrie anglaise proposait, en matière d'expérience thérapeutique. Là s'arrête le parallèle, bien évidemment, puisque la psychanalyse s'oppose, en matière de théorie tant en matière de pratique, aux idées de Laing.

Laing, avons-nous précisé, s'était d'ailleurs tout à fait aperçu. Aujourd'hui, la théorie de R. D. Laing est toujours enseignée par l'association qu'il avait créée, la Philadelphia, en Angleterre, et si elle a beaucoup fait parler d'elle, à l'époque de Mary Barnes, en raison de son caractère qui apparaissait comme étonnamment subversif dans un pays qui était encore très entaché de puritanisme, il faut bien avouer qu'aujourd'hui, même s'il subsiste quelques centres d'accueil, tels les Arbour Crisis Centres en Angleterre, qui au demeurant, comme la plupart des autres structures héritées des communautés thérapeutiques créées autour des années 1960, sont aujourd'hui rattachés aux services de psychiatrie institutionnelle, cette théorie, donc, est plus ou moins passée aux oubliettes. Le déclin des idées de R. D. Laing s'expliquent donc aussi bien par la relative incohérence de la théorie, comme nous l'avons expliqué plus haut, que par une certaine démission de son chef de file, à partir des années 1980, qui s'attela à l'étude du bouddhisme, ainsi que par le fait que d'autres mouvements réformateurs de la psychiatrie institutionnelle, qui visaient à libérer le fou de son hôpital, tout comme Janet, dit l'histoire, le libéra de ses chaînes, ont vu le jour notamment en France, sur des bases théoriques plus solides, avec notamment des cliniciens issus de la psychanalyse – bien que certains s'en écartèrent alors plus ou moins, il reste que cela est leur bagage théorique – tels que Maud et Octave Mannoni, Jean Oury (fondateur de la clinique de Laborde) et Félix Guattari, des philosophes d'inspiration marxiste tels que Gilles Deleuze, Michel Foucault... Il est faux cependant de dire, au contraire de ce qu'affirme la presse en général, que le mouvement français s'inspire du mouvement anglais, étant donné non seulement l'antinomie théorique des idées de Laing avec celles de la psychanalyse, mais aussi leur pauvreté conceptuelle sans commune mesure avec les démonstrations brillantes d'un Freud ou d'un Lacan.

Voyons cependant comment s'agence l'hystérie de Mary Barnes, autour de quels thèmes, ou plutôt autour de quelles questions, centrales, elle se construit, et par conséquent, comment se noue le sujet, dans ce cas particulier de névrose, névrose qui se fait voyage initiatique – nous employons ce terme, car si certes c'est ainsi que les antipsychiatres appelaient improprement l'expérience psychotique, et si certes Mary Barnes était névrosée, il n'empêche que c'est ainsi qu'elle-même qualifie son cheminement, c'est même le titre de son livre – voyage initiatique, c'est-à-dire petite mort, vers la guérison. Questions centrales, donc, que l'on retrouve ainsi :

La question du frère mort, d'une part, « tué » par les soins de sa propre sœur, tient une place prépondérante dans l'économie subjective de Mary Barnes. Né en effet en 1925, alors que Mary Barnes avait quelque deux ans et demi, Peter Barnes suscita une très grande jalousie à son aînée, qui avoue des souhaits de morts tenaces et prégnants à son encontre. Il faut dire que personne ne l'avait prévenue, apparemment, puisque non seulement elle ne s'attendait pas à un coup pareil,

mais de plus, ses parents l'éloignent pendant deux semaines – elle part chez sa grand-mère ; à son retour, elle trouve à sa place, dans les bras de sa mère, un autre enfant, autrement dit, un intrus, un usurpateur – comme à chaque fois d'ailleurs que naquit un enfant dans cette famille, et il y en eut quatre en tout, Mary Barnes comprise. À n'en pas douter, tout le malheur de Mary Barnes vient de là.

C'est peu de dire que Mary Barnes est extrêmement jalouse. Car que peut-elle ressentir, au demeurant, à deux ans et demi, face à la venue, tout à fait inattendue pour elle, d'un frère ? D'autant plus que même avant cette irruption dans le couple mère-enfant, ça n'avait pas l'air d'être le paradis : Mary Barnes était née prématurément et avait souffert d'anorexie, et de plus, sa mère n'avait pas de lait – pour ainsi dire, elle lui refusait le sein. Comme pour ce qu'il en est de tous les enfants Barnes, d'ailleurs, l'accouchement s'était tellement mal passé que sa mère avait failli en mourir. Et enfin, ce n'est pas la venue de son frère qui fut la cause du mutisme de Mary Barnes, puisque, témoigne-t-elle, elle ne parlait pas plus auparavant, à un âge où, tout de même, vers les deux ans, l'enfant commence à avoir un certain vocabulaire. Si la venue de son frère n'est pas ce qui déclencha le mutisme du sujet, sans doute, cela contribua à l'aggraver, en raison du fait que la naissance d'un autre enfant, considérée ici comme l'abandon du sujet par la mère au profit d'un autre parfaitement illégitime aux yeux de ce même sujet, fait de cette mère une encore plus mauvaise mère, dont le sujet refuse catégoriquement d'adopter la langue pour ce qu'elle représente non pas de jouissance mortifère, mais de système symbolique propre à une puissance dont le caprice, fondamentalement mauvais, confronte directement le sujet à sa propre dérégulation. C'est d'être, ce qui redouble le fait que le sujet est confronté à une mère qui est aussi une femme, c'est-à-dire un sujet dont le désir ne se comble pas de la présence de l'enfant, c'est d'être aussi la mère d'un autre enfant, et plus tard d'autres enfants, c'est de s'occuper d'autre chose que de Mary Barnes, que la mère est marquée comme mauvaise, puisqu'elle confronte le sujet directement à la castration, à une époque où le sujet est encore en plein leurre de son rôle de phallus imaginaire, leurre qui tombe très brutalement.

Une question cependant se profile quant à ce thème du leurre, Mary Barnes ayant manqué de mourir dès sa naissance – elle rapporte que, alors prématurée, les médecins crurent qu'elle était morte, et que de plus, elle était incapable de se nourrir. En plus de cela, sa mère n'avait pas de lait – pas plus, d'ailleurs, que pour les enfants suivants. Il semble donc qu'il y ait eu quelque défaut de désir d'enfant du côté de la mère, et que le désir de cette dernière se situa fondamentalement ailleurs. Mary Barnes de plus indique que sa mère ne ressentait pas de plaisir en ayant des relations sexuelles, car elle le refoulait, se sentant coupable, et qu'avoir des enfants était un événement extrêmement douloureux qu'elle s'empressait d'oublier afin de s'acquitter de son devoir conjugal, en paiement de l'acte sexuel, vécu comme une souillure (cf. plus haut ce

qu'explique Mary Barnes à ce sujet). La question du leurre chez Mary Barnes s'avère donc problématique d'emblée, puisque dans ces conditions, l'on peut se demander comment le sujet peut être promu en tant que phallus imaginaire dans l'économie subjective de la mère. Mais en fait, il y est bien, en ce qui concerne Mary Barnes, puisque c'est bien cette nostalgie de l'être, ce phallus qui comblerait la mère, qui la tenaille toute entière, et qui gouverne en premier lieu toute l'architecture de son symptôme. Ce fut sans doute de n'être que fugacement leurré que ce sujet, réveillé brutalement de son rêve que de faire Un avec l'Autre fût tout de même possible, et en tout cas espéré, entra d'une façon très précoce dans la névrose – ce qui s'exprime, dès la plus jeune enfance, par des symptômes tels que la peur des foules, où l'angoisse est non seulement, dans ce cas, le retour tant espéré de la mère comme seulement mère, mais qui est aussi craint, parce que la mère est toujours mauvaise de n'être pas seulement mère ; non seulement cela, mais ceci confronte le sujet à ses souhaits de mort quant au frère – l'intrus à faire disparaître, l'usurpateur à châtier – souhaits dont le sujet se sent pleinement coupable, du fait qu'il aime, autant qu'il le déteste, ce frère qui est aussi son partenaire de jeux et son confident le plus intime. Mary et Peter Barnes, en effet, se révèlent être, alors enfants, d'inséparables compagnons, bien que rivaux, puisque aucun ne recule devant le fait d'accuser l'autre devant la mère, alors même que tous deux sont impliqués de même façon, par exemple dans une anecdote où ils furent pris sur le fait par Mme Barnes, en train de jouer dans la remise de leur père, à tenter de fabriquer une bombe avec des produits chimiques.

Mary Barnes aime profondément son frère, et le déteste tout aussi profondément – ce dont il appert que c'était d'ailleurs un sentiment parfaitement réciproque. C'est pourquoi elle profite du déclenchement de la schizophrénie de son frère pour l'évincer – c'est elle-même qui l'envoie à l'hôpital psychiatrique, ce dont elle ressent une culpabilité accrue – elle se sent « coupable de ce meurtre » (cf. *supra*). Le voyage à travers la folie de Mary Barnes est, à ce titre et sans aucun doute, une manière d'expiation pour avoir condamné ce frère à l'hôpital psychiatrique – il y aurait certes été envoyé sans cela, ce qui n'empêche pas le sujet de se sentir coupable, puisque c'est Mary Barnes elle-même qui l'a désigné aux infirmiers venus le chercher, après qu'elle eut d'ailleurs averti elle-même le médecin de famille de la maladie de son frère. En même temps, elle accuse le reste de la famille de ce meurtre, tout aussi bien, car pour elle, ce frère est la victime expiatoire des maux de la famille, le bouc émissaire qui sert à garder la cohérence de l'institution familiale – ce qui est repris, dans l'après-coup, directement de la théorie laingienne, il faut bien le dire, et est peut-être aussi pour le sujet une tentative de se défaire, du moins partiellement, de sa culpabilité invalidante en la reportant sur d'autres – quelque soit leur degré de culpabilité effective, que nous ne discuterons pas, car là n'est pas le sujet. D'ailleurs ne clame-t-elle pas souvent qu'elle n'est pas coupable, que c'est la famille qui l'a rendue ainsi, qui lui a fait croire

qu'elle l'était ? Cependant, elle ne peut s'empêcher de se sentir coupable, malgré son insurrection, et de mener jusqu'au bout cette expiation terrible qu'est sa maladie.

Le père carent et séducteur (que ce soit dans le fantasme ou bien en réalité) et la mère sévère et lointaine expliquent aussi le malaise de Mary Barnes. En effet, nous avons observé, en lisant l'autobiographie de Mary Barnes, qu'en matière de politique familiale, c'est bien Mme Barnes, la mère, qui menait le ménage comme elle l'entendait, ne souffrant aucune contradiction, si ce n'est par l'entremise de son corps, tout en symptômes. Elle semble avoir usé de chantage affectif, en feignant, d'après sa fille, d'être malade. C'était une mère très sévère en matière d'éducation et d'hygiène, qui semble avoir plus ou moins évincé le père de son rôle de représentant de la Loi, à son propre profit, d'ailleurs, en ce qui concerne Mary Barnes, puisque la Loi, elle est là, c'est même ce contre quoi elle se bat. La loi est là pour Mary Barnes, en tant que, comme nous l'avons exposé plus haut, le désir de la mère est ailleurs qu'à son endroit, ne serait-ce que dans la façon dont elle reproche à sa fille de ne pas être la petite fille modèle, l'enfant imaginaire qu'il aurait fallu qu'elle soit pour la combler – ce qui est impossible, mais qui fait partie du jeu de leurre entre la mère et l'enfant, exprimé en ces termes que la faute de jouissance résultant du fait que le phallus imaginaire est impropre à combler qui que ce soit en tant qu'il est justement imaginaire, cette faute de jouissance est donc reportée ici par la mère sur le sujet, qui la reprend à son compte, se défend contre cette accusation – d'où une Mary Barnes qui fait exactement le contraire de ce qu'on attend d'elle – tout en en ressentant de l'angoisse, puisque le sujet, ainsi, s'éloigne un peu plus de la perspective de faire Un, et avant tout, d'être aimé par sa maman, ce qui se résout dans une haine farouche à l'encontre de cette dernière, étant donné qu'elle ne colle décidément pas, comme objet, à son désir, d'autant moins qu'elle est bien entendu sujet avant d'être mère.

Par-dessus cette problématique vient se poser donc le problème d'un père non pas complètement absent, mais carent – du moins suffisamment carent pour devenir gênant, car il n'y a pas de père réel qui ne soit carent, dans la névrose comme dans la psychose, dans le premier cas parce qu'il ne fait que représenter la Loi, et donc, en tant que représentant, de façon structurellement imparfaite, car en tant que sujet, c'est un signifiant de la métaphore du nom du Père exprimée par le complexe de castration ; dans le second cas parce que, par définition, il ne représente rien du tout, par empêchement de la métaphore dû à la forclusion, et ce, quoi qu'il fasse. Cependant, le père de Mary Barnes semble, d'après le témoignage du sujet, particulièrement carent. Non pas qu'il ne s'occupe pas des enfants, car une relation de tendresse et de complicité s'établit, d'autant plus que la mère, d'après Mary Barnes, semble avoir dans ce domaine avoir fait particulièrement défaut. Cependant, il apparaît qu'il y ait manqué quelque limite, que ce soit dans le fantasme ou en réalité – toujours en ce qui concerne Mary Barnes,

s'entend – puisqu'elle relate, en plusieurs endroit de son témoignage, quelque chose de l'ordre de relations incestueuses consommées (cf. plus haut).

Cela explique, en partie, l'extraordinaire refus du sujet de se soumettre à la Loi qu'elle reconnaît pourtant, puisqu'elle vient la combattre jusque dans ses retranchements, la recherchant partout là où elle est, dans les différentes institutions : l'école, l'armée où elle est engagée comme infirmière, l'hôpital psychiatrique, l'institution religieuse où elle cherche à devenir nonne pour se rapprocher de Dieu, et même Kingsley Hall qui est une institution qui ne dit pas son nom – car c'est bien à Kingsley Hall que l'expression de la guerre du sujet contre les institutions se fit la plus virulente. Tout ce qui a, de près comme de loin, rapport à l'institution, c'est-à-dire rapport à la Loi, jusque même la parole elle-même – d'où le mutisme, en certains moments de son histoire, du sujet – est à la fois ardemment recherché et combattu violemment par le sujet, dans une révolte profonde. Car si la Loi est là, le sujet ne veut pas la reconnaître comme légitime : sans doute, la carence du père réel, se surajoutant au fait que c'est bien la mère qui se fait représentante ici de la Loi de façon assez brutale, fait que cette légitimité apparaît faible, et que le sujet cherche un moyen de le destituer tout à fait. Ceci explique que le véritable objet du désir de Mary Barnes, ce n'est pas – malgré quelque fantasme alarmé qu'elle conte à propos du plaisir qu'elle éprouvait, lorsque, adolescente, lorsqu'elle se promenait en compagnie de son père et de ses frères et sœurs, on la prenait pour la femme de son père – le véritable objet du désir de Mary Barnes, ce n'est pas tant le père que la mère, en vérité. Certes, le sujet éprouve un désir, qu'il ne se dissimule pas – en tout cas pas après-coup, à l'heure de son témoignage – pour son père. Mais après tout, n'est-ce pas aussi parce que ce père tient mieux le rôle de mère que la mère elle-même ?

Le père séducteur, donc, ne rend certes pas infirme la Loi en ce qui concerne Mary Barnes, car elle est, cette Loi, déjà instaurée, mais l'ébranle quelque peu de ses fondations, puisque ce faisant, dans le fantasme du sujet, il lui indique que cette Loi, finalement, n'est peut-être pas ce qu'il faut pour le sujet, renforçant le refus de ce dernier à se rendre à l'évidence de la castration – le sujet névrosé ne se rendant par ailleurs que contraint et forcé à cette évidence, dans le cas de Mary Barnes, cette acceptation est d'autant plus difficile du fait de cette séduction. Car si le père est séducteur, cela signifie pour le sujet névrosé que ce n'est pas la mère, qui est l'objet de son désir, que cette dernière ne lui appartient pas, et par conséquent qu'il s'agit, pour ce même sujet, de la reconquérir. Nous l'avons vu, Mary Barnes y aura employé toutes ses forces, jusqu'à frôler la mort.

Le père séducteur explique aussi, sans aucun doute, que Mary Barnes ait été incapable de forger des relations amoureuses avec des hommes, notamment parce que la quête d'un objet d'amour hétérosexuel, chez le sujet féminin, dérive directement de l'amour pour le père, ici à la

fois révélé dans le fantasme par l'effet de la séduction, en même temps que c'est tout à fait l'amour de la mère, bien plus que celui du père, que recherche Mary Barnes – mais cela n'est en rien contradictoire. En effet, cette impossibilité d'une relation amoureuse tient au fait que l'objet de désir de Mary Barnes, non seulement est de facture homosexuelle, non pas au sens où il est porté sur des femmes, mais au sens où il est porté très principalement sur la mère, mais en plus, ce qui entérine l'impossibilité d'une telle relation, ne parvient jamais, quoi qu'elle en espère – elle cherche activement à se marier, dans sa jeunesse, par l'entremise d'une institution matrimoniale, ou encore elle voudrait aller en U.R.S.S. pour avoir des enfants sans père – cet objet de désir, donc, ne parvient jamais à se décoller de la figure de la mère. Certes, la religiosité de Mary Barnes lui interdit la voie de l'amour homosexuel, mais plus encore que cela, cette voie est de toute façon économiquement barrée pour ce sujet, car quelque chose ne parvient pas à se sublimer : c'est, et cela le restera jusqu'au bout, à travers la figure de Dieu, la mère qui est le motif de la quête douloureuse d'un objet d'autant lointain qu'il se révèle proche, dans l'économie subjective de Mary Barnes, de l'objet (a) du fantasme, celui qui comblerait le sujet s'il n'était pas, parce que constitué, perdu.

La figure de la mère, donc, pour Mary Barnes, cette mère qui lui manque plus que tout au monde, ainsi que sa propension à se réfugier dans les institutions, illustre de façon exemplaire, à nos yeux, ce que cherche le sujet en matière de désir et de jouissance : la reproduction d'une époque mythologique, où le sujet ne faisait qu'Un avec l'Autre, par l'entremise d'un objet du fantasme qui, si certes il est à rechercher dans les objets extérieurs comme expression du manque à jouir fondamental de la névrose, est, chez Mary Barnes, en tant qu'il est à peine déguisé sous les traits de la mère, puis de Dieu, est perçu par le sujet, ici, comme perpétuellement, positivement manquant, ce qui ne cesse de le plonger dans une indéradicable dérégulation qui va jusqu'au refus même de s'alimenter, afin de ne pas grandir, afin de redevenir fœtus, expression dans le fantasme la meilleure, toujours en ce qui concerne Mary Barnes, de l'union avec l'objet, qui ne peut alors en passer que par la mort.

La question de la mort est centrale chez Mary Barnes ; elle l'écrit très souvent, qu'à cette époque, elle avait des pensées suicidaires, que suite à tel incident, elle voulait mourir, et même, qu'elle était « comme morte ». Ce serait vraiment peu de dire que cela résulte d'une profonde dépression, suite au manque d'amour, évident, terrifiant, qui la tenaille. Certes, en maints endroits, elle s'estime, parce que femme, d'ailleurs, indigne d'amour, et par conséquent, indigne de vivre ; certes, elle relate, dans son expérience, des passages où elle ne voyait aucune issue à son mal-être de n'être pas une femme modèle, de ne pouvoir donner et recevoir de l'amour. De plus, ses symptômes, l'anorexie en particulier, étaient assez graves pour la mener effectivement au bord de la mort, mort désirée par le sujet comme solution à l'horreur de sa condition. Mais

justement, et c'est là où est l'important, c'est que cette mort, qui de plus n'arrive jamais, cette mort est désirée par le sujet, elle la recherche, elle veut se loger dans ses bras, s'en faire accueillir, comme si par cette issue dernière, le sujet entrevoyait enfin quelque chose de la réalisation de son désir. N'est-il pas d'ailleurs déroutant que la recherche de cette mort, lorsqu'elle se fait dans le cadre de l'anorexie, s'accompagne d'un nourrissage à la sonde qu'elle revendique comme étant son droit le plus strict – qui lui sera refusé à Kingsley Hall, ses thérapeutes craignant qu'elle ne meure effectivement. Ce n'est pas tellement mourir, que cherche en réalité Marie Barnes, que d'être, de façon perpétuelle, en train de mourir – bien que mourir représente, pour ce sujet, le dernier retranchement, s'il le fallait, puisque des pensées suicidaires, qu'elle ne met cependant jamais en acte, lui traversent l'esprit, dans les périodes les plus sombres, continuellement – mais « Dieu me garde d'en arriver jusque là », dirait-elle – le dernier retranchement où il pourrait encore arracher au néant du manque son objet de désir. Car être en train de mourir, cela la ramène tout droit à son désir, cela en procède très directement – c'est le nourrissage à la sonde, comme si c'était un cordon ombilical, qui le pointe intensément : revenir dans le ventre de sa mère, ce qu'elle clame d'ailleurs dans tout son témoignage, et ne plus jamais quitter cette position. Mais la mort, n'est-ce pas, en tant que stase définitive, le résultat à la fois attendu et craint de la jouissance ?

La mort, certes, c'est la sentence qu'encourt imaginativement le sujet de la névrose, s'il désobéit à la Loi – ce qu'il ne manque jamais de faire en pensée, ne serait-ce que dans la constitution même de cette Loi, qui en passe par le meurtre fantasmatique du père, ne serait-ce que dans la quête de l'objet du désir qui ne se fait, quoi qu'il en soit, que parce qu'elle est transgression, ne serait-ce que dans le fantasme du névrosé, qui est dit pervers, étant donné qu'il découle, en premier lieu, du désir de l'Autre maternel en tant que manquant, parce qu'interdit. Or, Mary Barnes, et elle ne s'en cache pas, est coupable de désirs de meurtre à l'endroit de son frère, et dans la mort qu'elle craint devoir lui tomber dessus, ou, plus souvent, qu'elle espère pour avoir eu de tels désirs et d'en avoir même accompli une certaine partie en faisant enfermer son frère dans l'institution psychiatrique – il y a aussi là-dedans quelque chose comme une punition, pour ce frère, de la part du sujet, pour l'avoir destitué auprès de la mère, qui consisterait en l'avoir enterré vif dans le sein de sa propre mère, puisqu'il voulait tant avoir sa place – dans la mort donc, qu'elle espère lui tomber dessus, il s'agit de la même mort qui est le but de son désir, puisque vraiment, elle l'espère bien – comme par exemple ce qu'en démontre l'analyse du conte de Mary Barnes, *L'histoire de la sirène*, que nous avons faite un peu plus haut. La culpabilité la ronge, son Surmoi ne la lâche jamais, et la plonge dans des mortifications qui vont jusqu'à l'orée de la mort, mortifications qui sont bien de la jouissance, puisque personne, si ce n'est le sujet lui-même, ne l'oblige à s'en infliger autant. De la jouissance en surplus, donc, qui découle certes de

la Loi phallique interdisant au sujet de jouir autrement que sous le coup de cette même Loi, mais qui parce qu'elle est jouissance en surplus, jouissance de la punition infligée pour avoir transgressé la Loi, ne tombe pas sous le coup de cette même Loi. Pour preuve, Mary Barnes, s'infligeant ces mortifications, en récolte un surcroît de culpabilité, qui l'engage à s'en infliger encore.

Le mutisme et l'anorexie se comprennent ici comme une opposition à la mère, bannie par Mary Barnes qui s'insurge ainsi contre le fait accompli de la castration, en tant que sujet. Relation avec la langue maternelle : voici, à propos de la parole, qu'à huit ans, elle parle correctement – sans qu'elle nous apprenne si ce changement fut subit ou progressif, par ailleurs, mais là n'est sans doute pas la question. En dehors de la maison, elle reste pourtant assez silencieuse.

« Maman m'avait appris les mots mais la « voix » n'était pas la mienne » (p.31) ;

les guillemets qui couronnent la « voix » dont elle parle et écrit indiquent tout à fait, à notre sens, que ce n'est pas une voix réelle, qu'elle percevrait comme venant de l'extérieur. Il s'agit plutôt d'un Autre à la fois désiré et rejeté parce que lointain, et pourtant familier ; lointain, parce que ce qu'il comprend de loi symbolique est violemment dénié par le sujet, qui ne s'y rend que par la force des armes de l'institution – quelle qu'elle soit, famille, hôpital... et avant tout langage – après un âpre combat visant rien de moins qu'une liberté de jouissance qui est en fait un extraordinaire refus de grandir.

La question de la femme est alliée à la question de la mère, elle-même étant représentée par l'institution, de laquelle, tout en menant sa guerre contre cette dernière, Mary Barnes aura toute sa vie le plus grand mal à se décoller – l'hôpital en tant qu'infirmière, puis patiente, novice dans un couvent, puis résidente à Kingsley Hall, institution qui ne dit pas son nom.

La question de la femme est aussi alliée à celle de Dieu, seule instance véritablement légitime aux yeux de Mary Barnes, pour ce qu'elle apporte d'amour total, en réparation de la blessure imaginaire, qui consiste principalement pour Mary Barnes, en tant qu'elle expérimente la castration de façon très précoce – difficulté de la mère à donner la vie, mais aussi apparition d'un frère, Peter, alors qu'elle avait deux ans et demi, sans même avoir été prévenue, qui tend à casser un peu plus le lien entre mère et fille –, en un défaut d'amour ressenti comme une coupure violente, un arrachement soudain du sein maternel. En ce sens, la figure de Dieu se sous-tend de la figure de la mère, il est l'image-même de la mère idéale, toute dévouée, inconditionnellement, à son enfant, et cette particularité s'exprime aussi dans le mode de relation du sujet avec ses thérapeutes, en lesquels, et plus particulièrement en Joseph Berke, le sujet se rappelle, dans une réminiscence nostalgique, le temps mythologique, tout à fait fantasmatique, de son union avec l'Autre, où, suppose-t-il, il y avait l'objet qui lui fait si cruellement défaut – bien entendu cet objet

n'a jamais été, puisqu'il n'est constitué que parce qu'il est perdu, mais c'est justement pour cela que le sujet le recherche.

Cet amour à caractère homosexuel en tant qu'il vise, pour ce sujet féminin, très directement le sein maternel – ce qui se retrouve pleinement dans ses fantasmes fœtaux ainsi que dans son rapport aux excréments – lui barre la voie de l'amour d'un homme, interdite d'autant plus de la présence d'un fantasme incestueux avec le père, un peu trop conscient en raison du caractère séducteur de ce dernier. Ce père réel, de plus, ne fait pas son travail, c'est la mère qui commande, comme nous l'avons vu, ce qui encourage le sujet à combattre la Loi et à ne pas vouloir reconnaître pour légitime le fait accompli de la castration. Le désir de la mère se situant pourtant ici fondamentalement ailleurs qu'à l'endroit des enfants, Mary Barnes est bien au fait de l'existence de cette Loi, un peu trop sans doute, puisqu'elle la combat avec véhémence, dans la reconquête d'un objet qui ne brille pour elle, hélas, que par son manque.

La réconciliation d'avec la mère se fait ici d'abord par la réconciliation d'avec la Loi, où le sujet, après avoir suivi la route de la révolte et de la mort initiatique comme expression de cette révolte, se rend finalement, et devient pleinement adulte et autonome, tout en gardant un lien, comme un cordon ombilical, à l'institution, puisqu'elle fonde la sienne propre, Shealin Trust (cf. plus haut), au sein de laquelle elle vit d'ailleurs. C'est encore par l'imaginaire que se résout le conflit, et finalement la névrose hystérique dans son expression symptomatique, par l'entremise de la figure de Dieu, qui représente dans ce cas, bien plus que La femme, la mère idéale portée au secours de l'enfant en déréliction – mais la figure de La femme n'a-t-elle pas pour le sujet le lien le plus étroit avec la mère, en tant qu'elle dérive de cette dernière, qu'elle est donc le résultat de la réminiscence de l'époque mythologique, qu'elle est donc l'objet, d'une certaine manière, idéalisé, de la quête du désir, susceptible de ramener le sujet, si jamais elle existait, à cette fois unique et bienheureuse qu'il recherche tout le temps dans la compulsion de répétition, et qui est le moteur du désir : le trait unaire.

Quant à la scène publique – expositions, colloques, conférences, pièce de théâtre de David Edgar à son hommage – c'est une étape importante de la vie de Mary Barnes ; elle est vécue et même recherchée comme réparation faite au sujet, enfin remis au centre de toutes les attentions – ce qui coïncide avec le fait qu'elle pardonne à sa mère, voie possible vers une réconciliation, que ses symptômes s'atténuent, et qu'elle parvient à vivre de façon autonome et même à ouvrir elle-même son institution, donc, où elle accueille des personnes en souffrance psychique : cela, allié à la peinture – sa mère ne peignait-elle pas, comme on l'apprend dans son deuxième livre, de « charmantes aquarelles » ? – étant une façon de se hisser au-dessus du désir de sa mère, et de faire mieux qu'elle en la battant sur son terrain, comme elle l'a d'ailleurs fait avec le symptôme –

sa mère était toujours malade, apprend-on, mais peut-être un peu moins qu'elle, en tout cas au niveau de la violence de l'expression de ses symptômes – toujours est-il qu'elle gardait souvent le lit et qu'elle faillit mourir plusieurs fois. La scène est pour Mary Barnes l'un de ses moyens favoris pour atteindre son idéal, et ne plus être une femme sale qui se demande comment, étant femme, un garçon pourrait l'aimer, ni ne plus être une femme « toute simple » comme l'était sa mère, c'est-à-dire résignée à être humble et frigide, parce que, étant femme, nécessairement indigne – vision de la femme qui à maints égards est héritée directement d'une certaine conception religieuse.

La scène, donc, est une réparation imaginaire, et en même temps une formidable occasion de sublimation, puisque le sujet, ainsi, est le centre de toutes les attentions, grâce à la célébrité, ce qui lui permet d'accomplir son désir fœtal d'une façon tout autre, et autrement magnifiante, que dans la souffrance et la maladie. C'est une façon de compromis, une résignation à la Loi, et en même temps une infraction, car en même temps qu'elle finit par se conformer, elle poursuit, d'une autre manière, sa recherche de réunion avec cet Autre lointain.

Nous avons par ailleurs omis la question des guillemets, dont Mary Barnes fait un emploi quelque peu excessif dans son texte, alors qu'elle écrit sa biographie. Nous avons voulu y voir un lien avec la question de la femme clandestine, et aussi un lien avec la langue maternelle, où Mary Barnes met entre guillemets soit les mots qu'elle reprend de cette langue maternelle, qui sont d'ailleurs des expressions toutes faites, ou en tout cas très banales, tout comme cette femme « toute simple » qu'est sa mère, ou encore elle y met l'angoisse la plus insondable – sa déréliction, qui lui vient de l'absence de cette mère – avec le mot « Ça », encore écrit « ÇA », qui désigne cette déréliction, qu'elle nomme « colère », en anglais « *anger* », qui dérive tout droit du latin « *angustia* », lequel a donné « angoisse » en français. Soit est-elle – ce qui n'est pas du tout inconciliable – cette femme entre guillemets, femme clandestine, qui n'ose qu'à peine utiliser le reste de la langue, que protégée, justement, par ces guillemets. Cependant, nous n'avons pas d'idée précise quant à cet emploi des guillemets, sinon qu'ils sont sans doute, de façon générale, à mettre en rapport avec le fait que Mary Barnes se trouve, lorsque par exemple elle est, petite fille, à l'école et que la maîtresse l'interroge, en plein dans l'embarras, appelée à s'exprimer dans la langue maternelle dont elle ne veut pas faire usage.

Toutes ces questions sont par ailleurs imbriquées les unes dans les autres de façon telle qu'elles ne peuvent s'articuler l'une sans l'autre. D'ailleurs, Mary Barnes nous avait d'emblée prévenus :

« Une grande partie de mon être était tordue, enfouie, enroulée sur elle-même, comme un écheveau de laine emmêlé dont on a perdu le bout[...]. La grande confusion a commencé avant ma naissance. Elle alla en empirant¹⁵⁵ ».

La scène, le mutisme, le rapport à la nourriture, à la mort et à Dieu, ce sont certes aussi des questions que nous retrouverons chez Nijinski – c'est bien pour cela même que nous avons choisi de comparer ces deux cas – mais agencées d'une façon fort différente, structurellement parlant. Chez Mary Barnes, quoi qu'il en soit, ce que nous avons vu, tout cela se noue de façon symptomatique, dans la névrose, de façon tellement complexe et intriquée qu'elle écrit, justement, la phrase que nous venons de citer.

Le symptôme vient se sublimer non seulement grâce à la scène publique, mais aussi dans la peinture – ce qui pose la question de l'art chez ce sujet, puisqu'il dérive des excréments, qui sont autant d'enfantements – théorie infantile quant à l'origine des enfants très prégnante chez ce sujet, et d'ailleurs, elle fait elle-même l'association (cf. plus haut). C'est que l'art est, pour le sujet névrosé, rien de moins qu'une façon de sublimer la pulsion, c'est pourquoi, tout comme le symptôme et même le désir, il est transgression. À l'inverse du symptôme, cependant, et bien qu'il en découle et qu'il se constitue sur le même moule, il tend à décrire une réconciliation du sujet névrosé avec la Loi, parce qu'il est réparation imaginaire de la castration, en tant qu'il permet au sujet d'accorder son désir dans le mythe avec cette question, et de l'accomplir tout en ayant l'air de se conformer à la Loi, c'est à dire d'une autre façon que dans un retour impossible, sinon par la mort, à la fois unique. L'art, pour le sujet névrosé qui le pratique, c'est, comme le rêve ou le cauchemar, l'expression même du désir.

Peintre – même si l'on ne goûte pas forcément ses peintures¹⁵⁶, qui peuvent se discuter – artiste quoi qu'il en soit, c'est-à-dire mère fantasmatiquement d'enfants façonnés par le désir qu'elle avait d'être forcément une autre que sa mère voulut qu'elle fût, mère et amante, donc, celle de Dieu, après qui elle se mit « à courir comme après un homme après un pénis » : d'une certaine façon, Mary Barnes a soutenu son désir jusqu'au bout, même si elle s'en défendait, puisque ce désir ne se réalisa jamais dans le réel : elle ne fut, regrettait-elle encore à la fin de sa vie, ni mère, ni épouse.

Enfin cette écriture décrit une asymptote, tout comme ce dont il s'agit dans le rapport de la jouissance à la loi phallique dans la névrose (cf. *supra* sur l'évolution de l'écriture dans la pensée lacanienne), d'une façon déformée, cependant, puisqu'ici, ce n'est pas tellement de La femme

155 MB, p.13.

156 Cf. *Something Sacred* (cf. biblio), où dans l'édition que nous citons en bibliographie figure des reproductions de ses œuvres, ainsi que sur le site internet qui lui est dédié, à l'adresse suivante : <http://mary-barnes.net/>.

dont il s'agit à travers la question de Dieu, que de La mère, pour ainsi dire, c'est-à-dire la mère idéale, celle qui ferait que le sujet féminin et ici hystérique, soit comblé, c'est-à-dire que le fait accompli de la castration – et c'est bien ce qui accable Mary Barnes – soit effacé – ce qui est une impossibilité évidente et majeure, à moins d'en recourir, comme par ailleurs elle le fait à la fois dans la maladie et dans la peinture et l'écriture (le conte de la sirène, cité plus haut, en est un excellent exemple), à l'imaginaire.

Quel nouage, donc, pour Mary Barnes, si ce n'est celui, névrotique, du symptôme ? Le symptôme vient ici soutenir un imaginaire souvent mis à mal, et retient très solidement ensemble les différents registres, desquels aucun ne tombe jamais, pas même l'imaginaire, quand bien même il est particulièrement mis à vif. Le nœud du symptôme, en ce qui concerne Mary Barnes, est tellement solide, qu'elle écrit ceci, que nous citons une fois encore, car cela est essentiel :

« Une grande partie de mon être était tordue, enfouie, enroulée sur elle-même, comme un écheveau de laine emmêlé dont on a perdu le bout[...]. La grande confusion a commencé avant ma naissance. Elle alla en empirant¹⁵⁷ ».

Pour conclure, l'écriture dont il s'agit chez Mary Barnes, n'est-elle pas enfin une manière de voyage initiatique, ne décrit-elle pas un mouvement, un mouvement qui est finalement, dans le cas de Nijinski, nous allons le voir à présent, une chute intégrale. Et enfin l'écriture dont-il s'agit, chez Mary Barnes, n'est-ce pas autre chose que l'écriture et la réécriture, à chaque étape de son expérience, de l'imaginaire, par l'entremise d'un symptôme qui fait tellement de retour sur la béance du sujet, qu'il s'embrouille à n'en plus finir, bloquant le sujet dans sa capacité même à parler ? Comment dans ce nœud inextricable l'imaginaire pourrait-il même s'échapper ? En cela, Mary Barnes est un sujet on ne peut plus névrosé, ce qui ne contredit en rien la violence terrible de son symptôme, qui est, avant tout, une lutte dialectique entre la liberté et la mort, tant l'une ne va pas sans l'autre, toutes deux expressions extrêmes du désir.

Certes encore, nous n'avons fourni ici qu'un résumé de l'expérience de Mary Barnes, cette dernière étant par ailleurs trop riche et trop complexe pour tenir dans un tel travail. Nous pensons cependant, d'après les nombreuses notes que nous avons accumulées sur ce cas, en avoir repéré l'essentiel.

157 MB, p.13.

2. Dans la schizophrénie: Vaslav Nijinski, dieu de la danse et « clown de Dieu ».

« Le roi de la pensée sans trouble
en dansant s'en est allé
vers l'Autre Pays,
le pays de la lumière. »

Djalâluddîn ar-Rûmî (1207-1273), mystique soufi¹⁵⁸.

Vaslav Fomitch Nijinski¹⁵⁹ (v.1890-1950) fut un danseur et un chorégraphe hors pair, qui a révolutionné le monde de la danse. Surnommé, alors adolescent, la « huitième merveille du monde », il est, selon Peter Ostwald¹⁶⁰, l'un de ses biographes, l'un des rares danseurs de l'histoire à être considéré comme un génie.

Pour ce travail, nous avons essentiellement utilisé la version non expurgée du *Journal* de Nijinski, publiée après maintes péripéties en 1995 sous le titre de *Cahiers* (cf. bibliogr.). Il existe en effet une version antérieure, établie par G.S Solpray, et publiée sous le titre de *Journal de Nijinski*, aux éditions Gallimard, que nous donnons dans la bibliographie *infra* à des fins de

158 Fondateur de l'Ordre des Derviches tourneurs, l'un des plus grands savants de l'Islam, il a laissé de nombreux ouvrages, dont *Le livre du dedans* et le *Mathnawî*, poème de 25000 vers. On peut noter que Freud le cite souvent dans ses ouvrages, et qu'il semble s'en être inspiré en ce qui concerne certains points de sa découverte, notamment dans la mécanique du fantasme, puisque ar-Rûmî explique dans le livre du dedans, que la réalité du monde n'est appréhensible que par l'entremise d'un voile.

159 Il est d'usage, en français, d'orthographier « Nijinski » avec un « i » final, bien que la graphie en « y », usitée dans les pays anglo-saxons, se rencontre aussi par influence linguistique. Ces graphies multiples s'expliquent par la translittération du cyrillique au latin, qui se fait selon des règles différentes d'une langue à l'autre. Nous avons choisi de garder la graphie française pour des raisons logiques, le texte de ce travail étant rédigé en français.

160 Peter Ostwald a écrit ce livre avec l'aide de Tamara et Kyra Nijinski, les deux filles du danseur. Il utilise dans son ouvrage, *Un saut dans la folie* (cf. bibliogr.), les archives de l'université de Tübingen, où l'on trouve le dossier médical de Nijinski, ainsi que celui, le concernant, de l'hôpital cantonal de Münsingen. Ostwald a aussi rencontré Irina Nijinska, la fille de Bronislava, sœur du danseur, ainsi que Dieter Binswanger, fils de Ludwig Binswanger – ce dernier eut Nijinski comme patient en 1919, comme nous le verrons plus bas. Nous avons utilisé le livre d'Ostwald essentiellement pour les renseignements biographiques et les observations cliniques des établissements fréquentés par Nijinski que cette intéressante biographie contient, sans retenir toutefois les vues théoriques de l'auteur, qui diffèrent des nôtres en de nombreux points que nous n'énumérerons du reste pas, car tel n'est pas notre propos. Peter Ostwald (1928-1996) est un psychiatre praticien et professeur de Psychiatrie à l'Université de Californie à San Francisco. Violoniste de talent, il était passionné de musique et a beaucoup travaillé, dans le champ de la psychiatrie, à des œuvres en relation avec cet art. Il a écrit une biographie de Schumann et de Glenn Gould, notamment, et s'est très spécifiquement intéressé aux problèmes de santé psychique des artistes de scène.

comparaison, qui non seulement est tronquée d'un bon tiers, et qui a subi de plus un réagencement dont voici les raisons, exposées par Christian Dumais-Lvowski¹⁶¹, en préface de la version non expurgée.

C'est Romola Nijinski elle-même, femme du danseur, qui établit donc la première version publiée, en Anglais. Le *Journal* est censuré de tous les poèmes et des passages érotiques. De plus, Hans-Curt Frenkel-Tissot¹⁶² (alias Greiber dans la biographie écrite par P. Ostwald et Fränkel dans les *Cahiers*), le premier médecin qui s'occupa de la psychose de Nijinski, n'y apparaît pas, et le style particulier de Nijinski est corrigé – les répétitions sont supprimées, etc. L'ordre du texte est remanié, lui aussi. La version française respecte encore moins l'original, car la grammaire y a été de plus corrigée, sans doute dans un souci de lisibilité¹⁶³. En outre, C. Dumais-Lvowski suppose, sans avancer de sources ni de preuves, que Romola Nijinski aurait caché, de 1919 à 1934, les manuscrits de Nijinski, et l'accuse d'avoir prétendu les avoir découverts par hasard. Certes, Nijinski voulait publier ses écrits, qu'il considérait comme d'une importance première pour l'humanité, lui qui signait « Dieu Nijinski ». Mais il ne faut pas oublier non plus que tout au long de son journal intime, il raconte qu'il passe son temps à cacher ses cahiers à sa femme, car il ne veut pas qu'elle les lise avant qu'ils soient publiés ; que Mme Nijinski ait effectivement caché ces documents, cela n'est pas impossible ; mais que ce soit Nijinski lui-même qui les ait dissimulés, comme il l'aurait fait chaque soir – il pensait sans doute revenir et continuer d'écrire, et d'ailleurs, le texte se termine en queue de poisson, ou peut-être ne lui a-t-on pas laissé le temps d'aller chercher ses cahiers – tout cela n'est pas impossible non plus, et de fait, cette question est désormais sans réponse, et d'ailleurs sans vraiment d'intérêt.

161 Auteur et éditeur (Montréal, 1955). Diplômé de l'École Supérieure de journalisme et de l'École des Hautes Études Sociales de Paris. En 1993, le Festival d'Avignon lui commande une adaptation théâtrale française du *Journal* de Vaslav Nijinski. Ce spectacle fait aussi l'objet d'une tournée européenne. En 1995, il traduit les *Cahiers* de Nijinski dans leur version inexpurgée. Suite à la publication des *Cahiers* aux Éditions Actes Sud qui suscite un retentissement international, il entreprend une série de conférences sur Vaslav Nijinski et écrit avec la réalisatrice Élisabeth Kapnist le film documentaire *Vaslav Nijinski, une âme en exil*, pour la chaîne de télévision ARTE. Le film remporte le prix du meilleur documentaire sur la danse de l'UNESCO. Il est co-scénariste de plusieurs autres documentaires sur la danse, dont *Kabuki, la voie du geste* sur le théâtre japonais du même nom, et est directeur de collections aux Éditions Actes Sud. Il est l'auteur de *La Promesse du seuil*, récit d'un voyage fait en compagnie de Marguerite Yourcenar. ».

162 Nous avons retrouvé le véritable nom de ce médecin suisse grâce à l'université de Harvard, États-Unis, qui est depuis peu propriétaire de la correspondance de la famille de Nijinski, et a donc rendu public ce nom ; c'est pourquoi nous n'avons pas jugé utile de garder son anonymat, d'autant que ce médecin est à présent décédé depuis longtemps. Frenkel-Tissot a laissé quelques travaux par ailleurs souvent cités en médecine (gastrologie et physiologie, notamment), que nous citons en bibliographie pour donner une idée de la formation de ce médecin, qui a passé sa thèse en 1914 à Zurich (cf. bibliogr.).

163 Que Romola Nijinski ait voulu préserver l'image de son mari est une chose qui la regarde, et c'est son droit le plus strict ; elle l'a ainsi certes momentanément réduit au silence, ne tenant pas compte de l'avis de Nijinski lui-même, qui souhaitait ardemment voir entièrement publier ses *Cahiers*. Il ne faut point lui en vouloir, cependant, s'agissant de la préservation toute légitime de sa vie privée, Nijinski étalant au grand jour, dans la version non expurgée, une sexualité peu conventionnelle, dont au reste il ne lui avait jamais parlé auparavant. Quant à la correction apportée par la traduction française, nous ne blâmerons jamais assez ces procédés, qui en voulant plaire au grand public, ne font que dénaturer un peu plus la parole de l'auteur, et réduisent ainsi de beaucoup la valeur clinique de ces singuliers documents.

Peter Ostwald, quant à lui, dans sa biographie de Nijinski, nous apporte encore quelques précisions là-dessus, arguant que Romola Nijinski avait certainement intérêt à garder sous silence sa relation adultère avec le Dr Greiber, alias Frenkel-Tissot, thérapeute de Nijinski à Saint-Moritz. Si le biographe admet qu'il n'est pas sûr de cette assertion, pour notre part, nous ne trouvons aucune trace d'une telle relation dans les témoignages et documents de l'époque, ni même dans les *Cahiers*. Il nous semble que le biographe, dont le travail de recherche est à d'autres égards d'une grande qualité, ait eu tendance à « diaboliser » la figure de Romola Nijinski, pour quelque raison qui nous échappe. De plus, il fait de Frenkel-Tissot un psychothérapeute non qualifié ; certes, il était docteur en médecine sportive. Mais il était tout de même l'élève de Eugen Bleuler, ce qui ne fait pas de lui un ignorant sur la question de la schizophrénie, loin de là. De plus, la pratique de la psychanalyse, en 1918, avait un cadre d'exercice beaucoup moins défini qu'au moment où P. Ostwald écrit, et sa théorisation était en pleine genèse. Certes encore, au vu de ses résultats sur Nijinski, Frenkel-Tissot n'apparaît pas comme un analyste très brillant, mais après tout, nous n'en savons rien. En effet, il ne faut pas oublier qu'en 1918 l'analyse d'un sujet psychotique était alors une entreprise rarissime et par là même hasardeuse. Enfin, le docteur Frenkel-Tissot fut-il, comme l'affirme Peter Ostwald, l'objet d'un transfert massif de la part du danseur ? Sans aucun doute, même si cela n'apparaît pas si clair dans les *Cahiers*, l'on en trouve les traces dans les comptes-rendus de Binswanger, d'une part, et dans le fait que justement, Nijinski l'accusa d'entretenir une liaison avec sa femme, ce qui est d'après nous l'expression d'une jalousie délirante de la part du danseur, que nous expliquons brièvement plus bas – le sujet Nijinski ayant en réalité nourri des sentiments d'amour à l'endroit du médecin, qu'il s'empressa de rejeter en attribuant la paternité à sa femme. Reste que la biographie établie par P. Ostwald constitue une mine de renseignements précieux, notamment en ce qui concerne les extraits des dossiers médicaux de Nijinski, auxquels nous n'avons malheureusement pas pu avoir accès, à temps, en leur intégralité¹⁶⁴.

De la version expurgée des *Cahiers*, publiée sous le titre de *Journal* (cf. bibliogr.), nous n'avons tout de même pas ignoré la préface, qui apporte quelques éléments intéressants au niveau biographique, et permet de se rendre compte de l'amplitude de la censure apportée à la fois par Romola Nijinski et par le souci tout grammatical de la correction effectuée par cette première édition française.

¹⁶⁴ Nous espérons pouvoir nous en servir dans une version plus complète de notre travail sur Nijinski, mais il nous faudra pour cela obtenir l'accord écrit de Tamara Nijinski, la fille cadette du danseur ; nous avons du reste eu du mal à établir s'il restait des ayant-droits de Nijinski encore en vie, d'où l'impossibilité pour nous d'obtenir à temps cette autorisation. Nous nous en sommes donc tenus aux extraits publiés dans le travail de P. Ostwald. L'on trouvera la référence bibliographique les concernant à l'Université de Tübingen, sous le titre *Binswanger-Archiv, Sanatorium Bellevue, Kreuzlingen, 1857-1980*, dans la section des archives de l'université (cf bibliogr.).

La version établie par C. Dumais-Lvowski et Galina Pogojeva, publiée en 1995 chez Actes Sud, même s'il y manque les dessins, constitue donc, en tant que respectant le texte original, un document à grande valeur clinique. En particulier, lettres et poèmes ont été restitués, et l'ordre du texte, ainsi que ses particularités syntaxiques, souvent fautives, ont été scrupuleusement respectés, d'après ce qu'en dit C. Dumais-Lvowski, dans la préface. Reste qu'il s'agit d'une traduction, aussi les itérations sonores de l'écriture nijinskienne apparaissent en maints endroits obscures – ce qui est malheureusement inévitable. N'entendant pas la langue russe, dans laquelle est écrite l'original, nous avons dû nous en contenter. Mais, question haletante : à quand une version intégralement intégrale?

On peut toutefois trouver des reproductions de dessins de Nijinski dans l'album de la Réunion des Musées Nationaux, sous le titre *Nijinski – 1890-1850* (cf. bibliogr.).

C. Dumais-Lvowski, en outre, prétend lui aussi que Romola Nijinski a eu une liaison avec Frenkel-Tissot, sans même prendre la peine de citer ses sources – la biographie de P. Ostwald ? Nous avons donc choisi de ne pas y accorder crédit, pour cette raison comme pour celles citées plus haut.

Nous avons aussi utilisé les *Mémoires* (cf. bibliogr.) de Bronislava Nijinska, sœur de Vaslav, ainsi que les souvenirs de Anatole Bourman (cf. bibliogr.), ami d'enfance du danseur, entre autres documents intéressants. Quoi qu'il en soit, les sources, diverses et variées, au sujet de Nijinski, ne manquent pas, ce qui témoigne aussi de l'extrême célébrité du personnage, tout en excès, qui déchaîna les passions et fit scandale, à une époque, la fin de la Belle-Époque et le début des Années Folles, par ailleurs de grande innovation artistique.

Dans un premier temps, donc, en fait d'anamnèse, nous n'avons pu résister au plaisir de donner des repères biographiques assez complets, tant l'histoire familiale et personnelle de Nijinski est riche de détails importants, aussi importants que les personnages qui l'accompagnent. Certes, cela peut paraître un peu déséquilibré face à la brièveté de ce que nous avons écrit concernant la vie de Mary Barnes, mais il faut reconnaître qu'en ce qui concerne cette dernière, les sources ne font pas foison. Quoi qu'il en soit, cela qui nous permettra, tout en laissant apprécier au lecteur ce que nous avons très certainement oublié, d'esquisser quelques traits du danseur, pour enfin les mettre en relation avec ses écrits et ainsi en dessiner un portrait que nous espérons intelligible.

a. *Éléments biographiques.*

Les parents de Vaslav Nijinski sont originaires de Pologne. Danseurs de ballet dans les théâtres, cirques, carnivals des pays slaves, ils mènent une existence précaire, et effectuent de nombreux déplacements dans les villes et villages. Vaslav est le deuxième enfant d'une fratrie de trois, dont un frère aîné, Stanislav, et une sœur cadette, Bronislava. Les trois enfants participent dès leur plus jeune âge aux spectacles, et comme l'écrit P. Ostwald p.20, « ils se mirent au ballet comme les canards se jettent à l'eau. »

La mère de Vaslav se nomme Eleonora Nicolaevna Bereda (dite Liota), et est née à Varsovie le 15 décembre 1856. Elle est orpheline à 7 ans, avec ses deux frères et deux sœurs.

« Leurs parents moururent sans rien leur laisser, pas même un cousin éloigné » (Nija¹⁶⁵, p.21).

Le grand-père maternel s'appelle Nicola Bereda, ébéniste et joueur invétéré, qui précipita la ruine de la famille. On le dit neurasthénique. Il mourut d'une crise cardiaque. La veuve se laisse mourir de désespoir.

« En cachette, l'un après l'autre, les enfants la piquaient avec des épingles et lui parlaient, dans l'espoir de lui faire reprendre connaissance » (Nija, p.21).

Eleonora est recueillie avec le reste de la fratrie par la marraine de Théodosia, sa sœur. Mais les frères Bereda se disputent avec elle et la quittent en emmenant les trois sœurs. Voici, dans l'ordre, la fratrie : Adam, 17 ans, Henryk, 15 ans. Théodosia 11 ans, Marie Stéphanie 9 ans, Eleonora étant la plus jeune. Elle est craintive, et transmettra ses angoisses à ses enfants : Nijinski avait peur que sa mère ne meure de faim (à comparer avec la grand-mère, qui s'était laissée mourir de faim suite à un deuil pathologique). Elle a tendance à réagir aux frustrations par des explosions de rage ou de profondes dépressions, ce que l'on retrouve aussi chez ses enfants.

Alors que les trois frères sont étudiants boursiers, Stéphanie entre à l'école de danse du théâtre Wielki de Varsovie, ainsi qu'Eleonora, où elles dansent dans des ballets et opéras.

165 Ainsi désignerons-nous les *Mémoires* de Bronislava Nijinska (cf. bibliogr.), par souci pratique.

Les deux sœurs poursuivent l'apprentissage de la danse en cachette, car les frères y sont vivement opposés. Stéphanie, à 14 ans, est engagée comme première danseuse soliste à l'Opéra de Kiev.

Les trois sœurs partent sans prévenir leurs frères pour l'Opéra de Kiev, où elles deviennent des danseuses de talent, alors qu'elles ne parlent que le polonais – la Pologne étant sous occupation russe.

En 1875, mort de Adam Bereda, l'un des frères, d'une pneumonie.

À 19 ans, Eleonora se fiance avec un capitaine d'artillerie, en 1876, et décide d'abandonner la scène. La cérémonie est fixée à Varsovie, où vit encore Henryk, le frère survivant. Mais

« quelques jours avant la cérémonie, alors que le jeune couple traversait la ville, le fiancé montra l'une des églises catholiques de Varsovie aux murs criblés de traces de balles : « Là, devant ce mur, plus d'un Polonais a été fusillé en 1863-1864 », lui dit-il, oubliant peut-être que sa fiancée était Polonaise. Puis il lui raconta comment lui-même, encore jeune officier, avait pris part à la répression de l'insurrection polonaise... Le lendemain, elle renvoya sa bague à son fiancé, et quitta Varsovie » (Nija, p.25).

Bronislava Nijinska ajoute, pp.8-9 du même livre, que

« Eleonora resta sans rien dire (c'était une caractéristique familiale que de supporter la douleur en silence), mais elle avait compris qu'elle ne pouvait pas épouser un officier russe. »

Eleonora Bereda rejoint la troupe qu'elle avait quitté, jusqu'à ce qu'elle rencontre un jeune danseur polonais, Thomas (Foma) Lavrentievitch Nijinski.

Thomas Nijinski, né à Varsovie le 7 mars 1862, fut aussi élève à l'école de danse du théâtre Wielki. Il n'avait que huit ans lorsqu'il commença sa carrière de danseur, alors que ses parents n'avaient aucun lien ni affinité avec le monde du spectacle. Son grand-père avait participé à l'insurrection de 1830, suite à quoi le régime tsariste lui avait confisqué ses droits et ses propriétés. Son père était employé de chemin de fer, et participa activement à l'insurrection de 1863, où il fut blessé, mais réussit à échapper aux Russes. Eugenius, jeune frère de Thomas Nijinski, s'engagea au Parti Révolutionnaire de libération.

Thomas Nijinski, quant à lui, se voue au théâtre, et est engagé par la troupe du Wielki à 19 ans.

Ayant à 21 ans rencontré Eleonora Bereda, il était tombé fou amoureux d'elle, aussi partit-il pour l'Opéra d'Odessa, pour s'engager dans la troupe dans laquelle elle travaillait alors. Le théâtre Wielki le renvoie, avec interdiction de jamais retravailler dans la troupe.

« Il rêvait de l'épouser et s'efforçait d'obtenir le titre de premier danseur. Mais, un an plus tard, il se heurta à un obstacle majeur : le service militaire. (...) Pour un danseur, c'était un vrai drame. Pendant trois ans, il devait abandonner sa vie artistique et perdait inévitablement sa technique » (Nija, p.27).

De plus, depuis les insurrections polonaises, le service militaire était particulièrement dur pour les Polonais, qui étaient le plus souvent envoyés en Sibérie.

Cependant, tous les appelés n'étaient pas élus, on les tirait donc au sort. Thomas Nijinski eut de la chance, il fut exempté. Il demande Eleonora en mariage, qui met deux ans à se décider, car elle a cinq ans de plus que lui. Mais surtout, bien qu'il lui plaise, elle a peur de lui. Mais un jour, Thomas Nijinski menace de se suicider avec un revolver qu'il sort de sa poche. Eleonora Bereda, craignant qu'il s'exécute, accepte sa requête.

Le mariage est célébré en mai 1884, à Bakou. Le couple continue de se vouer à la danse. Les danseurs polonais sont d'ailleurs à l'époque considérés comme les meilleurs, et donc activement recherchés – tradition à laquelle S. de Diaghilev lui-même et ses Ballets russes ne se départiront pas. Thomas Nijinski est beau, grand et viril, très admiré pour sa force et ses qualités athlétiques, nous rapporte Ostwald. À la danse, ses sauts sont d'une hauteur inhabituelle, et il est doté de grands talents d'acteur. Cependant, il est immature sur le plan affectif, apprend-on, et impulsif, voire violent.

Le 17 décembre 1886 (le 29 décembre selon le nouveau calendrier russe de 1923), à Tiflis, naissance de Stanislav Fomitch, dit Stassik, le premier enfant du couple. Stanislav a la malencontreuse particularité d'accumuler les accidents : il reçoit par exemple une marmite de soupe brûlante sur la tête, ou se retrouve encore sous une lourde plate-forme hérissée de pointes. Ce sera encore à des accidents, nous le verrons, qu'il devra son destin tragique et éphémère.

Selon certains biographes, dans la nuit du 27 au 28 février 1889 (11 au 12 mars selon le calendrier russe), à Kiev, naissance de Vaslav Fomitch, dit Vatsa, ou encore Wacio.

« Notre mère aimait à dire qu'il était né « coiffé » (expression russe rappelant qu'il était venu au monde avec sa gourme¹⁶⁶, et signe prédisant une vie heureuse) » (Nija, p.28).

Mais en réalité, les circonstances de sa naissance sont incertaines. Il est peut-être né à Kiev, alors que ses parents sont en tournée ;

« Eleonora y aurait même dansé jusqu'aux dernières contractions » (Osw, p.22¹⁶⁷).

166 *Id est* avec un morceau de poche amniotique sur la tête! Les fées qui président à la naissance d'un sujet appelé à devenir psychotique sont souvent dotées d'un certain sens de l'humour.

167 Peter Ostwald, Un saut dans la folie, cf. bibliogr.

De plus selon les sources, la date même de sa naissance diffère.

Ainsi, un document des archives de Varsovie donne la date du 17 décembre 1889. Quant aux rapports psychiatriques, Bronislava Nijinska, la biographe Vera Krasovskaya ainsi que des chercheurs de la bibliothèque publique de New York, nous avons la date du 28 février 1889 (12 mars selon le nouveau calendrier russe). Richard Buckle et Lincoln Kistein donnent l'année 1888, et Nijinski lui-même, 1890. Son certificat de mariage indique qu'il est âgé de 23 ans le 10 janvier 1913, et son certificat de décès, établi à Londres, le tient pour âgé de 59 ans le 11 avril 1950. Enfin, son épouse Romola Nijinski avance dans son premier livre la date du 28 février 1890, et dans son second livre celle du 28 décembre de la même année, soit pas moins de dix mois plus tard.

Selon Ostwald, il se peut que la mère de Nijinski ait menti aux autorités russes pour qu'il échappe aux autorités militaires. Cependant, ce qui est plus probable, la modification du calendrier russe en 1923 est une source possible d'erreurs et de confusion. Cependant, quelles que soient les causes de cette incertitude, nous ne pouvons qu'ajouter qu'il s'agit là d'une bien curieuse coïncidence, pour un sujet psychotique, que d'être né de façon incertaine.

A 33 ans, nouvelle grossesse de Eleonora, trop rapprochée, ce qui est considéré comme un désastre ; elle ne voulait pas que son mari l'apprenne.

« Pour les couples d'artistes itinérants, c'était un fardeau que d'avoir une famille trop nombreuse. Les directeurs de théâtre privés n'engageaient qu'avec réticences les artistes encombrés d'enfants » (Nija, p.12).

Eleonora se jette du haut d'une table, à plusieurs reprises, pour avorter, en vain. Bronislava Fomitchna, dite Bronia, naît le 27 décembre 1890 ;

« une heure avant, mon père et ma mère dansaient ensemble sur la scène de l'Opéra de Minsk » (Nija p.29),

comme il en fut, peu avant la naissance de Vaslav Nijinski.

Enfant vive et précoce, plus à l'aise avec les mots que Nijinski, elle eut un rôle prépondérant dans la vie de son frère, compagne indéfectible, âme sœur et camarade de jeux. Ils monteront et danseront des ballets ensemble, sous la houlette de Diaghilev, et plus tard, elle deviendra une danseuse et une chorégraphe de renommée internationale et de très grand talent.

Les deux derniers enfants ne sont baptisés qu'en 1891, à Varsovie – les parents tenant à ce que la cérémonie soit effectuée en Pologne.

Peu après la naissance de Bronislava, cependant, Stanislav Nijinski grimpe sur le rebord d'une fenêtre, se penche et tombe la tête la première sur le pavé, quatre étages plus bas. Il reste

dans le coma pendant plusieurs jours. Par la suite, il eut de sérieuses difficultés d'apprentissage, voire souffrit d'un certain retard mental. Calme et doux d'abord, après la puberté, il devint violent et indiscipliné ; ses hurlements dérangent toute la famille, qui finit par le faire interner. Cela perturbe énormément les enfants, et, ajoute Ostwald, Nijinski lui-même aura plus tard tendance à « imiter les déséquilibrés » (!). A noter même qu'à la fin du ballet *Le spectre de la rose*, le danseur fait un saut spectaculaire et s'envole par une fenêtre. Nous verrons plus tard à quel point d'ailleurs l'œuvre de Nijinski, ainsi que sa maladie, insiste sur la référence à ce frère malheureux.

Vaslav Nijinski fait de rapides progrès dans la danse. À quatre ans, il se fait déjà remarquer pour son adresse, ce dont il montre une tendance à l'arrogance. Il connaît son premier succès public à cet âge, quand il danse le topak, une danse polonaise, pour les fêtes de Pâques, dans le rôle d'une petite fille :

« avec sa peau brune, ses grands yeux marron, et ses longs cils duveteux, il était impossible de voir que c'était un garçon. Il ressemblait à une petite Ukrainienne, en chemise blanche brodée à manches larges, et en robe pailletée. Il portait sur la tête une guirlande de bleuets et de coquelicots artificiels, ainsi que de longs rubans bleus et jaunes, et autour du cou plusieurs rangs de perles multicolores » (Nija, p.20).

Nijinski et son père dansaient souvent ensemble, et avaient le même don pour l'imitation et le saut. Enfant, c'est un véritable casse-cou. Il effectue notamment des escalades vertigineuses, très risquées, dont il tire un plaisir enivrant – comportement dangereux pour lui-même, à comparer avec celui de son frère Stanislav. Sa mère, en outre, qui a peur de tout, et donc des accidents, surtout depuis celui arrivé à son frère, devient rapidement très protectrice à son égard.

La famille vit à cette époque sur une île, à Novaya Derevnia, près de Saint-Pétersbourg, dans le delta de la Neva. Vaslav disparaît souvent de la maison, se promène seul, explore les champs et les villages, joue avec les animaux, visite les campements des Tsiganes et danse avec eux, rôde avec des inconnus autour du théâtre. Plusieurs fois, sa mère appelle la police pour le ramener, et le punit sévèrement à coups de branches de bouleau.

Cependant, Vaslav Nijinski ne change pas d'attitude.

Selon Ostwald, c'est un enfant hyperactif, hyperactivité qu'il définit comme un trouble déficitaire de l'attention, et qui s'exprime par une suractivité constante, un comportement imprévisible, un tempérament irritable et colérique, des troubles du sommeil et de la concentration, de faibles résultats scolaires. Nous nous méfions quant à nous de ce diagnostic, très en vogue aux États-Unis, qui par ailleurs ne signifie pas grand chose dans le cadre de la théorie psychanalytique.

En revanche, Nijinski lui-même apparaît ainsi dans ses *Cahiers*, et les témoignages de ses contemporains s'accordent sur ce point, sans compter que son élocution est depuis le début malaisée, comme son écriture. Il est parfois silencieux, absent – états dépressifs précoces, peut-être, selon Ostwald, toujours. Sa sœur écrit dans ses *Mémoires* :

« je ne lui ai jamais demandé si, comme moi, il se sentait, dans ses pensées, comme moi, loin de la terre, aux marges du paradis » (Nija, p.45),

à propos du fait qu'elle le trouve parfois, enfant, agenouillé, en train de prier. Peut-être, pensons-nous, faut-il déjà soupçonner, à l'œuvre, des états d'inquiétude du sujet provoqués par de possibles phénomènes élémentaires, ce qui peut arriver dans l'histoire d'un sujet psychotique, de façon épisodique, bien avant le déclenchement lui-même.

À six ou sept ans, son père l'emmène sur les bords de la Neva pour tenter de lui apprendre à nager, selon une pratique courante à l'époque : il le jette à l'eau, Nijinski coule et manque de se noyer. Il en réchappe grâce à une corde à laquelle il s'agrippe, et, d'après ce qu'il en dit dans ses *Cahiers* sur la vie, son père ne tente pas de le sauver. Peut-être Nijinski exagère-t-il, en tout cas cet épisode l'a marqué.

À ce moment, les parents traversent une grave crise conjugale. Eleonora ne peut accompagner son mari partout, en raison de ses responsabilités familiales. Au cours d'une tournée en Finlande, Thomas Nijinski a une liaison avec une danseuse, Rumiantseva. Il naît de cette liaison une certaine Marina, une petite fille dont personne ne sait ce qu'elle est devenue. Toujours est-il que les enfants Nijinski voient de moins en moins leur père, qui veut quitter la famille pour vivre avec la danseuse. « Il entrait parfois dans des rages qui frisaient la folie », note Vera Krasovskaya, citée par Ostwald p.28, mais Eleonora Nijinska est elle aussi encline aux mêmes accès de rage.

La réaction de Vaslav Nijinski au départ de son père est extrêmement violente ; il prend le parti de sa mère, ce qui envenime la situation. Mais d'une manière générale, il a tendance à cacher ses sentiments et à éviter les conflits.

La famille déménage, sans le père, à Saint-Pétersbourg, alors capitale de la Russie. Vaslav Nijinski a huit ans, et il est l'objet principal des soins et de l'affection de sa mère, et, de plus, chef de famille, selon la coutume qui voulait que la mère ne le fût pas. Son père ne reparaitra pas avant un moment.

À l'âge de dix ans, Vaslav entre à l'école de danse du Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg, inscrit par sa mère.

Au XIX^e siècle, la danse classique connaît une crise en Europe, mais prospère en Russie. Les Italiens Virginia Tucci et Enrico Cecchetti, le Français Marius Petipa, des danseurs et chorégraphes célèbres, s'installent à Saint-Pétersbourg pour y travailler et enseigner au Théâtre impérial. Des fonds généreux sont mis à leur disposition par le tsar. Tchaïkovski et d'autres grands compositeurs écrivent des ballets. En proviennent de nombreux danseurs étoiles, tels que Nicolas et Sergei Legat (le dernier sera professeur de Nijinski), Matilda Kcheminska, alors maîtresse du tsarévitch Nicola II, Michel Fokine, Anna Pavlova, et bien d'autres, tout aussi brillants et renommés dans une large tranche de la population.

Nijinski, quant à lui, doit d'être accepté à l'École impériale à sa mère, qui y a des relations importantes. Il se montre si talentueux qu'il gravit très rapidement les échelons, dans un monde à uniformes, où la formation est dure et la discipline très stricte.

À cet âge, Vaslav a un immense appétit, il surveille l'assiette de son frère pour être sûr qu'on n'y met pas plus de nourriture que dans la sienne. Il a l'air stupide et faible d'esprit, raconte-t-on. Il a peu de contact avec les filles de son âge, car il lui est interdit de leur parler ou de les rencontrer au dehors. De plus, en raison de son apparence, qui ressemble à celle des Tartares, ses camarades le surnomment « le petit Japonais », et se moquent de lui. Le fait que sa mère insiste, malgré ses protestations, pour l'accompagner à l'école, n'arrange pas les choses : on le traite de fille et il se bat fréquemment.

Il manifeste de tels dons qu'il est engagé dans la troupe du Théâtre deux ans plus tard, ce qui détériore plus avant ses relations avec ses camarades de classe, fort jaloux entre eux. Le 13 mars 1901, alors qu'il est en 3^{ème} année à l'École impériale, ils lui jouent d'ailleurs un mauvais tour. Ils l'exhortent à sauter par-dessus une table, alors que l'un d'entre eux rehausse le meuble et qu'un autre graisse le plancher de savon. Nijinski se blesse gravement : quatre ou cinq jours de coma, contusion hépatique avec hémorragie interne sérieuse, et possible lésion au cerveau. Il manque l'école pendant six mois.

De ce séjour à l'hôpital se dessine sa peur de la mort : alors alité, un palefrenier qui avait reçu un coup de sabot de cheval partageait sa chambre et lui parlait, tout à coup trépassé. Pour ajouter à cela, plusieurs autres garçons de sa classe, tant la formation était dure – la danse étant une discipline où le corps est amené à ses limites – seront blessés, dont certains n'en réchapperont pas.

Nijinski a des problèmes sérieux en ce qui concerne ses comportements sociaux et ses résultats scolaires. Il excelle en gymnastique, musique, dessin, mais est quasiment nul dans toutes les autres matières, celles qui privilégient l'expression de la parole et de l'écrit. Il est pour cela fréquemment réprimandé, d'autant plus qu'il joue des tours pendables. Il est surpris notamment plusieurs fois entraîné de se masturber, avec deux autres élèves. On lui supprime alors

sa bourse d'études pendant trois mois, ce qui aggrave les difficultés économiques de sa mère. Avant la fin de la troisième année, il est l'objet d'une menace de renvoi.

Il devient cependant pensionnaire de l'école, où il dort dans le dortoir des garçons, qui ressemble, à ce qu'il paraît, à un hôpital. Les contacts avec sa mère se trouvent alors limités. Vaslav va à l'église, où il rencontre Isayev, qui avait à peu près son âge, son « compagnon de masturbation », comme le surnomme le danseur à la p.171 des *Cahiers*. C'est à cette époque qu'il se réfugie au lit pour s'adonner à l'onanisme, à chaque fois qu'il est submergé par les exigences.

Nijinski écrit plus tard, à propos d'Isayev :

« Je l'aimais, mais je sentais que ce qu'il m'avait appris était une mauvaise chose. Je souffrais quand j'en avais envie. J'en avais envie à chaque fois que je me mettais au lit[...] J'ai remarqué qu'à l'école personne ne savait rien de mes habitudes, c'est pourquoi j'ai continué. J'ai continué jusqu'à ce que je remarque que je dansais moins bien. J'ai eu peur, car j'ai compris que ma mère serait bientôt ruinée et que je ne pourrais pas l'aider. J'ai commencé à lutter contre la luxure. Je me forçais. Je me disais : « Il ne faut pas. » J'étudiais bien. J'ai abandonné la masturbation. J'avais environ quinze ans » (*Cahiers*, pp. 171-172).

La mère de Nijinski désapprouve son intérêt pour les filles – ses premières expériences sexuelles seront avec des garçons.

En 1905, c'est le « dimanche sanglant » de Saint-Pétersbourg, à l'occasion d'un soulèvement populaire contre le tsar. Nijinski voit les rues jonchées de cadavres, et est fouetté au visage par un cosaque. Il a alors dans les quinze ou seize ans.

Son professeur, Sergei Legat (1875-1905), a une influence bénéfique sur Nijinski. Il est son élève préféré, et ce dernier cherche à devenir son émule. Mais Legat se suicide après une histoire d'amour tourmentée avec Marie Petipa (1857-1930), danseuse d'origine russe et fille de Marius Petipa (1818-1910), avec laquelle il s'était marié ; à cela s'ajoute le fait qu'en 1905, ayant choisi le « mauvais camp », celui des insurgés contre le tzar, il se considérait comme un traître. Les circonstances ne sont pas très claires – l'a-t-on poussé à faire ce geste, est-ce réellement un suicide ? – mais il se tranche cette même année la gorge avec un rasoir.

Le nouveau professeur de Nijinski est Pavel Gerdt (1844-1917), premier danseur et acteur, un homme au talent exceptionnel, élève de Jean-Antoine Petipa (1787-1855), lui-même père de Marius Petipa. C'est en compagnie de ce professeur qu'il développe un talent de comédien qui laissera une profonde impression sur le public.

Mikhaïl Obukhov (1879-1914), un autre professeur, exigeant et sévère, a lui aussi une grande influence sur Nijinski, dont les sauts sont de plus en plus extraordinaires.

« Nijinski traverse toute la largeur de la scène en volant, *grand assemblé entrechat-dix*... Il semble rester en l'air deux ou trois secondes avant de retomber... Il parcourt diagonalement toute la scène sans toucher terre... Il s'élève en un *sissonne soubresaut*, le corps arc-bouté, suspendu dans les airs » (Nija, pp.142-143).

D'autres danseurs, depuis, ont été capables de sauts extraordinaires : Rudolf Noureev (1938-1993), notamment, qui était lui aussi issu des Ballets russes. Mais ceux qui ont vu Nijinski ont été d'autant plus impressionnés qu'il était petit : 1,63m, ce qui accentuait l'illusion de hauteur, et de plus, il respirait d'une manière très particulière, qui évoquait l'envol.

Avant 18 ans et diplômé, Nijinski danse le pas de deux avec Anna Pavlova (1881-1931), danseuse exceptionnelle, alors au faîte de la gloire, elle aussi issue du théâtre Mariinski, dans *Don Giovanni* de Mozart. Il joue l'esclave dans *Le Pavillon d'Armide*, un ballet de Fokine, dont le rôle a été créé spécialement pour lui.

29 avril 1907, il obtient son diplôme, et danse à cette occasion avec Ludmilla Schollar (1888-1978), dans *Le Prince jardinier*.

« Le costume de la danseuse était cousu de paillettes et, à chaque porté, Vaslav se coupait entre le pouce et l'index, si bien que la robe de la ballerine se trouva couverte de sang – ce que, bien sûr, on fut prompt à interpréter comme un signe de mauvais augure » (Nija, p.42).

P. Ostwald mentionne en outre que des années plus tard, Nijinski, ayant cessé de danser, se gratte souvent le pouce avec l'index jusqu'au sang. Est-ce à rapprocher, comme le fait Peter Ostwald? Nous ne le devinons pas encore. Il nous semble en réalité que Nijinski, pratiquant son art, a toujours superbement ignoré la douleur : par conséquent, il nous semble que ce rapprochement est quelque peu abusif.

Cependant, Nijinski reçoit de grands éloges de la part du public et de la famille, y compris de son père, venu spécialement assister à la réussite de son fils. Il est nommé directement Artiste des Théâtres impériaux, sans passer par le corps de ballet, bien que ce soit alors la règle. Déjà renommé, on lui confie volontiers ses enfants pour apprendre la danse, mais il se révèle un piètre professeur. Le dernier tsar de Russie, Nicolas II (1868-1918), grand admirateur, lui offre une montre en or.

Un peu plus tard, Thomas Nijinski invite son fils afin de le faire danser devant ses amis et le faire entrer dans sa propre troupe, ce qui tourne mal. Vaslav refuse de rencontrer l'amante, Rumiantseva, et la dispute violente qui en résulte réduit son séjour, qui devait durer une semaine, à 24 heures. Il ne reverra plus jamais son père, et ce dernier cesse d'écrire et d'envoyer de l'argent à sa famille.

À son retour, écrit P. Ostwald, Nijinski éprouve un immense désarroi – mais il nous semble qu'il s'agisse là plus le fait qu'à cette époque, les Théâtres impériaux ne lui donnaient pas assez à danser. Certes, il cite ce passage de la version expurgée, la seule accessible alors :

« J'avais perdu la joie de vivre parce que je sentais la mort. J'avais peur des gens, je m'enfermais dans ma chambre. Ma chambre était petite et haute de plafond. J'aimais regarder les murs et le plafond parce qu'ils me parlaient de la mort » (in « carnets sur la mort », cit. in Osw p.38).

Voici cependant ce que donne le texte de la version intégrale, p.225, que nous reprenons deux phrases plus haut :

« J'ai très peu dansé devant le public, mais le public m'aimait beaucoup. Je savais que tout ça c'était le résultat des intrigues des artistes. J'ai cessé d'être gai, car j'ai senti la mort. J'avais peur des gens et je me suis enfermé dans ma chambre. Ma chambre était étroite avec un haut plafond. J'aimais regarder les murs et le plafond, car ça me parlait de la mort¹⁶⁸ ».

De plus, écrit-il,

« j'ai terminé l'école à dix-huit ans. On m'a lâché au-dehors. Je ne savais pas comment faire, car je ne savais pas m'habiller. On m'avait accoutumé à l'uniforme. Je n'aimais pas les vêtements civils, c'est pourquoi je ne savais comment les porter[...] Je sentais la liberté, mais cette liberté me faisait peur[...] Je ne connaissais pas la vie » (in *Cahiers*, pp.173-174).

Nijinski, ce qui constitue l'un des éléments clefs, à notre avis, de son drame, ne sait que faire de lui-même, et attend que l'on prenne les décisions à sa place.

Nijinski adore être admiré pour son art, cependant, mais il craint de paraître s'enorgueillir de ses succès. Il est extrêmement critique envers lui-même et se défie des compliments. Il salue à peine le public lors de ses apparitions, éprouve une inaltérable insatisfaction et a tendance à se déprécier.

« Je voulais être aimé pas seulement du corps de ballet, mais aussi des premiers et seconds danseurs et danseuses, des maîtres de ballet et des ballerines. J'ai cherché l'amour et j'ai compris que l'amour n'existait pas. Que tout ça c'était de la boue. Que tous cherchaient des compliments ou des amabilités » (p.224).

Le 25 novembre 1907, représentation du *Lac des cygnes*. Exaspéré par les applaudissements, il s'arrête de danser au cours du premier acte, et salue alors que l'orchestre joue encore.

168 Ce qui donne une idée de ce que les deux versions diffèrent.

Nijinski déteste être inactif, mais les occasions pour lui sont rares de danser en public, car les premiers rôles sont donnés aux premiers danseurs par roulement. Des idées de complot contre lui-même commencent à germer dans son esprit, il parle d'intrigues menées par les autres danseurs – cf. citation plus haut. S'ensuit une période de dépression.

C'est à cette époque qu'apparaît le prince Pavel Lvov, « extrêmement fortuné, célibataire et attiré par les jeunes gens athlétiques » (Osw. P.40). Il a 30 ans, âge auquel Sergei Legat, premier professeur de Nijinski, s'était suicidé. Il devient l'amant de Nijinski, cas de figure semble-t-il qui n'était pas rare, chez les danseurs sous-payés. Nijinski accepte cadeaux, fêtes et un peu plus, car il se trouve en manque d'affection, d'après P. Ostwald. Mais en fait, tout dans les *Cahiers* laisse à penser que Nijinski est vraiment amoureux de cet homme. Il se laisse loger par le prince dans un bel appartement.

Car voici ce qu'écrit le danseur à propos de sa relation avec le prince Lvov – d'abord la version expurgée, citée par P. Ostwald, version qui dissimule tout à fait la véritable nature des liens entre les deux hommes, qui n'a par ailleurs pas échappé au biographe :

« Il m'aimait comme on aime un petit garçon. Moi, je l'aimais parce que je savais qu'il voulait mon bien... Il m'écrivait des poèmes d'amour auxquels je ne répondais pas... Je ne les ai d'ailleurs jamais lus. Je l'aimais parce que je sentais que lui aussi m'aimait. Je voulais passer ma vie avec lui parce que je l'aimais » (carnets sur la mort, cit. in Osw. P.40).

En effet, voici ce que donne le texte de la version intégrale, p.226 :

« Il m'aimait comme un homme aime un jeune garçon. Je l'aimais, car je savais qu'il me voulait du bien. Cet homme s'appelait le Prince Pavel Lvov. Il m'écrivait des poèmes d'amour. Je ne lui répondais pas, mais il m'écrivait quand même. Je ne sais pas ce qu'il voulait dire, car je ne les lisais pas. Je l'aimais, car je sentais qu'il m'aimait. Je voulais toujours vivre avec lui, car je l'aimais. »

Sa première expérience sexuelle adulte, donc, est une expérience homosexuelle, que sa mère ne voit d'ailleurs pas d'un mauvais œil, semble-t-il, car d'une part cela met fin à l'idylle entre son fils et la danseuse Maria Gorshkova – elle ne pouvait pas supporter l'idée que son fils aime courir les jupons, et l'avait mis en garde contre les femmes – et d'autre part, le prince se montre très généreux.

Mais Nijinski angoisse à propos de l'homosexualité, le coït anal et la masturbation, et il a des scrupules moraux conséquents. La liaison, qui semble toutefois bénéfique pour Nijinski, dure moins d'un an. Il en retire paraît-il plus de confiance en lui. Il devient plus conscient de son

image, plus élégant, voire poseur, il a pris le goût du luxe, ce qui étonne son entourage. En tout cas, cela lui permet plus ou moins de se sortir des jupes de sa mère.

Des changements se font dans sa façon de danser : premières variations de mouvements originaux, audace dans le renouvellement des rôles du répertoire.

Est-ce parce que le corps de Nijinski ne correspond pas à un certain canon ? Il a en effet les mollets et les cuisses hypertrophiés, un buste chétif et un cou trop long. Toujours est-il que Lvov, lassé, le confie à d'autres amants, dont un comte polonais. Nijinski, se sentant abandonné une fois de plus, est déprimé. Il faut ajouter que d'après ce qu'il en écrit dans ses *Cahiers* (cf. passage cité plus haut), il aimait sincèrement le prince infidèle, et que cette rupture sentimentale lui vaut un véritable chagrin d'amour.

Avec Anatole Bourman, un ami danseur auquel il est très attaché, il effectue des excursions dans la ville, parmi les « femmes dépravées au dernier degré » (Bourman, cit. in Osw p.42), des prostituées, donc. Premières expériences hétérosexuelles, desquelles il hérite une blennorragie, soignée aux sangsues pendant 5 mois, ce qui le dégoûte et l'horrifie. Il a des idées de suicide, mais Lvov le soutient malgré le dédain dont il fait preuve à l'égard du danseur, et règle tous les frais médicaux, ce qui marque pourtant la fin définitive des rapports entre Nijinski et le prince.

Cette rencontre avec le prince Lvov et l'aristocratie russe, toutefois, est déterminante, car c'est cela « qui lui permit d'entrer en relation avec Serge de Diaghilev, un homme débordant d'idées, qui sut métamorphoser l'enfant prodige en génie » (Osw. P.44), qu'il rencontre, d'après les écrits du danseur, la première fois par téléphone.

Mais voici quelques lignes sur l'homme, avant de continuer sur Nijinski, tant il est lié au danseur. Diaghilev est né le 31 mars 1872 à Novgorod – il mourra en 1929.

« Il eut deux mères : on lui apprit tardivement que sa mère naturelle était morte peu après sa naissance, suite à des lésions occasionnées par la taille inhabituelle de sa tête » (Osw, p.47).

Son père, officier de cavalerie, souvent absent en raison de ses missions, se remarie deux ans plus tard avec Elena Panaev, issue d'une famille de musiciens. Il avait fait construire un opéra, nous apprend encore Ostwald, où sa propre sœur était une soprano renommée. Enfant difficile, il apprit cependant la musique dès son plus jeune âge, et chez ses parents des musiciens jouaient parfois des œuvres de compositeurs réputés, tels que Beethoven, Schumann, Tchaïkovski. Encore enfant, il rencontre Moussorgski.

Dimitri Filosofov, dit Dima, un cousin du même âge, est son meilleur ami d'enfance, puis son amant. Ils voyagent en Europe ensemble, où ils se cultivent et apprennent les langues étrangères.

À Saint-Pétersbourg, Diaghilev entre au conservatoire, où Rimski-Korsakov lui-même devient son professeur. Il obtient un diplôme de droit à l'université. Son cousin D. Filosofov le présente en 1890 à un groupe d'intellectuels et d'artistes, qui compte en particulier Alexandre Benois et Léon Bakst, ainsi que Nicolas Roerich, peintres qui participeront aux décors des Ballets russes. Autre information importante,

« ces jeunes gens étaient des progressistes, plutôt opposés à la bureaucratie conformiste du régime tsariste, admirateurs des écrits et de la philosophie de Léon Tolstoï, et fervents partisans de la *Gesamtkunstwerk*, de « l'œuvre d'art totale » visant à réunir musique, peinture, littérature, architecture et danse » (Osw. p. 49).

Cependant, quelles que soient leurs influences littéraires et artistiques, ils étaient loin d'être, en matière politique, des anarchistes, et ils étaient plutôt attachés à la bourgeoisie haute et, comme nous l'avons déjà suggéré, plutôt décadente. Rapidement, en raison de son charisme, Diaghilev devient la figure dominante du groupe. Il travaille aussi au théâtre Mariinski, d'où il est renvoyé en 1900, avec interdiction de retravailler pour les Théâtres impériaux, en raison de dissensions quant à la publication de *l'Annuel des théâtres impériaux*.

Diaghilev est à l'origine de la création de *Mir Iskusstva*, « Le Monde de l'art », une revue qui dura six ans. et qui eut une grande influence sur le monde artistique russe et parisien. Ayant abandonné l'espoir de devenir musicien professionnel, il organise des expositions, et même un festival de musique russe à Paris, occasion au cours de laquelle il rencontre Gabriel Astruc, qui l'aide à louer l'Opéra de Paris. Feodor Chaliapine y joue *Boris Godounov* de Moussorgski, et s'y produisent aussi Serge Rachmaninov, ainsi que Arthur Nikisch, qui dirige des œuvres de Scriabine et de Rimski-Korsakov. Le festival est un triomphe, et Diaghilev est désormais considéré comme un héros aux yeux du public français. Nous avons donc là une autre star de renommée internationale, un aventurier de génie et un homme à scandales, tout en excès, sans qui, par ailleurs, Nijinski n'aurait probablement pas eu le succès qu'il méritait.

En effet, Diaghilev, mort à 57 ans, en 1929, des suites du diabète, est un homme d'ambition, qui travaille à sa propre gloire et à celle des autres. Admiratif du génie, il cherche à le révéler chez maints artistes. Il n'a de cesse d'entreprendre et de s'attacher à des idées toujours étonnantes et renouvelées. Il aime aussi les hommes et les femmes séduisants, le luxe et la bonne chère. Il cherche pourtant l'amant fidèle, et compte, parmi ses conquêtes, une foule de personnages brillants : son cousin Filosofov, les danseurs Nijinski, Léonide Massine, Anton Dolin et Serge

Lifar, L'écrivain Boris Kochno, et le musicien Igor Markevitch, qui plus tard sera l'époux de Kyra, la fille aînée de Nijinski. Serge Lifar, cité par Ostwald p. 51, écrit qu'il ne pouvait résister au

« charme ensorcelant des jeunes gens de talent, et au désir de faire vivre ce génie, de le révéler au monde [...] d'aimer celui qui possédait ce génie, tendrement, timidement, avec abnégation [...] de se donner à lui, entièrement »¹⁶⁹.

À la suite de l'infidélité de Filosofov qui embrasse la religion et la philosophie, ainsi qu'une certaine Zinaïda Gippius, une mémorialiste qui s'habillait en homme, Diaghilev rompt avec lui, et se tourne de plus en plus vers le ballet et l'opéra, pour lesquels il concentre désormais ses efforts à Paris, pour éviter, dit-on, de les voir ensemble.

À l'opéra de Paris, il engage des danseurs célèbres : Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Adolph Bolm, Mikhaïl Mordkin, Michel Fokine, notamment, qu'il rémunère grassement et qui tous feront des carrières internationales. Tous s'accordent sur le caractère excessif, particulièrement exigeant et autoritaire de leur mécène. Il mêle le théâtre à la danse, insufflant ainsi aux personnages du répertoire une vie nouvelle, dramatique, réaliste. Il obtient non seulement un immense succès, mais aussi les fonds nécessaires, en particulier grâce au baron de Rothschild, Mme Edwards (Misia Sert) qui deviendra une amie fidèle, ainsi qu'à la princesse de Polignac, fille d'Isaac Singer, inventeur de la machine à coudre du même nom.

C'est à cette époque que Diaghilev voit jouer Nijinski dans *Don Juan*. Selon Nijinski, c'est le prince Lvov qui les présente ; le 10 octobre 1908, Diaghilev l'engage pour la première tournée des Ballets russes à Paris, ainsi que sa sœur Bronislava Nijinska, qui vient d'obtenir son diplôme de l'École impériale de ballet. La mère de Nijinski décide elle aussi de s'établir à Paris, afin de garder un œil sur son fils.

Nijinski raconte pp.153-154 de ses *Cahiers* :

« J'ai détesté Diaghilev dès les premiers jours de notre rencontre, car je connaissais le pouvoir de Diaghilev. Je n'aimais pas le pouvoir de Diaghilev, car il en abusait. J'étais pauvre. Je gagnais soixante-cinq roubles par mois . Soixante-cinq roubles par mois ne suffisaient pas pour nous nourrir, ma mère et moi. »

Est-il réellement homosexuel, ou bien seulement par nécessité ? C'est en tout cas ce qu'il clame, bien que certaines de ses liaisons masculines fussent l'objet d'un amour véritable, et que

169 Serge Lifar: *Serge de Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende*, Plan-de-la-Tour, éditions d'Aujourd'hui, 1982.

ses premières expériences sexuelles impliquassent des garçons du même âge. Toujours est-il qu'il écrit :

« J'aimais être allongé sur mon lit et penser aux femmes, puis j'en ai eu assez et j'ai décidé de m'exciter moi-même. Je regardais ma bite dressée, et je m'excitais » (*Cahiers*, p.280).

Plusieurs années après, alors interné, il se masturbe par ailleurs ouvertement et sans même se cacher ni hésiter. L'objet de désir de Nijinski, c'est donc Nijinski lui-même, et c'est bien pour cela que ses partenaires sexuels importants furent presque tous des hommes.

Selon Bronislava Nijinska, son frère, à côtoyer Diaghilev, était devenu très différent. Sa mère par contre voit d'un bon œil cette liaison, qui lui assure une vie meilleure, et il n'a toujours pas le droit de fréquenter les jeunes filles. Mais est-elle au courant, comme l'insinue P. Oswald, de la véritable nature de la liaison ? Pour notre part, nous n'irions pas jusqu'à affirmer cela.

Nijinski joue l'esclave dans *Le Pavillon d'Armide*, par les Ballets russes, dont la première est représentée le 18 mai 1909 à l'Opéra de Paris. Au terme de cette tournée triomphale, il est consacré le meilleur danseur de son temps. Tamara Karsavina écrit qu'à la fin du premier acte,

« il s'éleva, décrivit un arc de cercle dans les airs, et disparut. Personne dans le public ne le vit atterrir ; aux yeux de tous, il était resté dans les airs et s'était évaporé. Cela déclencha un tel tonnerre d'applaudissement que l'orchestre s'arrêta de jouer " (cit. in Osw. p. 57).

Il joue à cette période dans d'autres ballets, notamment *Le Festin* et *La Belle au bois dormant*. C'est à la suite de la première de ce ballet, où il joue le rôle de l'Oiseau bleu, qu'il est surnommé le Dieu de la danse, en référence à Auguste Vestris (1760-1842), grande étoile française du XVIII^e siècle, professeur réputé et innovateur en matière de chorégraphie ; depuis, les rôles masculins étaient joués par des femmes travesties. On l'appelle encore la « merveille des merveilles », le « champion de l'entrechat ». Il atteint cependant la consécration grâce au ballet *Les Sylphides*, sur une musique de Chopin, et des costumes et décors de Benois.

C'est un danseur ambigu, androgyne, aux cuisses très puissantes, masculines, au buste frêle et aux bras et poignets plutôt féminins. Groce, cit. p.58 in Osw., écrit qu'il « rendait la relation entre... danse et sexualité d'une évidence absolue »¹⁷⁰. Oswald quant à lui parle de ses dons de mime qui rendaient ses personnages très expressifs, de son agressivité, de sa « férocité tout animale » (osw p.58), de l'érotisme qui émanait de son art.

170 *Going to the dance*, p.277.

« Ses sauts et ses envols prenaient un caractère phallique. Il dansait certains rôles dans un état de passion orgiaque, dégageant une sensualité ensorceleuse et parfois même choquante » (osw p.58),

du moins pour l'époque, qui était encore assez prude, de la Belle Époque. L'on se rappelle en effet les scandales provoqués plus tard par certains de ses ballets, par exemple *L'après-midi d'un faune*, où les positions des bras et des pouces du danseur imagent à merveille l'érection d'un pénis, et dont la scène finale suggère une copulation avec le voile d'une nymphe. À regarder les reconstitutions du ballet qui ont été faites depuis, nous n'avons cependant rien noté de si licencieux, et l'érotisme qui s'en dégage effectivement nous paraît aujourd'hui presque sage.

Toutefois, Nijinski est dans une situation délicate, sur le plan relationnel. En tant que protégé de Diaghilev, il assiste aux conférences que se donnent les intimes du directeur des Ballets russes. Mais il est jeune et beaucoup moins cultivé, taciturne et renfermé. Mal à l'aise, il cherche ses mots, répète comme un perroquet, frise la confusion; Misia Sert le traite « d'imbécile de génie ».

Il se produit aussi dans des réceptions privées organisées par les amis richissimes et influents de Diaghilev. Richard Buckle, dans son *Nijinski* (p.107-108, cf. bibliogr.), écrit à son sujet:

« c'est la femme, la Muse, la diva, la ballerine qu'on était accoutumé à idolâtrer depuis toujours ; qu'on admirât un homme pour sa grâce et sa beauté était alors inouï dans certains milieux, voire impensable ».

Le contexte cependant est très spécial : il s'agit d'une star de renommée internationale, évoluant dans un milieu d'artistes décadents, d'aventuriers en tout genre, d'hommes d'affaires richissimes et de nobles russes bientôt déchus, mais dont la splendeur rivalise avec les trésors des contes des Mille et une nuits. C'était une interminable suite de fêtes, une orgie magnifique, tout cela sous les yeux d'un public tour à tour scandalisé et fasciné.

Nijinski est cependant mal à l'aise dans ce milieu, d'autant plus que ses manières sont brutales, et que, là où Diaghilev est diplomate, il se montre parfois cassant. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir beaucoup d'admirateurs, dont le poète Jean Cocteau, qui, fardé, tournait toujours à cette époque autour de lui. Ce poète devint d'ailleurs une figure très en vue du cercle parisien de Diaghilev. Par rapport à cette période, on lui doit pas mal de caricatures, ainsi que le livret de *Le Dieu bleu*. D'autres admirateurs de talent, homosexuels, tournent autour de lui, notamment Reynaldo Hahn (compositeur de la musique de *Le Dieu bleu*), et Marcel Proust, ainsi que John Meynard Keynes, le célèbre économiste.

Jusqu'à la fin de la première saison parisienne, les relations entre Nijinski et Diaghilev semblent être au beau fixe, jusqu'à ce que le danseur soit atteint d'un mal mystérieux : mal de gorge et fatigue intense, vomissements, diarrhées, malaises graves et énormes crampes d'estomacs.

En fait, dès 1908, Nijinski se plaint de troubles qui l'empêchent de danser, alors qu'il travaille au théâtre Mariinski. Il en profite cependant pour demander des congés et honorer des contrats avec la troupe de Diaghilev, à l'étranger. À la fin de la tournée parisienne, on lui retient ainsi une partie de son salaire à chaque fois qu'il est absent.

Cette fois-ci, Botkine, le médecin qui l'examine, diagnostique une fièvre typhoïde, maladie alors grave, et parfois mortelle.

« J'avais bu l'eau d'une carafe, car j'étais pauvre et je ne pouvais acheter de l'eau minérale. J'avais bu très vite, sans soupçonner qu'il y avait du poison. » (Nijinski, *Cahiers*, p.271),

écrit-il à quelques années de distance, sur un mode délirant.

Nijinski est mis en quarantaine pendant tout un mois. Pourtant, son cas est bénin, et quand sa sœur le voit, il est

« guilleret, souriant, avec l'air d'un petit enfant ; il avait le crâne complètement rasé et avait maigri » (Bronislava Nijinska, cit. in Osw p.62).

Diaghilev, pour sa part, reste à distance, car il a une peur bleue des microbes – ce qui l'oblige d'ailleurs souvent à se couvrir la bouche et le nez avec un mouchoir, ainsi qu'à éviter une trop grande intimité.

En 1909, cependant, Mavrine, le secrétaire des Ballets russes, s'enfuit avec une danseuse, et de plus, les finances de la troupe s'ornent d'un énorme trou de 68 000 francs (ce qui était considérable à l'époque), soit plus de la moitié de la somme prêtée par Gabriel Astruc.

Nijinski, pas encore tout à fait remis, s'installe chez Diaghilev qui l'entretient et, sans que les autres danseurs soient mis au courant, verse une pension à sa mère, Eleonora Bereda Nijinska ; il n'a donc plus de contrat, ni de revenu, et se retrouve entièrement dépendant de son impresario.

« Diaghilev m'a fait sa proposition dans cette maison, alors que j'avais une forte fièvre. J'ai accepté [...] Je ne voulais pas accepter. Diaghilev était assis sur mon lit et exigeait. Il m'inspirait de la peur. J'ai eu peur et j'ai accepté. Je sanglotais et sanglotais, car j'avais compris la mort » (Nijinski, *Cahiers*, p.272).

Diaghilev devient à la fois plus protecteur et plus méfiant. À la fois par amour et par intérêt, il en profite pour détacher Nijinski du théâtre impérial. Selon sa sœur, il lui offre « une grosse bague en platine de chez Cartier » pour sceller leur amour, que Diaghilev lui passe au doigt après lui avoir enlevé l'anneau d'or et de diamant offert par Lvov. Ils voyagent à Carlsbad et à Venise, apparaissent au cours de réunions mondaines ; au cours de l'une d'elles l'impétueuse et géniale danseuse Isadora Duncan, qui croyait à l'hérédité du talent, propose à Nijinski de lui faire un enfant – ce dernier lui fait savoir qu'il n'est pas intéressé.

Des retards, des absences répétées ainsi que diverses péripéties de la part de Nijinski conduisent le Théâtre impérial à amoindrir son salaire.

Il rechute en décembre 1909, et le 1^{er} mars 1910, le Dr Duskrakov effectue un premier diagnostic psychiatrique :

« Vaslav Nijinski, âgé de 20 ans [ou de 21 ans], souffre d'une forme aiguë de neurasthénie cérébro-spinale. Le mal a fait des progrès très rapides. Le patient est anémique. Il lui faut du repos et un traitement balnéothérapeutique sur la Côte d'Azur »¹⁷¹.

La saison suivante débute en mars 1910, où les Ballets russes travaillent sous contrat avec l'Opéra de Paris, et bénéficient de l'apport financier de nombreux mécènes.

Nijinski interprète, dans *Schéhérazade*, sur une musique de Rimski-Korsakov, l'Esclave noir, rebaptisé plus tard l'Esclave doré, un ballet très érotique. Benois écrit, à ce sujet : « mi-chat, mi-serpent, d'une agilité démoniaque, féminin et cependant terrifiant. » Vaudoyer : « Ondoyant magnifiquement tel un reptile. » Fokine : « Un étalon aux naseaux frémissants. » Proust : « Je n'ai jamais rien vu d'aussi beau »¹⁷². Ajoutons que ces admirateurs sont aussi célèbres qu'homosexuels.

Sur une chorégraphie de Fokine, il danse aussi dans le ballet *Carnaval*, dans lequel il tient le rôle d'Arlequin, le personnage principal, à partir de 1911. C'est dans ce même ballet, nous y reviendrons plus loin, qu'une certaine Romola de Pulszky le voit danser pour la première fois, à Budapest, et le poursuivra, telle une groupie, pendant deux ans avant de l'épouser.

Ceux qui ont vu Nijinski travailler parlent d'une véritable métamorphose. Au cours de la création d'un ballet, il est d'abord gauche, tâtonnant, mal à l'aise, et il a un besoin essentiel de conseils. Ce n'est qu'à la dernière répétition, la générale, qu'il commence à penser son personnage.

171 in *Archives d'U.R.S.S.*, fonds 497, section, pièce 2223, pp.10-23, cit. in Osw p.65.

172 cit. in Osw p.66.

« L'instant où il revêtait son costume de scène jouait un rôle crucial dans cette transformation – alors une véritable « métamorphose » se produisait (...). Peu à peu il devenait un autre, celui qu'il apercevait dans le miroir [de la salle de répétition] »¹⁷³.

Dans *Giselle*, il joue le prince Albrecht, jeune homme dont la fiancée se suicide :

« Nijinski, le caméléon, exprimait de manière si bouleversante sa douleur qu'on avait l'impression qu'il avait arraché son masque »¹⁷⁴ et « dévoilé au grand jour son être véritable »¹⁷⁵.

On apprend aussi que Nijinski faisait partie des sept danseurs les mieux payés du Théâtre impérial, mais que ce dernier baisse son salaire à cause d'absences répétées, y compris à des représentations, et lui inflige des amendes.

Dans ce même ballet, en 1911, Nijinski danse sans tonnelets¹⁷⁶ devant le tsar, ce qui est une tenue très choquante à l'époque, puisque les collants de danseurs sont très moulants. C'était toutefois toléré à Paris, mais pas à Saint-Pétersbourg. Nijinski démissionne du Théâtre impérial, et en est exclu officiellement le 24 janvier 1911. Sa mère, apprenant la nouvelle, est dans un premier temps effondrée, mais il travaille alors à plein temps pour Diaghilev, ce qui assure son avenir.

Des ballets, tous aussi célèbres les uns que les autres, sont montés à cette époque. Citons-en d'abord deux, non pas pour les scandales qu'ils provoquèrent – à ce sujet, *Le sacre du printemps* et *L'après-midi d'un faune* déchirèrent mieux les passions – mais pour ce qu'ils représentent de crucial dans l'histoire subjective du danseur, ce que nous verrons plus bas.

Pétrouchka : l'existence de son personnage est aux mains d'un magicien – ce qui rappelle son lien à Diaghilev. Ce ballet est d'une toute première importance dans le cas de Nijinski, puisqu'il s'identifiera, dans la schizophrénie, à ce pantin de chiffons désormais célèbre.

Le Spectre de la rose, sur une musique de Carl Maria von Weber, d'après un poème de Théophile Gautier, avec Tamara Karsavina. Le spectre en question séduit une jeune fille endormie après avoir respiré une rose. À la fin de ce ballet, Nijinski effectue un saut qui donne l'impression au public qu'il se jette par une fenêtre, tout comme dans le *Pavillon d'Armide* – ce qui rappelle l'accident fatal de son frère Stanislav. Il y ressemble encore à une ballerine, ce qui est un trait commun à la plupart des ballets dans lequel il danse. Ce ballet, de par sa fin, est une manière d'hommage à ce frère disparu, mais aussi à Nijinski lui-même, puisque, nous le verrons

173 Benois, *Reminiscences of the Russian ballet*, p.289.

174 Osw, p.69.

175 Vera Krasovskaïa, *Nijinski*, cit. in Osw p.69.

176 Culotte courte et bouffante masquant ce que les collants du danseur pouvaient dévoiler.

aussi, Stanislav et Vaslav ne font qu'un pour le sujet Nijinski. Le spectre est celui du frère mort, à n'en pas douter, qui hante Nijinski depuis les débuts de son art jusque dans les tréfonds de la vie asilaire. Nijinski, d'ailleurs, concernant son art, s'inspire certes des gestes des figures antiques qu'il voit sur les vases grecs et des danses russes, mais aussi des mouvements des aliénés qu'il a croisés à l'occasion des visites qu'il rendait à son frère interné, alors que ce dernier était encore vivant.

Diaghilev, particulièrement jaloux de son protégé, engage un garde du corps, Vassili Zuikov.

Il

« avait confié à cet homme mal marié la tâche de surveiller Nijinski, de le tirer du lit, de le raser, de l'habiller, d'assurer ses massages quotidiens et d'empêcher tout flirt avec les ballerines à l'occasion des répétitions »¹⁷⁷.

Le premier, donc, d'une série d'hommes aux regards desquels il n'échappera jamais, relayés plus tard par les infirmiers, au cours de son histoire psychiatrique.

Au cours de l'été 1911, Diaghilev emmène sa compagnie à Londres pour la première fois, où, à l'occasion du couronnement de Georges V, la troupe se produit à Covent Garden, ainsi qu'au British Opera House, et donne des spectacles privés où se presse le tout Londres, jusqu'à la première guerre mondiale.

Se souvenant de l'une de ces représentations, Lady Ottoline Morrell dira de Nijinski qu'

« il était très discret et plutôt laid même si ses facultés d'observation étaient extrêmement vives, il avait l'air toujours perdu [...]. Bien des années après, je retrouvai ce même contraste, tout aussi poignant, chez Charlie Chaplin »¹⁷⁸.

Le groupe de Bloomsbury¹⁷⁹ est séduit : Lytton Strachey, Duncan Grant, John Meynard Keynes, le célèbre économiste, s'entichent plus ou moins du danseur.

Diaghilev produit *Narcisse*, un ballet tout exprès créé par lui pour Nijinski. Ce dernier, pendant les représentations, a une angoisse obsédante : tomber dans la trappe pratiquée sur la

177 Osw, p.73.

178 Osw, p.74.

179 Le Bloomsbury Group ou simplement Bloomsbury est un groupe qui réunit un certain nombre d'artistes et d'intellectuels britanniques depuis les premières années du XX^e siècle jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale. A l'origine de ce groupe, l'on trouve Virginia Woolf et Vanessa Bell, qui étaient sœurs, leurs frères, Thoby et Adrian Stephen, ainsi que plusieurs anciens de l'université de Cambridge. Le nom du groupe provient de celui d'un quartier de Londres, où le groupe résida pendant quelques temps. C'est un groupe progressiste, qui s'insurge contre le capitalisme et l'impérialisme, ainsi que contre les inégalités sexuelles, et innovant en matière artistique. Certains de leurs membres participèrent au canular du Dreadnought – où ils se firent passer pour des membres de la famille royale abyssine auprès de la Royal Navy afin de visiter le navire amiral qui a donné son nom au canular – ce qui contribua à mettre en lumière ses membres, au demeurant très en vue par la suite, de par l'importance de leurs œuvres – Woolf, Keynes ...

scène pour que le personnage de Narcisse se noie, et se tuer. Peter Ostwald y voit pour sa part, peut-être non sans raison, un écho du jour où son père l'avait jeté dans la Neva pour lui apprendre à nager. Sans doute aussi y a-t-il à l'œuvre quelque phénomène élémentaire, lequel n'est pas encore interprété de façon délirante par le sujet.

Vient ensuite *Le Dieu bleu*, sur une histoire écrite par Jean Cocteau et une musique de Hahn, où Nijinski émerge d'une mare de lotus et se retrouve face à une foule de monstres. Ils essaient de l'attirer à terre, mais il leur échappe. Le danseur effectue, selon les dires de Cocteau, des mouvements « cabalistiques » et « rampants », qu'on retrouvera plus tard quand il sera interné.

Les Ballets russes sont alors réputés à Londres, Paris, Budapest et Vienne, ainsi que dans toutes les capitales de l'Europe. Ils ont une influence notoire jusque sur la mode vestimentaire, le mobilier (style oriental), les bijoux. Les Ballets russes sont alors très en vogue.

Cependant, Benois et Fokine sont évincés, et Nijinski devient le chorégraphe principal des Ballets, ce qui aura des répercussions négatives sur l'organisation fragile de Diaghilev, ainsi que sur ses relations avec le danseur, les rivalités entre les partisans de Fokine et ceux de Nijinski faisant alors rage. Fokine accuse même Nijinski d'avoir intrigué pour lui prendre sa place auprès de l'impresario.

En 1912, Nijinski a alors environ 23 ans, il se passe trois événements majeurs.

D'une part, le 29 mai, la première de *L'Après-midi d'un faune*, sa première chorégraphie, révolutionnaire, lui attire de vives critiques. D'autre part, le 15 juillet, sa sœur Bronislava Nijinska, sa sœur, épouse Alexandre Kotchetovski, danseur des Ballets russes. Nijinski est témoin, Diaghilev remplace le père en conduisant la mariée à l'autel. Ce mariage configure l'amorce d'une séparation entre Vaslav et Bronislava. Enfin, Thomas Nijinski, le père du danseur, le 15 octobre, suite à un abcès à la gorge, meurt à 50 ans, sans que quiconque de sa famille ne l'ait jamais revu depuis sa dernière apparition.

Nijinski apprend cette nouvelle par télégramme, juste avant une représentation de *Schéhérazade* à Cologne (Köln). Il ne veut en avertir sa sœur, bien plus profondément attachée à son père et qu'il cherche à protéger, qu'après le spectacle. Mais il surprend Bolm, en coulisse, adressant ses condoléances à Bronislava. Nijinski explose de colère, puis se calme tout aussi soudainement, à l'idée qu'il a de télégraphier à leur mère pour qu'elle les rejoigne. Enfin, il s'excuse plus tard auprès de Bolm, de manière étrangement souriante.

Même si d'après Ostwald, ce fut sa première réaction affective « étrange » perçue par son entourage, Nijinski était souvent en proie à des crises de colère gratuites, et de plus, il avait toujours eu tendance à passer d'un état enthousiaste à une humeur sombre de manière répétée et chaotique. De plus,

« selon de nombreux témoins, il ne s'animait vraiment que lorsqu'il dansait [...]. Il semblait avoir du mal à quitter ses personnages. Une fois le rideau tombé longtemps après que les autres danseurs avaient regagné leur loge, on voyait Nijinski continuer à sauter, à gesticuler, à répéter ses pirouettes »¹⁸⁰.

Bref, il ne nous semble pas que ce fût là le départ de quelque trouble psychique, d'autant que Nijinski a déjà, par le passé, essuyé deux épisodes dépressifs majeurs.

Mais penchons-nous un instant sur *L'Après-midi d'un faune*, si mal accueilli par le public de 1912, lors de sa première.

Ce ballet a été composé d'après une idée de 1910, sur un poème de Mallarmé (cf. bibliogr.), une musique de Debussy et des décors de Leon (Lev) Bakst. Nijinski, donc, devient chorégraphe, car Fokine est accusé de perdre son originalité, et surtout, parce que Diaghilev est alors très amoureux de Nijinski et veut se défaire de son ancien amant. Jean Cocteau aide Nijinski à mettre en place le scénario du ballet.

À cette époque, alors que l'idée mature, Nijinski se remet à peine d'un épisode dépressif (cf. plus haut), et ne jure que par Tolstoï, qui venait de mourir, et dont la mort résonna gravement en Russie, car c'était alors un monument national – Tolstoï, plus tard, aura une influence notable sur l'évolution du délire de Nijinski, qui souhaitera retourner en Russie pour comme lui

« mener une vie d'ermite végétarien consacrée à la culture de la terre »¹⁸¹,

selon les préceptes de son idole, à laquelle il fut d'ailleurs amené à s'intéresser par l'influence de Diaghilev et de ses amis et connaissances.

Cependant, il demande à sa sœur, avec qui il répète activement, de traduire en mots et positions ses idées, car il est incapable de les communiquer verbalement. Sur ses talents de formateur, Bronislava Nijinska écrit :

« Je suis comme un morceau d'argile qu'il pétrit et façonne pour lui faire prendre à chaque fois une nouvelle posture [...]. Nous sommes totalement absorbés par notre travail [...] mais parfois la tension monte, et nous perdons patience. Vaslav refuse de prendre en compte la distance énorme qui sépare sa vision de la danse des moyens dont dispose l'artiste »¹⁸².

Nijinski est sans doute influencé par Isadora Duncan, chorégraphe pas très orthodoxe et qui elle-même sera à l'origine d'innovations majeures en matière de danse, qu'il a vue se produire en

180 Osw p.81.

181 Osw p.82.

182 in Nija, p.316.

1909. Il a de plus toujours inventé en matière de mouvements, et ses inspirations sont diverses : les fresques antiques, notamment, d'où il tire les visages de profils et les postures géométriques si particuliers à ses chorégraphies. Par exemple, une photo de Nijinski entrain de danser le faune évoque curieusement un satyre peint sur un vase grec du Louvre, datant de 430 avant JC environ.

Mais voici l'histoire : un faune est donc réveillé par sept nymphes au bain. L'une d'elles – au passage jouée par la propre sœur de Nijinski – est attirée par lui, ils dansent puis elle disparaît, laissant son voile. Il emporte ce dernier dans sa caverne, au moyen duquel, se couchant dessus, il jouit. Ce n'est donc pas étonnant que même le public parisien fût, à l'époque, pour le moins dérouté, non seulement par la scène finale et les postures inédites des danseurs, mais aussi par le parfum d'inceste qu'amenait sur l'œuvre la distribution des rôles principaux.

En 1913, Il revient à Paris avec notamment *Le Sacre du printemps* (musique de d'Igor Stravinsky). C'est un nouveau scandale, et un triomphe, que relate Jacques Rivière, alors directeur de la *Nouvelle Revue Française*, avec un grand talent (cf. bibliogr.).

Il se marie avec Romola de Pulszky, une jeune femme issue de la noblesse hongroise, ce qui entraîne sa rupture avec Serge de Diaghilev. Cette rupture accentue l'insécurité matérielle et affective du danseur. De plus, privé du soutien financier de Diaghilev et de la notoriété immense des Ballets russes, Nijinski est oublié, malgré un retour à la gloire en 1916 et en 1917, où il réintègre la troupe, dont il devient passagèrement le directeur artistique. Mais après une éprouvante tournée en Amérique du Sud, au cours de laquelle des thèmes délirants commencent à se faire jour – il accuse notamment ses collègues de vouloir l'empoisonner – il est épuisé. Il s'installe, malgré son aversion pour la montagne, avec son épouse et sa fille Kyra, à Saint-Moritz, dans les Alpes suisses, en 1917, sur les conseils de ses médecins, qui lui recommandent du repos.

Les premiers mois semblent bénéfiques pour Nijinski. Mais à l'automne 1918, les troubles réapparaissent, de plus en plus inquiétants, pour ne plus le lâcher.

Nijinski écrit son *Journal* pendant l'hiver 1918-1919, sur quatre cahiers. Les biographes datent en général ces écrits sur la période du 19 janvier (date de sa dernière danse en public) au 4 mars 1919 (date de son départ pour Zurich), bien que, comme l'écrit Christian Dumais-Lvowski en préface de la version non expurgée, il soit difficile de les dater avec précision.

Très vite, cependant, son état psychique se dégrade. Il terrorise son entourage par ses accès d'agressivité, danse jusqu'à épuisement, court la montagne, où Dieu lui dicte ses « commandements ». Nijinski croit être Dieu ; dans un délire messianique, armé d'un grand crucifix, il prêche la bonne parole aux habitants de Saint-Moritz, la petite ville suisse et touristique placée en contrebas de la villa Guardamunt, propriété des parents de Romola, où se

sont installés les membres de la famille du danseur. Sa femme finit par engager un infirmier, afin de le surveiller jour et nuit, et de le maîtriser si besoin.

Nijinski n'abandonne pas la création, au contraire : nouvelles chorégraphies hélas inachevées, système de notation de la danse, beaucoup de dessins.

Le 19 janvier 1919, il danse pour la dernière fois en public, pour des œuvres de charité, dans un salon de l'hôtel Suvretta, à Saint-Moritz. Ce qu'il danse alors, ce que sa femme appelle « la danse de la vie contre la mort », pétrifie le public :

« Il faisait vivre devant nos yeux toute une humanité souffrante et frappée d'horreur. C'était tragique. Ses gestes avaient une dimension épique. Comme un magicien, il nous donnait l'illusion de flotter au-dessus d'une foule de cadavres. Le public, horrifié, semblait frappé de stupeur, étonnement fasciné... Vaslav était comme l'une de ces créatures irrésistibles et indomptables, comme un tigre échappé de la jungle, capable de nous anéantir d'un instant à l'autre » (in *Nijinski*, par Romola Nijinski, Denoël, 1938, cité par Christian Dumais-Lvowski dans la préface de la version non expurgée des *Cahiers*, pp.13-14, cf. bibliogr.).

Ce dont on peut juger, à travers les différents témoignages de l'époque, c'est que cette dernière danse fut extrêmement violente et chaotique. De plus, pendant la réception qui suit, le comportement du danseur est pour le moins étrange, d'après ce qu'écrit Ostwald pp.223-224 (les incises sont des citations de Nijinski, provenant de la version non expurgée¹⁸³ des *Cahiers*):

« Lorsqu'une dame de l'aristocratie s'approcha pour lui être présentée, il eut l'impression qu'elle cherchait à le séduire [...]. Il lui tendit la main avec beaucoup de cérémonie et lui dit qu'elle bougeait d'une manière très « excitante ». Son interlocutrice en resta fort embarrassée. Puis il lui montra ses pieds qui étaient en sang et commença à prêcher (« Elle n'aime pas le sang. Je lui ai fait comprendre que le sang c'était la guerre et que je n'aimais pas la guerre »). [...] Enfin il entama soudain une « danse de cocotte » et s'écroula au sol [...]. (« Elle savait que je jouais la comédie. Les autres ont cru que j'allais me coucher par terre et faire l'amour ») ».

Sur cette soirée, Nijinski écrit, p.30, dans les *Cahiers* :

« Toute la soirée j'ai senti Dieu. Il m'aimait. Je l'aimais. Nous étions mariés ».

Dans les jours qui suivent, rapidement, Nijinski s'écroule. Il cesse de dessiner, arrache tous les dessins des murs sur lesquels il les avait affichés. Il rumine sur le passé, ne travaille même

183 Cf. bibliogr. pour la référence. Ostwald emploie des citations provenant de la version expurgée, la seule alors disponible lorsqu'il écrivit la biographie. Nous avons jugé utile de les remplacer par les extraits correspondant de la version intégrale (op. cit.).

plus ses nouveaux projets de ballets. C'est alors qu'il se met à écrire, comme il ne l'a jamais fait, dès, vraisemblablement, le jour même de cette dernière représentation, quelques minutes ou quelques heures auparavant. On ne sait si c'est de sa propre initiative, ou incité par le Dr Frenkel-Tissot, exerçant à Saint-Moritz, écrit P. Ostwald. Rien n'indique cependant que Nijinski fut poussé à l'écriture par qui que ce fût, surtout lorsque l'on considère la réticence qu'il montre, dans son journal, à montrer ses écrits à qui que ce soit, et la persévérance avec laquelle il les cache en divers endroits de la villa, notamment dans le piano.

Les quatre *Cahiers* sont rédigés en quelques semaines, car Nijinski s'y attable des heures durant. Il veut les publier de son vivant, en de nombreux exemplaires, afin de faire bénéficier de son enseignement à l'humanité entière. Nijinski écrit en russe, de façon fébrile, parfois jour et nuit, ce qui est étonnant, car il a toujours eu, à l'écrit comme à l'oral, d'énormes difficultés avec la parole. Le texte, d'ailleurs, comporte nombre de fautes de grammaire et d'impropriétés, et le russe dans lequel il s'exprime s'enjolive de nombreux termes et expressions d'origine polonaise.

La tentative de cure analytique de Nijinski par H.-C. Frenkel-Tissot s'avère être un échec total – non pas parce que H.-C. Frenkel-Tissot, élève de Eugen Bleuler, aurait été ignorant en la matière comme le prétend P. Ostwald, mais surtout parce qu'à l'époque, la cure psychanalytique était prescrite en très vaste majorité à des sujets névrosés, et qu'une cure de psychotique représentait, par conséquent, rien de moins qu'une gageure, une investigation dans le champ de l'inconnu, ou peut s'en faut, d'autant qu'il n'existait pas encore beaucoup d'écrits psychanalytiques au sujet de la psychose. L'atmosphère, donc, à la villa Guardamunt, devient très rapidement intenable.

Jetons cependant un œil passager sur les conclusions de H.-C. Frenkel-Tissot. D'après lui, d'une part, ce qui cloche, c'est qu'il y a un écart considérable entre le mari et la femme, cette dernière étant infiniment plus cultivée – le texte de Nijinski, en effet, par moment, dénote des idées quelque peu naïves, voire complètement erronées, en certaines matières, notamment en politique et en certaines sciences, telles que la biologie, l'astronomie, les sciences de la terre. Pour cette raison, toujours selon Frenkel-Tissot, Romola Nijinski « finit par croire que c'était sa propre façon de penser qui était anormale » (osw p.227). Il ajoute encore que la vie sexuelle du couple est normale, bien que Romola souffre de crises de neurasthénie et d'hystérie. Il écrit aussi que dans sa jeunesse, Nijinski a toujours rejeté les femmes, du moins P. Ostwald le rapporte-t-il ainsi, ce qui n'est pas tout à fait exact si l'on compte les nombreuses relations du danseur avec des prostituées – mais n'y est-il pas amené par un retour de miroir, parce que lui-même se vendait pour ainsi dire comme objet sexuel à des hommes (Lvov, Diaghilev), et que c'est lui-même, à travers ces prostituées, qu'il choisit encore comme objet sexuel ? Nous pensons donc qu'il ne s'agit pas là de véritables liaisons hétérosexuelles, et, de plus, que l'image de la prostituée ne

flatte pas particulièrement celle de la femme, si tant est que ce soit une femme, mise à part celle qui est en lui comme objet de désir, et qui est lui-même comme sujet, que recherche ici Nijinski. Certes, H.-C. Frenkel-Tissot ne mentionne ni les expériences homosexuelles du danseur, ni sa blennorragie, ni son traumatisme cérébral à l'adolescence, consécutif à une mauvaise blague de ses camarades d'école (cf. supra), ni même son accès de fièvre typhoïde, non plus que ses premiers épisodes dépressifs. Disons à sa décharge que son patient ne devait très certainement pas tout lui raconter, et sûrement pas ses expériences sexuelles antérieures, qu'il a toujours très soigneusement dissimulées à sa femme.

Selon H.-C. Frenkel-Tissot, toujours, son patient n'entend pas de voix, il dort bien – Nijinski à cette époque, souffre d'insomnies importantes, mais encore une fois, que raconte-t-il à son médecin, qui n'est pas là en permanence ? – et tourmente sa femme, on dirait, presque par jeu. Il se peut, d'ailleurs, effectivement, qu'il y ait un peu de jeu de la part de Nijinski : ne l'écrit-il pas sans cesse dans ses *Cahiers* ? Par exemple, après une scène de la sorte, il s'enferme dans son bureau toute une nuit et improvise au piano ; il prétend ainsi « jouer à l'idiot », et sa femme pense que c'est un comédien né. Il ne cesse, de plus, de répéter dans ses *Cahiers* qu'il n'est pas fou, qu'il fait exprès de jouer au fou, qu'il est le « bouffon de Dieu » – et non pas « clown de Dieu », « clown » étant une traduction impropre du mot russe « chout » que les journalistes ont ensuite donnée (source : Christian Dumais Lvowski, traducteur des *Cahiers*, op. cit., note de bas de page, p.182).

Une semaine après la danse de Suvretta, donc, H.-C. Frenkel-Tissot se met en devoir d'analyser Nijinski. Il faut se rappeler qu'à cette époque, la clinique des psychoses n'était pas encore très explorée : Le cas Schreber avait été publié en 1911 par Sigmund Freud, qui avouait, dès la première ligne, que

« l'investigation analytique de la paranoïa présente, pour nous médecins ne travaillant pas dans les asiles, des difficultés d'une nature particulière. Nous ne pouvons prendre en traitement ces malades, ou bien nous ne pouvons les soigner longtemps, parce que la possibilité d'un succès thérapeutique est la condition de notre traitement »¹⁸⁴,

cela étant dû au fait que l'on

« ne peut contraindre les paranoïaques à surmonter leurs résistances intérieures et qu'ils ne disent, en outre, que ce qu'ils veulent bien dire »¹⁸⁵,

ce qui n'a pas manqué de se produire dans la relation entre H.-C. Frenkel-Tissot et Nijinski, comme nous venons de le souligner. Cela, faut-il ajouter, n'est pas tellement dû au fait que

184 In *Cinq psychanalyses*, p.263, cf. bibliogr.

185 Id. p.264.

l'analyse n'est pas indiquée sur un sujet psychotique, mais surtout parce qu'à l'époque, le cadre de la cure psychanalytique n'avait encore jamais été adapté pour les psychoses.

Cette prise en charge sauvage de Nijinski par H.-C. Frenkel-Tissot peut surprendre, mais il faut aussi rappeler qu'à l'époque, invention encore nouvelle, la psychanalyse ne prenait pas les mêmes précautions qu'aujourd'hui, le mécanisme des psychoses étant alors mal connu, sans compter que les psychoses, et plus encore parmi elles la schizophrénie, ont toujours été un champ d'investigation et d'expérimentation constant, comme Jean Garrabé, notamment, l'explique dans son fort intéressant ouvrage sur cette même question¹⁸⁶.

Évidemment, l'intervention de H.-C. Frenkel-Tissot perturbe énormément Nijinski, qui résiste, et cherche, à son tour, à analyser le médecin – ce qui, s'il était encore nécessaire, souligne bien la structure psychotique de l'affection psychique du danseur.

H.-C. Frenkel-Tissot essaie sur Nijinski la technique de l'association libre inventée par Carl Gustav Jung, qui consiste à présenter au sujet une liste de mots sans lien entre eux, auxquels le sujet doit réagir en disant ce qui lui passe par l'esprit. Ce qui incite Nijinski à écrire des vers, que Frenkel-Tissot se met aussitôt en devoir d'analyser. Nous ne dirons pas, contrairement au biographe, que cela n'a fait que précipiter Nijinski un peu plus avant dans la psychose, puisque apparemment, il y allait déjà bon train. Mais sans jeter le haro sur ce médecin qui peut-être bien n'a résolument fait que ce qu'il a pu, au mieux, certes, cette intervention thérapeutique n'aura servi à rien.

Nous en viendrons dans la partie qui suit à une lecture de ces fameux *Cahiers*, mais pour le moment, P. Ostwald souligne le caractère fréquemment stéréotypique du style de Nijinski, et soupçonne, ce que nous ne discuterons pas faute d'éléments, une « dyslexie congénitale » ou « une sorte de bégaiement » (Osw p.230). Toujours selon P. Ostwald,

« il n'y a rien de fondamentalement bizarre, rien de « fou », dans les écrits de Nijinski »
(Osw p.231).

Ses inventions sont pour lui du même ressort que celles de Jules Verne et d'autres visionnaires. Nous ne partageons pas sa vue. En effet, si la version expurgée publiée sous le titre de *Journal*, la seule à laquelle Ostwald a pu avoir accès, diffère quelque peu de la version intégrale en raison de la censure importante appliquée au texte, le caractère délirant de la pensée nijinskienne ne peut être mis en doute, ne serait-ce que par la relation à Dieu qui s'y dessine – ce dernier manipulant chacun de ses gestes et lui dictant des injonctions auxquelles Nijinski n'essaie pas même de se soustraire, dont celle de se jeter dans un ravin, car c'est pour lui parole sacrée. De plus, le style d'écriture de Nijinski, dans ce *Journal*, est loin d'être toujours cohérent, au point que

186 Cf. bibliogr.

certains passages apparaissent tout à fait énigmatiques – du fait en partie, certes, qu'une version traduite ne rend pas forcément bien les jeux sonores sur la langue de Nijinski, mais aussi parce que, tout au long du texte, il y a des coqs-à-l'âne qui ne s'expliquent vraiment pas. Enfin, ses inventions, dont le fameux « fountain-plume », ne sont pas de véritables inventions, mais des améliorations de ce qui existe déjà, et même si elles sont fort ingénieuses, on ne peut évidemment comparer cela au *Nautilus* de *Vingt-mille lieues sous les mers*, pour ne citer que ce roman de Jules Verne. Certes, il veut inventer des moyens de sauver la terre des tremblements de terre qui fait que la planète, d'après lui, étouffe, mais le caractère entièrement mégalomane de ces réflexions ne fait aucun doute. Il est nécessaire de placer le génie de Nijinski dans son contexte, celui de la danse, et ne pas le faire déborder injustement, en raison d'une admiration au demeurant fort légitime, dans des domaines où il n'excelle pas vraiment.

P. Ostwald nous donne cependant déjà quelques pistes sur le contexte culturel qui forgea l'esprit de Nijinski. Ce dernier, rappelons-nous, a été élevé en Russie, qu'il considère comme sa véritable patrie. Selon P. Ostwald, les sentiments, en ce qui concerne la culture russe, sont très importants, plus que l'esprit et l'intellect. De plus, populairement, la folie s'y juge au trop penser, à la froideur des sentiments. Sachons pour terminer que Nijinski est un très fervent admirateur de Léon Tolstoï, et qu'une grande partie de ses *Cahiers* est imprégnée de la pensée de cet écrivain, qui prônait un retour à la campagne et à l'austérité, au végétarisme et à la piété. Toute la dichotomie exprimée par Nijinski entre pensée et sentiment vient aussi de Tolstoï, et est l'héritière, aussi bien, de la culture russe. Il conviendra donc, dans la lecture des *Cahiers* proposée *infra*, de garder tout cela à l'esprit, afin de ne pas mélanger ce qui appartient au délire de ce qui est de l'ordre de l'héritage culturel.

Toujours est-il qu'après quatre semaines de ce traitement, où Nijinski semble avoir été pris dans une relation d'attirance-répulsion avec H.-C. Frenkel-Tissot – il est jaloux de ce qu'il parle avec quelqu'un d'autre, il le colle, tente d'attirer son attention en permanence et le provoque, ce qui rappelle d'ailleurs, par ces côtés, sa relation avec Diaghilev – le danseur est dans un désarroi total, et ne fait plus confiance ni à son thérapeute, ni à sa femme. Le travail de H.-C. Frenkel-Tissot est un échec total, car il apparaît que Nijinski commence à le prendre pour son ancien mentor, Serge de Diaghilev – ce qui est en réalité loin d'être si net que cela dans les *Cahiers*, où l'on découvre un Nijinski certes défiant – il ne veut pas lui confier ses manuscrits – mais aussi plein d'amour et de compassion pour cet homme qu'il n'accusera que beaucoup plus tard, dans un ultime sursaut délirant, d'avoir séduit sa femme et d'être « un Diaghilev », insulte suprême qu'utilise le danseur dans ses cahiers pour invectiver ses persécuteurs. Romola Nijinski, quant à elle, se met en tête de faire examiner son mari par Lombroso, grand criminologue italien, ce qui est « délirant » d'après P. Ostwald, ou ce qui nous semble plus juste, ce que Mme Nijinski ignore,

ce dernier est mort en 1909, soit depuis près de dix ans. Mais il faut dire que selon cette femme, totalement désespérée, seul « un génie [...] pourrait le comprendre et l'aider »¹⁸⁷.

Son état psychique empire, sa femme s'effraie. Cette dernière demande à sa mère, Emilia Markus, surnommée Emma par ses proches, une actrice célèbre, et à son beau-père, Oscar Párdány, de venir à Saint-Moritz ; ils arrivent fin février.

Nijinski est, de prime abord, en colère contre Emilia Markus. elle lui fait

« penser à Diaghilev [...]. Je joue la comédie quand Dieu le veut, tandis que la mère de ma femme joue la comédie sur des airs égoïstes »¹⁸⁸.

Son comportement, apprend-on, devient infantile et imprévisible. Il affole tout le monde, menace de

« se tirer une balle dans la cervelle, si telle était la volonté de Dieu »¹⁸⁹.

Est-ce à relier avec le fait que le père de sa femme s'était ainsi suicidé, et que son propre père avait lui aussi menacé de le faire, si la future mère de Nijinski, Eleonora Bereda, refusait de l'épouser – pas tellement, à la réflexion ; il faut dire qu'en ce temps et en ce milieu, les protagonistes étaient, en proie à leurs passions, très excessifs. Il imagine qu'on assassine Emilia Markus, ce qui d'ailleurs s'explique aussi par le fait qu'une habilleuse avait effectivement tenté, auparavant, de tuer l'actrice, et qui exprime un désir de mort, à l'encontre de la belle-mère, mais aussi, puisqu'il la compare à l'homme, à l'encontre de Diaghilev, un désir de mort très puissant.

L'atmosphère, déjà intenable, vire au cauchemar le plus strict.

Le deux avril 1919, H.-C. Frenkel-Tissot, après avoir révisé le diagnostic fait de l'état du danseur – il pense désormais à « une psychose avec symptômes paranoïdes et catatoniques », ce qui n'est pas éloigné du tout de la réalité, puisqu'il y a bien des éléments délirants et persécutatoires dans la psychose de Nijinski, et que comme nous allons l'apprendre, la maladie va se révéler être en fait une schizophrénie catatonique – télégraphie à l'un de ses anciens professeurs, Eugen Bleuler, alors directeur de l'hôpital psychiatrique de Burghölzli, à Zurich, pour lui demander de recevoir Nijinski en consultation. Eugen Bleuler (1857-1939), anciennement élève de Charcot à la Salpêtrière, venait de conceptualiser la schizophrénie, ainsi que l'autisme en tant que trait pathologique (mais pas en tant qu'entité nosologique), dans une monographie de 1911¹⁹⁰. Il était

187 Cit. in Osw p.235.

188 Lettre à Eugen Bleuler, *Archives universitaires de Zurich*, cit. in Osw p.235.

189 in les rapports médicaux de l'Université de Zurich, cit. in Osw p.235.

190 In *Lehrbuch des Psychiatrie*, Springer, Berlin, 1916 ; traduction française sous le titre de *Rapport de psychiatrie – la schizophrénie*, Marron et Cie, Paris, 1926.

partisan de soigner les malades dans leur milieu social en les accompagnant de façon rapprochée, plutôt qu'à l'asile, où leur état avait tendance à ne pas s'améliorer, voire à empirer. Il pensait que les schizophrénies étaient entièrement rémissibles.

Le quatre mars, donc, Romola arrive à Zurich. Elle voit Bleuler le six, qui a alors 62 ans, sans Nijinski, qui a refusé de l'accompagner. Bleuler lui demande de décrire le comportement de son mari, après qu'elle eut parlé de ce qui se passait à la Villa Guardamunt. Voici un court extrait de ce qu'elle raconte :

« Par exemple, il fixa sa fille du regard, lui dit: « apporte-moi quelque chose », sans préciser quoi, et quand, au désespoir, elle lui apporte un objet au hasard, il lui dit, d'un ton accusateur, que ce n'est pas cela, qu'elle est censée deviner ses pensées »¹⁹¹.

À la même page, P. Ostwald reporte que

« selon les dires unanimes de sa famille, les exhibitions de Nijinski étaient devenues obscènes : il ne dansait plus, mais prenait des poses grotesques, faisait tourner des bouts de tissu autour de lui, attachait des rubans autour de ses jambes, faisait toutes sortes de figures censées exprimer quelque chose, mais sans que personne pût voir de lien entre elles ».

E. Bleuler, quant à lui, est très optimiste sur le cas de Nijinski. Romola Nijinski en est soulagée, et elle pense, alors, avec son mari, avoir un autre enfant, un fils. Le lendemain, cependant, Nijinski accepte de venir en consultation, accompagné de sa femme, à l'hôpital. Voici ce qu'en dit le rapport de E. Bleuler, cité p.240 par P. Ostwald :

« Ils sont venus à ma consultation jeudi. Le patient se dit mal à l'aise, il montra sa crainte d'être considéré comme un malade mental et répondit à mes questions la plupart du temps avec un flot de paroles sans grande substance, ou bien en les éludant. Il n'arrêtait pas de me demander comment je pouvais distinguer les malades mentaux des gens normaux, etc. Il m'a expliqué qu'il se comportait comme un malade mental devant sa femme pour voir ses réactions, et que c'est pour cette raison qu'il regardait parfois fixement dans la même direction. Il se gardait bien de faire une quelconque allusion à des hallucinations. À l'évidence, grande intelligence par le passé ; aujourd'hui, confusion mentale de nature schizophrénique, accompagnée d'une légère excitation maniaque ».

Le diagnostic de Bleuler est fondé sur le « flot de paroles sans grande substance » et le caractère évasif de ses représentations, ses interrogations hostiles, ses sautes d'humeur. L'on pourrait objecter que quelque chose a cependant pu le gêner dans l'examen du patient, et le « flot

191 In le rapport de Bleuler, *Archives de l'Université de Zurich*, cit. in Osw p.235.

de parole sans grande substance » était peut-être, en partie au moins, dû à ce que Nijinski ne parlât pas l'allemand, et le français très difficilement. Mais il ne se trompe vraiment pas de beaucoup, puisque, la suite le confirmera, il s'agit bien d'une schizophrénie.

Toujours est-il que Bleuler ne juge pas utile d'hospitaliser Nijinski, car il pense que cela risque d'aggraver son état, étant donné qu'il y serait en compagnie de gens plus perturbés que lui. Il conseille cependant à Romola de divorcer, car il serait, selon son avis, préférable à Nijinski, dans son état, de ne pas s'encombrer d'obligations familiales. Il lui conseille de plus vivement de ne pas concevoir de deuxième enfant, dans un souci semble-t-il eugéniste, puisqu'il pensait que la schizophrénie était héréditaire. E. Bleuler d'ailleurs fait partie d'une famille qui présente elle-même quelques cas de psychose, ce qui l'a conduit à conseiller à son fils de ne pas se marier avant d'être assez âgé pour être sûr de n'être pas schizophrène. Il pense cependant que Nijinski est apte à conduire sa carrière de danseur à sa guise, tant qu'il ne représente pas de danger, ni pour lui, ni pour les autres.

Romola Nijinski est pour sa part horrifiée de ce qu'elle entend : elle n'est pas près de divorcer, et sans doute y a-t-il à cela des raisons autant amoureuses que religieuses, puisqu'elle est catholique. Ce n'est certainement pas, en tout cas, pour des raisons d'intérêt – car, franchement, quel réel intérêt avait-elle à rester fidèle à son mari ? De là à ce qu'elle entende qu'on la rende responsable de la psychose de son mari, comme le suggère plus ou moins P. Ostwald, il n'y a qu'un pas que nous ne franchirons pas ; d'abord parce que nous pensons qu'une telle assertion cherche en fait quelque culpabilité chez Romola d'avoir peut-être poussé, par son mariage, Nijinski dans la psychose, ce qui est tout à fait risqué, puisqu'elle s'est tout de même dévouée corps et âme à son mari ; de plus, la psychose de Nijinski, comme nous le verrons, n'a pas eu besoin de sa femme pour se déclencher, tout au plus le mariage a été un prétexte comme un autre d'une rupture avec Diaghilev, et par conséquent avec la scène matérielle qui soutenait le sujet. Le déclenchement de la psychose de Nijinski se fait en deux temps, d'une part avec une tentative de monter sa propre troupe, après la rupture avec Diaghilev, puis est entériné, après une réconciliation avec les Ballets russes, alors qu'il est appelé à exercer un poste à responsabilités au sein de ceux-ci, celui de directeur artistique de la troupe ; l'empêchement de jouer sur la scène ne fera qu'aggraver son état. Sa femme, donc, de même du reste que Diaghilev, ne sont en rien responsables de la psychose de Nijinski, qui apparaît et se précise lorsque ce dernier, est ébranlé par des responsabilités qui le ramènent au Père de la loi symbolique ; la scène réelle que constituait la danse s'écroule alors, et emporte le sujet dans sa chute – mais nous développerons ce point dans la partie suivante.

Bleuler conseille alors le sanatorium de Bellevue, près du village de Kreuzlingen, au bord du lac de Constance, établissement de renom, fondé en 1857 par Ludwig Binswanger, ami intime de Freud et illustre psychiatre, influencé par la phénoménologie de Husserl.

« Tu reviens avec mon arrêt de mort »¹⁹², répond Nijinski à sa femme, qui lui rapporte ces nouvelles.

Romola Nijinski se fâche contre le professeur Bleuler, et le ramène à Saint-Moritz. Elle décide cependant, car elle est effrayée par son mari, de faire chambre à part, et s'enferme à clef. Nijinski hurle, Romola et sa mère, Emilia Markus, tentent de lui échapper. Il s'enferme à son tour dans sa chambre, et n'en sort pas durant 24 heures. Panique : la police est appelée, la porte forcée en présence du Dr Emil Oberholzer, un collègue de Bleuler, que P. Ostwald cite p.244 :

« Il feint l'étonnement de manière grotesque [...] Il scande ses phrases d'une façon étrangement saccadée ; il parle lentement, articule à l'excès, détache les syllabes et les mots en faisant à intervalles réguliers des pauses superflues, le tout sur un ton pompeux et dédaigneux accompagné de mimiques crispées »¹⁹³.

Nijinski, calmé, est amené à Burghölzli, la clinique de E. Bleuler, à seize heures, le même jour. C'est un petit hôpital de campagne, où les patients, en général aisés, ne restent pas longtemps. Nijinski, à cette perspective, montre peu de réaction, pas de résistance, pas de défiance à l'idée de cet internement, et se fait même aimable et coopératif. Plus tard, dans la même journée, il est en proie à un accès de colère, jusqu'à ce qu'on le relâche brièvement, un jour et demi plus tard.

Ce qui donne le temps aux psychiatres de l'endroit d'examiner ses manuscrits, et de faire de Nijinski un premier diagnostic :

« Il a d'étranges difficultés d'élocution en français, et son allemand est encore laborieux ». De plus, « même en russe, langue qu'il parle depuis l'enfance et qu'il a étudiée à l'école, il fait des fautes d'orthographe. Quant au français, il l'écrit phonétiquement, sans en connaître ni l'orthographe ni la grammaire. Dans une lettre à un chanteur polonais¹⁹⁴, il souligne le fait qu'il est Polonais mais qu'il n'a jamais appris cette langue [...]. Cette lettre est pleine de fautes, mais démontre qu'il est capable de s'exprimer dans cette langue »¹⁹⁵.

On parle de verbigération écrite – cf. la lettre à Diaghilev, reproduite *infra* dans les annexes, qui en donne un aperçu exemplaire. La verbigération, sorte de répétition intempestive, à caractère

192 in RNN, cit. in Osw p.243.

193 In le rapport médical du 8 avril 1919 du Dr Emil Oberholzer, *Archives de l'Université de Zurich*, cit. in Osw.

194 Lettre à Jean Reszke, reproduite dans l'édition non expurgée des *Cahiers*, cf. bibliogr.

195 Dossier médical de Nijinski, in les *Archives de l'Université de Zurich*, cit. in Osw p.247.

stéréotypique, est un terme inventé par le psychiatre allemand Karl Kahlbaum, qui décrit ainsi la façon dont certains sujets psychotiques répètent en criant certains mots ou expressions, ce qui est un signe de catatonie, trouble décrit par le même, pour la première fois, en 1874.

Karl Kahlbaum (1828-1899), enseigna à l'Université de Königsberg, puis travailla dans un asile privé à Görlitz, situé à la frontière germano-polonaise. En 1874, il publie *Die Katatonie oder das Spannungsirresein*, où il décrit le cas de vingt-six patients, dont il tire la description de la catatonie, comme suit :

- **Premiers symptômes** : troubles de l'humeur, forme grave de dépression, avec parfois un bref épisode maniaque.

- **Deuxième phase**, qui peut durer parfois des semaines :
 - Une forme étrange de rigidité musculaire : le patient est extrêmement tendu, il refuse de parler (Kahlbaum emploie le terme de mutisme), reste debout, étendu ou assis dans une position figée, comme s'il était complètement paralysé.
 - Éveillé et conscient, le patient présente une insensibilité aux stimuli extérieurs, il est engourdi, figé, comme mort : c'est la stupeur catatonique.
 - La respiration et le pouls sont très lents.
 - La peau est souvent froide et bleutée, le liquide organique s'accumule dans les jambes immobiles.
 - Le patient regarde fixement droit devant lui, et cligne rarement des yeux.
 - De temps en temps, il grimace, ferme les yeux, est en proie à des crises de convulsions.
 - Quand on essaie de le nourrir ou de le changer de position, il oppose une résistance acharnée (négativisme), ou encore se laisse faire, très progressivement (flexibilité cireuse) en adoptant passivement les positions qu'on lui fait prendre (catalepsie).

- **Dernière phase** :
 - Excitation catatonique : explosion violente d'accès de folie, où le patient hurle des obscénités, tient des propos incohérents, arrache ses vêtements (nudisme). Si on parvient à le calmer, il se comporte comme un robot, ses gestes sont mécaniques, il répète les gestes qu'il voit et les paroles qu'il entend (échopraxie et écholalie).
 - Fréquemment, le patient se livre à des violences sur les objets et sur autrui, est capable de s'arracher les yeux ou les parties génitales (automutilation), peut avoir, selon les cas, des pulsions homicides ou suicidaires violentes.

– De plus, durant les états de stupeur, on observe une déshydratation intense, ainsi que des infections graves, parfois mortelles.

Kahlbaum cherche une cause organique. On vient en effet, à l'époque de cette description, quelque six ans après la mort de Charles Baudelaire des suites de la syphilis, d'établir que cette maladie, ainsi que la tuberculose, sont d'origine infectieuse. La phase terminale de la syphilis, en particulier, décrite comme « paralysie générale », était alors qualifiée de « forme particulièrement atroce de folie évolutive », rappelle, par les symptômes qu'elle présente, les signes de la catatonie de Kahlbaum. La paralysie générale a été décrite par les psychiatres français, en même temps que la folie circulaire et la démence précoce (Kraepelin), autre ancêtre de la schizophrénie.

Kahlbaum pensait donc à un dysfonctionnement organique du cerveau, aussi bien par rapprochement avec l'apoplexie, les lésions cérébrales et autres maladies atteignant directement ou indirectement le système nerveux, qui entraînent des changements importants dans la personnalité et le comportement. Il invente de nombreux termes, par rapport à ses vingt-six patients, toujours utilisés aujourd'hui, mais de façon descriptive, *id est* en tant que traits, alors qu'à l'époque, ils constituaient une maladie en soi ; parmi lesquels, l'on trouve la verbigeration, la dipsomanie, la cyclothymie, la catatonie...

Karl Kahlbaum remarque de plus que certains patients diagnostiqués catatoniques récupèrent totalement, et reprennent une vie normale jusqu'à leur décès, tandis que d'autres rechutent, et ne se rétablissent jamais complètement. D'autres encore alternent sans cesse des phases d'excitation et de stupeur, qui nécessitent un internement à vie. Leur état devient de plus en plus confusionnel, jusqu'à une forme de démence, qui est le stade final de la maladie. On pense un temps à une forme de syphilis, mais l'hypothèse est rapidement abandonnée, car il y a autant de femmes que d'hommes atteints – le ratio d'hommes atteints par la syphilis étant, à l'époque, nettement plus élevé que celui des femmes. Les gens d'âge mûr sont plus touchés, même si l'âge ne semble pas être un facteur décisif. Il ne semble pas y avoir d'hérédité en cause, ce qui invalide l'hypothèse de ce qu'à l'époque on appelait l'imbécillité, une forme de déficience mentale héréditaire.

D'après Kahlbaum, l'une des causes de la catatonie semble être la très grande ferveur religieuse de ces patients, car ils ont tendance à prêcher, et très souvent, ils sont issus de familles très pratiquantes. Ils ont une propension à la contemplation et à l'isolement. Une autre cause qu'il

avance est une surexcitation sexuelle : masturbation fréquente¹⁹⁶, comportements obscènes – « leur tendance religieuse était souvent associée à des conduites perverses » (Osw. p.252).

Kraepelin reprend en partie les travaux de Kahlbaum, afin d'établir sa nosologie. Il note cependant qu'en fait, certains des patients décrits sont tuberculeux¹⁹⁷, souffrent de tumeurs au cerveau et autres, et d'autres encore présentent une forme particulière de démence précoce. Il conclut qu'en l'absence de maladie ou de lésion organique, la catatonie est bien une forme de démence précoce.

Quant à Eugen Bleuler, il inclut la catatonie parmi les formes de schizophrénie (catatonie schizophrénique), ce que, dans la tradition française, elle est restée, sous le nom de schizophrénie hébéphrénocatatonique ; sa description dans la nosographie psychiatrique actuelle, dont voici un bref résumé ci-dessous, n'est pas très différente de celle de Kahlbaum, dont par ailleurs elle est héritée. En effet, elle se caractérise par :

- le négativisme, ou opposition à toute proposition, « refus de tout contact avec autrui et avec le réel » (Henri Ey).

- la passivité : acceptation passive du sujet, occasionnellement.

- un syndrome moteur : perte de l'initiative motrice, raideur généralisée, attitude figée, résistance active aux tentatives de mobilisation. Parfois, on observe le syndrome de la catalepsie, dite flexibilité cireuse, le patient gardant les attitudes imposées par autrui même lorsqu'elles sont inconfortables. On peut observer des phénomènes parakinétiques (maniérisme, stéréotypies, pathétisme, impulsions), une écholalie ou encore une échopraxie. Parfois, l'évolution est ponctuée par des accès d'agitation psychomotrice soudaine ou par des crises clastiques.

- des symptômes somatiques associés : signes de dysautonomie, troubles tensionnels, œdèmes des membres inférieurs, sueurs profuses, cyanose des extrémités, hypersalivation.

Le DSM IV (cf. bibliogr.), auquel se réfère bien évidemment Peter Ostwald en tant que psychiatre américain, ne le considère pas comme une entité nosologique, mais comme un trait descriptif non spécifique, que par ailleurs l'on peut trouver dans d'autres pathologies : affections neurologiques et mélancolie. Nous conserverons pour notre part, cela s'entend, la définition psychiatrique française et par conséquent le diagnostic de schizophrénie catatonique sera retenu, en ce qui concerne le cas de Nijinski, au vu de l'évolution de sa maladie.

Les psychiatres de Burghölzli en trouvent déjà, de la catatonie chez Nijinski, quelques signes, dont le fait que, souvent plongé dans une extrême passivité, il reste couché. Ils pensent de

196 L'onanisme a joué un grand rôle dans l'histoire de la folie, et l'on a longtemps avancé que par cette pratique, la semence remontait au cerveau, ce qui provoquait l'apparition des vésanies, qui avaient alors une cause morale. Il se peut qu'il reste, dans ces descriptions, un peu de ces conceptions moyenâgeuses (cf. Michel Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, cf. bibliogr.). Nijinski lui-même est persuadé que la majeure partie de son mal-être vient de là.

197 La tuberculose peut en effet atteindre plusieurs organes, dont certes les poumons, mais aussi les os et le cerveau.

plus qu'il dissimule son amertume envers sa femme, et qu'il a si bien travaillé le rôle du fou que tout le monde, à présent, pense qu'il l'est. Ce qui ne les empêche pas de se contredire en avançant que le danseur présente un délire systématisé, où il pense notamment que son beau-père, Oscar Párdány, détient les coordonnées d'une maison de fous dans laquelle il veut l'envoyer, où il a des représentations délirantes de lui-même, accompagnées d'un sentiment de culpabilité relatif à son activité sexuelle, signe d'un conflit psychique grave – dernières assertions auxquelles nous nous rangeons, par contre, bien que nous pensons que le délire de Nijinski ne soit pas si bien systématisé que cela. Par contre, il ne fait aucun doute pour nous que Nijinski n'a jamais simulé quelque folie que ce soit, et que sa schizophrénie est hélas bien réelle.

Le lundi dix mars 1919, il prend le train pour le sanatorium de Bellevue, Kreuzlingen, avec le diagnostic de catatonie (ou plus exactement de schizophrénie catatonique), et c'est H.-C. Frenkel-Tissot, et non Romola Nijinski, qui l'accompagne. Ce dernier explique aux psychiatres de Bellevue :

« Il se fit beaucoup remarquer : d'abord, il ne dit pas un mot, et finit par me suivre de lui-même. À notre descente du train à Romanshorn [dans le canton de Thurgovie, au nord-est du pays], il était complètement « catatonique », adoptait des postures bizarres, se raidissait, ne répondait pas et refusait de se laisser conduire. J'ai donc appelé une voiture, ne voyant pas bien comment j'aurais pu continuer par le train dans ces conditions »¹⁹⁸.

H.-C. Frenkel-Tissot avait déjà indiqué à Bleuler « une psychose avec manifestations paranoïaques et catatoniques ». Kurt Binswanger, le fils de Ludwig, n'est cependant pas impressionné. En effet, écrit-il,

« à son arrivée, le patient ne dit presque rien, me salue avec cérémonie en me souriant amicalement, plus tard, lorsque je le vois seul, il parle un peu plus. Il ne pense pas être « fou », mais seulement un peu nerveux. Il n'a rien fait de mal, dit-il, mais les gens ne le comprennent pas »¹⁹⁹.

Nijinski n'est pas surveillé de près, mais un infirmier dort dans la même chambre que lui, au Parkhaus, un pavillon de vingt-six hommes, mesure courante lors de l'admission. C'est H. Reese, qualifié de clinicien de la vieille école par ses collègues, qui établit l'examen médical et psychiatrique initial : le patient parle et mange peu, dort beaucoup, et est d'assez bonne humeur pendant la visite médicale.

198 Dossiers médicaux de Bellevue, Archives de l'Université de Tübingen (Utü), cit in Osw p.254 (référencés dans la bibliographie sous leur titre actuel, *Binswanger-Archiv, Sanatorium Bellevue, Kreuzlingen, 1857-1980*).

199 Dossiers médicaux de Bellevue, Archives Utü, cit. p.254.

Le sanatorium de Bellevue est une communauté thérapeutique de 40 à 80 patients, avec quatre fois plus de personnel : médecins, psychologues, infirmières, enseignants, répétiteurs, spécialistes de la rééducation, qui tous vivent sur place. On y trouve une école, des commerces, des ateliers, des écuries, etc. Cette institution modèle accueille des patients aisés, dont le traitement comprend la psychothérapie, l'éducation, et l'insertion. Les méthodes de coercition, qu'elles soient mécaniques ou chimiques (certes les neuroleptiques n'existaient pas encore, mais on utilisait notamment divers opiacés), y sont utilisées le moins possible. Des villas sont mises à la disposition des familles des patients, afin que ces derniers y soient réintégrés tout en restant protégés de l'extérieur.

Cette institution a donc été créée, comme nous l'avons mentionné plus haut, par Ludwig Binswanger²⁰⁰ (1881-1966), qui fut formé par E. Bleuler et C. G. Jung, puis par son oncle, Otto Binswanger. En 1907, il rencontre S. Freud, avec lequel il se lie d'amitié. Leurs conceptions sont cependant très différentes. Binswanger, en effet, est influencé par la phénoménologie de Husserl ; il est convaincu que la psychanalyse est une herméneutique, c'est-à-dire une grille interprétatoire du psychisme. Cependant, s'il s'en inspire au niveau pratique, au niveau théorique, il s'en écartera de plus en plus, avec notamment l'influence de Martin Heidegger et fondera la Daseinanalyse dans les années 1940, dont il commence à établir une clinique, par la pratique, à partir des années 1930.

Cependant, Bellevue est alors déjà une sorte de laboratoire de l'analyse, où cependant de nombreuses difficultés se font jour, puisqu'on y accueille des patients psychotiques ; on pensait alors que tous les patients pouvaient être analysés selon le modèle d'une cure de névrosé, ce qui entraînait sans aucun doute quelques problèmes. Enfin, ce qui compliquait la cure, certains malades étrangers, Nijinski en particulier, ne parlent pas suffisamment le français ou l'allemand, ni même l'anglais – Nijinski, apprend-on, fut confié à un psychiatre russe au cours de sa troisième année seulement d'admission.

Le Dr Reese est en fait donc le premier médecin, dans cette institution, de Nijinski. Il est réputé vieux jeu, ce qui pose problème, peut-être, au niveau d'une cure à caractère analytique, où il s'agit tout de même de sexualité. Il dispose de très peu d'informations sur Nijinski, qui de plus ne lui dit pas grand chose. Ses rapports sont extrêmement succincts :

- Pouls irrégulier ;
- Léger tremblement de la langue ;
- réflexes très vifs ;
- léger dysfonctionnement rénal.

200 Les Binswanger sont une famille de psychiatres suisses renommés, parmi lesquels l'on compte Otto Binswanger(1852-1929), psychiatre de Nietzsche et descripteur de la maladie qui porte son nom, une encéphalopathie dégénérative de la substance blanche sous-corticale.

Serait-ce un état de manque ? Car ce que Reese ne sait pas, entre autres choses, c'est que Frenkel-Tissot avait prescrit de l'hydrate de chloral, un opioïde qui servait à traiter la schizophrénie, à Nijinski, et que ce dernier avait, depuis son admission, arrêté d'en prendre.

Après quarante-huit heures, Nijinski cependant se montre plus bavard, d'humeur changeante, et passe d'un sujet à l'autre sans qu'il y ait de lien entre eux. H. Reese en conclut qu'il ne s'intéresse pas vraiment à sa famille, et d'après une lettre du danseur à sa femme, pleine de répétitions maladroitement, il pense être en présence d'un sujet paranoïaque – diagnostic fondé sur des observations que P. Ostwald qualifie de maigres, mais dont nous dirons simplement qu'elles nous paraissent inexactes, le caractère mal systématisé du délire de Nijinski ne permettant pas d'aboutir à ces conclusions. Cependant, il se peut qu'à cette époque, le stade de la maladie fit penser à une paranoïa plutôt qu'à une schizophrénie, entités nosologiques qui ne sont par ailleurs pas distinguées dans la tradition psychiatrique allemande.

Le 15 mars 1919, soit deux jours plus tard, Nijinski passe moins de temps au lit, parle de sa femme avec affection, adopte un comportement infantile. Il est autorisé à téléphoner à Romola. H. Reese, « très étonné », l'entend, au cours de cette conversation,

« parler dès le début d'une voix plaintive et larmoyante comme un petit enfant désespéré [...]. Il commence par répéter « Romola, Romola ». Puis il se met à geindre. « Je suis triste, je suis prisonnier ». Il supplie sa femme de venir le chercher tout de suite, ce qu'elle lui promet de faire (après cette communication téléphonique, la femme du patient voulut effectivement le faire sortir d'ici. Elle ne changea d'avis qu'après avoir constaté que son mari pouvait partir quand il le désirait²⁰¹, et que les choses n'allaient pas si mal pour lui) »²⁰².

Le lendemain, Reese écrit²⁰³:

« Il est très heureux [...] d'humeur joyeuse et bavarde ; il va se promener dans le parc de temps en temps. Parle aux surveillants et joue du piano. Il fait de nombreux dessins – dans le style du symbolisme ornemental – dont il est visiblement très satisfait. Il est fier de pouvoir exhiber ses productions, et son visage s'illumine chaque fois que quelqu'un s'y intéresse ».

Le 18 mars, à Kreuzlingen, il fait un bond en l'air et échappe à son surveillant, ce qui se répète deux fois de suite. Ce dernier menace d'en faire un compte-rendu au docteur Reese. Nijinski essaie de lui faire jurer de n'en rien dire, prétextant qu'il s'agit d'une plaisanterie de sa part. Mais il n'y a pas de secret qui tienne au sanatorium, qui est une institution qui certes se veut

201 Pourquoi, alors, n'est-il pas parti de lui-même ?

202 H. Reese, cit. in Osw p.259.

203 H. Reese, cit. in Osw p.259.

avant-gardiste, mais une institution avant tout. Suite à cet incident, H. Reese fait surveiller Nijinski de près.

Le dossier médical indique :

« forte excitation, respiration rapide, anxiété en soirée, température 37°, pouls rapide et irrégulier (100 pulsations par minute), se plaint de maux de tête »²⁰⁴.

Cependant le Dr Reese ne fait qu'insister, en fait, sur « les fâcheux changements d'humeur de son malade » (Osw p.261.), qui sont néanmoins un trait important dans l'établissement d'un diagnostic, puisqu'ils pourraient faire penser à une psychose maniaco-dépressive plutôt qu'à une schizophrénie – cette éventualité de la psychose maniaco-dépressive nous paraissant être, par ailleurs, un diagnostic bien erroné, les traits pathologiques de Nijinski correspondant en tout point à une schizophrénie de l'espèce catatonique.

Nijinski joue parfois du piano, et se met même, plus rarement, à danser. Selon H. Reese, il alterne des moments de « joie idiote » (*läppische Heiterkeit*), et de dépression hargneuse. Il souligne le négativisme de son patient, remarque de légères stupeurs et des postures insensées, il se tortille, rit quand on s'adresse à lui, et ne répond en général pas. H. Reese soupçonne des hallucinations, car Nijinski cesse de parler, agit bizarrement et regarde parfois fixement dans une certaine direction bien que ce dernier ne se plaigne jamais d'une telle chose. Ces traits ne sont d'ailleurs pas suffisants à établir la présence d'hallucinations, mais ce n'est pas par hasard si H. Reese en soupçonne l'existence chez Nijinski, en raison de la difficulté, à ce stade encore peu avancé de l'évolution de la maladie, de faire un diagnostic définitif. Nous ajouterons que s'il avait eu sous les yeux le journal intime du danseur, la perspective de l'existence de ces hallucinations ne lui aurait fait aucun doute.

Ludwig Binswanger lui-même reprend le flambeau. Il rencontre Nijinski pour la première fois alors qu'une infirmière, Mlle B., joue au piano avec le patient, auquel il demande de faire un spectacle de danse. Il ne trouve d'abord rien de pathologique au comportement de Nijinski. Il éprouve pour ce dernier, en tant que c'est un grand artiste, beaucoup de respect. De plus, les créations artistiques, dans ce sanatorium, sont encouragées, et Nijinski accepte avec enthousiasme.

L. Binswanger écrit à son sujet :

« il se montre d'une amabilité exagérée et très flatté lorsqu'on fait allusion à sa réputation. Il est tout prêt à danser pour moi. Le contact avec le public lui manque beaucoup [...]. Sa façon de regarder autour de lui n'a rien de paranoïaque ou de bizarre »²⁰⁵.

204 H. Reese, cit. in Osw p.260.

205 Notes de travail de Ludwig Binswanger (LBwg), cit. in Osw p.261.

Nijinski danse le premier avril 1919, après avoir « martelé » le piano, selon L. Binswanger, qui était lui-même fin pianiste.

« Il danse dans un état de conscience voilée (*Dämmerzustand* [c'est-à-dire veille crépusculaire]). Il lui faut un long moment avant de pouvoir atteindre cet état « inspiré ». Après le spectacle, il est très pâle, épuisé, kaputt, et très excité [ce qui semble être une mauvaise traduction de « excited », qui ne recouvre pas du tout les mêmes sens en anglais qu'en français, et qui ici signifierait plutôt « agité »]. Il ne peut pas rester assis tranquillement un instant, il grille cigarette sur cigarette, et un fort tremblement agite ses mains comme ses jambes »²⁰⁶

Cette danse, par ailleurs, L. Binswanger la qualifie de « scène de folie-suicide », ce qui dénote le caractère quelque peu choquant, surtout pour l'époque, et peut-être alors caricatural de ce qu'il a été, de ce qui reste alors d'art à Nijinski. Comme au temps où il dansait pour les Ballets russes, il a d'abord l'air apathique et égaré, puis soudain inspiré, métamorphosé, évolue avec une grande aisance qui s'est transformée en violence, puis s'écroule dans un état dépressif tout aussi démesuré.

L. Binswanger, en suite de quoi, se demande ce que ce patient a à dire. Il remarque que par rapport au piano, il se comporte comme un sujet catatonique : chaque fois qu'il le rencontre, il frappe violemment sur les touches. Mais après le spectacle, il va se coucher, exactement comme si de rien n'était. Cependant, il ajoute que ce spectacle tient encore du grand art. D'après Peter Ostwald, L. Binswanger n'avait alors pas assez d'informations sur la technique du danseur, qui en outre comportait l'imitation des malades, des aliénés qu'il a pu rencontrer, alors plus jeune, quand il rendait visite à son frère Stanislav, interné à l'adolescence, et qu'il était capable d'imiter à la perfection – et, évidemment, de nombreuses autres innovations. Il n'empêche qu'il est difficile de douter de la nature pathologique du comportement du danseur, et que dans la vie quotidienne, ses accès de violence et la raideur de ses postures, par exemple, pouvaient avec logique être mis en relation avec sa façon de jouer du piano et de danser. En d'autres termes, la psychose de Nijinski a très bien pu influencer sur son art, et d'ailleurs elle n'en est pas dissociable, sans que cela rende cet art moins génial ; le caractère pathologique de l'œuvre, en effet, ne préjuge pas de sa qualité. Certes, Nijinski, comme lui-même l'écrivait si souvent dans ses *Cahiers*, jouait au fou. Il n'empêche que disant cela, le sujet ne parlait certes pas de son propre délire, et sans doute cherchait-il plus ou moins à se rassurer sur l'expérience inquiétante qu'il était entrain de vivre, celle de la schizophrénie. Cherche-t-il d'ailleurs vraiment à jouer ainsi le rôle de son propre frère – ce qui nous semblerait d'ordre plutôt névrotique – plutôt que de le faire revivre réellement ?

206 LBwg, cit. in Osw p.263.

Auquel cas cette question est vitale, et le jeu en question est en fait une cérémonie, une résurrection : Nijinski joue pour faire revivre le frère mort, qui, comme nous le verrons, est lui-même, et sans lequel il ne peut être vivant. L'argument crucial qui prévaut à cela est le fait que même des années avant le déclenchement de la psychose, Nijinski, alors sur scène, était comme possédé, et qu'en dehors, il n'a jamais eu la même énergie, et que cela est allé s'amplifiant, pour trouver son expression la plus radicale dans la maladie : jouer, ou être mort. C'est donc pour cela que nous réfutons l'idée que l'art de Nijinski dansant devant Binswanger ne fût pas, comme semble le suggérer Peter Ostwald, tout empreint de traits catatoniques, traits qui sont, de notre avis, l'expression d'une tentative de résolution d'une équation mortifère, qui est de rester vivant tout en étant mort.

Après la représentation et la journée suivante, cependant, Nijinski se montra très agréable. Mais le soir du deux avril, Binswanger remarque qu'il est

« dans un état de stupeur très intéressant sur le plan psychogénétique [...]. Il est assis dans la salle de billard, le front appuyé sur le rebord d'une table, tandis que Mlle B. et M. W. font de la musique ensemble. Il refuse de bouger et ne réagit pas à mes commandements [...] mais il accepte de se redresser sur sa chaise sans négativisme et sans catalepsie »²⁰⁷.

L. Binswanger ne note pas de mouvements convulsifs, mais une intense excitation émotionnelle, qui se traduit par une émotion abondante, des veines très gonflées sur le front, et un petit gémissement rauque. Il se peut qu'il y ait une part de comédie, à certains moments, de la part de Nijinski, car, ici par exemple, dès que Binswanger sort, Nijinski sort pour sa part de sa torpeur. Cependant, l'état d'agitation très intense dans lequel il se trouve semble indiquer qu'il ne s'agit pas de simulation. Pourquoi d'ailleurs simulerait-il, et quel bénéfice cela lui apporterait ? Décidément, une telle assertion nous paraît tout à fait infondée.

« Lorsque Mlle B. lui demanda pourquoi il se conduisait de manière aussi stupide, il leva le doigt d'un air malicieux et émit un « tss! tss! » comme pour l'avertir de ne pas le trahir »²⁰⁸.

Pourquoi une telle comédie, et est-ce réellement de la comédie ? S'il nous est impossible de déterminer avec exactitude les motifs qui poussent Nijinski à se comporter, à ce moment précis, de la sorte, la suite des événements laisse présumer que ce n'est effectivement pas du tout de la comédie.

207 LBwg, cit. in Osw pp.264-265.

208 LBwg, cit. in Osw p.265.

Le 3 avril, en effet, il est un peu déprimé, ne veut communiquer, apprend-on, avec L. Binswanger, que par le langage du corps.

« Il sombra dans un état anormal, resta debout sur une jambe dans un coin de la chambre, en tendant la main comme s'il y tenait quelque chose »²⁰⁹.

Comme il ne répond pas à ses questions, L. Binswanger le pousse pour lui faire perdre l'équilibre. L'air surpris, Nijinski lui lance, en français:

« Qu'est-ce que vous voulez ? Je joue simplement mon rôle d'artiste ».

Il se met à converser normalement, et Binswanger lui demande s'il se souvient de son état de stupeur de la veille, sur quoi Nijinski répond qu'il a mal à l'estomac, qu'il se souvient parfaitement de son spectacle ; il semble plus réservé, plus lointain, égaré, moins attentif. Considérant tout cela, ainsi que l'épisode de la veille, il est probable que Nijinski ne joue pas la comédie, mais au contraire cherche à garder secret l'expérience qu'il est entrain de vivre.

L. Binswanger organise alors une rencontre entre Nijinski et Romola, son épouse, dans l'espoir que ce soit bénéfique pour le patient. Il écrit à ce propos que

« le patient ne manifeste pratiquement aucun affect, il semble ne pas m'écouter. À chaque fois que je lui parle de la venue de sa femme, il montre le même étonnement. « Ah bon ! Vraiment ? Oh ! ». L'idée de quitter l'hôpital pour passer le week-end avec sa femme n'a pas l'air de l'enchanter. Il dit même qu'il est content d'être à Bellevue, qu'il recommanderait cet établissement à tout le monde, n'oppose pas même de résistance à ce qu'un infirmier les accompagne afin de le surveiller, et, au besoin, le maîtriser ».

Cette indifférence marque bien que le sujet est entrain de se replier sur lui-même, et qu'il commence à refuser tout contact avec la réalité.

Romola Nijinski arrive le 13 avril, avec un air maussade et peu engageant, pessimiste. Elle se dit déprimée, ne croit pas à la guérison future de son mari. Ce dernier est d'autant plus rétif à l'idée de cette sortie, que H.-C. Frenkel-Tissot appelle Bellevue pour dire qu'il allait à Rorschach, près de Heiden, et désirait rencontrer les Nijinski.

Pendant ce week-end, Nijinski se comporte de façon très bizarre. Il

« s'installa ostensiblement en face de Mme Greiber [Frenkel-Tissot] et la montra du doigt, puis il fit le clown, grimaça [...] et se mit à jacasser »²¹⁰.

209 LBwg, cit. in Osw p.265.

210 LBwg, cit. in Osw p.267.

À la descente du train, il se met à marcher exprès dans la boue. Quand H.-C. Frenkel-Tissot lui dit d'arrêter, il avance au pas en battant la mesure, ce qui effraie Romola Nijinski, qui refuse de rester seule avec lui un seul instant, et en veut à L. Binswanger d'avoir organisé cette sortie. Les deux couples dînent ensemble, H.-C. Frenkel-Tissot dort dans la même chambre que Nijinski qui doit être surveillé de près, et les deux femmes dans des chambres séparées.

« À 23h30, écrit Ostwald p.268, Ludwig Binswanger reçut un coup de téléphone de Greiber [Frenkel-Tissot] lui annonçant qu'il « valait mieux reprendre le patient ».

Cependant, à son arrivée, L. Binswanger est accueilli par une joyeuse troupe, où Nijinski tient Mme Frenkel-Tissot par le bras et se montre très aimable et souriant, ce qui lui fait soupçonner encore que le patient joue la comédie. Il le questionne en privé après le repas, apprend qu'il veut retourner à Saint-Moritz avec sa femme. Il explose de rage quand H.-C. Frenkel-Tissot lui donne des conseils à ce sujet, et révèle à L. Binswanger sa jalousie, ses présomptions quant à une relation entre Romola et le médecin – présomptions du reste que, au contraire de P. Ostwald, nous pensons plus ou moins infondées, étant donné le caractère délirant des assertions de Nijinski, sans compter que cette jalousie soudaine à l'égard de son premier psychothérapeute semble tomber comme un cheveu dans la soupe. De plus, nous savons toute l'admiration que Romola éprouvait pour son mari, et la répugnance qu'elle eut à divorcer et à vivre avec un autre homme, même après la mort du danseur. Pour terminer, il n'est pas absurde de penser que Nijinski, qui par ailleurs a toujours eu des penchants homosexuels, éprouvait en réalité du désir pour son premier thérapeute, sentiment qu'il a dû rejeter, en raison de la culpabilité que cela lui occasionnait – à l'époque où il écrit ses *Cahiers*, en effet, l'on peut constater qu'il veut en finir avec son passé qu'il considère comme étant entaché de « luxure » – et en attribuer la paternité à sa femme. C'est en tout-cas le mécanisme même de la jalousie paranoïaque (on le retrouve dans le cas Aimée, cf. supra), et sous cette forme atténuée, peu systématisée, elle peut très bien apparaître, tout comme n'importe quel autre thème délirant, dans un cas de schizophrénie.

L. Binswanger note à ce sujet (cit. in Osw p.269) :

« il ne voulait surtout pas que sa femme et Greiber [Frenkel-Tissot] restent ensemble. Pendant qu'il me disait cela, son visage trahissait la haine la plus farouche, alors que le reste du temps ses mimiques étaient plutôt figées, quand d'autres affects transparaissaient ».

Ce qui ne présage absolument pas de la réalité effective d'une telle liaison. Il est fort possible, d'ailleurs, que Nijinski rejette sur sa femme une attirance homosexuelle qu'il pût avoir sur H.-C. Frenkel-Tissot, attirance qu'il lui est impossible de reconnaître, étant donné les thèmes de son délire : après tout, n'est-il pas « Dieu Nijinski », comme il signe ses *Cahiers*, et par

conséquent dans l'obligation morale de s'interdire une telle attirance ? La haine farouche qu'il éprouve pour H.-C. Frenkel-Tissot semble tout à fait aller, de surcroît, dans ce sens – cette haine étant, de toute vraisemblance, le résultat d'un amour démesuré que le sujet rejette massivement, et qu'il se trouve bien obligé de justifier d'une façon ou d'une autre, ici délirante. L'on peut reconnaître, derrière le médecin, la figure de S. de Diaghilev, pour lequel le danseur éprouve certes la haine la plus farouche, mais aussi un amour autant égal.

Kurt Binswanger, le cousin de Ludwig, prend le relais, car ce dernier se trouve, face au danseur, désarmé. Nijinski, après de longues discussions, accepte finalement de revenir à Bellevue, mais exige, avant, de revoir Romola. Cette dernière éclate en sanglots alors que son mari lui déclare son amour absolu, et que Dieu seul peut les séparer. Au moment des adieux, il replonge dans un état catatonique. Puis durant le voyage qui le ramène au sanatorium, il devient moins renfermé, rit même, quand des enfants lancent des boules de neige sur la voiture. Au Parkhaus du sanatorium, il salue très cordialement le personnel, et remercie K. Binswanger de l'avoir accompagné.

Selon P. Ostwald,

« le docteur Greiber [Frenkel-Tissot] était venu séparer le couple. Ce tournant dans la vie de Nijinski et dans ses relations avec le monde extérieur devait précéder son véritable saut dans la folie »²¹¹.

Nous nous permettons pour notre part de ne pas du tout être d'accord. Certes, Il semblerait que la vie asilaire du danseur ait été un lent glissement vers un enfermement de plus en plus profond du sujet sur lui-même. Mais le déclenchement de la schizophrénie coïncide avec la rupture brutale entre Nijinski et Diaghilev, et non pas, au contraire de ce que tant ont fait remarquer, avec son mariage, qui n'est que le prétexte à cette rupture, ni encore moins avec son internement, puisque nous voyons, à la lecture de ses *Cahiers* et au vu des témoignages de ses contemporains, que Nijinski avait déjà commencé à développer pas mal de thèmes délirants, ce qui ne peut pas se rater, pas même dans la version expurgée du journal du danseur.

Mais revenons pour l'heure à la vie de Nijinski. P. Ostwald cite encore Robert Walser, un poète et romancier, qui le voit danser après son retour à Bellevue, p.271 :

« Sa manière de danser évoque la féerie des temps anciens et innocents où les gens avaient assez de santé et d'énergie pour ressembler encore à des enfants, et jouer ensemble avec une liberté royale [...]. On dirait qu'il ne peut cesser de danser, d'osciller, somme s'il voulait, comme s'il devait, comme s'il était forcé de continuer à danser interminablement

211 Osw, p.270.

[...]. Lorsqu'on le voit, on ne peut que l'aimer, l'honorer et l'admirer », mais il évoque aussi, dans le même écrit, « ses sauts de bon petit chien bien dressé », qui « suscitent compassion et sympathie ».

Ce qui semble démontrer en tout cas que Nijinski n'a pas à cette époque complètement abandonné son art, et la danse est pour lui la condition nécessaire, à peine suffisante, à construire un monde.

Nijinski, cependant, n'en mène pas large. S'il lui arrive d'être calme et même de passer une bonne nuit, le plus souvent, il paraît être déchaîné. Par exemple, le 6 avril 1919, après un petit déjeuner et une sortie brève où rien semble-t-il n'est à signaler, alors que l'infirmier est parti, il se met soudain à

« tout chambarder dans sa chambre, à écraser les fleurs et à en arracher les pétales, couvrant les murs, le tapis, le plancher et les meubles de mots, de croix, de lignes et autres figures dessinées au crayon bleu, déplaçant les meubles et démantibulant le lavabo »²¹².

Au retour de l'infirmier, Nijinski refuse de s'expliquer, dit-on, ne dit mot, quitte sa chambre pour la salle de billard du sanatorium, comme si rien ne s'était passé.

Il oscille entre des moments de calme et des moments de fureur, où par ailleurs il fait le clown, menace, grimace, regarde d'un œil noir les autres patients, ne répond pas, quelles qu'elles soient, aux sollicitations, et ne respecte aucune règle sociale ; ainsi par exemple, le 18 avril 1919,

« il s'endormit la tête dans le plat de pommes de terre et les mains dans la crème dessert ».

De la même manière, son comportement sexuel se détériore : exhibitionnisme, masturbation en public, avances déplacées et brutales aux autres patients, tous des hommes.

Le 26 avril 1919, il reçoit la visite de Romola et d'Oscar Párdány, son beau-père. Dès le déjeuner, il grimace et entre dans un état stupeur ; il est envoyé au lit. Un peu plus tard, alors que son beau-père lui parle, Nijinski se saisit violemment à la gorge, s'effondre sur un canapé en clignant sans cesse des yeux, après avoir évoqué son désir, par ailleurs ancien (cf. les *Cahiers*), d'aller vivre en Russie, et son éventuel retour à la scène.

O. Párdány explique à Kurt Binswanger les relations sexuelles de Nijinski avec Diaghilev ; ainsi, p.276²¹³:

212 Cit. in Osw p.274.

213 In Osw.

« Diaghilev le traita avec une extrême brutalité, le frappant, l'enfermant à clé quand lui-même sortait, lui interdisant de fréquenter quiconque avant ses dix-huit ans et abusant de lui sexuellement »,

ce qui nous semble partiellement erroné, étant donné le double sentiment d'amour et de haine, sans mesure, que le danseur éprouve pour Diaghilev. Nous ne pourrions l'avancer à coup sûr, mais il semble pourtant, au vu de ce qu'il ressort des *Cahiers*, que Nijinski aimât véritablement Diaghilev.

Nijinski cependant répète qu'il veut vivre avec sa femme. Il est souvent perdu dans ses pensées – attitude qui le prit très tôt dans l'enfance, si l'on en croit le témoignage de sa sœur Bronislava Nijinska (cf. bibliogr.), et alla s'amplifiant. Il « tient sa queue de billard d'une drôle de façon », écrit élégamment K. Binswanger, quand il est en présence d'autres hommes, ce qui les effraie. Il se tortille, roule des yeux, effectue des gestes extravagants. Il ne parle pas de son enfance, et répond laconiquement aux questions qu'on lui pose.

Les psychiatres de Bellevue n'ont cependant pas étudié les carnets de Nijinski, qui étaient restés dans les dossiers de E. Bleuler, à Zurich, puis rendus à sa femme qui les tint celés encore années. Ils y auraient lu que pour lui, l'hospitalisation, ainsi que le fait de ne plus danser en public, c'est la mort, la disparition d'un avènement, même fragile, de monde. Quant à Nijinski, à l'époque de l'écriture de ces *Cahiers*, il ne se sentait, selon ses propres dires « [qu']un peu fatigué et légèrement nerveux » et d'ailleurs il affirmait qu'il jouait au fou, et ne voyait ainsi pas pourquoi on l'avait enfermé. Ce qui ne préjuge bien entendu pas, malgré ce que semble en penser certains auteurs, et notamment P. Ostwald, de la santé psychique de Nijinski, l'écriture du danseur dans ces mêmes *Cahiers* présentant, en maints endroits, et pour ne pas dire continuellement, les caractéristiques des écrits d'un sujet schizophrène : coqs-à-l'âne marquant la dislocation de la pensée, thèmes délirants peu systématisés mais très prégnants, néologismes et jeux sonores sur la langue présentant un aspect incohérent, en un mot verbigération – ces derniers traits se retrouvant surtout dans les lettres et les poèmes de Nijinski, présentés à la fin des *Cahiers*. La mauvaise maîtrise de la langue dans laquelle il écrit, le russe, bien qu'il la parle depuis son enfance – l'on note en effet de nombreuses erreurs grammaticales et parfois même lexicales qui sont assez bien rendues dans la traduction française intégrale – ne sont *a priori* pas des signes cliniques de schizophrénie, bien que le danseur fût en contact constant avec des russophones. Cependant, cela pose question, d'autant plus qu'il éprouvait les mêmes difficultés dans sa langue maternelle, le polonais, et d'après ce qu'il en ressort, il semblerait que Nijinski ne parlât en réalité correctement aucune des langues dans lesquelles il s'exprimait. Dans quelle mesure, en effet, la psychose en tant que structure a bien pu altérer la langue dans son aspect grammatical, ou, en d'autres termes, la grammaire littérale a-t-elle quelque lien avec celle de l'inconscient ?

Selon Peter Ostwald,

« l'examen psychanalytique des patients catatoniques révèle que ceux-ci souffrent d'un conflit entre un désir d'autonomie et un désir de s'abandonner à la volonté d'autrui »

Il cite alors E. J. Kempf, psychanalyste américain sur lequel il s'appuie :

« Être ou ne pas être n'est pas fonction de leur désir de rester socialement adapté, mais de la présence ou non d'une personne aimée capable d'atténuer l'affect de bouderie avant qu'il soit trop tard. À cet égard, les individus à tendance catatonique sont aussi démunis que des nourrissons, totalement dépendants du transfert positif d'une personne à bien de même les comprendre »²¹⁴.

Nous n'adhérons pas à cette vue, qui nous semble tout à fait insuffisante. Nous expliquons plutôt la catatonie par le filtre de la schizophrénie où par ailleurs elle s'exprime, et qui est un retrait total de la libido du monde extérieur en raison de l'étrangeté de ce dernier, entrecoupée par des actes violents qui comme la raideur du corps sont un refus massif de l'intrusion de l'Autre comme lui aussi étrange, car étranger, étant donné que le signifiant, disloqué, désintégré, revient au sujet comme monstrueux, c'est-à-dire comme jouissance pure et sans loi, elle aussi étrangère à lui. Nous ne voyons donc pas de « bouderie », mais plutôt une terreur sans fond.

Nijinski cependant n'est pas encore en proie à ce retrait total qui le caractérisera plus tard, et cherche constamment à attirer l'attention. Ainsi, il entretient des relations ambiguës avec Vogel (pseudon.), patient de douze ans plus âgé, ressemblant à Diaghilev, paraît-il, qui joue du violon plutôt bien et se vante d'avoir été directeur de ballet pendant cinq ans. Par ailleurs, Vogel « entraîne les autres malades dans sa chambre », et est diagnostiqué comme étant atteint « [d']imbécillité et d'hébéphrénie »²¹⁵. Nous n'avons pas d'autres indications quant aux thèmes délirants de la psychose de ce Vogel, mais ils nous semblent tomber curieusement, pour ainsi dire *ad hoc* avec l'histoire du danseur. Que Vogel en effet se prenne pour un directeur de ballet, en particulier, cela n'aurait-il pas été induit, d'une manière ou d'une autre, par la relation entre ce dernier et Nijinski ? Question accessoire, certes, puisque nous n'étudions pas ici le cas de Vogel ; dans quelle mesure, cependant, Vogel, attiré par Nijinski, ne s'est pas mis, de façon délirante, au diapason de la psychose du danseur ?

Nijinski cherche donc à séduire ce Vogel, puis se met à angoisser lorsque ce dernier répond à ses avances, et dit qu'il a le vague sentiment que Vogel cherche à le tuer :

214 In Osw p.278, cit. de E. J. Kempf tirée de *Selected papers*, Bloomington, Indiana, University Press, 1974.

215 In Osw, p.279.

« Il me regarde d'une drôle de façon. Je sais que c'est un bon garçon, mais je ne peux m'empêcher de penser qu'il veut me faire quelque chose. Je sais que ce n'est pas normal. J'ai une sensation affreuse dans la région du cœur »²¹⁶,

ce qui dénote quelque tendance paranoïaque, sans, apparemment, construction délirante très élaborée, mais nous avons déjà noté ce trait dans les *Cahiers*, où il y a une systématisation très largement insuffisante à établir un diagnostic de paranoïa.

On lui autorise des promenades en voiture, ce qui le rend très heureux, puis, fin mai, des promenades sans infirmier ; l'état de Nijinski est-il entrain de s'améliorer ? Toujours est-il qu'il se lie d'amitié avec un couple d'Anglais et une Suédoise. La petite compagnie se rassemble à l'heure du thé, tous les jours, chez les Binswanger. La plupart du temps, il se sent à l'aise, et se montre souriant. Il retrouve l'envie de danser, avec la Suédoise, qui est par ailleurs une musicienne accomplie.

K. Binswanger écrit à ce sujet que

« lorsqu'elle commença à jouer du piano, Nijinski s'étendit nonchalamment dans une chaise longue, puis, petit à petit, la musique le fit entrer dans un état de semi-conscience. Alors, pour la première fois depuis longtemps, il recommença à danser, non plus de manière bizarre comme avant, mais en faisant de beaux gestes artistiques, sur des musiques joyeuses tirées de chansons populaires norvégiennes ; après quoi, il sembla un peu abattu mais de bonne humeur »²¹⁷.

On apprend cependant que Nijinski est encore parfois l'objet d'angoisses où il évite les autres, ou se montre grossier envers eux. S'il est à l'aise avec les femmes et les enfants, pour lesquels il fait maintes pitreries – d'après les notes de K. Binswanger, écrit P. Ostwald – on ne sait dans quelle mesure ces dernières sont ou non pathologiques.

Le 22 mai 1919, Romola Nijinski rend une nouvelle fois visite à son mari, au sanatorium, cette fois accompagnée par le docteur Frenkel-Tissot ; elle veut savoir quand son mari rentre à Saint-Moritz. D'après P. Ostwald, elle a repoussé les avances du docteur Frenkel-Tissot, qui, toujours amoureux d'elle, lui a demandé si elle comptait divorcer de Nijinski, afin de l'épouser, hypothèse qu'encore une fois, faute de preuves tangibles, nous ne soutiendrons pas. H.-C. Frenkel-Tissot est à cette époque apparemment lui-même atteint de troubles psychiques, qui alors s'intensifient, et qu'il essaie d'enrayer avec de la morphine, ce qui le conduit à une dépendance grave.

216 Nijinski, cit. in Osw p.279.

217 Cit. in Osw p.280.

On apprend d'après K. Binswanger que Nijinski devait rester jusqu'à l'automne au sanatorium de Bellevue, et ne pas reprendre ses activités artistiques avant le printemps. Il émet aussi des réserves au sujet de sa capacité à avoir des rapports sexuels avec sa femme, à la question, anxieuse, de cette dernière. Et si K. Binswanger est optimiste, il reste prudent.

Romola Nijinski, quant à elle, pense que son mari ne se porte pas mieux, et une intervention malheureuse de H.-C. Frenkel-Tissot ne va pas améliorer les choses.

En effet, il presse Mme Nijinski de ne pas signer l'autorisation de sortie de son mari, et ce contre l'avis de K. Binswanger. Au cours d'une promenade seul à seul avec le danseur, en outre, ce dernier s'effondre une nouvelle fois. Nous ne suivrons pas P. Ostwald sur ses soupçons, car nous ne saurons probablement jamais ce qu'il s'est passé au cours de cette promenade décisive, s'il s'est agi d'une parole, même anodine, ou bien encore d'un incident, pour que le danseur rechute. Nous avons cependant nous-même émis la conjecture que Nijinski éprouvât un sentiment d'amour, réprimé en haine – et qui s'exprimât dans le soupçon sans doute délirant qu'il avait d'une liaison entre lui et sa femme – pour son premier thérapeute, en qui le sujet reconnaissait une figure de Diaghilev ; ce transfert massif, toujours actif, a bien dû certainement jouer son rôle au cours de l'entrevue. Toujours est-il que Nijinski revient de cette promenade

« déprimé, garde la tête légèrement inclinée de côté comme pour écouter quelque chose [...] secou[e] la tête d'une manière absurde [...] écart[e] les doigts [...] [fait] des grimaces », et se montre « brutal avec les autres »²¹⁸.

Trois jours plus tard, soit le 25 mai 1919, Nijinski se trouve dans un état panique. Kurt Binswanger, cit. p.282 in Osw, écrit à ce propos:

« il était pâle, il tremblait de tout son corps, disant qu'il savait qu'il était malade, mais qu'il ne pouvait pas s'empêcher d'avoir ces idées terribles. Sans cesse, il disait: « Je ne veux pas mourir ici. Je veux continuer à vivre. Je suis encore jeune et j'ai une femme qui m'aime et une petite fille. J'aime tout le monde ici, et je ne comprends pas pourquoi on doit me tuer. »

La crainte de la mort, nous l'aurons aperçu, a toujours fait partie des thèmes délirants de Nijinski. Déjà, quand il dansait sur scène, Nijinski avait du mal à se dissocier de ses rôles. Par exemple, dans *Narcisse*, il avait peur que la mort l'emporte, comme Narcisse se noie dans son propre reflet. De même, à Bellevue, il avait peur en dansant que son cœur ne s'arrêtât. Il disait qu'on

218 K. Binswanger, cit. in Osw p.282.

« allait le tuer. Herr Vogel ou quelques autres prétendaient qu'on allait fourrer son corps dans une valise »²¹⁹.

On lui administre du bromure. Il se calme et s'endort, mais se réveille brutalement, sursaute, gémit:

« je ne veux pas mourir maintenant »²²⁰.

Il fait l'objet d'une surveillance rapprochée, car l'on craint qu'il vienne à attenter à ses propres jours. Comme il est constamment observé, il se méfie tout particulièrement de son infirmier ; aussi, la garde est-elle confiée à un autre infirmier, Fritz Wieland, plus âgé et aussi plus expérimenté.

F. Wieland travaille depuis cinq ans à Bellevue, et il est très consciencieux, apprend-on. Il s'occupe pendant deux mois de Nijinski, et l'amélioration de l'état de ce dernier est remarquable : il n'est plus obsédé par la mort, et l'envie lui revient de travailler à de nouveaux ballets. Il désavoue en même temps tout ce qui est rattaché à Diaghilev, ainsi qu'à la culture franco-russe. Il refuse de parler français, et il déclare :

« Je veux être allemand, je suis attiré par la culture germanique, c'est en elle que réside la vraie passion, la puissance, l'énergie, la monumentalité »²²¹.

Nous apprenons néanmoins ceci que plus tard

« il tomba [...] dans une stupeur enfantine, suivie d'une authentique excitation [mal traduit : en fait « agitation »] catatonique »²²².

Mais arrêtons-nous un instant sur ses projets de ballets, au nombre de deux.

Elektra, tout d'abord, où Électre²²³ complotte contre sa mère Clytemnestre, qui, avec l'aide de son amant, a assassiné son père Agamemnon – lui-même ayant sacrifié son autre fille Iphigénie, transportée par les dieux en Tauride, plus morte que vive, très certainement – sacrifice visant à appeler la clémence des dieux sur l'armée achéenne, alors en guerre contre Troie, afin qu'ils ramènent les vents contraires à de plus favorables intentions. Le meurtre est accompli par le frère

219 K. Binswanger, cit. in Osw p.282.

220 Cit in Osw. P.283.

221 Cit. in Osw p.283.

222 Binswanger, cit. in Osw p.283.

223 Pour mémoire, Électre, figure de la mythologie grecque, est une descendante en droite ligne de la famille des Atrides, maudite jusqu'à la treizième génération par Zeus, après que Tantale eut tenté de tromper le roi des dieux en lui faisant offrande, dans un festin cannibale, de son propre fils Pélopos. Pour ultime punition, Tantale fut précipité dans le désert du Tartare, une région de l'enfer grec, où la source d'eau claire se tarissait lorsqu'il voulait éteindre sa soif, et où l'arbre retirait ses branches lorsqu'il cherchait à se rassasier de ses fruits.

et complice d'Électre, Oreste, qui sera torturé par les Érinyes, lui insufflant remords et folie ; il se crèvera les yeux, et errera, guidé par sa sœur, dans le désert à la recherche de la rédemption.

Dans le projet de ballet de Nijinski, cependant, une fois le meurtre accompli, Électre se contente de danser jusqu'à la mort. Ce projet évoque naturellement son travail avec Diaghilev ; ils avaient en effet conçu l'idée d'un ballet nommé *Oreste et les furies*, où d'ailleurs Nijinski devait jouer le rôle éponyme.

L'autre projet de ballet, *Symphonia Domestica*, raconte vingt-quatre heures de la vie d'une famille heureuse, où après avoir baigné et couché le petit garçon, la femme et le mari s'adonnent à des ébats passionnés.

Nijinski, alors qu'il travaille à ces projets, ne cesse de pester contre les Ballets russes, et parle sans arrêt, avec emphase, de *Till Eulenspiegel*²²⁴, dont le héros éponyme est pour lui l'incarnation de la destinée germanique. Il clamait alors que

« puisque les médecins suisses ne pouvaient rien pour lui, il voulait quitter Bellevue pour aller s'installer en Allemagne, dans une clinique plus tranquille »²²⁵.

Plus tard, il déchire tous ses lettres et dessins, car un homme invisible le lui a ordonné – ce qui suggère encore une fois que Nijinski souffrait bien d'hallucinations. Il manifeste des pensées agressives à l'encontre de H.C. Frenkel-Tissot. Il réclame des revues d'art allemand, et K. Binswanger lui offre des numéros de *Jugend* et de *Simplicissimus*²²⁶. Mais comme il n'entend pas bien l'allemand, loin s'en faut, il survole les magazines, tourne nerveusement les pages, regarde les photographies sans lire le texte. Il est au passage enthousiasmé par Albrecht Dürer (1471-1528), qui lui aussi fut un novateur, en matière de dessin, où il contribua à développer les proportions et la perspective par l'introduction des mathématiques dans la peinture.

Citons encore K. Binswanger, au sujet de Nijinski :

« Tout ce qui est fantaisiste, ornemental, comme il arrive dans le style français, il le déteste. D'ailleurs, il refuse catégoriquement de parler français, mais comme son allemand

224 Personnage de fiction, saltimbanque et farceur de la littérature allemande du Moyen-Âge, son nom, en bas-allemand, Ul'nspegel, d'une expression très grossière signifiant « je t'emm... », a été déformé en « Eulenspiegel », de *Eulen*, la chouette, et *Spiegel*, le miroir, par influence phonétique de l'allemand moderne, et a donné le mot « espiègle » en français. Le ballet du même nom a été monté en 1916 par les Ballet russes, sur une musique de Richard Strauss, lors d'une brève réintégration de la troupe par Nijinski.

225 Osw p.285.

226 *Jugend – Münchner Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, rattaché au parti nazi en 1939, est sorti de 1896 à 1940. Revue à l'origine du Jugendstil, qui en France a donné l'Art Nouveau, d'avant-garde, donc, à l'époque de Nijinski. *Simplicissimus* est quant à lui un hebdomadaire satirique allemand lui aussi créé à Munich, et paru de 1896 à 1944, qui publia notamment des écrits de Thomas Mann et de Rainer Maria-Rilke. Parmi ses contributeurs célèbres, on trouve encore Hugo von Hofmannsthal et Hermann Hesse ; le journal continua à paraître pendant la seconde guerre mondiale, malgré son opposition au régime nazi, qui lui fit subir maintes pressions. Le journal reparut brièvement entre 1954 et 1967.

est défaillant [...] il n'est pas très aisé de communiquer avec lui. Il pratique son allemand en lisant à haute voix des articles de journaux. Il est souvent très excité [encore une mauvaise traduction de « excited », qui ici signifie « agité »] dans ces moments-là, tremblant de tout son corps, surtout au niveau des jambes »²²⁷.

Mais son état d'agitation l'empêche totalement de progresser dans ses projets, aussi bien en allemand qu'en matière de ballet. Son unique production artistique achevée reste désormais les dessins qu'il effectue, dans le même style que ceux de Saint-Moritz, des abstractions figurées par des entrelacs de cercles et de lignes, dont on peut retrouver des reproductions dans l'album du musée d'Orsay sur le danseur (cf. bibliogr.).

Une légère amélioration survient, brève, car le 31 mai 1919, on le retrouve tremblant et pâle, l'air méfiant, présentant des « attitudes paranoïaques » et une grande excitation. Il refuse toujours de parler français, et répond, quand on lui adresse la parole, par des mots allemands sans suite. Binswanger quant à lui est convaincu, malgré les dénégations du danseur, qu'il entend des voix, ce qui est fort vraisemblable, d'après ce que l'on peut lire dans les *Cahiers* ; il se peut aussi, regardant ces écrits, que Nijinski ait présenté, en plus des hallucinations auditives, des hallucinations visuelles, comme par exemple dans l'extrait que nous reproduisons plus bas, où le danseur se trouve persuadé qu'un homme a été tué et qu'il voit des traces de sang et la tombe d'une femme dans la neige.

Le lendemain, il se remet soudain à parler français, se plaignant de « cauchemars intolérables » ; « submergé par l'angoisse, il empoigna la main de son médecin, le suppliant de l'aider, disant que c'était trop horrible ». De plus, il éprouve des sensations étranges, où chaque fois qu'il entend au loin un train passer, il a l'impression qu'il doit l'arrêter. Ensuite, après avoir vu une image du Christ dans un magazine, il a le sentiment d'être le Christ, ce qu'il n'arrive pas à s'expliquer – dans ses *Cahiers*, le délire messianique était déjà bien entamé. Il dit que sa pensée, sa tête sont malades. Il a l'impression que quelqu'un d'autre habite son corps. Quand il bouge le bras par exemple, il croit que c'est le bras de quelqu'un d'autre, et non le sien. Nous retrouvons par ailleurs tous ces thèmes délirants dans les *Cahiers*, où le fait d'être étranger à son propre corps s'exprime notamment par un délire de manipulation, avec Dieu aux commandes, avec lequel il se confond.

Nijinski, d'après Ostwald, avait conscience du caractère délirant de ses obsessions, qu'il tente de supprimer par des maniérismes et des rituels. Pour notre part, nous n'en avons pas la conviction, étant donné la certitude qui semble accompagner, dans ses écrits, les thèmes délirants. Toujours est-il qu'il en souffre, et que la terreur qui en résulte lui amène des pensées de suicide :

227 Cit. in Osw pp.285-286.

« Je préférerais prendre un revolver et en finir une fois pour toutes. Mais je suis encore si jeune, je ne veux pas mourir »²²⁸, se plaint-il.

Le 5 juin 1919, Romola Nijinski rend une fois de plus visite à son mari, au sanatorium. Ce dernier refuse de lui parler, sauf par signes et gestes. Au dîner, il tape violemment sur la table avec la bouteille, parce qu'il trouve qu'on ne lui a pas versé assez de vin. Et alors que Romola parle de projets d'avenir, il explose de rage et vocifère en allemand :

« Il n'est pas question que je retourne en France ou en Amérique, jamais ».

Il devient absolument furieux lorsque sa femme lui parle de sa mère ou même de sa fille, « il ne voulait plus qu'on le dérange avec de telles futilités ». Il accuse Romola d'avoir mis la main sur son argent, l'accuse de se laisser entretenir par Frenkel-Tissot et ne veut

« plus jamais entendre parler de lui »²²⁹,

accusation d'infidélité qui nous semble être, comme nous l'avons démontré plus haut, de l'ordre de la jalousie délirante.

Il affirme qu'il veut rester ici, à Bellevue, mais dès qu'elle est partie, il se met à hurler:

« Pourquoi suis-je enfermé ? Pourquoi les fenêtres sont-elles fermées ? Pourquoi ne me laisse-t-on jamais seul ? » ;

« Je ne suis pas un prisonnier. Ma femme me rend nerveux et malade. Je ne veux pas travailler ici. J'appartiens à Richard Strauss et au grand opéra ».

Sur quoi on lui administre, ce qui est alors la procédure habituelle, de fortes doses de bromure et un hypnotique opiacé, probablement de l'hydrate de chloral, l'un des seuls médicaments alors préconisés dans le traitement de la schizophrénie. Il sombre cependant dans la dépression. Il essaie de lutter contre la confusion en s'adonnant à des problèmes artistiques, qui ne lui sont cependant pas d'un grand secours, au contraire. Il finit par les rejeter en bloc.

Le 10 juin, K. Binswanger écrit la chose suivante :

« Il se frappe le lobe de l'oreille avec l'index, il est très excité et émet un drôle de grincement... Il explique à son infirmier qu'il entend quelqu'un parler anglais. Il peut même

228 Cit. in Osw p.287.

229 Cit. in Osw p.287.

voir cette personne. C'est l'homme qui joue tout le temps au tennis, et qui le rend terriblement nerveux »²³⁰,

observation qui convainc les médecins que Nijinski est bien victime d'hallucinations.

Nijinski se rend compte que son état s'aggrave. De plus en plus déprimé, il demande qu'on l'opère de la tête. Il est souvent entraîné « d'écouter des voix, auxquelles il répondait de façon incompréhensible »²³¹.

Le 15 juin, un médecin qu'il ne connaît pas, le docteur H., l'examine, ce qui le rend « très excité », en fait « très agité »²³², « nerveux », et il accuse le Docteur H. de vouloir « pénétrer dans son corps ». C'était « comme un couteau qu'on lui plantait dans le cœur ». Son visage « prenait les traits du docteur H. ». Il « était terrassé par « la sensation que ses membres ne lui appartenaient plus »²³³.

Nous remarquons ici un sentiment de dépersonnalisation, et même de possession, qui se relie très manifestement aux thèmes de possession, qui est à l'origine possession sexuelle, que nous rencontrons dans les *Cahiers*, où le danseur est un pantin, manipulé depuis l'intérieur du corps par Dieu. Il est le « bouffon de Dieu », comme se désigne lui-même Nijinski. Au fur et à mesure des années d'internement, Nijinski deviendra même Pétrouchka, et au nombre des manipulateurs, au côté de Dieu, s'ajouteront S. de Diaghilev et Nijinski lui-même.

K. Binswanger note encore :

« Quand Nijinski lève la main c'est la main de quelqu'un d'autre. Il gémit que jamais il ne guérira [...] Il ne cesse de hurler sa colère [...] Il veut partir d'ici pour entrer dans un hôpital berlinois [...] Il n'y a rien de bon ici pour lui. Il entend trop de musique. Le bruit des trains le gêne. Il voit trop de gens inconnus »²³⁴.

Au sentiment de possession cité plus haut s'ajoute donc une perte de la maîtrise des perceptions, et une impression que son corps subit des transformations importantes. De plus, juge P. Ostwald, les cocktails de bromure, somnifères, scopolamine et morphine sont susceptibles d'avoir aggravé son état, son sentiment d'être « pénétré », manipulé. Aggravé, certes, au vu des

230 Cit. in Osw p.286.

231 Cit. in Osw p.289.

232 C'est une faute de traduction très courante, probablement influencée par la presse et la télévision, où l'on trouve quantité d'impropriétés de ce genre. Certes, « excité » peut signifier excité, mais en français, cet adjectif est généralement employé en physique à propos des électrons, ou en physiologie, par exemple à propos des neurones. Tout autre emploi de cet adjectif a, en français, une connotation sexuelle, ce qui rend la traduction littérale de l'anglais vers le français franchement cocasse, et en tout cas très maladroite. Il est donc préférable de le traduire par des adjectifs tels que « enthousiaste », « agité », etc., selon le contexte.

233 K. Binswanger, avec propos rapportés de Nijinski, cit. in Osw p.289. Par ailleurs, nous n'avons pas retrouvé l'identité de ce docteur H., dont le nom doit figurer dans les dossiers médicaux de Nijinski.

234 Cit. in Osw p.289.

effets secondaires de ce médicament que nous décrivons en note de bas de page²³⁵, mais certainement pas provoqué ; une fois de plus, ce n'est pas l'internement qui a occasionné le déclenchement de la psychose de Nijinski, mais bien sa rupture d'avec Diaghilev, qui l'empêcha de danser sur la scène, seule façon pour ce sujet de tenir contre l'horreur d'être à la fois mort et vivant.

L'humeur et l'état du patient fluctue de façon incontrôlable, entre tristesse et euphorie. Il a souvent l'air sombre, plongé, quand il est seul, dans livres et journaux. Bien que soumis, il est méfiant. Au cours des promenades, cependant, il met son infirmier dans l'embarras en courant dans tous les sens ou en essayant de rejoindre le *Haus Bellevue* où il avait donné son récital de danse et de piano (cf. *supra*), et où se situent les patients les moins atteints. Il est affligé de nombreuses hallucinations auditives ; un jour, une femme lui parle, ou encore il est plongé dans une conversation téléphonique, tout en se donnant « des petits coups sur le lobes des oreilles »²³⁶.

Le 25 juin, après quelques jours de calme, Nijinski connaît une autre profonde dépression, « pleurant beaucoup », et « se plaignant d'être très malade du cerveau »²³⁷. Il imite Pétrouchka la marionnette, se prenant la tête dans les mains, « tendant les muscles à l'extrême », fait des mouvements bizarres avec ses jambes, « ramenant les pieds à la hauteur de son visage ». Pour P. Ostwald, il ne s'agit pourtant que de l'exécution d'un échauffement de danseur ; certes, mais n'est-ce vraiment que cela ? « En même temps, Nijinski jette des coups d'œil méfiants autour de lui » – selon P. Ostwald, c'est peut-être le signe qu'il cherche un miroir où se regarder, comme ont coutume de le faire les danseurs. P. Ostwald se base pour ce dire sur une photo²³⁸ où on le voit poser devant une glace – photo prise par Stravinsky alors que le danseur était encore lié avec Diaghilev – où l'on est effectivement frappé par son expression de méfiance. Certes. Mais comment être sûr de cela, à tant d'années de distance de l'observation ? De plus, les miroirs

235 La scopoline est un alcaloïde de la belladone, proche de l'atropine. Elle provoque fatigue, euphorie, somnolence, perte de mémoire, et c'est un anticholinergique puissant. À petites doses, elle ralentit le rythme cardiaque, inhibe la sudation et la salivation, pouvant conduire à un dessèchement de la bouche qui rend la parole et la déglutition difficiles. Elle réduit l'activité pulmonaire et intestinale, perturbe le fonctionnement des petits muscles, notamment des yeux et des oreilles, entraînant des troubles de la perception.

À doses plus fortes, elle entraîne une paralysie de la vessie et des autres organes vitaux.

Ses effets sur le psychisme sont assez conséquents. En effet, elle augmente le temps nécessaire à la prise de décision, et ralentit le processus de la pensée. Seule et en présence d'angoisse et/ou de douleur physique, elle entraîne des hallucinations, ainsi que des comportements non maîtrisables par le sujet.

Le plus souvent, elle est utilisée en combinaison avec la morphine, qui a des effets tranquillisants (neuroleptiques), analgésiques et déprimeurs très puissants. À l'époque de Nijinski, ce cocktail était couramment utilisé comme anesthésiant, notamment en cas d'accouchement, et en psychiatrie sur les manies, le delirium tremens, et les états dits d'hyperactivité. La dose donnée à Nijinski était à l'époque, apprend-on, la dose ordinaire.

236 In Osw p.290.

237 Binswanger, cit. in Osw p.290.

238 Pour les citations de ce paragraphe, sauf indication contraire dans le texte: K. Binswanger, in Osw pp.290-291.

devant lesquels les danseurs s'exercent font habituellement tout un pan de mur, ils n'ont pas vraiment besoin de le chercher. Que sait-on d'ailleurs au sujet du fait que Nijinski savait peut-être bien – après tout, il est interné depuis un certain temps, déjà, dans ce lieu – qu'il n'y eût point de miroir dans cette salle ? Cela étant impossible à décider, nous nous efforcerons de ne pas extrapoler, et de nous en tenir aux observations de Binswanger lui-même, qui pour sa part était présent à ce moment précis.

Le 30 juin, K. Binswanger remarque sa

« capacité à jouer pendant des heures avec sa couverture, lui faisant prendre toutes sortes de formes, qu'il contemplait ensuite pendant de longs moments »²³⁹.

Il utilise aussi son corps comme s'il s'agissait d'un « jouet », ou d'un instrument à vent. Il retient alors longuement son souffle, puis respire très profondément jusqu'à en devenir violet, ce qui certes évoque le travail sur le souffle dans la danse et le théâtre, mais de façon très caricaturale. Nous voulons dire par là que cette attitude paraît y être liée, mais peut-être ne fait-elle que paraître. La question que nous nous poserions plutôt est la suivante : quel est donc le démiurge qui est entrain de jouer de cet instrument ? Qu'est-ce que cela a à voir avec le parallèle qu'en fait P. Ostwald avec l'épisode de la Neva, où son père le jeta lorsqu'il était enfant, afin de lui apprendre à nager²⁴⁰ :

« J'avais peu d'air, mais je le gardais en pensant que si Dieu le voulait, je serais sauvé »²⁴¹.

Il nous semble pour notre part évident que cela est encore à relier au thème de Pétrouchka et à la certitude délirante d'être un pantin manipulé par un démiurge, et qu'il n'y a pas un si grand lien à faire avec l'épisode de la Neva, où il s'agissait d'une façon assez courante, après tout, d'apprendre aux garçons à nager.

Le 30 juin,

« le patient a refusé pendant deux jours qu'on fasse son lit et qu'on le lave ; il a menacé son infirmier et est resté un long moment sans parler. Hier, grande excitation [là encore, il faut lire « agitation »]. Il est monté sur son lit, et s'est mis à faire des respirations forcées en laissant échapper un sifflement, comme un animal féroce, roulant sauvagement des yeux, lançant ses oreillers. Il a trébuché en voulant sauter sur son infirmier [qui était alors F. Wieland, cf. supra]. »

239 K. Binswanger, cit in Osw p.291.

240 En fait, une pratique très courante à l'époque.

241 In *Cahiers*, Vaslav Nijinski, p.140.

On lui administre alors un calmant, mais

« avant même que la piqûre ait pu produire son effet, il était comme transformé ; il se mettait à pleurer, se laissait approcher, attrapait la main des médecins, suppliait qu'on l'aide : il est si mal en point, il se passe des choses si affreuses dans sa tête, tellement de pensées terrifiantes, on devrait laisser sa mère venir le voir. Puis il s'endormait »²⁴².

Un jour, il se tord la cheville en sautant sur F. Wieland – on se souvient qu'il entretient avec cet infirmier une relation de dépendance, ce dernier le surveillant 24h sur 24 et se chargeant de sa toilette, notamment. Il a des hallucinations – quelqu'un lui parle à l'oreille. Il prend son infirmier pour le Christ, ce qui n'est pas à prendre au sens figuré, et veut voir sa mère Eleonora Bereda Nijinska. Il est aussi victime d'irritation des muqueuses de la trachée.

Tous ces signes, nous rappelle-t-on, correspondent à la description de l'époque, de la catatonie, qui n'est pas très différente de celle, plus proche de nous, de Henri Ey, et P. Ostwald de citer E. J. Kempf, p.293 :

« les patients catatoniques sont capables d'entrer en catatonie (jusqu'à la stupeur) pratiquement à volonté, *pourvu que l'humeur dans laquelle ils se trouvent soit compatible avec des adaptations catatoniques*. [lorsque leurs] frustrations se sont accumulées jusqu'à les plonger dans un état de morosité irréversible, il leur devient trop pénible d'en sortir [...] Il leur est assurément plus agréable de se laisser aller à leur humeur, punissant ainsi (de manière réelle et fantasmagorique) ceux qui sont plus ou moins en relation avec les causes de leur inhibition et de leur introversion »²⁴³.

Nous ne commenterons pas ces vues théoriques, qui sont fort éloignées des nôtres, car tel n'est pas notre sujet. Sans parler du reste, auquel nous n'adhérons pas du tout, nous dirons juste que l'idée que ces sujets rentrent « à volonté » dans un état de catatonie nous semble quelque peu erronée.

F. Wieland, bientôt submergé par son patient, est remplacé auprès de Nijinski, ce qui est vécu par ce dernier comme une catastrophe, un abandon, une trahison :

« 3 juillet – Il passe la plupart du temps couché, il a l'air absolument et totalement replié sur lui-même. Hier, il s'est frappé la cuisse avec le poing de manière stéréotypique pendant plus d'une heure »²⁴⁴.

242 Binswanger, cit. in Osw pp.292-293.

243 J. Kempf, *Selected papers*, édition établie par Dorothy Clark Kempf et John C. Burnham, Indiana University Press, 1974, Bloomington, U.S.A.

244 K. Binswanger, cit. in Osw p.293.

Quelques jours plus tard, Nijinski

« demande au médecin de lui donner quelque chose pour mourir »,

puis s'écrie :

« J'ai peur de devenir fou. Donnez-moi un poison ou n'importe quoi d'autre »²⁴⁵.

Puis, le 7 juillet, il est en proie à une crise d'agitation, se plaint d'être enfermé, veut quitter Bellevue. Le diagnostic de schizophrénie catatonique se confirme.

« Pendant des heures il prend des inspirations maximales, puis expire en rythme, comprimant son thorax des deux mains. Après, de nouveau, il reste assis rigide, la tête projetée en avant aussi loin que possible, les muscles du cou aussi raides qu'une planche. Il abandonne cette position en tournant la tête dans tous les sens de manière exagérée, provoquant des élongations très pénibles des muscles du cou. Il souffre énormément et se tient constamment le cou. Du côté gauche, les muscles correspondants ne sont pas douloureux »²⁴⁶.

Mi-juillet, il montre des crises de colère que l'on qualifie d'infantiles : il fait la moue, regarde dans le vide, sanglote, se plaint de « souffrir autant que le Christ »²⁴⁷. Il reste cependant aimable avec Binswanger. Une fois, en se rendant aux toilettes, il accoste un patient,

« lui lança un regard noir, le toucha de manière provocante, et lui rit au nez »²⁴⁸.

Sur quoi l'on dut l'empêcher de lui faire des avances sexuelles, et ensuite,

« il resta assis rigide dans son lit pendant un long moment, les doigts de la main gauche crispés comme des griffes, le pouce, le médium et l'index repliés sur sa paume, les yeux fermés »²⁴⁹.

Son comportement est sauvage, frénétique, parfois violent, autodestructeur. Plusieurs fois, il tente de se blesser en « s'enfonçant l'index dans l'œil droit »²⁵⁰. Comme il ne s'alimente pas, il est nourri de force. Il prend des postures bizarres, effectue des gestes saccadés lorsqu'il se promène dans le parc. Il tente de s'arracher les cheveux, de se mutiler avec un couteau, saute dans tous les

245 Notes de Kurt Binswanger cit. in Osw p.293 (KBOsw).

246 KBOsw, cit. in Osw p.294.

247 KBOsw, p.294.

248 KBOsw, p.294.

249 KBOsw, p.294.

250 KBOsw, p.294.

sens. Tout ces traits correspondent encore, au demeurant, à la description de la schizophrénie catatonique que nous avons donnée plus haut.

« Nijinski se tient souvent la tête dans les mains tout en se parlant à lui-même, se plaignant que tout est confus dans son esprit. Il répond de temps en temps aux questions, en polonais. Hier, il a déclaré : « Oh, mes idées vont dans toutes les directions, elles changent tout le temps, ma vie est finie ». Parfois, il contracte au maximum certains groupes de muscles isolés, en particulier ceux du cou et des bras, et il peut rester allongé à faire cela pendant des heures, respirant bruyamment et transpirant tellement que son matelas finit par être trempé »²⁵¹.

Ce qui est, d'après P. Ostwald, similaire aux états de manque des opiomanes – serait-ce dû à la morphine que Nijinski est forcé de prendre, s'interroge le biographe. Cela est tout à fait possible, mais cela, à notre sens, n'infirmes pas le diagnostic.

Le 16 juillet, Nijinski parle « d'un homme qui fait tout à sa place et s'exprime en Allemand, en Polonais ou en Français »²⁵², ce qui est un thème délirant que nous rencontrons déjà dans ses *Cahiers*, à maintes reprises, sous une autre forme, puisqu'il s'agit de Dieu, qui lui dicte des injonctions auxquelles il ne peut échapper, et qui contrôle parfois le moindre de ses mouvements.

On augmente la dose des médicaments. Nijinski est très agité, surtout la nuit. On décide de le confier de nouveau à F. Wieland, contre le gré de Nijinski, qui se plaint :

« cet infirmier me terrorise et il veut me tuer ».

Il le nomme « l'homme noir », ce qui est sans doute une évocation du Maure qui trucidait Pétrouchka, et hurle :

« on est entraîné de me tuer comme une bête sauvage, c'est horrible de me terroriser ainsi »²⁵³.

Le 21 juillet, Binswanger demande à une infirmière de partager la chambre de Nijinski, et à F. Wieland de dormir dans la pièce voisine, car il voit dans les supplications de Nijinski une angoisse à caractère homosexuel ; et en effet, il constate une amélioration.

Nijinski se plaint de nouvelles choses, à propos de son corps :

« on dirait un morceau de bois, ou de papier ».

251 KBOsw, p.295.

252 KBOsw, p.295.

253 KBOsw, p.295.

P. Ostwald se demande par exemple s'il ne faut pas y voir un pantin voué au rebut, à savoir que Nijinski est Pétrouchka, ou peut-être même que c'est Pétrouchka qui se plaint d'être comme parasité par Nijinski. Cette idée, qui nous semble tout à fait plausible, nous est apportée par le fait que Nijinski, lorsqu'il dansait, n'était pas seulement habité par ses personnages, mais que ces mêmes personnages l'investissaient tant qu'ils prenaient alors sa propre place ; ce qui est à mettre, croyons-nous, en corrélation, d'une manière ou d'une autre, et nous y reviendrons, avec la relation de dépendance qu'il a, depuis toujours, entretenu avec son entourage, ainsi qu'à une relation très particulière qu'il avait avec son frère, schizophrène, interné, puis mort prématurément.

Nijinski se met à imiter, alors, nombre d'animaux. Il « bondissait partout et mangeait comme un singe », venait « s'asseoir sur les genoux de son infirmier », se fait nourrir et caresser par ce dernier, abandonne toute retenue – Fritz Wieland le décrit ainsi dans les notes de Binswanger. « Comme un singe », ou un tout petit enfant ?

Le 21 juillet,

« le patient entre dans la baignoire avec réticence. Après 30 secondes restées dans l'eau, il en ressort d'un bond, se sèche rapidement, se précipite dans sa chambre, saute sur la chaise longue où il reste assis, très tendu ; recroquevillé dans un coin [...] il refuse d'aller au lit. Il saute par terre et se met à marcher à quatre pattes comme un animal, puis à manger comme un singe avant de retourner s'asseoir dans le coin. On lui fait une piqûre. Il dort de midi à trois heures de l'après-midi. Calme jusqu'au café, auquel il refuse de toucher. Puis il reste assis à la tête de son lit, jusqu'à 20 heures 30, recroquevillé contre le mur ».

Le lendemain, Wieland écrit :

« Je n'arrive pas à le faire manger. On doit le soulever pour que je puisse faire son lit, puis il retourne dans son coin, replié sur lui-même comme un hérisson, il est tellement crispé qu'on doit le porter pour le remettre au lit ».

Le 23 juillet :

« Au désespoir, terriblement angoissé, il s'arrache les cheveux, on doit finir par intervenir pour qu'il s'arrête. Par la suite, j'ai réussi à le calmer en lui parlant et en le caressant. De 19 heures à 20 heures, il a essayé par toute sorte de moyens de se faire du mal : il tente de s'étrangler en se serrant le cou avec ses deux mains ; se donne des coups de poing sur la tête, les yeux et le cou ; après avoir mangé, il essaye de faire ressortir la nourriture de son estomac en se frappant l'abdomen ; il s'arrache les cheveux et tente de s'égratigner le visage ; il saisit un couteau et tente, sans y parvenir, de se frapper la poitrine. Le patient exprime ses pensées, mais ne s'exprime qu'en allemand : « Ma vie est finie, jamais je ne guérirai, plutôt mourir, qu'on fasse venir ma femme ». Il a essayé de retenir sa respiration pendant une

heure, jusqu'à ce que le médecin vienne lui faire une piqûre. À neuf heures du soir, il s'est endormi ».

Le 24 juillet,

« Il est tranquillement allongé dans son lit. À dix heures du matin, il saute en l'air, recommence à s'arracher les cheveux tout en marmonnant de manière inaudible en français : « on m'assassine ». Le patient brandit le poing, se lève en menaçant de se battre. Pour l'en empêcher, je suis obligé de le maintenir fermement, puis, après lui avoir parlé un instant, il se calme. Plus tard, il vient vers moi et s'assoit sur mes genoux comme un singe, me laisse le nourrir. Ensuite, on le met au lit où il reste allongé jusqu'à 14 heures, avant de manger un peu. Puis à nouveau, très excité, il s'arrache les cheveux comme ce matin. Il fait des mouvements de gymnastique, fait claquer sa mâchoire inférieure, émet des sons gutturaux comme un quadrupède (...) boit une tasse de café et mange du beurre, avant de recracher en bavant. Après 16 heures 30, il recommence à retenir sa respiration (...) se calme petit à petit après avoir parlé un peu en allemand et en français. Il demande pourquoi il n'y a pas de ceinture à son pyjama »²⁵⁴,

pour prévenir un suicide, sans doute, ne lui fut-il pas répondu.

P. Ostwald, lui aussi, se range au diagnostic de E. Bleuler :

« il apparaît clairement que sa maladie ressemblait de très près au syndrome catatonique décrit par Kahlbaum »²⁵⁵,

où Nijinski alterne entre des états de stupeur et d'agitation, d'agressivité et de passivité, d'hostilité et d'affection. De plus, il semble pour le moins avoir une perception confuse de lui-même, il est incapable de fixer son attention, ainsi que de faire la différence entre fantasmagorie et réalité ; nous l'avons vu plus haut, il commence à ne plus reconnaître son propre corps pour sien.

Au cours des années qui suivent, les traitements les plus divers sont expérimentés sur la psychose de Nijinski, qui menace de devenir chronique. Aucun n'est d'effet durable, d'une part, et d'autre part, il y a de fortes raisons de penser qu'au moins certains de ces traitements, comme la cure d'insuline de Manfred Sakel, ne firent qu'empirer l'état du danseur ; en effet, l'histoire du traitement médicamenteux de la schizophrénie est une longue suite d'expérimentations parfois

254 Les citations du 21 au 24 juillet sont des notes de Wieland, KBOsw, pp.296-297.

255 Cit. in Osw p.297. Cf. *supra* pour ce qui est de la description par Kahlbaum de la catatonie.

malheureuses²⁵⁶, et aujourd'hui encore, à bien des égards, la question du traitement, comme de la cause, est loin d'être pleinement résolue.

Mais avant d'en venir là, le 26 juillet 1919, alors que K. Binswanger observe une amélioration dans l'état de Nijinski, sa femme Romola et son beau-père O. Párdány lui rendent visite, ce que le psychiatre voit d'un très mauvais œil – il rend sans doute Romola en grande partie responsable de la psychose de son mari, ce qui nous semble tout à fait injuste vis-à-vis de cette femme qui s'est longtemps battue pour ce mari, qu'elle aimait sincèrement²⁵⁷.

K. Binswanger raconte donc que ce jour-là,

« elle [Romola] passa toute la journée avec le patient, lui donnant à manger sans quitter un instant son chevet »²⁵⁸.

Elle n'est pas du tout de l'avis des médecins, et trouve que son état a empiré. K. Binswanger quant à lui la définit comme « gravement psychopathe »²⁵⁹, ce qui est un terme alors couramment employé à l'époque pour décrire des sujets souffrant de troubles psychiques, en dehors d'un diagnostic précis. Il trouve entre autres qu'elle est vindicative, qu'elle veut faire passer ses intérêts avant ceux de Nijinski, qu'elle agit en irresponsable. Il est vrai qu'elle ne respecte pas les horaires des visites – ce que ne lui pardonne pas l'institution. Elle n'accorde aucune confiance aux médecins, pas même à K. Binswanger, et ne croit pas que son mari puisse guérir un jour. Elle veut d'ailleurs le garder auprès d'elle :

« Je ne peux plus supporter d'être séparée de mon mari. Je ne veux plus jamais le quitter. Je veux m'occuper de lui moi-même, et lui rendre la vie aussi agréable que possible ».

Elle ajoute :

« Si je ne fais rien pour l'aider maintenant, je serais incapable de me le pardonner plus tard »²⁶⁰.

O. Párdány est lui aussi d'avis qu'il faille rendre Nijinski aux siens, mais apparemment pas pour les mêmes raisons:

256 Cf. sur cette très intéressante histoire notamment Jean Garrabé, *Histoire de la schizophrénie*, cf. bibliogr.

257 Mais que voulez-vous? Depuis au moins les Grecs anciens, toute femme est une Pandore. Voire pire, une Lilith susceptible de corrompre Dieu lui-même, à savoir le Verbe. Cf. à ce sujet une très intéressante nouvelle de Primo Levi, dans un recueil intitulé, tout naturellement, *Lilith*, cf. bibliogr. Elle n'a certes pas le mérite de rendre à la femme ce qui lui est dénié, mais au moins, elle est assez drôle.

258 KBOsw, p.299.

259 KBOsw, p.300.

260 KBOsw, p.300.

« M. Párdány confirme le fait que la séparation entre le malade et sa femme a déclenché des crises de plus en plus graves chez cette dernière. Cette situation ne peut pas durer plus longtemps. Par égard envers sa famille tout entière, il m'a demandé de céder aux exigences de sa fille »²⁶¹.

D'autres raisons se font jour. On apprend en effet que la relation entre Romola Nijinski et H.-C. Frenkel-Tissot s'est détériorée sous la pression de Mme Frenkel-Tissot, d'après P. Ostwald. Mais le premier thérapeute de Nijinski, devenu comme on le sait morphinomane, avait tenté de se suicider ; la femme du danseur ne lui aurait-elle pas plutôt retiré sa confiance ? Nous ne pouvons pas l'affirmer avec certitude, car nous manquons d'information à ce sujet.

Cependant, selon Romola Nijinski, K. Binswanger manipule son mari comme le fit Diaghilev à ses yeux, et elle voit en la personne de F. Wieland la « réincarnation » de Vassili Zuikov, le fameux valet de chambre des Ballets russes, qui pour mémoire avait été attaché au service de Nijinski, afin de le laver, l'habiller, et plus encore, le surveiller. De plus, il faut se rappeler que pour Romola Nijinski, son mari était à cette époque le seul et unique amour de sa vie, le seul homme qu'elle eût jamais connu, et qu'elle avait mis la dernière énergie à réussir à l'épouser. Elle se sent donc ici, sans doute, investie d'une mission : arracher Nijinski aux psychiatres, l'empêcher de tomber

« aux mains de médecins indifférents, qui n'envisagent que le cas et pas la souffrance de l'âme »,

le faire échapper aux

« infirmiers qui traitent les patients comme des criminels »²⁶²,

selon ses propres termes. Lui donnerait-on entièrement tort ? Le fait est qu'il nous semble tout de même que les médecins, tout au long des internements de Nijinski, s'ils l'ont écouté, et même noté ses paroles, faits et gestes, ne l'ont guère entendu. Encore est-il que ce ne fut pas vraiment leur faute, car il s'agissait là d'un cas de schizophrénie catatonique exemplaire, espèce nosologique très difficilement curable.

Toujours est-il que le 29 juin, Nijinski fut effectivement rendu

261 KBOsw, p.300.

262 Passage extrait de *The last years of Nijinsky*, par Romola Nijinski, Simon and Schuster, New York, 1952, cit. in KBOsw p.301

« à sa famille, sans que son état de santé ait été amélioré, et contre l'avis des médecins »²⁶³,

mais sous condition que ladite famille aménage une pièce spéciale pour le malade à Saint-Moritz, où tout ce qui peut servir à se suicider soit éloigné. Contre l'avis des médecins, donc, car même si Bellevue est une institution où les patients sont plus ou moins internés de leur plein gré, Nijinski est alors considéré comme dangereux, à la fois pour lui-même et pour les autres, et ce à juste titre, comme en témoignent les crises de violence extrême qui le saisissent de temps à autre.

Au cours du trajet en train qui le ramène à Saint-Moritz, Nijinski est en proie à de graves crises d'angoisse. Il se fait aussi remarquer par ses attitudes bouffonnes, et par son obstination à ne s'exprimer que par gestes.

Ce séjour en liberté très surveillée aura malheureusement des accents dramatiques. Pendant quatre mois, donc, la famille s'installe derechef à la Villa Guardamunt, où Nijinski, voici très peu de temps, écrivait ses *Cahiers*. Il ne reçoit aucun soin psychiatrique. Il doit prendre un traitement médicamenteux prescrit par H.-C. Frenkel-Tissot – alors même que ce médecin est discrédité aux yeux de Mme Nijinski. Les choses vont par conséquent empirer.

À Saint-Moritz, Nijinski reste assis à dessiner, d'une façon que l'on qualifie d'infantile et de désorganisée, des maisons et des animaux. Il médite, et joue souvent avec sa fille Kyra, âgée alors de cinq ans. Il parle rarement. Quand il est déprimé, il pleure, refuse de manger, se plaint de son état physique et mental. Il traverse de violentes crises de rage, jette tout par terre, hurle des propos incohérents – il a entre autres peur d'être attaqué par des démons – et menace de sauter sur quiconque.

Romola Nijinski, pour sa part, est en conflit avec les infirmiers qui surveillent son mari, et qui n'entendent recevoir d'ordres que des médecins. Emilia Markus, la mère de Romola, pour sa part, se trouve prise entre deux feux : elle ne veut pas désavouer sa fille ; elle se querelle cependant avec elle au sujet des relations sexuelles que Romola désire entretenir avec son mari, car elle craint qu'elle se fasse gravement agresser.

En septembre, cependant, Romola Nijinski est enceinte, « probablement contre son gré », écrit P. Ostwald p.303, bien que Nijinski désirât un fils. Nous ne sommes pas d'accord avec P. Ostwald sur ce point. En effet, elle pense que la naissance d'un autre enfant pourrait avoir des effets bénéfiques sur l'état de son mari. P. Ostwald ajoute, p.304, « [qu']on s'est posé beaucoup de questions sur la paternité de cet enfant », notamment dans un compte-rendu de Kurt Binswanger, à la réadmission de Nijinski à Bellevue. Nous pensons pour notre part qu'il n'y a pas de mystère là-dessous, et que sans doute Tamara Nijinski, la cadette, est bien la fille du danseur, et du reste

263 KBOsw, p.302.

cette polémique autour de la fidélité de Mme Nijinski par rapport à son mari est à nos yeux invalide. Certes, Nijinski, comme nous l'avons vu, soupçonnait effectivement une relation entre sa femme et son premier thérapeute, mais comme nous l'avons démontré plus haut, il s'agit en fait d'un trait de jalousie délirante, dû au fait que H.-C. Frenkel-Tissot fut l'objet d'un amour transférentiel et homosexuel de la part du sujet Nijinski, qui attribua ses propres sentiments à sa femme après rejet de ce même amour.

La grossesse cependant se passe mal. Romola Nijinski, forcée de gardée le lit, perd le peu d'influence qu'elle pouvait avoir sur les infirmiers, qui cherchent à la tenir éloignée de son mari, car ce dernier tente à chaque fois de lui sauter dessus et de l'agresser.

« Les infirmiers, Hirt et Stigler, frappaient le patient »,

relate Romola Nijinski. Stigler part en octobre, remplacé par Fritz Kühn, qui part à son tour le 15 novembre. Son remplaçant ne tient que deux jours, laissant seul Nijinski avec Hirt.

Le 29 novembre, enfin, apparaît un nouvel infirmier, Hammel. Mais la situation lui est tout aussi intenable que pour son prédécesseur : il se rend au poste de police, où il dépose que le danseur

« n'est pas surveillé comme il faut [...] c'est un danger pour la communauté »²⁶⁴.

Romola Nijinski le congédie sur-le-champ. Et quand arrive la police, Nijinski a détruit son lit, et se montre menaçant. La police appelle à son tour un psychiatre, Betzola, qui est alors directeur de l'asile d'aliénés cantonal de Chur.

Mme Nijinski s'est enfermée dans sa chambre, et ne veut voir personne. Deux policiers gardent le patient. Betzola téléphone à K. Binswanger, qui envoie deux infirmiers, dont F. Wieland, pour ramener Nijinski au sanatorium de Bellevue.

Selon Betzola,

« le patient est extrêmement dangereux [...] il a un comportement agressif et destructeur »

et

« les plus grandes précautions sont requises, à cause des risques de suicide ».

De plus,

264 Cit. n Osw p.304.

« la femme du patient n'est pas du tout lucide et pourrait même nous poser des problèmes, auquel cas il faudrait l'amener à l'asile d'aliénés de Chur »²⁶⁵.

Dans le train qui le ramène à Bellevue, Nijinski est très agité. Il émet de drôles de bruits, tente d'approcher les inconnus, bouscule les passagers. À la gare de Rorschach, il y a un changement de train. Il est tellement agité que les infirmiers se mettent à deux pour le maîtriser.

Le 3 décembre 1919, il est réadmis à Bellevue sur ordre de la police, c'est-à-dire interné d'office : légalement, il ne pourra plus jamais sortir sans l'aval des autorités. Il essaie de frapper le médecin, puis se rend dans sa chambre de son propre gré. Il salue Binswanger en faisant semblant de ne pas le reconnaître, puis admet qu'il connaît médecins et infirmiers, mais répond laconiquement aux questions qu'on lui pose.

K. Binswanger écrit à ce sujet :

« Quand on lui demande comment va sa femme, il bondit, pousse un cri, grimace comme pour effrayer quelqu'un, puis se calme tout de suite après. Le patient semble dans un état catatonique grave, il a l'air extrêmement « tendu », prêt à exploser d'une seconde à l'autre. Il jette des regards paranoïaques aux deux infirmiers qui discutent dans la pièce à côté. Il dîne avec appétit. Sa chambre devra être vidée [sans doute pour éviter toute tentative de suicide ou d'agression], il devra faire l'objet d'une surveillance de tous les instants (même la nuit). On lui administre vingt gouttes de scopolamine »²⁶⁶.

Nijinski, d'après les observations suivantes, se montre particulièrement agressif et intraitable :

« Il mouille son lit, urine par terre, passe des nuits entières les yeux rivés sur son infirmier, lui saute dessus, refuse de manger, jette son pain, éclate bruyamment de rire, pousse des cris, saute de son lit à la fenêtre, roule des yeux en faisant des grimaces ».

Et quand son infirmier le force à manger,

« il lui recrache sa nourriture à la figure, lui donne un grand coup de poing dans l'estomac et lui jette son verre ».

Avec K. Binswanger, il est

« méfiant, sans être inamical, lui serrant la main quand on le lui demandait, souriant, mais refusant d'entrer en conversation. Tout au plus, répondait-il par oui ou par non »²⁶⁷.

265 Notes de J. Spengler, surveillant psychiatrique, cit. in Osw p.305.

266 KBOsw, p.305.

267 Idem.

Nijinski joue la comédie, d'après le biographe : il reste

« figé de longs moments dans différentes postures », provoque son infirmier par des regards menaçants, lui rit au nez, fait à son adresse « des gestes aguicheur ».

Il défèque sur le tapis, s'allonge « par terre sans bouger [...] l'air aux aguets »²⁶⁸. Il engloutit ses repas quand ils sont froids. Nous ne sommes évidemment pas du tout d'accord avec cette idée qu'il jouât la comédie, idée qui par ailleurs dérive de la conception particulière de la catatonie par Edward J. Kempf, un analyste américain qui voyait dans cette psychose une espèce de « bouderie » de la part du sujet, et que nous avons d'ailleurs cité plus haut. Nijinski, certes, dit qu'il joue à être fou, mais ne serait-ce pas plus pour lui une façon de se rassurer lui-même quant à son état psychique, au demeurant marqué par une souffrance effroyable ? Il nous semble tout à fait exagéré, et même impropre, de parler de comédie, par rapport à la tentative de reconstruction du monde que le sujet psychotique met ici en place, désespérant d'échapper à sa propre néantisation. K. Binswanger quant à lui soupçonne, à juste titre, Nijinski d'entendre des voix, mais il ne parvient pas à le faire parler à ce sujet.

Le 9 décembre, Nijinski reçoit une visite de H.-C. Frenkel-Tissot, qui s'intéresse toujours à son cas. Cette visite fait exploser Nijinski de rage. Il se donne de violents coups de poing dans la tête et dans le ventre, lance des chaises et des tables sur les infirmiers. Il faut plusieurs heures d'isolement dans une cellule prévue à cet effet, pour qu'il se calme enfin.

Une semaine plus tard explose une nouvelle crise de rage, racontée par K. Binswanger en ces termes :

« Il se mordit la main, se griffa violemment le visage, se lança dans des respirations forcées, se mit à rouler des yeux, à secouer la tête de bas en haut, à grincer des dents. Après un long bain, il retrouva son calme »²⁶⁹.

Nijinski ne semble plus avoir peur, d'après les témoins. Cependant, son comportement est bien l'expression d'une angoisse incommensurable, au-delà de toute limite. Il agresse les autres et lui-même, il est très violent. Il tente ouvertement de séduire son infirmier, ainsi que l'un des médecins, à qui il enjoint d'enlever son alliance. Au refus de ce dernier, il le frappe et se met à pleurer. On le vit

268 Ibid.

269 KBOsw, p.306.

« se parler à lui-même, enlever sa chemise et s'agenouiller devant son infirmier les mains jointes, le regard rivé au plafond, grinçant des dents, hurlant et crachant »²⁷⁰.

Il effectue toute sorte de mouvements impossibles. Il montre de temps en temps son nombril, en disant:

« C'est une femme ou une idée »²⁷¹.

Il tient des propos incohérents, aligne des mots sans rapport entre eux, apparemment:

« planète, détective, avion, médecin art »²⁷².

Voici le premier Noël que Nijinski passe sans sa famille. K. Binswanger et sa femme apportent

« un sapin illuminé et plusieurs cadeaux dans sa chambre. [Cela] lui fit très plaisir ; il rit gaiement, serra la main du docteur et de sa femme en les remerciant ».

Mais le soir du réveillon, il pleure, et il a l'air d'avoir peur. Il accueille Binswanger avec une expression de culpabilité, de terreur, et des gestes suppliants. Quelques jours plus tard, il est dans un

« état de confusion mentale apparemment accompagné d'hallucinations [...] Il ne répond à aucune question. Il reste allongé, absorbé en lui-même, la mine rembrunie, il écoute. Se montre agressif à plusieurs reprises »²⁷³.

Ce sont des crises qui se déroulent suivant le même schéma général, et dirigées contre un individu en particulier, l'infirmier, c'est-à-dire la personne qui surveille Nijinski, donc très dangereuses.

D'ailleurs, K. Binswanger continue en ces termes :

« 28 décembre : il a sauvagement attaqué son infirmier, alors que celui-ci était entrain de nettoyer la chambre. Le patient l'a saisi par le cou, renversé au sol en appuyant son pied droit derrière son genou, puis il s'est agenouillé sur lui et a commencé à l'étrangler avec ses deux mains. Heureusement, l'infirmier avait réussi à tirer la sonnette d'alarme avant de tomber, si bien qu'on put aller lui porter secours à temps. Le patient avait si adroitement attrapé son infirmier qu'on a retrouvé ce dernier gisant complètement désarmé. Suite à cet

270 KBOsw, p.306.

271 KBOsw, p.307.

272 KBOsw, p.307.

273 KBOsw,p.307.

incident, on a ordonné à un deuxième infirmier de rester constamment à proximité du malade »²⁷⁴.

Nijinski essaie pourtant de se maîtriser, ce qui le rend plus nerveux.

« En proie à une agitation rentrée, il se grattait la tête, se bouchait les oreilles avec l'index, s'arrachait les cheveux, tout en faisant des grimaces et en transpirant si abondamment qu'on devait le sécher avec une serviette ».

La nuit, il

« n'arrêtait pas de se retourner dans son lit »²⁷⁵.

Le 1^{er} janvier 1920, Nijinski inaugure un nouveau rite alimentaire : il mange suffisamment, mais jamais avant que sa nourriture s'est refroidie. Son comportement est jugé infantile par les observateurs, car

« sans raison précise, il a ri et tapé dans ses mains pendant deux heures »²⁷⁶.

On lui apprend que sa mère, Eleonora Bereda, et sa sœur, Bronislava, ont survécu à la révolution en Russie, et vivent désormais à Kiev. Il accueille cette nouvelle avec indifférence. Puis quelques jours plus tard, le 12 janvier, il est très énervé,

« se parlant à lui-même, faisant tout un tas de grimaces et d'âneries, cherchant à jouer le rôle d'un « fou » ».

En effet, continue K. Binswanger à la même page,

« il mime toutes sortes d'émotions en faisant des gestes théâtraux. Lorsque l'infirmier en chef essaie de jouer aux échecs avec lui, il met tout en pagaille. Parle de couteaux et de sang. De temps en temps, il laisse échapper un cri. Hier, il a piqué sans raison une crise de colère ; s'attrapant à la gorge, il s'est agenouillé au pied de son lit, avant de se laisser tomber sur les mains et de déchirer sa chemise au passage. Il griffe les draps en hurlant. Puis à nouveau, il se calme »²⁷⁷.

Il tape aussi

274 KBOsw, p.307.

275 KBOsw, p.308.

276 KBOsw, p.308.

277 KBOsw, p.308.

« de toutes ses forces contre le mur, l'air furieux, parce qu'il croyait entendre des voix en sortir [...] Il est souvent d'humeur maussade, et pleure en silence sans dire pourquoi »²⁷⁸.

Alors que son anniversaire approche, il est de plus en plus obsédé par la mort. Il en fait des questions incessantes : combien de temps lui reste-t-il à vivre, sa maladie s'aggraverait-elle, pourra-t-il redanser un jour ? Etc.

Au cours des promenades dans le parc du sanatorium, il

« fixait tous ceux qu'il croisait du regard, riait bruyamment et répétait sans cesse le chiffre 70 ».

Il fait des gestes cérémonieux, et des parodies de sermons, en accentuant certains mots, tels que: « électricité », « *Dominus vobiscum*²⁷⁹, politique, défense, planètes, soldats, horloge, Dr Greiber [Frenkel-Tissot], orthodoxe, Palestine » – ce qui est en rapport avec ce qu'il a écrit dans ses *Cahiers*, mais K. Binswanger ne les a hélas jamais eus sous les yeux : ces questions en effet apparaissent, d'une façon ou d'une autre, dans les pages qu'il a écrites. K. Binswanger ajoute simplement que

« tout ce qu'il fait a un tour extrêmement théâtral [...] Lorsque l'on raisonne avec lui pendant un certain temps, il se moque de vous, l'air de dire : « Vous ne trouvez pas que je joue la comédie à merveille? » »²⁸⁰.

Certes, mais encore faut-il tenter de démêler comment est construite cette comédie, assez complexe à la vérité – est-ce Nijinski, ou Pétrouchka, qui joue la comédie ? De plus, le désir de Nijinski de se faire passer pour fou a une longue histoire, qui remonte au moins au temps où son frère Stanislav fut enfermé à l'asile, diagnostiqué comme schizophrène. Chutes, déséquilibres, abandons – du reste l'histoire du sujet en est truffée, depuis tout petit. Depuis tout petit aussi l'histoire de la poupée Pétrouchka qu'on manipule – pour sa première danse en public, alors qu'il avait cinq ans, ne fut-il pas déguisé en fille, avec maints rubans et fleurs ? Et de plus, il se peut que Nijinski dise qu'il joue la comédie afin, aussi, de tenter de se rassurer lui-même sur son propre état ; cette comédie, de plus, peut très bien être une parodie de la réalité, en vue de mettre à distance un réel de plus en plus inquiétant. Cependant, cette parodie sonne faux, aux oreilles même du sujet, car la chaîne signifiante ne tient pas, et le sujet en est bien au fait : c'est pourquoi elle sonne tout aussi faux aux yeux de ses observateurs. C'est par l'entremise du théâtre, c'est-à-

278 KBOsw, p.309.

279 Expression latine de la liturgie catholique, par laquelle le prêtre, le diacre, l'évêque, etc., salue les fidèles, et qui signifie « le Seigneur soit avec vous ».

280 KBOsw, p.309.

dire par la tentative de remise en place d'une scène réelle, encore une fois, que le danseur tente de s'en tirer et de s'extirper de l'immédiateté, et donc de l'horreur de son expérience. Partant, il n'y arrive pas, et cela semble, d'un point de vue extérieur, une pure comédie. Il ne faut pas perdre de vue cependant que c'est une comédie cruelle, car ce sont là les dernières tentatives du sujet pour ne pas sombrer dans les immensités du réel pur.

Romola Nijinski décide de quitter la Suisse, car ses parents sont rentrés à Budapest, et elle préfère accoucher à Vienne dans la clinique où naquit Kyra, son aînée. De prime abord, cela indiffère Nijinski – il doit être alors transféré dans une clinique viennoise, afin de rester à la portée de sa femme – mais le lendemain,

« il demandait quand il devait partir et tenait des propos incompréhensibles sur le docteur Greiber [Frenkel-Tissot]. »

Le surlendemain,

« il se mit à faire des exercices de danse pour la première fois »,

et

« à se parler longuement de danse »²⁸¹.

Le 24 février 1920, enfin, Vaslav Nijinski quitte le sanatorium de Bellevue, ce qui amorce une longue errance. Au passage, soulignons d'ailleurs, et nous y viendrons aussi ultérieurement, que le thème de l'errance, dès le début de la vie du danseur, tient une place particulière.

Donc, ce 24 février, c'est le jour du départ.

« Au moment de dire au revoir, plusieurs femmes vinrent lui offrir des fleurs, qu'il accepta avec un sourire majestueux. Le jour de son départ, il regarda autour de lui d'un air un peu méfiant, mais apparemment heureux de prendre la route »²⁸².

Romola Nijinski le rejoint, le 27, à Buchs, localité sise sur la frontière entre la Suisse et l'Autriche.

« Il embrassa sa femme mais une fois dans la voiture donna à son infirmier un coup de poing dans les côtes »²⁸³.

281 KBOsw, p.309.

282 KBOsw, p.310.

283 KBOsw, p.310.

Il est admis à Vienne, au Steinhof (« la cour en pierres »), hôpital psychiatrique fondé en 1784 sous le nom de Narrenturm (« la tour des fous »).

Steinhof est une énorme institution, composée de 80 pavillons, au milieu de plus de 100 hectares, et qui renferme plus de 2000 patients. Le directeur en est le Dr Julius Wagner-Jauregg, professeur à l'université de Vienne, qui sera prix Nobel de physiologie et de médecine en 1927 pour ses travaux sur le traitement de la syphilis au stade tertiaire et sur la fièvre paludique.

Romola Nijinski dit aussi avoir consulté Sigmund Freud, qui lui aurait rétorqué que

« le traitement psychanalytique était totalement inopérant dans les cas de schizophrénie »²⁸⁴,

S. Freud, certes, préconisait déjà le traitement analytique des psychoses, mais avec de très larges réserves, étant donné le type de transfert impliqué dans la relation du sujet psychotique à l'analyste. Il n'est donc pas du tout impossible, au contraire de ce que dit P. Ostwald, qui décidément n'a pas l'air d'aimer du tout la femme de Nijinski, que l'inventeur de la psychanalyse lui ait tenu de tels propos.

Romola Nijinski cependant ne fit pas enfermer son mari : elle l'amène au Steinhof seulement en cas de grande agitation. Le couple connaît des problèmes financiers – Nijinski est évidemment dans l'impossibilité de travailler, et sa femme, issue de l'aristocratie, n'avait pas encore pour sa part connu la nécessité de gagner son pain. Ils habitent soit à l'hôtel, soit chez la sœur de Romola, qui habite alors Vienne.

Tamara, la deuxième fille du couple, naît le 14 juin 1921. Nijinski la tient dans ses bras

« pendant quelques heures, en parlant de manière sensée », puis « son esprit, lentement, s'obscurcit, et il cessa de parler »,

raconte Romola Nijinski, quelques années plus tard, à Anton Dolin – un autre célèbre et grand danseur²⁸⁵ des Ballets russes. Mme Nijinski prétend que Tamara n'est pas la fille de son mari – serait-ce, comme le pense P. Ostwald, pour tenter de « protéger Tamara du stigmate de la psychose »²⁸⁶? Cependant, argumente le biographe, même s'il n'y avait pas de tests génétiques à l'époque, Tamara a tout d'une Nijinski, et les descendants du danseur lui ressemblent de façon étonnante. La question, cependant, ne nous intéresse pas plus que cela.

284 Osw, p.311.

285 Peter Ostwald tire ces propos rapportés des pages 56-57 d'un livre de Dolin, dont il omet cependant de mentionner le titre, ce qui doit être un oubli, comme il en arrive parfois.

286 Osw, p.312.

On apprend, au passage, des choses étranges sur les liens entre Romola Nijinski et Tamara, entre mère et fille, donc. Tamara Nijinski, des années plus tard, par exemple fait à Peter Ostwald la confidence suivante :

« Romola était pour moi une dame froide et sophistiquée dont j'avais peur et qui m'intimidait »²⁸⁷.

On apprend aussi que plus tard, Romola Nijinski tente de l'écartier, de différentes façons, de l'héritage Nijinski, et qu'elle lui reprochera d'avoir pris le nom de Nijinski – orthographié Nijinsky en anglais –, tout comme elle reprochera à Kyra d'avoir entrepris une carrière de danseuse. De plus, « Romola n'a jamais mentionné Tamara dans ses écrits publiés, bien qu'elle lui eût témoigné plus de sympathie après la mort de Nijinski »²⁸⁸, soit en 1950, alors que Tamara est âgée de 29 ans déjà. L'on comprend donc que P. Ostwald ait pu être influencé par le ressentiment qu'éprouvait la fille cadette, qu'il avait rencontrée, envers une mère qui n'a pas l'air d'avoir été particulièrement agréable non plus, et qu'il ait eu tendance, en écrivant la biographie du danseur, à rendre Mme Nijinski responsable de tous les maux. Mais revenons au présent.

Romola Nijinski, dans la détresse, fait appel à la famille de son mari, en les personnes d'Eleonora Bereda et de Bronislava Nijinska²⁸⁹. « Bronia », qui avait divorcé de son premier mariage, s'enfuit de Kiev, accompagnée de ses deux enfants et de sa mère, en se cachant dans un train de marchandises, en mai 1921. Tout ce petit monde arrive à Vienne six semaines plus tard.

Bronislava Nijinska raconte, à propos de son frère :

« Quand nous sommes entrés dans sa chambre, il était assis sur une chaise et ne se leva pas pour nous accueillir. Mère se précipita pour l'embrasser, mais il ne manifesta aucune émotion en la voyant. Il resta tout aussi emmuré en lui-même quand je l'embrassai. Durant tout le temps de notre visite, il garda le même air absent, regardant dans le vide et ne disant pas un mot »²⁹⁰,

ce qui reflète sans doute un état de stupeur catatonique.

Bronislava Nijinska lui parle alors de l'admiration que les étudiants en danse lui portent, et des ballets qu'elle a mis au point.

287 Osw, p.312.

288 Osw, p.313.

289 Cette dernière est alors au faite d'une brillante carrière en Russie post-révolutionnaire – c'est l'époque de Lénine et de la NEP, la Nouvelle Économie Politique, qui intègre, dans un souci de développement tout mercantile, des éléments capitalistes, jusqu'à l'avènement, quelques mois plus tard, de Joseph Staline, un autre illustre personnage, qui y mettra fin. Bronislava Nijinska a d'ores et déjà monté une école de mouvement, afin d'enseigner à ses élèves les principes chorégraphiques de son frère Vaslav.

290 Bronislava Nijinska, *Mémoires* (Nija), cit. in Osw p.313.

« Il se tourna alors vers moi et me regarda droit dans les yeux pour me dire sur un ton professoral: « un ballet n'est jamais au point. Un ballet doit toujours être créé ». Les beaux yeux de Vaslav étincelaient, le son de sa voix si chère résonnait à mes oreilles, mon cœur déborda d'immense espoir »²⁹¹.

Mais la sœur rentre en conflit avec l'épouse, qu'elle soupçonne d'avoir détourné l'argent de Nijinski à son profit, d'autant que Romola Nijinski a toujours été très dépensière. Une querelle éclate lorsque Romola apprend que Bronislava veut rejoindre S. de Diaghilev, qu'elle considère comme le diable lui-même. Bronislava Nijinska télégraphie à S. de Diaghilev le 25 juillet, puis rallie les Ballets russes, à Londres, le 21 septembre.

Romola Nijinski, quant à elle, veut émigrer aux États-Unis avec son mari, mais un contretemps l'en empêche. De plus, les autorités américaines sont très contraignantes vis-à-vis des prétendants à l'immigration atteints de troubles mentaux – pour ne pas dire qu'il n'y avait là que l'espoir d'un refus de leur part (cf. le texte de la loi américaine que nous avons reproduit, à ce sujet, dans la partie sur Mary Barnes, *supra*, en note de bas de page, dans les éléments biographiques). Elle décide alors de retourner en Hongrie chez sa mère, d'autant plus qu'elle manque d'argent, et qu'en plus de la sienne, il lui reste trois bouches à nourrir. Elle prétend que ses parents ont confié Nijinski à l'asile d'État de Budapest – où il n'y a cependant pas trace administrative de cet épisode – où travaillait alors Sándor Ferenczi, qu'elle dit d'ailleurs avoir consulté. Que penser de cela ? Est-ce pour autant un mensonge ? Il arrive que des archives disparaissent, surtout lorsque des guerres telle que la deuxième guerre mondiale balayent tout sur leur passage.

Elle part pour Paris, où elle ne trouve pas de travail, car elle est une piètre actrice. Elle se lance tour à tour dans neuf entreprises commerciales, qui toutes furent un échec. Elle dit avoir consulté pour son mari les plus éminents spécialistes français, dont un seul est nommément mentionné dans ses écrits publiés. Elle avise un certain Émile Coué, célèbre pour l'invention de la méthode du même nom, qui consiste essentiellement à se persuader que tout va très bien. En désespoir de cause, elle visite des fakirs, ainsi que des adeptes de la Science Chrétienne, une secte américaine qui considère que la maladie n'existe pas, n'ayant pas été créée par Dieu, et peut donc être guérie, quelque soit sa nature ou sa gravité, par la prière – sans succès, est-il besoin de préciser. En été 1923, elle se rend même en pèlerinage à Lourdes, sans plus d'effet.

Entre temps, les ballets russes ont renoué avec le succès, grâce en partie aux idées novatrices de Bronislava Nijinska. C'est Serge Lifar, autre illustre danseur, qui à cette époque avait les faveurs de Diaghilev, lequel tenta plusieurs fois, sans succès, de ramener Nijinski des tréfonds de sa psychose.

291 Nija, cit. in Osw p.314.

Ainsi, en 1923, Diaghilev rend visite à Nijinski. Il lui dit :

« Vatsa, tu deviens paresseux. Viens, j'ai besoin de toi. Il faut que tu reviennes danser pour les Ballets russes et pour moi ».

Et Nijinski de répondre, le regard vide :

« Je ne peux pas, parce que je suis fou »²⁹².

Entre temps, *Les Noces*, ballet de Bronislava Nijinska, triomphe à Paris. Puis viennent *Les Biches*. Dans le premier, elle aurait dû travailler avec son frère, si cela avait été possible. Le second ballet est une adaptation de *Jeux*, le ballet de son frère, avec, cette fois, uniquement des hommes, ce qui confirme le caractère audacieux du ballet, puisqu'il s'agit, sous le prétexte d'un jeu de tennis à trois, d'une petite gambade amoureuse homosexuelle, comme d'ailleurs l'explique Nijinski lui-même dans ses *Cahiers*.

En 1924, autre tentative de Diaghilev ; il invite Nijinski aux répétitions, qui affiche une totale indifférence pour son entourage. Anton Dolin, qui avait alors succédé à Serge Lifar à la place de favori, exerça des acrobaties remarquables, mais Nijinski resta sans réaction, tandis que sa sœur Bronislava se mit à pleurer.

Bronislava Nijinska, quant à elle, a tendance à devenir son propre frère, celui qu'il était avant son déclin, aussi bien dans sa personnalité explosive que dans sa façon de travailler, allant même jusqu'à incarner, avec grand talent, le rôle du *Faune*. Du moins c'est ce que disent les journalistes. Il faut voir là-dedans bien entendu une exagération complète. Certes, de par son art, la grande chorégraphe rend hommage à son frère. Mais elle n'est pas Vaslav Nijinski, et si ses œuvres s'en inspirent, c'est d'abord parce qu'elle fut formée à la même école, les Ballets russes. Il est vrai qu'elle doit beaucoup à son frère, en ce qui concerne le développement de sa technique. Mais c'est aussi une très grande artiste, profondément originale, et pas moins géniale que son propre frère. De plus, ce n'est pas parce qu'elle est la sœur de Nijinski qu'elle fonctionne, subjectivement parlant, de la même façon, et la confusion entre les deux vient, en grande partie, aussi du fait du regret qu'à laissé Nijinski en se retirant. En aucun cas, Bronislava Nijinska, artistiquement, et a fortiori en tant que *sujet*, n'est l'ombre de Vaslav Nijinski – elle est, tout aussi grandiose, Bronislava Nijinska.

Toujours en 1924, Diaghilev, accompagné de Anton Dolin, rend une nouvelle fois visite à Nijinski, mais ce dernier ne montre que peu de réaction.

1924 est une année très difficile pour Romola Nijinski. Kyra en effet souffre de la diphtérie durant six semaines, et Tamara, pendant quatre semaines, d'une infection intestinale. Romola

292 Propos recueillis par Bronislava Nijinska dans ses *Mémoires*, cit. in Osw p.317.

elle-même chute de cheval et connaît de sérieux maux d'estomac. Elle essaie de confier son mari à Bronislava, qui ne peut pas le prendre, car elle a beaucoup de travail – elle met au point de nouvelles chorégraphies, et doit de plus s'occuper de ses enfants et de sa mère.

Tessa – on se souvient que c'est la sœur de Romola Nijinski, présente à la Villa Guardamunt durant l'épisode de Saint-Moritz – arrive à Paris, séparée de son mari et sans le sou, demandant de l'aide. Mme Nijinski doit congédier les domestiques, car elle ne peut plus les payer ; loyers impayés, dettes, menaces de saisie font partie de son quotidien. Elle emprunte à droite et à gauche, s'empare des 1000 francs – une grosse somme à l'époque – vite dépensés, qui étaient encore sur le compte de son mari. Elle prépare le retour de Kyra et de Tamara à Budapest, chez ses parents, et consulte Eugen Bleuler au sujet de la première, qui selon sa mère commence à se comporter bizarrement ; Bleuler émet l'avis que la fillette soit élevée loin de sa famille, préconisation qui n'est pas suivi d'effet, l'on s'en doute.

Romola Nijinski donne des instructions à ses parents :

« Surtout veillez à ce que les enfants aillent au grand air régulièrement [...] Faites attention à ce que Tamara mange [...] nous cuisinons au beurre et un changement [...] pourrait lui faire du mal [...] Il faut les peser chaque semaine [...] Kyra a l'estomac très fragile. Elle ne supporte qu'un repas par jour. Il faut lui donner beaucoup de légumes et de compote, et des boissons alcoolisées²⁹³. Pas de thé, de café ou de bacon [...] Pendant six à huit semaines, Kyra ne doit apprendre que l'anglais et le français, aucune autre langue »²⁹⁴.

Tamara reste chez ses grands-parents, mais Kyra, qui a alors 10 ans, doit être renvoyée à Paris après quelques semaines, où elle prend des cours de danse à l'Opéra – et ainsi, Romola Nijinski renoue avec les ballets de l'Opéra, dont le directeur, à l'époque, est Jacques Rouché.

En 1925, Bronislava Nijinska rompt avec Diaghilev et les Ballets russes, et Romola Nijinski essaie de se présenter comme l'agent de sa belle-sœur,

« comme je fus celle de mon mari d'ailleurs »²⁹⁵.

Elle obtient des avances sur le salaire de Bronislava Nijinska – y a-t-il eu détournement ? L'affaire reste obscure. Elle déménage dans un appartement plus petit, à Neuilly, et colle un procès à Diaghilev, dans l'espoir de récupérer les sommes astronomiques que ce dernier doit toujours à Nijinski.

293 Rien de choquant à l'époque, où l'on donnait souvent un peu d'eau de vie aux enfants pour les fortifier.

294 Lettre inédite du 9 août 1924, cit. in Osw p.322.

295 Cit. in Osw p.322.

On apprend seulement que Nijinski, apparemment, prend plaisir à un spectacle de danses cosaques, ainsi que, pendant quelques mois, à des promenades.

En 1926, Romola, de guerre lasse sans doute, confie Nijinski à sa sœur Tessa et à l'infirmier Wolnersdorf, et s'installe, seule, aux États-Unis, dans l'espoir de trouver du travail à Hollywood.

Le comportement de Nijinski est plus incontrôlable que jamais. Il agresse les gens dans la rue, et même, un jour, saute brusquement par la fenêtre. Un médecin, le docteur Heuyer, le 11 juin, l'examine ; il note que le danseur présente des stéréotypies gestuelles, refuse d'ouvrir la bouche, et gratte la tête et les doigts jusqu'au sang, ne donne aucune réponse précise ou pertinente, rit sans raison, et tient des propos incohérents. Heuyer pense à des « hallucinations épisodiques ». Il écrit encore qu'il est

« actuellement calme. Mange et dort bien. Bon état physique, mais tendance à l'embonpoint progressif. Pâleur et début d'obésité. Pas de signes neurologiques »²⁹⁶,

qui pourraient faire penser, par exemple, à de l'épilepsie, ou à une quelconque maladie dégénérative du système nerveux, imagine-t-on.

Le diagnostic que Heuyer établit de Nijinski, reproduit ci-dessous, rejoint à peu de chose près les diagnostics des psychiatres antérieurs du danseur – il ne se trompe donc pas :

« Forme démentielle simple d'une démence précoce présentant une phase catatonique précédée d'une phase délirante »²⁹⁷.

Il note le caractère chronique de la maladie, en ajoutant toutefois que ce n'est pas forcément incurable. Il conseille de protéger Nijinski de ses souvenirs professionnels et de tout ce qui peut « déclencher des réactions impulsives nerveuses ». Il est nécessaire selon lui que Nijinski reste interné, et préconise un traitement hydrothérapique avec sédatifs, un minimum de visite, et pas de musique.

Entre autres remèdes, il provoque un

« abcès avec injection de 2 cm³ d'essence de térébenthine à la face interne de la cuisse », à ouvrir « après cinq jours » ;

on ne sait si Nijinski bénéficia effectivement de ce traitement qui nous paraît bizarre, mais comme l'écrit Ostwald,

296 Rapport médical du 11 juin 1926, propriété de David Léonard, Londres, cit. in Osw p.323.

297 Cit. in Osw p.323.

« cette thérapie reposait sur une vieille observation clinique selon laquelle les troubles psychiques avaient tendance à disparaître lorsque les malades développaient un mal organique »²⁹⁸,

ou du moins à s'apaiser. Et en effet, c'était alors un traitement classique de la schizophrénie.

Le temps que Nijinski passe dans cette maison de santé à Paris n'est pas exactement connu. On apprend cependant que Romola Nijinski, aux États-Unis, éprouve le mal du pays, et n'arrive pas à trouver du travail dans le cinéma. Elle est criblée de dettes, et poursuivie par ses créanciers.

En décembre 1928, pour la dernière fois, Diaghilev essaie de renouer avec Nijinski. Diaghilev est alors en très mauvaise santé physique, et devait mourir du diabète le 19 août 1929 à Venise. Il invite donc Nijinski à voir Tamara Karsavina, son ancienne partenaire de danse, se produire à Paris dans *Pétrouchka*, le rôle préféré du danseur, dans lequel il avait effectivement dansé avec Mme Karsavina, des années plus tôt.

Serge Lifar en est troublé :

« Nijinski était allongé à-demi sur un divan au ras du sol [...] Seul le mouvement de ses mains trahissait sa nervosité. Tantôt il se mettait à se gratter jusqu'au sang, tantôt il faisait des gestes affectés ».

Il avait le regard

« furtif d'une bête traquée », mais avait l'air « sain d'esprit » quand il parlait. « Il me sourit d'une manière si franche, si enfantine [continue Lifar], que je tombai immédiatement sous son charme »²⁹⁹.

D'abord indifférent, Nijinski

« commença par descendre du divan à quatre pattes, puis se mit à ramper dans la pièce, et enfin se releva. Je remarquai, d'une manière générale, qu'il semblait attiré par le sol, comme s'il ressentait le besoin d'être aussi bas que possible [...] et de s'accrocher à quelque chose. Lorsqu'il se déplaçait, il se penchait en avant, et ne se sentait à l'aise que lorsqu'il était allongé »³⁰⁰.

Il trouve en outre que Nijinski est très déprimé.

298 Osw, p.324.

299 In Serge Lifar, *Ma Vie*, Paris, R. Julliard, 1965, cit. in Osw p.325.

300 *Idem*, cit. in Osw p.326.

Photographie célèbre : sur la scène, Diaghilev, Tamara Karsavina, Serge Lifar et Nijinski. Lifar maintient le danseur par derrière, tandis que Tamara Karsavina lui prend le bras droit. Sourires – c'est pour la photo.

Karsavina, quant à elle, commente :

« Il me regarda droit dans les yeux. J'eus l'impression qu'il me reconnaissait et j'hésitai à lui parler de peur d'interrompre sa lente prise de conscience. Il resta sans rien dire. Puis je l'appelai par son petit nom, « Vatsa ! » [...] et lorsqu'il croisa mon regard, il détourna la tête comme un enfant qui veut cacher ses larmes »³⁰¹.

Citons enfin, les dernières phrases du chapitre 11 de la biographie de Nijinski, par P. Ostwald, qui remarque que c'est à ce moment, sans doute, que plus personne, excepté sa femme, ne nourrit dès lors l'espoir que le danseur remontât un jour sur scène :

« Après le spectacle, Nijinski ne cessa de répéter qu'il ne voulait pas partir. Il était là chez lui, Paris avait été la scène de ses plus grands triomphes, mais était devenu, ce jour-là, celle de sa plus triste humiliation. Ses collègues, son public, le monde entier avait appris qu'une grande étoile venait de s'éteindre. Nijinski ne brillait plus. Il était devenu un invalide chronique »³⁰²

Passons maintenant en 1929, pas loin du Krach boursier et de la montée de l'extrémisme de droite en Europe. Le 4 avril de cette année, Romola Nijinski, qui vit à l'hôtel Savoy de Londres, n'a pas vu Nijinski depuis trois ans. Elle écrit une fois de plus au sanatorium de Bellevue, à l'adresse de Kurt Binswanger, pour qu'il reprenne son mari dans son établissement.

En fait, c'est Tessa de Pulszky qui a la garde de Nijinski, à laquelle Romola reproche de ne pas prendre soin comme il faut du danseur. En effet, la sœur de Mme Nijinski, qui vit dans un petit appartement, en Suisse, a relégué le danseur dans une cellule où, négligé, il ne sort pas et reste dans ses excréments.

Deux infirmiers sont envoyés par K. Binswanger, MM. Butz et Köningsdorfer, afin de le ramener à Bellevue. Durant le voyage, cependant, il est difficile à maîtriser, mais une fois à Bellevue, alors qu'on lui désigne une chambre au Parkhaus, il devient plus calme et souriant.

D'après un entretien qu'il a eu avec le docteur Wenger – qui associe de façon pour le moins choquante³⁰³, et malheureusement assez banale à cette époque encore entachée d'un racisme qui

301 Tamara Karsavina, *Ballets russes, les souvenirs de Tamara Karsavina*, Fayard, Paris, 1973, cit. in Osw p.326.

302 Osw, p.326-327.

303 Racisme ordinaire de l'époque, d'autant plus effrayant qu'il était théorisé de façon soi-disant scientifique (Cf. notamment Galton et Bell, deux exemples en la matière), de façon à légitimer le colonialisme et la suprématie des empires occidentaux.

se voulait scientifique, hérité des théories de F. Galton, notamment, les caractéristiques physiques asiatiques avec une moindre mesure d'intelligence : Nijinski est

« stupide, répond à tort et à travers, pâle, traits fortement mongoloïdes. Musculature en bon état. Mais refuse de se laisser examiner normalement »³⁰⁴.

Il oscille entre morosité et passivité rigide d'une part, excitation et agressivité d'autre part. La plupart du temps, cependant, il reste allongé.

En fait, pendant toutes ces années, Nijinski n'est plus qu'un fantôme. Il erre d'asile en asile, ne se laisse pas approcher, semble avoir perdu tout intérêt pour la danse.

« Lorsqu'on montra au patient un album de photos où on le voyait danser, il le regarda d'un air solennel, puis, d'un geste du doigt, rejeta l'album en s'exclamant : « Fini ! ». Son état reste inchangé, il est le plus souvent passif, indifférent. On lui observe un « mutisme catatonique »³⁰⁵.

Il rit et sourit beaucoup, cependant, mais seulement pour des jeux très enfantins, notamment avec un chaton, souligne une anecdote. Il est emporté aussi par quelques moments de colère destructrice.

Il a des contacts sporadiques avec Romola, sa femme, qui lui envoie des cartes postales – cette dernière n'ayant jamais désespéré qu'il revienne un jour sur la scène.

Une autre description clinique tirée des notes de Wenger nous le montre sale, et souffrant de mauvaises dents. Il communique en général par gestes, et on lui soupçonne toujours des hallucinations – trait qui est plus que probable, et même maintenant avéré, maintenant que nous avons en main la publication intégrale de ses *Cahiers*.

Puis sa santé se dégrade, déjà : le 1^{er} novembre 1929, par exemple, il a mal au ventre, souffre de diarrhée, connaît un léger malaise, transpire. Son pouls est faible, et en raison de l'apparition d'une tachycardie – rythme anormalement élevé du muscle cardiaque – on lui administre du Cardiozol. La semaine précédant Noël, il éprouve un deuxième léger malaise. Le Dr Wenger l'examine – sa température a grimpé à 38, avec un mystérieux « point sensible » en bas à gauche du thorax – un problème au cœur, devine-t-on. Quelques jours plus tard, les symptômes ont disparu, et le 2 février, grâce à un traitement à la digitaline – substance couramment employée dans les affections cardiaques, et à fortes doses, poison foudroyant – son état s'améliore, mais sa santé reste variable.

304 Cit. in Osw p.330.

305 Notes du Dr Wenger du 5 novembre 1929, cit. in Osw.

Romola Nijinski pendant ce temps connaît, aux États-Unis, une liaison tumultueuse avec l'actrice Lya de Pulli, qui entend qu'elle abandonne définitivement son mari. Cependant, note Romola dans une lettre à son beau-père, Oscar Párdány – coquin de sort! – Lya

« avala un os [de poulet], ce qui, dans son organisme intoxiqué par l'alcool, provoqua un terrible empoisonnement gazeux [...] et suite à l'opération qu'elle dut subir, elle attrapa une pneumonie dont elle mourut »³⁰⁶.

Ensuite, Romola Nijinski lie un amour passionné avec Frederica Dezentje, une femme mariée originaire de Hollande, qui l'encourage énormément dans ses actions en faveur de son mari. Notamment, elles organisent une exposition des dessins du danseur à la galerie Legget du Weldorf-Astoria, un hôtel de luxe du centre de Manhattan. Elles se mettent en recherche de soutiens financiers, mais les tentatives échouent. Un livre sur Nijinski est en projet, et enfin, il sort en 1933 (cf. bibliogr.), dédié à Frederica, morte en 1932 d'une tuberculose pulmonaire.

Romola Nijinski,

« dans une lettre émouvante à sa mère, confie que Frederica et Vaslav furent les seuls êtres qui aient jamais compté pour elle »³⁰⁷.

Elle ne veut pas se remarier, car pour elle Nijinski doit rester le seul, l'unique homme de toute sa vie – aussi préfère-t-elle, et elle y tiendra jusqu'à sa mort, entretenir des relations amoureuses avec des femmes.

En 1933, donc, Kyra Nijinski, l'aînée de Vaslav et de Romola Nijinski, a 19 ans. Elle est danseuse, comme son père, et se lie d'amour avec Igor Markevitch – le dernier amant, comme par hasard, de Diaghilev – avec qui elle se mariera plus tard. Sa mère voit d'un très mauvais œil sa carrière de danseuse – nous ne savons pas encore pourquoi exactement, même si quelque question se dessine, d'après P. Ostwald : un seul Nijinski dans la famille ! Nous pensons quant à nous que c'est peut-être parce que Mme Nijinski craignait qu'il arrivât la même histoire à ses filles qu'à son mari, mais nous n'avons aucun élément qui nous permet, de toute façon, d'avancer quelque raison que ce soit à la réticence Mme Nijinski à ce que ses filles embrassassent une carrière de danseuses. D'ailleurs, là n'est pas le sujet.

Le Dr Wenger est remplacé par le Dr Kroll auprès de Nijinski ; M. Kroll,

306 Cit. in Osw.

307 Osw, p.336. Ce qui tend à démontrer, avec maints autres faits, que Romola n'était décidément pas le monstre sans cœur, la Lilith qu'on a voulu dépeindre. Certes, elle avait de gros défauts, mais c'était une amoureuse de grande foi.

« cultivé, musicien, jouait du violon, avait beaucoup voyagé et avait reçu une formation psychiatrique »³⁰⁸.

Nijinski, donc, à 44 ans, est devenu ce que P. Ostwald appelle un « invalide chronique », il est gros, adipeux même, et on lui observe de nombreux comportements stéréotypiques. Il connaît toujours de terribles explosions de colère, tape contre le mur, regarde son petit doigt, le caresse, se tiraille le lobe de l'oreille. Il bouge de moins en moins. Ses réponses, quand on le questionne, sont parfois appropriées, mais très éparses et rares.

Romola Nijinski interdit toute visite à son mari, car, dit-on, elle est très possessive. Mais n'est-ce pas plutôt pour cacher au monde l'état de son mari, qui la laisse tout de même dans un grand chagrin ? Les visites sont-elles par ailleurs permises, dans l'hôpital où il est alors interné ? Même Kyra et Igor Markevitch, cherchant à le voir en 1933, sont refoulés, malgré une recommandation spéciale du Dr Kurt Binswanger.

On apprend que la note de l'hôpital concernant Nijinski est, en cette année, toujours impayée ; Romola Nijinski, qui est alors la tutrice de son mari, connaît toujours des affaires financiers.

Noël 1933, la température corporelle de Nijinski monte brusquement à 39,1. Il coule de ses voies respiratoire un

« mucus abondant et verdâtre, que le patient étale sur les jambes de son pantalon »³⁰⁹ ;

il garde le lit plusieurs jours, son pouls est très faible.

Le comportement de Nijinski a cependant tendance à l'amélioration, lorsqu'il est malade et qu'on s'occupe de lui. Même chose lorsque durant cet hiver 1933-1934, il souffre d'une infection des voies respiratoires aériennes. De plus, il a des hémorroïdes, son pouls est toujours faible, il est très pâle et sa tension est élevée.

Sa femme lui rend visite le 4 avril 1934, dans la ferme intention d'immortaliser les pieds du danseur. M. Kroll écrit à son propos :

« Toujours aussi généreuse, elle apporte avec elle de nombreux cadeaux, et les frais de douane et de transport sont à la charge de l'hôpital. Mais au moins elle achète au malade des vêtements et du linge, et celui-ci, à la vue de ces achats, sourit »³¹⁰.

Sur quoi, elle disparaît un certain temps.

308 Communication du Dr Wolfgang Binswanger, fils de Kurt, à Peter Ostwald, p337.

309 Notes de Wenger, décembre 1933, cit. in Osw.

310 Rapport médical du 4 avril 1934, cit. in Osw.

Elle revient en octobre, pour proposer de présenter Nijinski à Alfred Adler (1870-1937), l'un des premiers disciples de Freud. Mais A. Adler réside à Vienne, et Nijinski refuse catégoriquement de partir pour cette ville – un traitement à caractère analytique ne pourrait évidemment pas opérer sur la base d'un refus.

Certes, si Nijinski connaît des améliorations passagères en ce qui concerne son état psychique, il

« restait excessivement passif à chaque fois qu'on essayait de le faire travailler »,

écrit le Dr Kroll³¹¹.

En 1935, Romola Nijinski prépare une traduction quelque peu édulcorée du *Journal de Nijinski*³¹², pour laquelle elle demande à A. Adler une préface, préface qui ne sera jamais publiée. Elle est en désaccord avec Adler, en effet, à propos du sentiment d'infériorité qu'il voyait chez Nijinski. Carl Gustav Jung est à son tour contacté, mais il décline poliment l'invitation, car il n'a jamais rencontré le danseur.

Le 20 mai 1936, Kyra Nijinski et Igor Markevitch se marient sous la pression d'Emilia Markus, la grand-mère de Kyra.

En juillet de cette année-là, Nijinski connaît d'autres problèmes de santé, et un deuxième examen effectué en septembre révèle une artériosclérose. Le danseur, qui a toujours eu très peur de la mort, ne paraît pas s'en alarmer, au contraire, il se montre

« plus aimable et souriant que jamais »³¹³.

En octobre, il subit une réévaluation par l'un des psychiatres du service de Bellevue ; alors que le médecin lui parle de la Russie, de Moscou et des pâtisseries, le sujet répond de façon cohérente, mais quand il vient à aborder la danse, il ne montre aucune réaction.

En 1937, il est victime d'une crise cardiaque ; il est mis au régime. Il est

« irritable et très souvent menaçant »,

et s'adonne, pour montrer sa réprobation,

« à d'étranges cérémonies avec son pot de chambre plein »³¹⁴,

311 Rapport médical du 7 novembre 1935, cit. in Osw p.341.

312 Cf. bibliogr.

313 Kroll, dossiers médicaux de Bellevue, septembre 1936, cit. in Osw. Attitude du danseur qui est sans doute un trait discordant.

314 Dossiers médicaux de Bellevue, été 1937, cit. in Osw.

en le mettant par exemple sur le passage de son infirmier – auquel il lance, en russe, des grossièretés – ou en le posant bien en évidence sur les meubles de sa chambre.

Sa femme lui rend visite plus souvent. Kyra et Tamara, ses deux filles, le voient pour la première fois depuis plus de dix ans, mais son état reste inchangé.

En août 1937, son dossier est réexaminé, ce qui marque la fin de tout espoir possible de rémission, car c'est alors que rentre en jeu le « redoutable » Dr Manfred Sakel, qui prescrit au danseur, contre l'avis de K. Binswanger, un traitement à l'insuline, dont il est l'inventeur.

L'insuline, donc, est découverte en 1922. Elle est utilisée alors notamment dans le traitement de l'alcoolisme, du delirium tremens, des anorexies, et autres maladies affaiblissantes. Son usage dans le traitement du diabète ne viendra que plus tard. M. Sakel, pour sa part, a déjà découvert que les chocs à l'insuline provoquent une hypoglycémie conséquente entraînant un coma, des lésions irréversibles, et parfois la mort. Son hypothèse est que la destruction des cellules « malades » du cerveau, en provoquant des lésions cérébrales de manière artificielle, est susceptible d'améliorer le fonctionnement des cellules saines. M. Sakel pense de plus qu'il est nécessaire de renouveler incessamment la destruction des connexions dites pathologiques.

C'était un traitement très en faveur à l'époque, même si la communauté scientifique doute d'après P. Ostwald considérablement de son efficacité, et même des capacités théoriques de M. Sakel. Adolf Meyer, par exemple, professeur de psychiatrie à l'université John Hopkins (États-Unis), écrit à ce sujet qu'il est

« trop facile à des non-psychiatres [comme Sakel] de s'assurer une position dominante et de s'opposer à la psychiatrie dans ce domaine ».

Pour lui, ces thérapies sont inacceptables, à moins que leur succès

« ne justifiât le détournement [du patient] et la perturbation [des soins] par quelque perturbateur borné »³¹⁵.

De plus, P. Ostwald avance que M. Sakel est alors quasiment au ban de la communauté scientifique pour ses écrits qui sont jugés très douteux par ses pairs, et qu'il exerce de manière privée, qu'il n'a pas de chaire universitaire en raison d'un refus de sa part, paraît-il.

Voyons cependant de plus près : sans compter qu'il faut souvent se méfier des assertions des psychiatres américains, dont la formation théorique est très différente de celle qui est dispensée en Europe, force est tout de même de constater que tout cela est très inexact, voire tout à fait injurieux, puisque Manfred Sakel, citoyen autrichien d'origine polonaise, était, d'une part, bel et bien spécialisé en neurologie et en psychiatrie, et que de plus, il était chercheur en

315 Lettre d'Adolf Meyer à Joseph Worthis, cit. in Osw p.351.

neuropsychiatrie clinique à l'université de Vienne – du moins jusqu'à l'avènement du parti national-socialiste, régime qui le contraignit à fuir pour les États-Unis, où il reprit une carrière de brillant médecin et chercheur à l'hôpital public de Harlem Valley, dès 1936. Dire qu'il fut mis au ban de la communauté scientifique n'est certes pas tout à fait inexact, encore faut-il préciser que ce n'était pas du tout en raison de ses écrits, mais parce qu'il était juif, et qu'une fois arrivé en Amérique, il put reprendre ses travaux dans des conditions d'exercice optimales. Que fait-il cependant en Europe en 1937 ? Nous ne le savons guère, mais toujours est-il qu'il faut souligner encore que le sanatorium de Bellevue se situe en Suisse, pays qui n'est pas du tout un allié de l'Allemagne nazie, et où donc M. Sakel conservait toute autorité, en tant que médecin psychiatre, pour y exercer. Si certes, de plus, la cure de Sakel, comme on l'appelle, est effrayante, n'oublions pas qu'elle ne l'est pas plus que d'autres traitements en vigueur à différentes époques, entre la pratique de la lobotomie, les électrochocs, ou encore même les neuroleptiques, dont l'usage thérapeutique n'est pas sans effets secondaires redoutables, comme d'ailleurs l'indique noir sur blanc la notice de ces derniers.

Le début du traitement de Nijinski par la cure insulinique se situe le 18 juillet 1938. Et comme il n'y a pas d'effet appréciable, la dose est doublée le lendemain. Le 25 juillet, enfin, après des doses toujours augmentées, Nijinski tombe dans le coma. Les seuls effets observés sont un mutisme entrecoupé d'écholalie ; il est calme et souriant, et on observe un peu moins de tendance à l'automutilation – mais on ne peut pas parler d'amélioration. Le médecin qui s'occupe de lui ne trouve

« aucun changement chez le patient. Toujours le même discours incohérent, la même écholalie. Le matin, mécontent et irritable. Le soir, léger mieux, aimable »³¹⁶.

Ce que contredit Romola Nijinski, qui trouve des progrès incroyables, et annonce au monde entier que Nijinski a recommencé à danser – est-elle aveuglée par ses désirs ? C'est en tout cas un excès d'enthousiasme certain, motivé par une espérance démesurée que son mari trouvât la voie de la guérison. Mais le coût du traitement est important ; elle crée la Fondation Nijinski, avec sa fille Tamara comme présidente, Lady Juliet Duff et Philip Morrel comme autres membres du bureau, fondation que préside d'ailleurs toujours Tamara Nijinski, à l'heure où nous rédigeons ces lignes.

K. Binswanger quant à lui oppose un veto à la poursuite du traitement, qu'il considère comme par trop expérimental, mais personne ne l'écoute. Nijinski est confié au Dr Max Müller, à Münsingen, près de Berne, à condition que Romola Nijinski arrête toute publicité sur le traitement insulinique. Müller y était certes favorable, mais montrait moins d'enthousiasme. Il lui

316 Dossiers médicaux de Bellevue, 23 septembre 1938, cit. in Osw.

demande de cesser aussi toute publicité concernant la guérison prochaine de son mari, qui est alors confié aux soins de l'infirmier Karl Kämpf. On observe sur Nijinski par ailleurs des effets plus ou moins néfastes de la cure, notamment sur les reins, et toujours pas d'amélioration au niveau psychique.

Voici ce qu'en écrit M. Müller³¹⁷:

« Au cours de cette période, on n'a observé presque aucune modification de son état psychique. Il est la plupart du temps apathique et passif ; même quand il va se promener, il ne prête aucune attention à ce qui l'entoure, et a l'air heureux qu'on le laisse en paix. Tantôt il réagit à la présence de sa femme en proférant les plus abominables obscénités, tantôt il se montre assez aimable. Toutefois, il n'y a pas de véritables échanges entre eux ».

Romola Nijinski, quant à elle, voit les choses sous un jour follement optimiste : elle fait installer une barre de danse près de la salle d'insulinothérapie. Ce qui ne donne rien, est-il utile de préciser.

Le 9 juin 1939, elle invite Serge Lifar et la presse française à l'hôpital, pour les faire assister au miracle de la guérison de Nijinski. M. Müller est atterré – mais doit-on en vouloir à Mme Nijinski de cette initiative certes maladroite, mais qui témoigne du fol espoir qu'elle avait de voir le nouveau traitement guérir son mari, alors qu'elle avait déjà tout essayé ? Nijinski danse un peu, effectue un saut devant Lifar – la photographie est célèbre – mais

« il oublie aussitôt ce qu'il vient de dire et il n'y a aucune suite logique, ni dans ses idées, ni dans ses paroles, aucune *continuité*. Il ne vit que par réflexes momentanés ».

De plus, il aime « les pâtisseries par dessus tout », est secoué par des « contorsions », des « mouvements saccadés et hystériques », des « rires glauques et terrifiants »³¹⁸, et ses propos demeurent incohérents, rapporte Serge Lifar.

Excédé, M. Müller, goûtant sans doute peu cette exagération toute slave, menace alors de renvoyer le patient.

Jusqu'à la fin juin 1939, Nijinski semble pourtant aller mieux. Est-ce du fait de la poursuite de la cure de Sakel – cure qui ne s'avère finalement pas très efficace ? Toujours est-il qu'il rechute : il se souille, il souffre de névralgies, ne tient plus que des propos incohérents. M. Müller concède avoir vu Nijinski

317 Dossiers médicaux de Münsingen, cit. in Osw p.364.

318 Lifar, cit. in Osw p.365, dans l'un de ses livres, dont Ostwald oublie de mentionner le titre.

« faire quelques mouvements de danse, et quelques tours sur lui-même, mais sans grande souplesse »³¹⁹.

En Août 1939, Nijinski est retiré de l'hôpital. Départ pour Adelboden, une station de sports d'hiver suisse. Le danseur est complètement dépendant de sa femme et des infirmiers – mais dans l'institution psychiatrique, est-il moins dépendant des autres ? Il se masturbe souvent le matin, apprend-on³²⁰. Il est irritable, et a des attitudes bizarres : il

« jouait avec des cailloux [...] arrachait des boutons de fleurs et des touffes d'herbe, qu'il rejetait ensuite en éclatant de rire ».

Il s'amuse de façon inconsidérée avec des allumettes, etc. Romola Nijinski plaide donc auprès de M. Müller en faveur d'une nouvelle cure à l'insuline.

Le 20 septembre 1939, Romola Nijinski est obligée de ramener son mari à l'hôpital de Münsingen, où il est de nouveau confié à l'infirmier K. Kämpf. Christian Müller, fils du docteur, se souvient :

« Je le voyais se promener dans les jardins et les chemins qui bordaient l'hôpital. Petit, trapu, obèse, totalement mutique, accompagné de son infirmier, vêtu d'un long manteau et d'une toque en fourrure, il était l'image même d'un schizophrène autistique »³²¹.

Cependant, Romola Nijinski décide de ne pas poursuivre le traitement à l'insuline, car elle a été avertie de la nécessité d'y adjoindre du Métrazol, aux effets secondaires dangereux, qui s'ajoutent à ceux, déjà loin d'être anodins, de la cure de Sakel.

En octobre, retour à Adelboden, sans l'infirmier K. Kämpf. Romola Nijinski soupçonne une fois de plus l'infirmier engagé de licence sexuelle avec son mari – alors que c'est Nijinski lui-même qui provoque le personnel de cette façon. Elle admoneste l'infirmier, qui part immédiatement, faisant son propre rapport au Dr Müller.

Kyra Markevitch, s'installe chez ses parents, avec son fils (qu'elle a prénommé Vaslav), car elle connaît une crise conjugale. Nijinski est agressif avec tout le monde, et malgré ce que dit Kyra, il ne communique avec personne, pas même avec elle, alors que lorsqu'elle était enfant, ils étaient très proches l'un de l'autre.

319 Dossiers médicaux de Münsingen, 31 juillet 1939, cit. in Osw p.366.

320 Est-ce vraiment un trait pathologique ? Cela peut l'être effectivement, mais dans le contexte de l'époque, le sens moral du trouble psychique est évident, et peut-être ce sens moral entache-t-il toujours une certaine conception anglo-saxonne... La croyance en tout cas selon laquelle la masturbation provoquait des troubles psychiques en faisant monter la semence au cerveau est alors encore bien ancrée dans l'imaginaire.

321 Lettre du Pr Christian Müller à Peter Ostwald, 15 juin 1988, cit. in Osw.

En 1940, la Fondation Nijinsky s'écroule, en raison de la guerre. La note d'hôpital ne peut être réglée. Le couple connaît diverses errances, retourne en Hongrie. Ils ne peuvent, malgré le soutien de Roosevelt, émigrer aux États-Unis, car le consulat refuse toujours, en raison de la loi américaine interdisant – loi qui est au demeurant toujours en vigueur – l'accès à l'immigration aux personnes atteintes de troubles psychiques³²².

En 1941, la Hongrie est alliée des nazis. Des gens sont cachés par la famille, et Oscar Párdány est obligé de porter l'étoile jaune. La vie de Nijinski est menacée, en tant qu'apatride et « malade mental ». L'impossibilité d'un retour en Suisse – sans compter que les réfugiés qui se présentaient à la frontière sans enfants étaient systématiquement livrés à la Gestapo par les autorités suisses – achève de bloquer la situation. En 1943, les nazis sont pris au collet après la bataille de Stalingrad, et décident de mettre en œuvre ce qu'ils appellent la « solution finale », un euphémisme visant à exterminer systématiquement les « indésirables » que l'on sait, dont les malades mentaux : Nijinski est donc caché.

En 1944, Budapest est bombardé ; l'Armée rouge est en Hongrie, et le 12 mars 1945, le danseur est sorti clandestinement de l'hôpital psychiatrique par son infirmier, et ramené en catastrophe à sa famille, car ordre a été donné par les nazis d'exécuter tous les malades mentaux dans les 24 heures. Les Nijinski se cachent donc parmi d'autres réfugiés dans des collines près de la frontière autrichienne. Nijinski est très calme. Il est entièrement dépendant de sa femme, car il ne peut pas du tout se débrouiller seul. Il la suit et lui apparaît très docile à son égard, s'émerveille de chaque fleur, chaque ruisseau.

Les troupes russes arrivent : la légende dit que Nijinski renaît brièvement à la vie, à 54 ans, et qu'il se comporte très normalement avec les soldats éblouis par ce personnage illustre, qui exécute devant eux, dit-on, une danse incroyable. C'était le dernier sursaut de Pétrouchka. Mais qu'en est-il exactement ? Nous n'en saurons pas plus.

D'ailleurs, après la guerre, Nijinski devient de plus en plus dépendant, inerte, incapable de faire quoi que ce soit tout seul, pas même se laver, manger, aller aux toilettes, etc. – dépendance entretenue par Romola, à ce qu'il paraît, mais nous n'en dirons pas tant, car il nous semble que le portrait de cette femme, qui apparaît certes comme ayant eu un caractère difficile, est bien noirci. Graduellement, Nijinski décline physiquement.

D'après Tamara Nijinski,

« Mère gardait père sous son contrôle en le traitant comme un petit enfant, lui coupant sa viande à table, surveillant chacun de ses pas et laissant le domestique (Feodor) prendre les choses en main quand il y avait des problèmes »³²³.

322 Cf. Supra, dans les éléments biographiques de Mary Barnes, en note de bas de page, le texte de cette loi.

323 Communication à Peter Ostwald, cit. p.396.

Mais il se peut tout à fait, au contraire, que ce fussent les traits pathologiques du danseur qui obligeassent sa femme à se conduire ainsi – et nous pensons que c'est même probable. Quel intérêt aurait-elle eu par ailleurs à le tenir dans une telle dépendance, alors qu'elle désirait ardemment qu'il remontât sur scène ?

Après la guerre cependant, la vie est relativement confortable. Romola Nijinski espère un nouveau traitement à l'insuline. Elle et son mari s'installent dans un château en ruines, le Schloss Millerill, dans la montagne entre Kitzbühl et Zell-am-See, après quelques jours passés à Salzbourg, et après avoir réussi à s'échapper de Hongrie, désormais occupée par l'Armée rouge, avec le soutien des autorités militaires alliées.

En hiver 1946, Romola Nijinski parcourt Londres, puis la campagne anglaise, dans le Surrey, à la recherche de vieux amis. Elle est contactée pour une série de conférences aux États-Unis, caressant toujours l'espoir d'y émigrer avec son mari.

En 1948, comme il est né à Londres, le père de Mme Nijinski demande la nationalité anglaise, sans aucun doute pour échapper au régime hongrois – mais il essuie le refus des autorités. Alexandre Korda décide de ne pas produire le film basé sur les écrits de Romola Nijinski – le projet tombe à l'eau. De plus, l'infirmier donne son congé. La santé de Nijinski se dégrade : névrite, maux de tête, abcès à la dentition. Quelques colères passagères, mais dans l'ensemble il est, dit-on, de bonne humeur.

Une exposition des dessins de Nijinski est organisée à la galerie d'art Harold Rubin à Londres, du 15 mars au 8 avril, tandis que le danseur souffre d'une artériosclérose généralisée et d'hypertension, ainsi que d'un problème rénal grave sans doute dû à la cure d'insuline.

Le 24 décembre 1949 meurt Emilia Markus à Budapest ; sa fille Romola Nijinski en éprouve un « choc épouvantable » : elle se rend compte, dans le vide laissé par sa mère, alors, que cette dernière a toujours, malgré les nombreux conflits, été à ses côtés, ce qui la laisse dans un désarroi soudain.

En 1950, le bail de la maison du Surrey arrive à expiration. Les Nijinski déménagent à 80 kilomètres au sud de Londres, grâce au major Wright, un inconnu. Pendant le voyage, Nijinski est inhabituellement rouge, taciturne et renfermé, ce qui sont des signes avant-coureurs, signale P. Ostwald, d'un coma urémique lié à une insuffisance rénale.

Serge Lifar les invite pour le mois de juin à Paris, à un gala de l'Opéra à la mémoire d'Auguste Vestris (1760-1842), danseur de génie auquel Nijinski avait souvent été comparé – et P. Ostwald d'ajouter, p. 394, que

« quand Diaghilev voulait déguiser l'identité de Nijinski dans ses télégrammes, il utilisait le nom de Vestris ».

Romola Nijinski accepte avec joie l'invitation.

Serge Lifar, invité par la B.B.C., est à Londres. Le dimanche 2 avril, Romola vient le chercher à l'aéroport, accompagnée de Nijinski et de son infirmier – le lendemain, le danseur souffre encore de violents maux de tête.

À l'exposition Wallace Collection, Nijinski signe des autographes sans aide. À une répétition, il est enchanté, fasciné par les danseurs de S. Lifar. Il fait même quelques mouvements de danse, à la surprise de ses proches.

Mais le lendemain, il a une forte tension, et son pouls est rapide. Le mercredi 5 avril, on lui diagnostique une insuffisance rénale. Son état s'est gravement détérioré : son visage est gonflé et rouge, et il est hébété. Il y a nécessité d'une hospitalisation d'urgence. Romola Nijinski ne se rend pas encore compte que sa vie est en danger.

Jeudi 6 avril, il est dans le coma et sous perfusion, avec un traitement à la streptomycine, à la Clinique de Londres, hôpital privé pour patients aisés. Ses reins ne fonctionnent plus, et il reçoit un prêtre pour les derniers sacrements.

« Le lendemain matin – vendredi saint – il allait un peu mieux, était plus alerte et respirait sans haleter. De nouveau, il fit des mouvements avec ses bras comme dans *Le Spectre de la rose*. Il prononça quelque chose qui ressemblait au mot russe « Mamasha », le diminutif de maman »³²⁴.

Le 8 avril, il semble mieux, et arrive même à manger. Sa femme pense qu'il va bien – les médecins n'ont pas dû la prévenir de la gravité de la maladie, ou bien elle ne veut pas réaliser que c'est la fin – et s'en va. Mais on la rappelle aussitôt. En effet, Nijinski s'est redressé dans son lit, son infirmier le tenait dans ses bras. Il a cessé de respirer, son visage est devenu tout bleu. On le traite à l'oxygène et on lui fait une piqûre, mais rien n'y fait : Nijinski est mort. Le rapport médical établi par le médecin légiste indique une « urémie avec néphrite chronique ».

Les obsèques se passent une semaine plus tard, avec 500 personnalités venues de tous les coins du monde. Il est inhumé au cimetière de St Marylebone, à Londres. Pas pour longtemps, car en 1953, la sépulture est transférée à Montmartre, près de celle de Vestris, grâce à Serge Lifar, avec la bénédiction du pape de Russie, et une cérémonie très impressionnante. Plus tard, on y adjoindra encore une sculpture de Nijinski dans le rôle de Pétrouchka – sculpture assez laide selon maints observateurs, mais qui a le mérite de mettre en avant tout le drame de Nijinski, car,

324 Osw, p.396.

bel et bien, il était ce Pétrouchka. Quant aux *Cahiers*, ils seront encore voués à de curieuses pérégrinations, comme si l'errance devait poursuivre Nijinski jusque après la mort.

Eleonora Bereda, la mère de Nijinski, est morte, pour sa part, à 75 ans. La femme de Nijinski, Romola, est morte en 1978, la fille aînée des Nijinski, Kyra, décède pour sa part en 1998. Tamara Nijinski, la fille cadette, vit aux États-Unis ; elle a créé la Fondation Romola et Vaslav Nijinski, à la mémoire de ses parents.

Mais nous allons à présent nous pencher sur les *Cahiers* de Nijinski, afin de mieux préciser l'écriture de ce cas.

b. Les Cahiers de Nijinski.

« Je suis un fou qui aime l'humanité. Ma folie c'est l'amour de l'humanité. »

Nijinski, in *Cahiers*, p.8.

Le manuscrit original de Nijinski comprend 381 pages, dont 44 au crayon, le reste à l'encre, et enfin, apprend-on, 33 pages vierges ; Nijinski l'a-t-il fait exprès? Il n'a certes pas eu le temps de terminer cette écriture, car il a été interné avant que d'y parvenir. Et pourtant, 33, c'est l'âge du Christ au moment de sa mort, du moins dans la tradition biblique, ce qui, nous le pensons, pour un homme qui signe sa dernière œuvre « Dieu Nijinski », et qui par ailleurs est catholique, résonne comme une certaine ironie.

Mais voyons un peu.

Ces *Cahiers* sont donc écrits durant l'hiver 1918-1919, alors que, rappelons-nous, Vaslav Nijinski se repose en Suisse, en compagnie de sa femme Romola et de sa fille Kyra, dans la Villa Guardamunt, propriété des parents de sa femme, Emilia Markus et Oscar Párdány (en fait le beau-père de Mme Nijinski). Cette propriété, rappelons-le, se trouve dans les Alpes suisses, à l'écart, et surplombe le village de Saint-Moritz, une station d'hiver où vient en villégiature la haute société. Les *Cahiers*, donc, sont rédigés sur quatre cahiers d'écolier. La date est incertaine, et Christian Dumais-Lvowski, dans la préface, indique un intervalle probable, qui se situe entre le 19 janvier 1919 et la 4 mars de la même année, et qui est en général retenu par toutes les

sources : le 19 janvier, en effet, au soir, il danse à l'hôtel Suvretta de Saint-Moritz, et le début du cahier fait référence à cet événement, comme s'il allait se passer tout à l'heure. Le 4 mars, Nijinski est interné pour la première fois, Eugen Bleuler s'est emparé de ses manuscrits pour les étudier ; il les rendra à sa femme, semble-t-il, ou bien encore à l'intéressé qui les cachera alors, on ne sait trop. Toujours est-il qu'ils ne réapparaîtront qu'en 1934, après que Romola Nijinski eut prétendu, que ce soit vrai ou non, peu importe, les avoir retrouvés dans une malle oubliée.

Alors qu'il les écrit, cependant, la rupture avec Diaghilev est consommée, et il a essuyé plusieurs échecs cuisants, après un regain passager de gloire en 1916-17, en ce qui concerne sa carrière de danseur, pendant lequel il avait réintégré les Ballets russes, et même avait été nommé directeur artistique par S. de Diaghilev, qui avait passé l'éponge sur la trahison de son ancien amant, pour des raisons, que, du reste, nous ignorons. Il est épuisé, autant mentalement que physiquement. C'est pour cette raison qu'il accepte, sur les conseils de son médecin et malgré son aversion des montagnes, de se reposer dans cette villa Guardamunt,

« maison spacieuse qui surplombe le village, face à un extraordinaire paysage de glaciers » (préface des *Cahiers*, p.12).

Kyra Nijinski a alors quatre ans, et sa sœur cadette, Tamara, ne naîtra qu'en 1920.

Rappelons que le comportement du danseur apparaît à cette époque de plus en plus incohérent et agressif. Sa femme Romola engage un infirmier pour le surveiller jour et nuit, car sa violence la terrorise – il la pousse même, apprend-on, du haut des escaliers, et durant ses accès de fureur, il détruit tout le mobilier de la villa. Il danse parfois jusqu'à seize heures par jour, et, armé d'un crucifix, en plein délire messianique, court la montagne où Dieu lui dicte ses « commandements ». Il prêche aux habitants de Saint-Moritz, afin qu'ils aillent à l'église et se conforment à la religion.

Nijinski crée beaucoup à cette époque ; il écrit de nouvelles chorégraphies, un système de notation de la danse, et effectue de nombreux dessins au crayon, crayons de couleur, pastels et gouache, avec le cercle pour motif central.

Le samedi 19 janvier 1919, donc, Nijinski danse à une représentation de charité dans un salon de l'hôtel Suvretta à Saint-Moritz. Ce sera la dernière fois qu'il dansera en public. Et

« devant une assistance composée de touristes en villégiature, d'aristocrates désœuvrés et de nouveaux riches, Nijinski danse ce que sa femme a appelé « la danse de la vie contre la mort ». Venu s'amuser, le public assiste à une évocation tragique des horreurs de la guerre qui a dévasté l'Europe pendant quatre ans et qui bouleverse Nijinski »³²⁵.

325 Christian Dumais-Lvovski, in la préface des *Cahiers*, p.13.

Le public est scandalisé.

Romola écrit, dans *Nijinski*³²⁶:

« Il faisait vivre devant nos yeux toute une humanité souffrante et frappée d'horreur. C'était tragique. Ses gestes avaient une dimension épique. Comme un magicien, il nous donnait l'illusion de danser au-dessus d'une foule de cadavres. Le public, horrifié, semblait frappé de stupeur, étrangement fasciné... Vaslav était comme l'une de ces créatures irrésistibles et indomptables, comme un tigre échappé de la jungle, capable de nous anéantir d'un instant à l'autre ».

Il écrit vraisemblablement ses *Cahiers* dans les jours, voire les heures qui suivent la représentation. Est-ce de sa propre initiative, ou bien encouragé par le Dr Hans-Curt Frenkel-Tissot, docteur en médecine sportive à Saint-Moritz, qui, ancien élève de Eugen Bleuler, tenta de le psychanalyser, et fut victime d'un transfert massif de la part du danseur, qui l'accusa – probablement à tort – d'une idylle avec sa femme ? Nous ne le saurons certainement jamais, bien que nous pensons, pour notre part, que le danseur voulait trop les celer à ses yeux pour qu'il en fût ainsi. Toujours est-il que pour Nijinski, ce livre est d'une importance de premier ordre, puisqu'il ne doute pas qu'il va révolutionner l'humanité entière.

Le préfacier, Christian Dumais-Lvovski, décrit donc le manuscrit des *Cahiers* comme suit :

« Les trois premiers cahiers sont illustrés de dessins abstraits au crayon, et contiennent quinze pages de notations chorégraphiques [...]. Le manuscrit comporte quarante-quatre pages écrites au crayon, le reste l'est au stylo. Sensible à la calligraphie de ses écrits, Nijinski a une écriture soignée, et le texte, essentiellement écrit en russe, comporte très peu de ratures et de corrections. Le quatrième cahier sert d'annexe aux trois premiers, Nijinski y consignait des poèmes, dont certains composés en français, et des lettres à diverses personnes, en russe, en polonais et en français. Ce cahier est aujourd'hui déposé à la Bibliothèque Nationale (fonds Igor Markevitch)³²⁷. Nijinski lui-même, l'ayant dissocié de l'ensemble, nous n'avons pas jugé utile de le publier intégralement »³²⁸,

ce que nous trouvons par ailleurs très dommage³²⁹.

Quelque temps après, dans les conditions que l'on sait, Nijinski est interné – cf. *supra*. Alors que sa lumière s'éteint, et que Nijinski sombre peu à peu dans l'oubli, l'histoire des *Cahiers* ne fait que commencer.

326 Denoël, Paris, 1934, cit. in la préface des *Cahiers*, pp.13-14.

327 Igor Markevitch, rappelons-le, fut le mari de Kyra, la fille aînée de Nijinski.

328 In les *Cahiers*, préface, pp.14-15.

329 Nous pouvons trouver cependant des extraits de ce quatrième cahier dans diverses publications, et notamment dans un magnifique album publié par la Réunion des Musées Nationaux, en hommage à Nijinski – cf. bibliogr.

En juin 1934, soudain, en effet, Romola Nijinski prétend avoir retrouvé par hasard les fameux cahiers, dans une malle laissée en garde depuis 1919 – ce qui paraît assez impossible, puisque tant de gens se mirent en chasse de les découvrir. Ne la jugeons pas : au regard de ce qu'ils comportent d'intime, qui ne les auraient pas, à sa place, cachés aux yeux du public ? De plus, est-on bien sûr que ce ne fut pas Nijinski lui-même qui les cacha, passablement ébranlé par le fait que, lors de son premier internement à Zurich, au Burghölzli, la clinique de E. Bleuler, ce dernier se mit en presse de les décortiquer de fond en comble ? Ce qui nous fait penser à cela, c'est toute la véhémence avec laquelle le danseur soustrait, ce qu'il raconte dans son journal intime, ce même journal aux regards curieux, en particulier ceux du docteur Frenkel-Tissot et de sa propre femme.

En 1936, Romola Nijinski établit avec Jennifer Mattingly une version anglaise et expurgée des *Cahiers*. L'ordre en est remanié, le texte est amputé d'un tiers, c'est-à-dire censuré de tous les poèmes et de la plupart des passages érotiques. Ainsi Frenkel-Tissot disparaît, et les répétitions, les martelages verbaux de Nijinski, qui rendent à son écriture une musique très particulière, sont atténués de beaucoup. De plus, la première version française³³⁰ procède d'une véritable réécriture, notamment grammaticale, puisque toutes les fautes – le russe n'étant pas la langue maternelle de Nijinski, dont on se demande par ailleurs s'il avait une langue maternelle puisqu'il n'écrivait apparemment pas mieux le polonais – sont corrigées, dans un souci certes académique, mais réellement dommageable en ce qui concerne la valeur clinique du document. L'entreprise de censure de Romola Nijinski, cependant, soulignons-le, est à nos yeux entièrement légitime, d'autant qu'elle a par ailleurs conservé les originaux. En effet, n'était-elle pas dans le droit absolu de préserver sa vie privée ?

Nijinski meurt à Londres en 1950, après trente-et-un ans d'internement, ou peu s'en faut. Romola, sa femme, disparaît en 1978. Les manuscrits nijinskiens n'en ont pas pour autant, à l'image de leur auteur, fini d'errer.

Les trois premiers cahiers sont offerts par Romola Nijinski à un ami, et le quatrième à Igor Markevitch. En 1979, l'ami revend les cahiers à un antiquaire anglais, afin d'aider à l'acquittement des frais de succession de la défunte. I. Markevitch lègue le quatrième à la Bibliothèque Nationale, et les filles Nijinski, Tamara et Kyra, héritent des droits de l'intégralité des cahiers, qui sont revendus à trois reprises en quinze ans ; ils voyagent en Angleterre, aux États-Unis, en Suède, enfin, sans possibilité d'être publiés, puisque les filles Nijinski continuent d'opposer leur veto à une telle éventualité.

En 1992, Kyra et Tamara Nijinski accordent leurs droits pour une adaptation théâtrale à un certain Christian Dumais-Lvowski, grâce à qui nous devons la version, plus tard, intégrale

330 Publiée en 1953 chez Gallimard sous le titre: *Journal de Nijinski* – cf. bibliogr.

publiée des trois premiers cahiers, adaptation dont la représentation est donnée à Avignon la même année.

Les filles Nijinski cependant restent tièdes, quant à la perspective d'intégralement publier ces *Cahiers* – il en va de l'image de leurs parents, et donc de la préservation de leur vie privée, encore une fois. Après deux ans de correspondance avec Dumais-Lvowski, cependant, l'autorisation est enfin accordée, et la version française est établie avec Galina Pogojeva – écrivain et traductrice russe – avec le plus de fidélité possible.

Voici ce que Dumais-Lvovski écrit, en conclusion de cette instructive préface :

« En travaillant à ce livre, nous n'avons eu qu'un souhait, rendre à Nijinski sa parole entière, insécable. Ces pages sont le témoignage de ce que l'homme et l'artiste ont voulu laisser à l'humanité, une recherche de l'amour humain, spirituel et religieux. Ce torrent de mots n'est qu'un cri, celui d'une âme en débâcle qui, par son ultime danse, bondit là où personne ne pourra la suivre, « dans le cœur de Dieu »³³¹.

Ces *Cahiers* sont à entendre en deux principales parties, « Vie », signée « Dieu Nijinski », et « Sur la mort », inachevée en raison des événements. Cependant, ces deux parties ne sont pas substantiellement différentes, et traitent des mêmes thèmes. Seul ce qui correspond au deuxième cahier d'écolier est daté, à la fin, du 27 février 1919. Apparaissent, dans les annexes, quatre lettres non datées, une à Jean Reszke, en polonais, une autre à Dimitri Koskovski, une troisième à Eleonora Bereda, la mère de Nijinski, écrites également en polonais. Une dernière enfin, probablement écrite à Serge de Diaghilev, étant donné son contenu, et adressée « à l'Homme ».

Et quoi encore ? Passons au contenu proprement dit de ces cahiers, tout en étayant notre propos avec les éléments biographiques que nous avons rassemblés ci-dessus, afin de décrire de façon aussi précise que possible le cas de Nijinski.

c. Pétrouchka, ou l'insoluble équation du mort-vivant.

Nous n'allons pas détailler ici ligne à ligne tous les thèmes auxquels Vaslav Nijinski fait référence dans son journal intime, publié donc en texte intégral sous le titre de *Cahiers* (cf. bibliogr.), étant donné qu'ils sont fort nombreux – nous nous efforcerons plutôt d'en articuler

331 Préface, p.21.

entre eux les éléments principaux autour desquels s'organise l'économie du sujet dans son expression sinthomatique, puisque quelque chose se noue et fait écriture, notamment en ce qui concerne la danse, même si cela ne tient que le temps de la carrière du danseur. Nous appuyant tout aussi bien sur le journal intime du danseur que sur les éléments biographiques le concernant et les témoignages de ses contemporains, nous nous servirons dans cette étude de cas des principaux de ces thèmes, pour autant qu'ils nous semblent entrer en jeu de façon primordiale non seulement dans le déclenchement de la psychose de Nijinski ainsi que dans la formation d'un délire très peu systématisé qui dénote l'inconsistance de la chaîne signifiante à l'œuvre dans la schizophrénie, mais aussi, et surtout, comment ces mêmes thèmes permettent au sujet de résoudre, bien que ce soit d'une manière qui est vouée à l'échec, une équation mortifère, qui est dans ce cas bien précis la question de rester vivant tout en étant mort ; nous évoquerons, sous-jacente, la question du double, ou plutôt du même, en la personne du frère décédé prématurément, question dévorante, qui trouve sa cause logique dans la forclusion psychotique, cette dernière tout à la fois précipitant le sujet dans une demi-mort où il est le pantin de puissances qui le dépassent – principalement Dieu et Nijinski – mais aussi donnant à son art une intensité qui, derrière le génie du chorégraphe, révèle une terreur profonde de la mort – ou bien du mort ? – qui le poursuit.

S'il s'agit enfin, comme dans le cas de Mary Barnes, de Dieu, du frère mort et de la scène, nous pouvons nous rendre compte, en étudiant la grammaire du sujet, que ces éléments centraux, dans ces deux cas mis en vis-à-vis, ne sont pas du tout articulés de la même façon, et même qu'ils diffèrent, dans l'expression pathologique comme artistique de leurs conséquences, très sensiblement. Nous résumerons rapidement pourquoi, puis, dans un troisième temps, nous esquisserons un portrait topologique, dans le sens du sinthome modélisé par J. Lacan à propos de James Joyce dans le séminaire XXIII en 1976 (cf. bibliogr. et *supra*), tâchant de nous rendre compte dans quelle mesure, dans le cas de Nijinski, rate le nouage, concluant finalement que si pour Mary Barnes, l'écriture est un voyage, ici, elle est une aspiration à la vie qui précipite le sujet dans une chute sans fin – c'est-à-dire, dans un cas comme dans l'autre, mouvement, avec un mort pour personnage.

Un bref mot, cependant, avant de commencer, brièvement, sur la question du diagnostic de schizophrénie initialement posé par Eugen Bleuler en 1918, puis sur celui, ultérieur et plus précis, de schizophrénie catatonique posé par Ludwig Binswanger. Le cas de Nijinski, de notre avis, sans aucun doute, est bien celui d'une psychose, et d'après ce que nous avons pu comparer entre les extraits du dossier médical du danseur et les éléments biographiques des sources diverses, ses psychiatres successifs, héritiers de l'école allemande, ne s'y sont pas trompés. Nous

reportons le lecteur aux éléments biographiques que nous avons rassemblés dans la partie ci-dessus : les traits pathologiques du sujet en question correspondent bien – contrairement à ce qu'il en est, comme nous l'avons détaillé dans ce cas précédent, de Mary Barnes – à l'expression d'une schizophrénie catatonique, telle qu'elle a été décrite par Kahlbaum, et dont nous avons suffisamment parlé pour ne pas remettre la question ici (cf les éléments biographiques, *supra*).

Il nous faut maintenant revenir sur une autre question préambulaire, qui semble à nos yeux importante, et qui est celle de Romola Nijinski, l'épouse du danseur. En effet, tout en utilisant l'intéressante biographie écrite par Peter Ostwald (cf. bibliogr.), nous avons constaté que ce dernier – sans compter que nous n'adhérons bien évidemment pas à son interprétation du cas, étant donné que nous n'avons pas du tout les mêmes vues théoriques – ce dernier, donc, met l'accent sur la responsabilité de Mme Nijinski, quant au déclenchement de la psychose de son mari. Premièrement, une telle affirmation nous paraît, dans le cadre d'une étude de cas qui se veut psychologique, d'une éthique un peu biaisée : en effet, l'observateur a-t-il le droit de porter un jugement qui apparaît péremptoire, quelque soit son interprétation, à l'endroit d'un sujet qui de plus n'est pas là pour répondre ?

Deuxièmement, plus qu'il nous semble, nous affirmons que Romola Nijinski n'a décidément rien à voir dans le déclenchement de la psychose du danseur. En effet, certes, la danse était toute la vie de Nijinski, elle portait, soutenait même le sujet, et ce fut bien d'arrêter tout mouvement qui le précipita dans une chute longue de plus de trente ans. Certes, c'est de s'être marié, en 1913, que ce dernier dut abandonner la scène, étant donné qu'il était alors aussi l'amant de Serge de Diaghilev, son mentor, et, d'après tous les témoignages, Mme Nijinski gardait sur son mari un œil tout aussi protecteur que jaloux, tout comme le firent d'ailleurs avant elle Diaghilev, et même la mère du danseur, Eleonora Bereda. Cependant, à la lecture des sources, il nous apparaît tout à fait injuste de rendre cette femme responsable de la chute du « dieu de la danse », tel que ses contemporains le nommaient alors, en référence à une autre étoile de l'art chorégraphique, Auguste Vestris (cf. plus haut), d'autant qu'elle s'est, comme en témoignent les mêmes sources, véritablement dévouée pour cet homme qu'elle aimait très profondément et très sincèrement, même si, mal conseillée, elle s'est parfois faite abuser par quelques illuminés qui se réclamaient, parfois d'ailleurs de bonne foi, de la magie (cf. *supra*). Au contraire, elle ne perdit presque jamais l'espoir de voir son mari remonter sur scène, et l'aida du mieux qu'elle put, même si ce fut, la plupart du temps, en vain – mais il faut dire aussi que la psychose de son mari, particulièrement grave, avait de quoi la dépasser. De nombreuses critiques, au demeurant, lui ont été faites, par rapport à la censure qu'elle a effectué – près d'un tiers – à la première publication des cahiers de Nijinski, publiés en 1936 en anglais, puis en 1953 en français sous le titre de *Journal de Nijinski* (cf bibliogr.), notamment à propos des passages qui font référence à la sexualité de son mari.

Nous n'y voyons pour notre part aucune matière à polémique, s'agissant d'un choix de sa part ayant trait à sa vie privée, dont il nous semble absolument légitime qu'elle voulût la protéger des regards indiscrets.

La psychose de Nijinski ne trouve pas l'origine de son déclenchement dans l'impétuosité de sa femme, qui apparaît comme avoir eu un caractère assez excessif, mais pas plus, somme toute, que le reste de l'entourage de Nijinski, qui comptait la plupart de ses amis et connaissances dans le milieu artistique de la première moitié du XX^e siècle, un milieu alors bouillonnant et véritablement tout en scandale et grandiloquence, qui n'a rien de comparable avec ce que l'on peut trouver aujourd'hui. Les fêtes chez les désœuvrés fortunés, en particulier issus de la noblesse russe immigrée, allaient bon train, et le fantôme de la guerre, dans un décor qui a vu naître les plus grands courants artistiques du vingtième siècle (le cubisme, le dadaïsme, le futurisme...), allié au sentiment général que plus rien n'avait de sens, explique en partie, d'ailleurs, l'atmosphère très particulière de ce début de siècle.

La psychose de Nijinski, dans son déclenchement, s'explique tout à fait par le fait que Serge de Diaghilev, son mentor et amant, l'ait renvoyé après que le danseur se fut marié, lui interdisant de fait l'accès à la scène, étant donné que ni Nijinski, ni même sa femme n'avaient un talent d'organisation suffisant pour mener seuls, à bien, la création et la direction d'une troupe. Et si certes Nijinski reprépara par la suite avec les Ballets russes, toujours sous la houlette de Diaghilev, ce fut assez brièvement, en 1916 et 1917, et d'ailleurs, comme nous pouvons le voir à la lecture de sa biographie, à cette époque quelques idées délirantes le traversaient déjà : ses collègues, d'après lui, cherchaient à l'empoisonner en mettant des bouts de verre dans sa nourriture, ou encore à le blesser en sabotant les structures du décor où il devait exécuter ses acrobaties chorégraphiques inouïes. Il a cependant fallu quelque cinq années pour que se fermente un délire qui apparaît, à maints égards, mégalomane, en 1918, et peut-être la malheureuse tentative de son médecin, Hans-Curt Frenkel-Tissot (alias Greiber dans la biographie de P. Ostwald, alias Fränkel dans la version intégrale des *Cahiers*, le personnage étant carrément escamoté dans la première version publiée en 1936 et dans sa traduction française de 1954), à effectuer une cure psychanalytique sur un sujet psychotique avec les connaissances de l'époque, a peut-être accéléré le mouvement.

Nous ne saurons pour autant accuser qui que ce soit – pas même Diaghilev ; le personnage était certes ce qu'il était, un aventurier, à ce qu'il apparaît, pas toujours très scrupuleux, d'un caractère excessif et très autoritaire, d'après le témoignage de ses contemporains ; mais l'homme était un véritable accoucheur de génie – car sans Diaghilev, certes, il n'y a ni Fokine, ni Massine, ni tant d'autres, et ni même, en particulier, Nijinski, du moins sans un personnage comme Diaghilev, peut-être n'auraient-ils pas eu le loisir d'exprimer leur art de façon aussi grandiose.

Diaghilev a su en effet réunir les conditions pour créer un espace, celui des Ballets russes, qui fut un véritable vivier d'artistes novateurs, tant en matière de décor, de costume (Leon Bakst, Alexandre Benois, Pablo Picasso, Jean Cocteau...), que de danse, à commencer par le grand Enrico Cecchetti, le plus grand maître de danse du XIX^e siècle, qui joua aux côtés de Nijinski dans *Pétrouchka*, et qui contribua à former les plus célèbres danseurs de la Belle-époque et des Années Folles (Tamara Karsavina, Anna Pavlova, Sergei Legat, et même Bronislava Nijinska, la sœur de Nijinski, qui fut elle même une chorégraphe hors pair). Sans oublier les compositeurs, qui n'auraient peut-être pas eu la même renommée s'ils n'avaient croisé Diaghilev (Claude Debussy, Igor Stravinski...). Sans Diaghilev, véritable catalyseur de talents variés, donc, Nijinski, jeune homme timide et peu sûr de lui-même, et ce malgré sa très grande passion quant à son art, n'aurait jamais rencontré tout à la fois les personnes et les conditions qu'il lui fallait pour parfaire son génie, jusqu'à révolutionner la danse et influencer le goût de l'époque.

De plus, Serge de Diaghilev, lui aussi, aimait profondément Nijinski – tout comme il aimait de la même intensité tous ses amants. Personnage excentrique et tumultueux, il était aussi d'une jalousie légendaire, et ne laissait que peu à ses conquêtes l'occasion de s'échapper – n'avait-il par exemple pas loué les services d'un valet, Vassili Zuikov, en vue de surveiller Nijinski, et qui ne le lâchait pas d'une semelle, pas même dans les actes de la vie quotidienne, puisque c'était lui qui le rasait et l'habillait ? Quel intérêt, cependant, aurait-il eu de se débarrasser d'une telle icône, dont la renommée et le génie flattait tout à la fois son portefeuille, certes, mais aussi et avant tout son amour étonnant des arts ? Ce fut d'ailleurs la raison pour laquelle, certainement, revenant sur son ressentiment quant au mariage inattendu de sa pupille, passagèrement, il le réembaucha – passagèrement, nous en parlons dans la partie supra, car Nijinski se méfiait déjà considérablement de celui qu'il appelle, dans l'une de ses lettres « l'Homme » (cf. annexes), pour lequel il ressentait tout à la fois une haine et un amour intense, à tel point que, tout logiquement, il figure comme le précurseur des persécuteurs de Nijinski délirant. De plus, en 1917, après avoir été promu directeur artistique des Ballets russe, Nijinski, en proie à un effondrement psychique qui va s'empirant, se voit obligé, sur les conseils de son médecin, de se retirer dans les Alpes Suisses afin de prendre quelque repos, repos qui ne fit en fait qu'empirer sa situation, pour lui qui craignait de mourir si le mouvement s'arrêtait.

Quant au docteur Frenkel-Tissot, nous n'irons pas jusqu'à affirmer, au contraire de P. Ostwald, que sa méconnaissance de la psychanalyse a aggravé l'état du danseur. Tout d'abord, ce docteur en médecine sportive, nous l'avons vu, a été l'élève de Eugen Bleuler, le psychiatre suisse de renom, celui-là même qui a défini la schizophrénie dans le cadre de la nosologie psychiatrique, et qui inventa le terme d'autisme, une contraction de « auto-érotisme », pour définir un trait particulier à la schizophrénie qui s'exprime en termes de retrait complet de la

libido des objets extérieurs. Frenkel-Tissot, avec un maître aussi brillant, ne pouvait certainement pas ignorer tout du fonctionnement du psychisme, au contraire de ce qu'affirme P. Ostwald³³². De plus, à l'époque, les mécanismes des psychoses étaient encore mal connus, et la cure psychanalytique traitait alors, en premier lieu, des névroses. Certes, il se peut que ce médecin n'ait pas été alors un véritable psychanalyste, mais à cette époque, cela avait-il un sens, alors que la profession était en train d'être inventée ? De plus, il apparaît que Nijinski ait déclenché bien avant, puisque c'est justement un état d'épuisement certain, à ce que l'on peut lire dans la biographie même de Peter Ostwald, qui conduisit Nijinski à prendre repos dans les Alpes suisses, et sa femme à appeler ce médecin à l'aide de son mari. Nous dirons que, tout au plus, l'intervention de H.-C. Frenkel-Tissot n'a pas arrangé le danseur, qui lui prête d'ailleurs une liaison avec sa femme, du moins alors qu'il est interné, liaison là encore, à notre avis, qui n'est sans doute pas avérée – au contraire de ce que nous trouvons dans le travail de P. Ostwald – mais nous semble bien être l'expression, de la part de Nijinski, d'une jalousie délirante ; dans ses *Cahiers*, en effet, les références à ce médecin sont empreintes d'une grande confiance, ainsi que d'une affection non moins étendue. N'aurait-il pas plutôt prêté, ultérieurement, à sa femme, un sentiment à l'égard de cet homme dont se défendait le sujet lui-même ? Certes, pourquoi s'en serait-il défendu, alors même qu'interné, il tente de séduire infirmiers et aliénés ? Parce que, tout au long de son journal intime, il ne cesse de s'insurger contre ce qu'il appelle le désir, et qui est en fait le désir sexuel, et en particulier le désir homosexuel, exprimant quant à ce dernier un dégoût particulier, suite à la relation qu'il a eu avec Diaghilev, un homme aimé et haï tout à la fois.

« Je n'aime pas le désir »,

écrit-il par exemple, en effet, sans appel, p.281, alors qu'il se remémore ses aventures avec les prostituées de Paris et qu'il dénonce, une fois de plus, son ancien amant.

Le déclenchement de la psychose de Nijinski, donc, certes, correspond bien avec la période de son renvoi des Ballets russes, c'est-à-dire qu'il est à situer entre 1913 et 1916 : on y découvre d'ailleurs un Nijinski qui tente de monter sa propre troupe, n'y arrive pas, se fait avoir par les directeurs des théâtres dans lesquels il veut monter ses ballets. Sa réembauche par Diaghilev dans les Ballets russes entre 1916 et 1917 ne l'arrange pas, puisqu'il est nommé par Diaghilev lui-même à la direction artistique des Ballets ; devant des responsabilités qu'il est incapable de tenir,

332 Peter Ostwald, cependant, ce que nous avons vu plus haut, commet une autre bourde de taille, lorsqu'il affirme que Manfred Sakel, inventeur de l'insulinothérapie, et qui s'occupe de Nijinski en 1937, n'y connaissait rien à rien en psychiatrie, et qu'il était discrédité aux yeux de la communauté scientifique. Nous le rappelons encore, au risque de faire redondance : Manfred Sakel, d'origine polonaise, habitant alors en Autriche, avait été mis au ban de la communauté scientifique par le pouvoir nazi, précisément parce qu'il était juif. En Suisse ou au États-Unis, par exemple, où il avait fui dès 1936, ses travaux étaient parfaitement reconnus. De plus, affirmer qu'il ne connaissait rien en psychiatrie relève carrément de la mauvaise foi, ou au mieux de l'ignorance, puisqu'il était, très précisément, psychiatre et neurologue.

il ressort de l'expérience entièrement épuisé, pour la raison que le sujet, à travers une telle position, est appelé à exercer une fonction symbolique de représentation, qui a trait à la fonction du père comme représentant de la Loi symbolique, et donc est en relation directe avec la fonction phallique. Or, cette fonction, précisément parce que nous sommes en présence d'un sujet psychotique, en ce qui concerne Nijinski, fait défaut. Il rencontre alors en plein la forclusion, c'est-à-dire qu'il tombe sur l'écueil du néant, et dès lors, rien ne peut plus tenir, le sujet s'écroule. Témoin la courte rémission qu'il connut en allant se reposer à la montagne en famille, qui par la suite ne l'arrangea pas plus, sans doute tant en raison des responsabilités toute paternelles qui l'assaillent alors vis-à-vis de sa fille Kyra, que de son impossibilité à remonter sur une scène qui a tout l'air d'une scène réelle, puisque jusqu'à présent, elle avait tenu le sujet, de façon relativement solide, en dehors de l'expérience immédiate du réel de la pulsion.

Mais nous n'allons pas relater ici la vie de Nijinski à l'époque de sa gloire, ni même à l'époque de sa longue errance, car cela, nous l'avons déjà fait en détail dans le paragraphe précédent. Il nous reste cependant à dire, et nous allons à présent le démontrer, que si le déclenchement de la psychose de Nijinski fait suite à son renvoi de l'illustre troupe et à sa réintégration, et fait conséquence à la fois au fait qu'il fut alors empêché d'exercer son art sur la scène, et à la fois au fait qu'il fût appelé à représenter une fonction paternelle dont l'opérateur est forclus, il n'empêche que l'explication est à en trouver bien avant, dans une relation très particulière que vivaient entre eux les enfants de la fratrie – Stanislav l'aîné, Vaslav, et Bronislava, la dernière née – un type de relation qui a très certainement à voir, pour ce qui concerne le danseur comme pour ce qui concerne son frère – en ce qui concerne la benjamine, cela n'est pas du tout probable, bien au contraire, il semble que cette dernière fonctionnât sur un mode névrotique – pour ce qui concerne les deux frères, donc, ce fut un type de relation qui a à voir, de notre avis, directement avec la forclusion.

Premièrement, cependant, quels sont les éléments qui nous font très fortement soupçonner que la figure centrale, dans l'art comme dans le délire de Nijinski, et même jusque dans le silence et la fureur de la catatonie, c'est le frère, alors que ce dernier, mort à dix-huit ans dans l'incendie de l'asile où il était interné, apparaît dans la vie et les écrits de Nijinski, à première vue, comme une figure tout à fait secondaire ??

Rappelons brièvement, en guise de préambule à notre démonstration, quel fut ce frère aîné, dénommé Stanislav. Stanislav, de deux ans plus âgé que son frère Vaslav Nijinski, passait pour un enfant suprêmement doué en matière de danse, bien plus que Nijinski lui-même, auprès de parents qui étaient tous les deux (cf. les éléments biographiques, supra, pour plus de précisions), des artistes, des comédiens itinérants d'origine polonaise à l'histoire mouvementée. Les trois enfants, de fait, avaient été baignés dans l'art de la danse depuis leur plus jeune âge, mais, de

l'avis de tous, c'était vraiment Stanislav le plus doué des trois, et ses parents envisageaient déjà pour lui, comme pour son frère et sa sœur, une carrière de haut rang dans ce domaine.

Hélas, cet enfant particulièrement brillant accumulait les accidents domestiques, se blessant plus souvent qu'à son tour. Un jour, alors qu'il était âgé de neuf ans, en la présence des deux autres enfants, il tomba du deuxième étage d'une fenêtre de la maison où ils vivaient, et se reçut sur la tête. Il en résulta des lésions cérébrales qui provoquèrent une déficience intellectuelle acquise, compromettant à jamais la carrière que ses parents avaient imaginée pour lui. À l'orée de l'adolescence, il devint violent, et ses parents le firent interner, après que le diagnostic de schizophrénie eut été posé par un médecin dont nous n'avons pas retrouvé l'identité. À l'âge de dix-huit ans, enfin, il périt dans les flammes de l'incendie de l'asile d'aliénés où il était interné, laissant son frère tout à fait désemparé.

Rappelons aussi tout de même quelque chose sur le père, Thomas (en russe Foma) Nijinski, dont nous pouvons remarquer, tout au long de la carrière de son fils, l'absence. Certes, au départ, il était très amoureux de sa fraîche épouse, Eleonora Bereda, devant laquelle il avait menacé de se tirer une balle dans la tête si elle continuait à le refuser – les deux protagonistes avaient quelques années d'écart, Mlle Bereda étant plus âgée que son prétendant, ce qu'elle trouvait socialement inconvenant. Cependant, les vicissitudes de la vie d'artiste ambulante dénouèrent quelque peu leurs sentiments, et le père finit, quelques années plus tard, par délaisser femme et enfants au profit d'une danseuse, nommée la Rumiantseva, visitant de loin en loin sa première famille, pour disparaître tout à fait peu de temps après l'obtention par Nijinski de son diplôme de danseur de ballet, alors qu'il avait dix-sept ans, et qu'il avait opposé au père, revenu pour l'occasion, une froideur vengeresse.

Certes, tout cela ne suffit guère à faire une psychose ; cependant, à ces éléments s'ajoute encore le fait que la mère du danseur, Eleonora Bereda, ne voulait jamais lâcher d'une semelle ses enfants, et que pour ne pas être obligée de les confier à la garde de quelque inconnue, elle préférait encore renoncer à un contrat prestigieux – par exemple se produire dans un théâtre à Paris. Le père ne faisait pas son boulot, pour ainsi dire, il finissait par se rendre au caprice de sa femme, laquelle, il est vrai, n'avait cessé de guerroyer tant qu'il ne lui cédât. Très longtemps, comme nous l'avons déjà vu plus haut dans les éléments biographiques, ce fut elle qui lava et habilla son fils Vaslav, alors qu'il était en âge de le faire seul. Elle l'éleva avec amour et tendresse, un peu trop, sans doute, puisqu'elle l'accompagnait encore à l'école alors qu'il était presque sorti de l'enfance, à la grande honte de son fils, d'ailleurs, et ses camarades, pour le moins jaloux, de plus, de son talent, ne cessaient de le martyriser. Bronislava Nijinska, la sœur, s'est plainte pour sa part, notamment dans ses mémoires (cf. bibliogr.), de ne pas avoir eu autant d'attention de la part de ses parents, et même d'avoir toujours été considérée par eux comme une danseuse de seconde

zone – manque d'attention, qu'il soit réel ou bien ressenti comme tel, qui explique sans doute, en tant que manque, le fait que cette autre chorégraphe majeure ne se soit probablement pas construite, en tant que sujet, à partir d'une structure psychotique. La mère de Nijinski devait être d'autant plus attentionnée à l'endroit de ce fils, qu'elle ne devait sans doute pas se faire d'illusions sur les capacités de son fils aîné, Stanislav, depuis sa chute tragique.

C'est donc un frère mort – à l'instar de Mary Barnes, certes, d'autant plus que l'écart entre Mary Barnes et son frère est à peu près le même que celui entre Vaslav Nijinski et le sien, mais un frère mort d'une tout autre manière – que nous retrouvons, dans le cas de Nijinski, à l'œuvre dans l'économie du sujet. Mais ce frère mort, ce n'est pas le sujet lui-même, qui l'a tué – aussi ne ressent-il pas de culpabilité à son endroit. Ce qui l'empoisonne, cependant, c'est que ce frère, c'est lui-même, et c'est aussi bien lui-même, qui est tombé par la fenêtre, puis qui est mort dans l'incendie de l'asile, et c'est le fait que les deux frères ne soient qu'un, tout à fait réellement, c'est-à-dire qu'ils ne soient pas séparés l'un de l'autre, qui signe dans ce cas une expression possible de la forclusion. Ce qui rend cela possible, d'une part, c'est la position particulière de Nijinski dans sa fratrie : au contraire de Mary Barnes, ce qui est tout à fait important, il n'est pas l'aîné, mais le cadet, et de plus, comme ce frère vient à ne plus remplir sa fonction de phallus imaginaire qu'il a pour sa mère étant donné que sa chute équivalait, à ses yeux, à une sorte de mort, c'est Nijinski lui-même qui vient alors se mettre en lieu et place, non pas en tant que sujet, mais encore en tant que phallus imaginaire, en lieu et place, donc, d'un mort. Ce « mort », ce sujet qui compte pour mort à tel point qu'il sera enfermé dans le tombeau de la vie asilaire, donc, sera d'ailleurs vraiment mort, prématurément, brûlé vif, comme nous l'avons déjà mentionné plusieurs fois.

Remplacer un enfant mort : il n'y a pas plus délétère (cf. le cas d'Althüsser, cf bibliogr.) pour un sujet, et c'est exactement ce qui est arrivé à Nijinski. Plus exactement, puisque les deux garçons se confondaient en un seul dans le désir de la mère, Nijinski, dès lors, fut à moitié mort, et tout cela, dans son art comme dans l'expression de sa psychose, on le retrouve.

Voyons cependant où apparaît ce frère, notamment dans l'art de Nijinski, avant de continuer notre démonstration.

Dans l'art chorégraphique de Nijinski, donc, ce frère mort apparaît de façon tout à fait continue, il est la base même des mouvements qu'invente le danseur. Lui même le revendique, que ces mouvements sont inspirés de ceux des aliénés qu'il a vus à l'asile, en rendant visite à ce frère. Pas seulement, du reste, car Nijinski est aussi un grand amateur d'art antique, et les positions des personnages sur les vases grecs, notamment, lui font matière, tout autant que le folklore russe et une très grande maîtrise de la danse classique. Cependant, à partir de là, l'on peut affirmer que, reproduisant les mouvements des aliénés sur la scène, c'est à son frère, qu'il rend aussi hommage. Les sauts gigantesques qu'il effectue, la sauvagerie, jugée à l'époque

scandaleuse, de ses personnages, expression de la folie du frère, sont tout autant d'hommages à ce frère mort. Mais c'est sans doute avec le ballet *Le spectre de la rose*, que Nijinski parvient littéralement à lui redonner vie, de façon tout à fait éphémère, puisqu'il disparaît tout aussitôt.

Ce ballet de Michel Fokine, monté en 1911 d'après un poème de Théophile Gautier, sur une musique de Carl Maria von Weber et sous la direction des Ballets russes (cf. supra) raconte le rêve d'une jeune fille endormie, séduite dans son sommeil par un esprit tout de pétales roses moulu, qui est le parfum de la fleur qu'elle vient, songeant sans doute à d'amoureuses aventures, de respirer. Après un pas de deux désormais historique avec Tamara Karsavina, Nijinski s'envole et disparaît littéralement aux yeux du public par une fenêtre imaginaire, sans que ce dernier le voie jamais retomber sur le sol. Certes, il n'est pas difficile d'imaginer que le ballet en question, mettant en valeur la musculature d'un éphèbe ainsi vêtu, était bien fait pour flatter l'imagination érotique des hommes aux penchants homosexuels, dont faisait partie Diaghilev, non seulement, mais aussi une bonne partie des admirateurs de Nijinski (le prince Lvov, Jean Cocteau, John Meynard Keynes, parmi les plus célèbres). Il n'empêche que chorégraphiquement, il s'agit d'une prouesse d'envergure, et d'ailleurs, les témoignages de ses collègues de l'époque racontent qu'ils le ramassaient en coulisse entrain de suffoquer, et qu'ils devaient le ranimer à grands coups de gifles et de seaux d'eau, tant l'effort déployé par le danseur dans ce rôle était gigantesque. Nijinski, réellement, tombait alors par la fenêtre, tout comme son frère, et avait le plus grand mal à s'en remettre. Ce qui se passe d'ailleurs après chaque représentation de quelque ballet que ce soit : Nijinski, après s'être démené comme un possédé sur la scène, s'effondrait littéralement.

La figure de Pétrouchka, le pantin du conte russe, tient aussi un rôle majeur, dans les thèmes de la psychose de Nijinski. Elle n'est pas sans relation, loin de là, avec la figure du frère mort. Pétrouchka est une vieille connaissance de Nijinski, cependant, beaucoup plus ancienne que les Ballets russes, où il eut le loisir de le monter, d'après une autre chorégraphie de Michel Fokine, et sur une musique de Igor Stravinski (cf. supra), le ballet en question. Pétrouchka est la clé de voûte, le nœud même du sujet, comme nous allons le voir. C'est une marionnette que les trois enfants de la fratrie ont rencontrée, alors tout petits, lors d'une escapade à la grande foire annuelle de Nijni-Novgorod (cf. les *Mémoires* de Bronislava Nijinska, cf. bibliogr.). Très impressionnés par le spectacle, ils décidèrent, le soir-même, d'en concocter une version dansée à leurs parents, qui en furent ravis.

L'histoire de *Pétrouchka*, cependant, c'est celle de Nijinski – le parallèle est évident, d'autant plus que le danseur, dans les rapports médicaux établis par ses différents psychiatres durant ses années d'internement, y fait constamment référence : il est Pétrouchka, et il est manipulé par Dieu et Nijinski. Voici, très schématiquement, l'histoire : Pétrouchka est une poupée de chiffons créée par un demiurge – interprété par Enrico Cecchetti dans la version de Nijinski – poupée à

laquelle ce dernier donne la vie. Cependant, Pétrouchka tombe amoureux d'une autre poupée –jouée par Tamara Karsavina – créée par le même magicien, qui lui préfère une autre marionnette, un guerrier maure. Pétrouchka attaque le Maure, qui finit par le poursuivre et le tuer. Il apparaît en fantôme au démiurge, qui s'enfuit, épouvanté. Le magicien, dans ce conte, est un vieil homme sévère et sans pitié, qui ne perd jamais une occasion de rappeler à ses créatures qu'elles ne sont que des marionnettes, des jouets entre ses mains, et qu'elles ne lui inspirent que du mépris. C'est lui qui leur donne la vie, en jouant de la flûte. En dehors de lui, les marionnettes sont sans vie, tout comme sans Diaghilev, il n'y a pas de Nijinski. D'ailleurs, les relations entre les deux hommes ne sont pas sans rappeler les relations entre le vieux mage et Pétrouchka, et Nijinski, dans ses *Cahiers*, s'en plaint d'ailleurs souvent, déchaînant sur le papier une haine impressionnante à l'égard de son ancien mentor, sous le signe de l'ambivalence. Nous renvoyons le lecteur à la lettre qu'il écrit, durant son séjour à Saint-Moritz, vraisemblablement à Diaghilev, et que nous avons reproduite dans les annexes, intitulée « À l'Homme » ; voici, de plus, quelques exemples, dans les paragraphes qui suivent, glanés au fil de la lecture de ses *Cahiers*.

Tout d'abord, c'est le prince Pavel Lvov, qui lui fait rencontrer, à dix-huit ans, l'homme qu'il diabolisera plus tard ; cela se passe après une maladie vénérienne qui le cloue au lit pendant plusieurs mois, et qu'il a contracté après avoir rendu visite aux « cocottes » parisiennes (cf. les éléments biographiques supra), une habitude qu'il avait prise depuis quelque temps. Le prince le trahit, non pas en raison de ses escapades sexuelles, étant donné qu'il n'était pas même au courant, mais peut-être par perversité, – du moins selon les termes du danseur, en le vendant à Diaghilev, où il espérait une relation à trois :

« J'ai fait la connaissance d'un homme qui m'a aidé dans cette maladie. Il m'aimait comme un homme aime un jeune garçon. Je l'aimais, car je savais qu'il me voulait du bien. Cet homme s'appelait le Prince Pavel Lvov. Il m'écrivait des poèmes d'amour. Je ne lui répondais pas, mais il m'écrivait quand même. Je ne sais pas ce qu'il voulait dire, car je ne les lisais pas. Je l'aimais, car je sentais qu'il m'aimait. Je voulais vivre toujours avec lui, car je l'aimais. Il m'a obligé à le tromper avec Diaghilev, car il croyait que Diaghilev me serait utile. J'ai fait la connaissance de Diaghilev par téléphone. Je savais que Lvov ne m'aimait pas, c'est pourquoi je l'ai quitté. Pavel Lvov voulait poursuivre nos relations, mais j'ai compris qu'il était malhonnête d'être infidèle. Je vivais avec Diaghilev Serge. »

La haine pour S. de Diaghilev, depuis, semble ne jamais devoir s'épancher, ainsi, pp.147-148 :

« J'aime les gens souriants, mais pas avec un sourire affecté. Je n'aime pas les sourires de Diaghilev, car il les fabrique. »

Ainsi, p. 67 :

« Diaghilev est un homme affreux. Je n'aime pas les hommes affreux. Je ne leur ferai pas de mal. Je ne veux pas qu'on les tue. Ce sont des aigles. Ils empêchent les petits oiseaux de vivre, c'est pourquoi il faut se garder d'eux. Je ne veux pas leur mort. Je les aime, car dieu leur a donné la vie, et il a droit à leur existence. »

Il le décrit de plus sous un jour très égoïste, par exemple p.103 :

« Diaghilev ne veut pas d'amour pour tout le monde. Il veut l'amour pour lui tout seul. »

Il le pare de tous les vices, ainsi, p.67, encore, où il critique violemment son homosexualité, le comparant à Lloyd George, alors premier ministre britannique³³³, et qui fait d'ailleurs partie, dans son journal intime, de ses persécuteurs :

« Lloyd George se nourrit de politique pour Anglais aux idées impérialistes. Diaghilev est un homme méchant, et il aime les garçons. Il faut les empêcher de réaliser leurs intentions par tous les moyens. »

Cependant, il s'empresse d'ajouter :

« Il ne faut pas les enfermer en prison. Ils ne doivent pas souffrir »,

car il cherche, ce dont tout son manuscrit est emprunt, à obéir à la lettre à l'enseignement du Christ, qui est, dans la tradition chrétienne, amour.

Leurs relations, d'ailleurs, même à l'époque où Nijinski était au faite de sa gloire et que sa collaboration avec Diaghilev atteignait son apogée, étaient très tumultueuses. Diaghilev, d'une part, ne laissait pas beaucoup de latitude à son amant, et le surveillait avec jalousie, par l'entremise d'un valet qu'il avait engagé exprès à cet emploi, un dénommé Vassili Zuikov. Des disputes entre les deux hommes éclatent souvent, et Nijinski, à l'heure où il écrit ces lignes, soit quelque cinq ans après la rupture, reste empreint d'une grande amertume, qui confine à la haine, ce que nous pouvons constater dans les exemples suivants, par exemple p.73, où d'emblée, il accuse son ancien amant d'avoir abusé de lui et de l'avoir pris pour un idiot, et le qualifie de bestial et d'ignorant :

333 L'inimitié que nourrit Nijinski pour David Lloyd George (1863-1945), premier ministre du parti libéral de Grande-Bretagne entre 1916 et 1922, est parfaitement explicable par la politique étrangère même de ce dernier, puisqu'il est à l'origine du tracé des frontières de la Pologne en 1918, nouvellement indépendante, ce qui provoquera de nombreux incidents, dont la guerre russo-polonaise entre 1918 et 1920 et des contestations de tracé avec l'Allemagne qui d'ailleurs seront l'un des prétextes de l'Allemagne de Hitler pour l'envahir en 1938. De plus, il était réputé avoir – à tort ou à raison – de nombreuses aventures sentimentales, légende entretenue par Georges Clémenceau, notamment, ce qui devait sans doute encore exacerber le ressentiment que Nijinski éprouvait pour lui ; d'ailleurs, Nijinski appréciait beaucoup, à ce que l'on peut voir dans son journal intime, le « tigre » de la troisième République, qu'il met très souvent en opposition au premier ministre britannique.

« Diaghilev est un homme méchant, mais je connais un moyen de me protéger de sa méchante polémique. Il croit que ma femme a toute l'intelligence, c'est pourquoi il a peur de ma femme. Moi, il n'a pas peur de moi, car j'ai joué à l'homme nerveux. Il n'aime pas les gens nerveux, mais il est nerveux lui-même. Diaghilev est nerveux, car il se préoccupe du nerf. Diaghilev excite le nerf de Massine, et Massine excite le nerf de Diaghilev. Massine est un homme très bien, mais il est ennuyeux. Le but de Massine est simple. Il veut s'enrichir et apprendre tout ce que Diaghilev sait. Massine ne sait rien. Diaghilev ne sait rien. Diaghilev croit qu'il est le Dieu de l'art. Moi, je crois que je suis Dieu. Je veux provoquer Diaghilev de façon que le monde entier le voie. Je veux prouver que tout l'art de Diaghilev est une pure bêtise. Si on m'aide, j'aiderai les gens à comprendre Diaghilev. J'ai travaillé cinq ans avec Diaghilev, sans repos. Je connais toutes ses ruses et ses habitudes. J'ai été Diaghilev. Je connais Diaghilev mieux qu'il ne se connaît lui-même. Je connais ses côtés faibles et forts. Je n'ai pas peur de lui. »

Le ressentiment est encore très vif, et Nijinski s'attend, sans doute d'un jour à l'autre, à se retrouver confronté à celui qui est devenu, désormais, son ennemi. Peut-être une certaine jalousie pointe à l'endroit de Léonide Massine, un autre grand danseur, qui remplace Nijinski au sein des Ballets russes, aussi bien comme étoile que comme amant de Diaghilev. Il les accuse même de faire alliance contre lui, en ces termes, p.74-75 :

« Je sais que Diaghilev et Massine diront que je suis fou, car Diaghilev recourt toujours à cette astuce intellectuelle. Lloyd George fait la même chose avec les hommes politiques. C'est un Diaghilev, car il pense qu'on ne le comprend pas. Je les comprends tous les deux, c'est pourquoi je les défie en combat, un combat de taureaux et pas de beuglements. Je beugle mais je ne suis pas un taureau. Je beugle, mais le taureau tué ne beugle pas. Je suis Dieu et Taureau. Je suis Apis. Je suis un Égyptien. Je suis un Hindou. Je suis un Indien. Je suis un Noir, je suis un Chinois, je suis un Japonais. Je suis un étranger, je viens d'ailleurs. Je suis un oiseau de mer. Je suis un oiseau de terre. Je suis l'arbre de Tolstoï. Je suis les racines de Tolstoï. Tolstoï est à moi. Je suis à lui. »

Ce passage est en outre assez exemplaire de l'écriture nijinskienne, qui se fait souvent par glissements dans la chaîne signifiante ; peut-être que le style apparaît ici particulièrement empreint de métaphores poétiques, et pourtant, c'est bien à la lettre que Nijinski écrit tout cela, alors en pleine floraison mystique, puisqu'il est, en tant que « Dieu Nijinski », le monde entier lui-même, la nature et tous les hommes à la fois, comme en témoigne ce même extrait.

Le danseur, par ailleurs, exprime de façon très claire la relation qu'il eut avec Serge de Diaghilev, et nous pouvons la résumer en ces quelques extraits :

À la page 149, tout d'abord, où il écrit, précisant le différend qui l'oppose aussi à son remplaçant, faisant un parallèle entre cette situation et la rivalité qui lui attira l'inimitié de Michel Fokine :

« Massine est un très bon garçon. Je l'aime, mais je l'aime autrement. Massine fait semblant de m'aimer. Je ne fais pas semblant. Je l'ai observé quand, à Madrid, j'ai vu son ballet que Diaghilev lui avait composé. Je suis allé le féliciter, et dans sa loge, je l'ai embrassé. Massine a pensé que je l'embrassais comme Judas, car Diaghilev l'a persuadé que mes actions étaient mauvaises. Je sais que Diaghilev l'en a persuadé, par le simple fait que moi aussi j'ai été un Massine chez Diaghilev pendant cinq ans. Je ne comprenais pas Diaghilev. Diaghilev me comprenait, car mon intelligence était très petite. Diaghilev a compris qu'il fallait faire mon éducation, c'est pourquoi il fallait que je le croie. Je lui ai demandé : « Pourquoi as-tu abandonné un homme qui t'aimait ? » À quoi il a répondu que ce n'était pas lui qui l'avait abandonné, mais que c'était cet homme qui l'avait abandonné, et il m'a raconté une histoire tout inventée. Cet homme s'appelait..... Je ne veux pas dire son nom [il s'agit sans aucun doute de Michel Fokine (cf. les éléments biographiques, *supra*), qui se maria en 1905 avec l'une de ses brillantes élèves], car il s'est corrigé. Cet homme est tombé amoureux d'une danseuse bien connue en Russie [Vera Antonova, plus connue sous le nom de Vera Fokine]. [...] Je connais l'homme qui a vécu avec Diaghilev de la même façon que moi. J'aime cet homme. Cet homme ne m'aime pas, car il pense que je lui ai enlevé son travail chez Diaghilev [ce dont Fokine accusait effectivement Nijinski, et ce fut d'ailleurs la raison pour laquelle il démissionna en 1912]. Je sais que Diaghilev a appris à cet homme à aimer les objets d'art. Cet homme aimait les objets d'art, et s'en est passionné. Diaghilev achetait des objets d'art pour lui. Cet homme aimait Diaghilev de la même façon que moi. Je n'aimais pas Diaghilev à cause de son éducation qui lui faisait aimer les garçons. »

Nijinski, p.152 de son journal intime, cependant, reprend de plus belle, sur le même thème, dénonçant plus avant les agissements de S. de Diaghilev. Ce passage est un peu long, mais il résume bien les sentiments qu'à cette époque le danseur nourrit pour son ancien mentor, et le pouvoir et la domination que ce dernier exerçait sur lui :

« J'ai oublié pour l'homme que Diaghilev aimait avant moi [il s'agit toujours de Michel Fokine, ce que nous retrouvons dans les éléments biographiques que nous avons rassemblés, *supra*, sur Nijinski]. [...] Diaghilev aimait cet homme physiquement, il voulait donc qu'il l'aime aussi. Pour qu'il l'aime, Diaghilev l'a passionné pour les objets d'art. Diaghilev a passionné Massine pour la gloire. Je n'avais de passion ni pour les objets ni pour la gloire, car je ne les ressentais pas. Diaghilev a remarqué que j'étais un homme ennuyeux, c'est pourquoi il me laissait seul. Seul, je me masturbais et courais après les filles. Les filles me

plaisaient. Diaghilev pensait que je m'ennuyais, mais je ne m'ennuyais pas. Je faisais mes exercices de danse, je composais mon ballet tout seul. Diaghilev ne m'aimait pas, car je composais mon ballet tout seul. Il ne voulait pas que je fasse tout seul les choses qui ne lui convenaient pas. Je ne pouvais pas être d'accord avec lui dans ses idées sur l'art. Je disais une chose et il m'en disait une autre. Je me disputais souvent avec lui. Je m'enfermais à clé, car nos chambres étaient côte à côte. Je ne laissais entrer personne. J'avais peur de lui³³⁴, car je savais que toute ma vie pratique était entre ses mains. Je ne sortais pas de ma chambre. Diaghilev lui aussi restait seul. Diaghilev s'ennuyait, car tout le monde voyait notre brouille. Il était désagréable pour Diaghilev de voir des gens lui demander ce qui se passait avec Nijinski. Diaghilev aimait montrer que Nijinski était son élève en tout. Je ne voulais pas montrer que j'étais d'accord avec lui, c'est pourquoi je me disputais souvent avec lui devant tout le monde. Diaghilev demandait l'aide de Stravinski, c'était dans un hôtel de Londres. Stravinski soutenait Diaghilev, car il savait que Diaghilev m'abandonnerait. Alors j'ai senti de la haine pour Stravinski, car je voyais qu'il soutenait le mensonge, et j'ai fait semblant d'être vaincu. Je n'étais pas un homme méchant. Stravinski pensait que j'étais un gamin méchant. Je n'avais pas plus de vingt et un ans. J'étais jeune, c'est pourquoi je faisais des erreurs. Mes erreurs, j'ai toujours voulu les corriger, mais ayant remarqué que personne ne m'aimait, je faisais semblant d'être méchant. Je n'aimais pas Diaghilev, mais je vivais avec lui. J'ai détesté Diaghilev dès les premiers jours de notre rencontre, car je connaissais le pouvoir de Diaghilev. Je n'aimais pas le pouvoir de Diaghilev, car il en abusait. J'étais pauvre. Je gagnais soixante-cinq roubles par mois. Soixante-cinq roubles par mois ne suffisaient pas pour nous nourrir, ma mère et moi. Je louais un appartement de trois pièces qui coûtait trente-cinq, trente-sept roubles par mois. J'aimais la musique. J'ai fait la connaissance du Prince Pavel Lvov, qui m'a présenté à un Comte polonais. J'ai oublié son nom, car je le veux ainsi. Je ne veux pas offenser toute sa famille, car j'ai oublié son prénom. Ce Comte m'a acheté un piano. Je ne l'aimais pas. J'aimais le Prince Pavel, et pas le Comte. Lvov m'a présenté par téléphone à Diaghilev, qui m'a fait venir à l'*Hôtel Europe* où il habitait. Je l'ai détesté à cause de sa voix trop assurée, mais je suis allé tenter la chance. J'y ai trouvé la chance, car je l'ai aimé tout de suite. Je tremblais comme la feuille du tremble. Je le détestais, mais j'ai fait semblant, car je savais que ma mère et moi, nous mourions de faim. J'ai compris Diaghilev dès la première minute, c'est pourquoi j'ai fait semblant d'être d'accord avec toutes ses idées. J'ai compris qu'il fallait vivre, c'est pourquoi le sacrifice à faire m'était égal. Je travaillais beaucoup la danse, c'est pourquoi je me sentais toujours fatigué. Mais je faisais semblant de ne pas être fatigué et d'être gai pour que Diaghilev ne s'ennuie pas. Je sais que Diaghilev le ressentait, mais Diaghilev aimait les garçons, c'est pourquoi il lui était difficile de me comprendre. Je ne veux pas que les gens croient que

334 En fait, d'après les témoignages de ses contemporains, Diaghilev, autoritaire et excessif, impressionnait la plupart de ses connaissances, et certains avaient tout aussi peur de lui.

Diaghilev est un scélérat et qu'il faut le mettre en prison. Je pleurerais si on lui faisait du mal. Je ne l'aime pas, mais c'est un être humain. J'aime tous les hommes, c'est pourquoi je ne veux pas leur faire de mal. Je sais que tout le monde sera horrifié en lisant ces lignes, mais je veux les publier de mon vivant, car je connais leur effet. Je veux faire une impression vivante, c'est pourquoi j'écris ma vie en vie. Je ne veux pas qu'on lise ma vie après ma mort. Je n'ai pas peur de la mort. J'ai peur des attaques. J'ai peur du mal. J'ai peur que les gens ne me comprennent mal. Je ne veux pas de mal à Diaghilev. Je supplie tout le monde de le laisser tranquille. Je l'aime comme j'aime les autres. Je ne suis pas dieu³³⁵. Je ne peux pas juger les hommes. Dieu le jugera, et pas les droits. Je suis contre tous les droits. Je ne suis pas Napoléon. Je ne suis pas un Napoléon qui punit les hommes pour leurs fautes. Je suis un Napoléon qui pardonne les fautes. Je donnerai l'exemple, et vous devrez le suivre. C'est à moi que Diaghilev a fait du mal, et pas à vous. Je ne veux pas le punir, car je l'ai déjà puni en faisant connaître ses fautes à tout le monde. »

Encore, pp.158-159, où il veut montrer à quel point Diaghilev est froid et calculateur :

« Diaghilev cherche toujours la logique dans les idées. Je comprends que l'idée sans logique ne peut pas exister, mais la logique ne peut pas exister sans le sentiment. Diaghilev a de la logique et du sentiment, mais son sentiment est quelque chose d'autre. Diaghilev a un mauvais sentiment, et j'ai un bon sentiment. Diaghilev ressent mal, pas parce qu'il a la tête plus grosse que les autres [référence à Lombroso qu'il cite plus bas], mais parce qu'il a un mauvais sentiment dans la tête. »

Puis, pp.161-164, sur le même thème, où de plus il exprime un dégoût marqué pour l'homme en question, en filigrane duquel on lit pourtant une confiance ancienne et aveugle, inspiré par un amour aujourd'hui déchu et inversé :

« Je connais les astuces des impresarios. Diaghilev est aussi un impresario, car il dirige une troupe. Diaghilev a appris à tromper chez les autres impresarios. Il n'aime pas qu'on dise qu'il est impresario. Il comprend ce que ça veut dire impresario. Tous les impresarios passent pour des voleurs. Diaghilev ne veut pas être un voleur, c'est pourquoi il veut qu'on l'appelle mécène. Diaghilev veut entrer dans l'histoire. Diaghilev trompe les gens en pensant que personne ne connaît son but. Diaghilev teint ses cheveux pour ne pas être vieux. Les cheveux de Diaghilev sont blancs. Diaghilev achète des pommades noires et se frotte les cheveux avec. J'ai remarqué cette pommade sur les oreillers de Diaghilev, dont les taies étaient noires. Je n'aime pas les taies d'oreillers sales, c'est pourquoi leur vue me dégoûtait. Diaghilev a deux fausses dents devant. Je l'ai remarqué, car quand il s'énervé, il les touche avec sa langue. Elles bougent, et je les vois. Diaghilev me rappelle une méchante vieille,

335 Nijinski écrit indifféremment « dieu » avec ou sans majuscule.

quand il bouge ses dents de devant. Diaghilev a une mèche de cheveux teinte en blanc sur le devant. Diaghilev veut qu'on le remarque. Sa mèche a jauni, car il a acheté une mauvaise teinture blanche. En Russie sa mèche était mieux, car je ne l'avais pas remarquée. Je l'ai remarquée beaucoup plus tard, car je n'aimais pas porter attention à la coiffure des autres. Ma coiffure me gênait. Je la changeais tout le temps. On me disait : « Que faites-vous à vos cheveux ? Vous changez tout le temps de coiffure. » Alors je disais que j'aimais changer de coiffure parce que je ne voulais pas toujours être le même. Diaghilev aimait qu'on parle de lui, c'est pourquoi il se mettait un monocle sur l'œil. Je lui ai demandé pourquoi il portait un monocle, car j'avais remarqué qu'il voyait bien sans monocle, alors Diaghilev m'a dit qu'il voyait mal d'un œil. Alors j'ai compris qu'il m'avait menti. J'ai ressenti une douleur profonde. J'ai compris que Diaghilev me trompait. Je ne lui faisais confiance en rien et j'ai commencé à me développer seul, en faisant semblant d'être son élève. Diaghilev a senti ma feinte et il ne m'aimait pas, mais il savait que lui aussi faisait semblant, c'est pourquoi il me laissait seul. J'ai commencé à le haïr ouvertement, et une fois je l'ai poussé dans une rue de Paris. Je l'ai poussé, car je voulais lui montrer que je n'avais pas peur de lui. Diaghilev m'a frappé avec sa canne, parce que je voulais le quitter. Il a senti que je voulais le quitter, c'est pourquoi il a couru après moi. Je marchais en courant à moitié. J'avais peur d'être remarqué. J'ai remarqué que les gens regardaient. J'ai senti une douleur à la jambe et j'ai poussé Diaghilev. Je ne l'ai pas poussé fort, car je ne ressentais pas de colère contre Diaghilev, mais des larmes. Je pleurais. Diaghilev m'injurait. Diaghilev grinçait des dents, et j'avais le cœur gros. Je ne pouvais plus me retenir, et je me suis mis à marcher lentement. Nous avons marché lentement. Je ne me souviens pas où nous allions. Je marchais. Il marchait. Nous avons marché et nous sommes arrivés. Nous avons vécu ensemble longtemps. Ma vie était ennuyeuse. Je souffrais tout seul. Je pleurais tout seul. J'aimais ma mère et je lui écrivais tous les jours. Je pleurais dans ces lettres. J'y parlais de ma vie future. Je ne savais pas quoi faire. J'ai oublié ce que j'écrivais, mais j'ai le sentiment que je pleurais amèrement. Ma mère le ressentait, car elle me répondait par lettre. Elle ne pouvait pas répondre à mes buts, car ces buts étaient les miens. Elle attendait mes résolutions. J'avais peur de la vie, car j'étais très jeune. Je suis marié depuis plus de cinq ans, j'ai aussi vécu cinq ans avec Diaghilev. Je ne peux pas compter. J'ai maintenant vingt-neuf ans. Je sais que j'avais dix-neuf ans quand j'ai fait la connaissance de Diaghilev. Je l'aimais sincèrement, et quand il me disait que l'amour des femmes était une chose affreuse, je le croyais. Si je ne l'avais pas cru, je n'aurais pas pu faire ce que j'ai fait. »

Nous voyons dans ce dernier extrait donc qu'avant d'avoir haï Serge de Diaghilev, Nijinski l'a pourtant aimé, malgré ce qu'il s'en défend. Le personnage, certes, n'avait pas l'air commode, du moins d'après Nijinski, et en tout cas, il avait une forte personnalité : beaucoup des gens qui le connaissaient affirment qu'ils avaient plus ou moins peur de lui. Nijinski semble avoir, d'après ce

qu'il en écrit, énormément souffert, en outre, de cette relation, et avoue avoir cédé aux avances de l'homme par peur de la vie, parce qu'il n'avait pas d'argent et qu'il ne voulait pas « mourir de faim », ni même que sa mère soit dans le besoin – en effet, Nijinski et sa mère, avec laquelle il a habité jusqu'à ce qu'il rencontre le prince Lvov, ont vécu dans une grande pauvreté. Cependant, il ne se laisse pas toujours faire, puisque, écrit-il p.227 :

« Diaghilev avait des difficultés. Je connaissais ses souffrances. Il souffrait à cause de l'argent. Il ne m'aimait pas, car je ne lui donnais pas mon argent pour son affaire. J'avais économisé beaucoup de milliers de francs. Diaghilev m'a demandé une fois quarante mille francs. Je les lui ai donnés, mais j'avais peur qu'il ne me les rende pas, car je savais qu'il ne les avait pas. Je savais que Diaghilev savait trouver de l'argent, c'est pourquoi j'ai décidé de lui refuser s'il m'en demandait encore. Diaghilev m'en a demandé une fois, au Châtelet, à Paris, dans les coulisses, mine de rien. Je lui ai vite répondu que je ne voulais pas lui donner mon argent, car j'avais donné cet argent à ma mère. Je lui ai tout donné sur le papier en pensée. Je ne voulais pas qu'elle souffre du manque d'argent. Ma mère a beaucoup souffert, c'est pourquoi je voulais lui donner une vie tranquille. Je lui ai donné une vie tranquille, car elle n'avait pas de soucis d'argent, mais j'ai remarqué qu'elle n'était pas tranquille à mon égard. Elle a voulu me parler plus d'une fois. Je l'ai senti, mais je l'ai évitée. Ma sœur elle aussi a voulu me parler, mais je l'ai évitée. Je comprenais bien que si je laissais Diaghilev, je mourrais de faim, car je n'étais pas suffisamment mûr pour la vie. J'avais peur de la vie. Maintenant je n'ai pas peur de la vie. J'attends les commandements de Dieu ».

Voici encore deux autres extraits où Diaghilev est impliqué, que l'on trouve l'un pp.271-272, où Nijinski revient sur un accès de typhoïde qui se déclara après qu'il eut bu dans un flacon d'eau selon lui « empoisonnée », et l'autre, pp.280-282, sur le désir sexuel, dont il a horreur – nous retrouvons d'ailleurs ce thème, comme nous le voyons plus bas, assez souvent dans son journal intime – désir qui le ramène, encore et toujours, à sa relation avec Diaghilev :

« Mon ami Serge Botkine m'a guéri de la typhoïde l'année de mes débuts à Paris. Il m'a guéri de la typhoïde. J'avais bu de l'eau d'une carafe, car j'étais pauvre et je ne pouvais pas acheter de l'eau minérale. J'avais bu très vite, sans soupçonner qu'il y avait du poison. Je suis allé danser, et quand je suis rentré le soir, j'ai senti de la faiblesse dans le corps. Diaghilev a appelé le docteur Botkine, car il le connaissait bien. Serge Botkine était le docteur du tsar. J'avais senti la fièvre, et je n'avais pas peur. Je ne savais pas ce que j'avais. Serge Botkine m'a regardé et a tout compris. J'ai senti la peur. J'ai remarqué que le docteur et Diaghilev échangeaient des coups d'œil. Ils s'étaient compris sans un mot. Botkine a examiné ma poitrine et a vu des boutons. J'ai compris qu'il avait peur. J'ai eu peur aussi. Il s'est énervé et a appelé Diaghilev dans la pièce voisine. Cette maison est démolie à présent. J'ai pleuré

quand j'ai vu cette démolition. C'était une maison pauvre, mais avec mon argent, je ne pouvais pas vivre mieux. Diaghilev m'a fait sa proposition dans cette maison, alors que j'avais une forte fièvre. J'ai accepté. Diaghilev comprenait ma valeur c'est pourquoi il avait peur que je ne le quitte, car à l'époque je voulais encore me sauver, j'avais vingt ans. J'avais peur de la vie. Je ne savais pas que j'étais Dieu. Je pleurais et pleurais. Je ne savais pas quoi faire. J'avais peur de la vie. Je savais que ma mère elle aussi avait peur de la vie, c'est pourquoi elle m'avait transmis cette peur. Je ne voulais pas accepter. Diaghilev était assis sur mon lit et exigeait. Il m'inspirait de la peur. J'ai eu peur et j'ai accepté. Je sanglotais et sanglotais, car j'avais compris la mort. Je ne pouvais pas me sauver, car j'avais de la fièvre. J'étais seul. Je mangeais une orange. J'avais soif et j'ai demandé à Diaghilev de me donner une orange. Il m'a apporté une orange. Je me suis endormi l'orange dans la main, car je me suis réveillé l'orange écrasée et tombée par terre. J'ai dormi longtemps. Je ne comprenais pas ce que j'avais. J'ai perdu conscience. J'avais peur de Diaghilev, et pas de la mort. »

Et le deuxième extrait, donc :

Je me masturbais peu quand je dansais, car j'avais compris la mort de ma danse. J'ai commencé à ménager mes forces, c'est pourquoi j'ai arrêté. J'ai commencé à « courir après les filles ». J'avais du mal à trouver des cocottes, car je ne savais pas où les chercher. J'aimais les cocottes à Paris. Elles m'excitaient, mais après une fois, je ne voulais plus rien faire. J'aimais ces femmes, car c'étaient des personnes bien. J'avais mal à chaque fois après les avoir possédées. Je n'écris pas ce livre pour que les gens s'excitent. Je n'aime pas le désir. Je ne suis pas excité en écrivant ces lignes. Je pleure amèrement. Je sens tout ce que j'ai vécu, c'est pourquoi j'écris sur l'excitation. Mon désir a failli me perdre. J'ai senti que je faiblissais. Je ne pouvais pas composer *Jeux*. J'ai composé ce ballet sur le désir. Je n'ai pas réussi ce ballet, car je ne le sentais pas. Je l'avais bien commencé, puis on s'est mis à me presser, et je ne l'ai pas achevé. Dans ce ballet on voit le désir de trois jeunes gens. J'ai compris la vie à vingt-deux ans. J'ai composé ce ballet tout seul. Diaghilev et Bakst m'ont aidé à écrire le sujet du ballet, car Debussy, le célèbre compositeur de musique, exigeait le sujet sur le papier. J'ai demandé à Diaghilev de m'aider, Bakst et lui ont écrit mon sujet. J'ai raconté mes idées à Diaghilev. Je sais que Diaghilev aime dire que c'est lui qui les a imaginées, car il aime les compliments. Je suis content si Diaghilev dit qu'il a imaginé les sujets du *Faune* et de *Jeux*, car j'ai composé ces ballets sous l'impression de ma vie avec Diaghilev. *Le Faune*, c'est moi, et *Jeux* c'est la vie dont rêvait Diaghilev. Diaghilev voulait avoir deux garçons. Il m'a plus d'une fois parlé de cette intention, mais je lui ai montré les dents. Diaghilev voulait aimer deux garçons à la fois, et voulait que ces garçons l'aiment. Les deux garçons sont les deux jeunes filles, et Diaghilev c'est le jeune homme. J'ai déguisé ces personnages exprès, car je voulais que les gens éprouvent du dégoût. J'éprouvais du dégoût, c'est pourquoi je n'ai pas pu terminer ce ballet. Debussy non plus n'aimait pas cette

idée, mais on lui avait donné dix mille francs pour ce ballet, c'est pourquoi il devait le terminer... »

Certes, le moins que l'on puisse dire, c'est que Nijinski déteste Diaghilev, et que le seul souvenir de leur relation le fait beaucoup souffrir, puisqu'en écrivant, il en pleure, du moins « intérieurement », car, proteste-t-il en se reprenant, il n'est pas un « pleurnichard ». Diaghilev apparaît avoir été très autoritaire avec son protégé, et d'ailleurs, d'après les témoignages de ses contemporains, était jaloux, l'empêchait de sortir, et même, le faisait surveiller par un valet, Vassili Zuikov. En réalité, il apparaît que chacun des hommes desquels Nijinski a été l'amant étaient pour lui comme une véritable mère ; le prince Pavel Lvov, tout comme Diaghilev, tout en entretenant un amour très jaloux, s'occupaient de son éducation, le soignaient, le choyaient, le lavaient, l'habillaient eux-mêmes. Une véritable mère, donc, jalouse et possessive, tout comme l'était d'ailleurs, d'après ce que les sources biographiques en disent, la mère de Nijinski elle-même.

Les objets d'amour que choisit ici le sujet sont donc calqués directement sur sa propre mère, qui avait à son égard le même comportement, et même Romola de Pulszky, qui deviendra sa femme en 1913, n'échappe pas à la règle, bien que ce soit la seule femme avec qui il ait eu une relation suivie. Quant à la chasse aux « cocottes », elle est l'expression, ni plus, ni moins, d'une bravade par rapport à l'interdiction qui lui était faite, par sa mère comme par Diaghilev, d'aller courir les jupons, c'est-à-dire d'entretenir quelque relation amoureuse que ce soit avec une femme, sans doute parce que, en tout cas du point de vue de sa mère, cela aurait gâché son art. Mais n'y a-t-il pas là le signe que Nijinski est bien l'objet du caprice maternel, dont il est resté le phallus imaginaire, autant dans sa relation avec sa propre mère qu'avec Serge de Diaghilev lui-même, cet « accoucheur » de génies ? Nous n'avons pas assez d'information quant à S. de Diaghilev lui-même pour entreprendre de décortiquer ce sujet, mais il semble que sa position vis-à-vis de l'objet n'est certes pas conventionnelle, et que sa collection de jeunes éphèbes soit une collection de fétiches, c'est-à-dire une collection de phallus imaginaires visant à combler la mère en dépit du père.

Par rapport à l'extrait suivant, les traducteurs des *Cahiers*, Christian Dumais-Lvowski et Galina Pogojeva, p.267, nous indiquent que « Nijinski écrit incorrectement le nom de Diaghilev, le barre, puis l'écrit à nouveau, correctement. » :

« Je n'aime pas les gens méchants. J'ai appelé Lloyd George, Diaghilev, etc., par leurs noms, parce qu'il est plus facile aux gens de les avoir en tête. J'ai fait des fautes exprès dans le nom de Diaghilev, car je veux qu'il voie que j'ai oublié comment s'écrit son nom. »

Un peu plus loin dans la même page, le danseur continue sur le même thème :

« Je veux continuer d'écrire sur cette ligne, mais Dieu ne veut pas que j'écrive sur la même ligne que Diaghilev. J'ai remarqué ma faute, car j'ai écrit le nom de dieu et celui de Diaghilev avec une majuscule. Je veux écrire dieu avec une minuscule, car je veux faire la différence... »

Sans doute est-ce la non systématisation du délire de Nijinski qui fait que Diaghilev ne se compte pas encore au rang des persécuteurs, bien qu'on l'on puisse voir, dans ce passage, qu'il est en passe de le devenir – il le deviendra tout à fait durant les années d'internement, où dans le délire de Nijinski, il manipule son corps – puisque l'on dirait bien que le danseur se sert ici de l'écriture comme d'un acte magique, d'un sort. En faisant cette « différence », en raturant le nom de Diaghilev, tout en rabaisant l'homme, le sujet le définit, le crée à l'image qu'il s'en fait, et s'il est capable d'un tel acte, c'est parce que, dans le délire, il est Dieu.

« Je ne peux pas parler du portrait de Wilson sur l'autre page, car le photographe était anglais »,

écrit-il encore p.125, ce qui souligne le fait que pour le sujet, l'écriture est bien un acte magique, dont il s'agit d'user, malgré les apparences, avec circonspection, afin de ne pas nuire à ceux qu'il admire – Nijinski, en effet, est un grand admirateur de Wilson, alors président des États-Unis, et déteste tout autant les Anglais, car il les met au même rang que Lloyd George, dont nous avons parlé plus haut, et qu'il traite de « Diaghilev », faisant de ce nom une injure. Il est persuadé, d'ailleurs, que Lloyd George et ses admirateurs, qu'il nomme les « lloydgeorgiens », veulent l'assassiner.

Le cas de Lloyd George comme persécuteur n'est pas très facile à expliquer. Certes, c'est un double de Diaghilev, et c'est sans doute par glissement qu'il est venu se coller là comme persécuteur, encore faudrait-il savoir comment. Toujours est-il que nous le rencontrons souvent, vilipendé par la plume de Nijinski.

Ainsi ces quelques exemples, pris dans son journal intime. Par exemple, la première occurrence de Lloyd George se trouve pp.66-67, où Nijinski s'exprime en ces termes, dans une opposition qu'il fait entre Wilson, président des États-Unis, qu'il admire, et le premier ministre anglais :

« Elle [Emilia Markus, la mère de Romola Nijinski], est entrée en Hongrie, où les gens souffrent de la faim à cause du blocus imposé. Je sais que c'est l'Angleterre qui a imposé le blocus. Je sais que Lloyd George veut maintenir le blocus, car il a peur d'une révolte. Il sait que si l'homme mange bien, il n'a plus besoin de rien, c'est pourquoi l'homme est capable de tout. L'homme qui a mangé de la viande devient féroce et tue les gens. Lloyd George veut affamer les gens, c'est pourquoi il croit utile de ne pas lever le blocus. Je sais qu'on me dira

que ce n'est pas Lloyd George qui a imposé le blocus, mais le peuple anglais, car il l'a élu comme président du ministère [*i.e.* premier ministre]. Je dirais que ce n'est pas le peuple qui l'a élu, mais les gens riches. Je sais que tous les riches le comprendront, car il défend les intérêts des riches. Je sais qu'on me dira que Lloyd George n'est pas un homme riche et qu'il est d'origine ouvrière. Je sais que tout ça, ce sont des mensonges. Je sais que Lloyd George a beaucoup d'argent. Je sais que Lloyd George est un homme ambitieux. Je sais qu'on me dira que l'ambition est une bonne chose, seulement il faut savoir s'en servir. Lloyd George se sert de l'ambition pour les classes riches. Je me sers de l'ambition pour toutes les classes. »

Nous le retrouvons à d'autres endroits, où Nijinski finit par en faire l'un de ses persécuteurs, après avoir médité sur la mort de Émile Zola, dont les circonstances ne sont pas claires (il fut retrouvé empoisonné chez lui par les émanations de gaz de son éclairage) – ainsi, dès les pp.76-77 :

« J'ai beaucoup de peine pour Zola, car on l'a zigouillé au gaz. Je sais qui l'a zigouillé. Il a été zigouillé par des hommes qui avaient peur de la vérité. On me zigouillera quand je le voudrai. Je n'ai pas peur de la mort, c'est pourquoi les assassins peuvent se promener près de moi tant qu'ils le veulent. Je donnerai à l'assassin plus d'argent que celui qui voulait me tuer. Je ne veux pas de la mort de l'assassin, c'est pourquoi je demande, quand je serai tué, de ne pas lyncher ou tuer l'assassin d'une autre façon, car ce n'est pas sa faute. L'assassin va au-devant de sa mort. L'assassin, c'est Lloyd George, car il a tué des millions d'hommes innocents. Je suis un homme en un million. Je ne suis pas seul. Je suis un million, car je sens plus qu'un million. Lloyd George enverra des assassins, c'est pourquoi je demande qu'on se garde de lui. Lloyd George est un assassin de raison. La raison est la vie, et pas la mort. »

Sans doute y faut-il voir une première interprétation délirante des phénomènes élémentaires qui l'assaillent alors, et qui le laissent dans un état d'inquiétude très profonde, que l'on retrouve par exemple dans ses escapades, en fait des errances où le sujet semble ballotté au gré de la pulsion, entièrement noyé dans des hallucinations visuelles et auditives, ces dernières, par la voix de Dieu qu'il hallucine tout autant, se manifestant le plus souvent sous la forme d'injonctions ; parfois, cependant, les objets et les êtres, par exemple les arbres, lui parlent. Nous en reportons ici quelques unes, de ces hallucinations, que Nijinski relate dans son journal intime.

Voici ce qu'il écrit, par exemple, pp.116-117 :

« Un jour, j'étais dans les montagnes et je me suis retrouvé sur une route qui menait à une montagne. Je l'ai suivie, et je me suis arrêté. Je voulais parler sur la montagne, car j'en ai senti le désir. Je n'ai pas parlé, car j'ai pensé que tout le monde allait dire que cet homme était fou. Je n'étais pas fou, car je sentais. Je n'ai pas senti de douleur, mais de l'amour pour

les gens. Je voulais crier sur la montagne vers la petite ville de Saint-Moritz. Je n'ai pas crié, car j'ai senti qu'il fallait aller plus loin. Je suis allé plus loin, et j'ai vu un arbre. L'arbre m'a dit qu'ici on ne pouvait pas parler, car les gens ne comprennent pas le sentiment. Je suis allé plus loin. Je me suis séparé de l'arbre à regret, car il m'avait ressenti. Je suis parti. Je suis monté à la hauteur de deux-mille mètres. J'y suis resté longtemps. J'ai senti une voix et j'ai crié en français « Parole ! ». Je voulais parler, mais ma voix était si forte que je ne pouvais pas parler et j'ai crié : « J'aime tout le monde et je veux le bonheur ! J'aime tout le monde. Je veux tout le monde. » Je ne sais pas parler français, mais j'apprendrai si je me promène seul. Je veux parler fort pour qu'on me ressente. Je veux aimer tout le monde, c'est pourquoi je veux parler toutes les langues. Je ne peux pas parler toutes les langues, c'est pourquoi j'écris et on traduira mes écrits. Je parlerai français comme je peux. J'ai commencé à apprendre à parler français, mais j'ai été dérangé, car les gens qui me croisaient s'étonnaient. Je ne voulais pas étonner les gens, c'est pourquoi j'ai fermé la bouche. Je l'ai fermée dès que j'ai senti. Je sens avant de voir. Je sais ce qui va arriver avant tout le monde. Je ne le dirai pas aux gens d'avance. »

Cette première promenade nous renseigne sur le fait que Nijinski entend bien des voix, et a sans doute des hallucinations perceptives diverses – cf. la façon dont il « sent » les arbres. Les voix qu'il entend semblent tellement fortes et intempestives, au demeurant, qu'il est obligé de crier. Dans cet exemple, ainsi, il leur demande, ce faisant, la parole. En outre, il croit avoir le don de prémonition, ainsi que d'omniscience, ce qui est le résultat du fait que, selon lui, Dieu l'habite et parle en lui, voire, comme on peut le constater en lisant ses écrits, parle à sa place et prend possession de son corps, réduisant le sujet à une marionnette. L'on peut constater, de plus que son texte est parsemé, dans son ensemble, d'interprétations délirantes, qui ne parviennent pourtant pas à la systématisation complète du délire, et n'y parviendront jamais.

Voici un autre passage, très caractéristique de ces errances du sujet, pp.131-134, où il en arrive à une affolante conclusion :

« Une fois, je suis allé me promener, vers le soir. Je montais rapidement. Je me suis arrêté sur la montagne. Ce n'était pas le Sinaï. J'étais allé loin. J'avais froid. Je souffrais du froid. J'ai senti que je devais m'agenouiller. Je me suis vite agenouillé. Après ça, j'ai senti qu'il fallait mettre ma main sur la neige. J'ai laissé ma main, et soudain j'ai senti une douleur. J'ai crié de douleur, et j'ai retiré ma main. J'ai regardé une étoile qui ne m'a pas dit « bonjour ». Elle ne m'a pas clignoté³³⁶. J'ai eu peur et j'ai voulu m'enfuir, mais je ne pouvais pas, car mes

336 En réalité, il devait s'agir d'une planète, sans doute Mars ou Vénus, lesquelles sont très facilement visibles à l'œil nu, et ne « clignotent » pas, c'est-à-dire ne scintillent pas, puisque la lumière qu'elles émettent n'est pas due à une réaction nucléaire, mais à leur *albedo*. L'angoisse qu'éprouve Nijinski quand il s'aperçoit de ce fait habituel démontre, comme en de maints passages de ses *Cahiers*, des lacunes importantes et parfois étonnantes en matière de culture générale.

genoux étaient soudés à la neige. Je me suis mis à pleurer. Mes pleurs n'ont pas été entendus. Personne n'est venu à mon secours. J'aimais me promener, c'est pourquoi j'ai senti l'horreur. Je ne savais pas quoi faire. Je ne comprenais pas le but de mon ralentissement. Quelques minutes après, je me suis retourné et j'ai vu une maison condamnée. Un peu plus loin, une maison avec de la glace sur le toit. J'ai eu peur et j'ai crié à tue-tête : « Mort ! » Je ne sais pas pourquoi, mais j'ai compris qu'il fallait crier « Mort ». Après ça, j'ai senti une chaleur dans tout le corps. La chaleur dans tout le corps m'a donné la possibilité de me relever. Je me suis relevé et je suis allé vers la maison où brûlait une lampe. La maison était grande. Je n'avais pas peur d'y entrer, mais j'ai pensé qu'il ne fallait pas y entrer, c'est pourquoi j'ai passé mon chemin. J'ai compris que si les gens se fatiguent, ils ont besoin d'aide. Je voulais de l'aide, car j'étais très fatigué. Je ne pouvais pas aller plus loin, mais soudain j'ai senti une force immense et je me suis mis à courir. Je n'ai pas couru longtemps. J'ai couru jusqu'à ce que je sente le froid. Le froid m'a frappé au visage. J'ai eu peur. J'ai compris que le vent venait du sud. J'ai compris que le vent du sud apporterait de la neige. Je marchais sur la neige. La neige craquait. J'aimais la neige. J'écoutais le craquement de la neige. J'aimais écouter mon pas. Mon pas était plein de vie. J'ai regardé au ciel et j'ai vu les étoiles qui s'étaient mises à me clignoter. Dans ces étoiles, j'ai senti de la gaieté. Je suis devenu gai et je n'avais plus froid. J'ai marché. Je marchais vite, car j'ai remarqué un petit bout de bois qui n'avait pas de feuilles. J'ai senti le froid dans mon corps. J'ai regardé les étoiles et j'ai vu une étoile qui ne bougeait pas. Je marchais. Je marchais vite, car j'ai senti la chaleur dans mon corps. Je marchais. J'ai commencé à descendre le chemin où l'on ne voyait rien. Je marchais vite, mais j'ai été arrêté par un arbre qui a été mon salut. J'étais devant un précipice. J'ai remercié l'arbre. Il m'a ressenti, car je me suis accroché à lui. L'arbre a reçu ma chaleur, et j'ai reçu la chaleur de l'arbre. Je ne sais laquelle des chaleurs était la plus nécessaire. J'ai avancé et soudain je me suis arrêté. J'ai aperçu un précipice sans arbres. J'ai compris que Dieu m'avait arrêté parce qu'il m'aimait, c'est pourquoi j'ai dit : « Si tu le veux, je tomberai dans le précipice, si tu le veux je serai sauvé. » Je suis resté sans bouger jusqu'au moment où j'ai senti une poussée en avant. Je suis reparti. Je ne suis pas tombé dans le précipice. J'ai dit que Dieu m'aimait. Je sais que tout ce qui est bien est Dieu, c'est pourquoi j'étais sûr que Dieu ne voulait pas ma mort. J'ai continué. Je marchais vite, en descendant de la montagne. Je suis passé devant l'hôtel *Chiantarelle* [en fait l'hôtel *Chiantarella*, précise le traducteur]. J'ai pensé que tous les noms étaient importants, car les gens viendront voir où je me suis promené. J'ai compris que le Christ lui aussi s'était promené. Je me promenais avec Dieu. Je me suis éloigné de l'hôtel. J'ai senti les larmes, car j'ai compris que toute la vie à l'hôtel *Chiantarelle*, c'était la mort. Les hommes s'amusent et Dieu s'attriste. J'ai compris que ce n'était pas la faute des hommes s'ils étaient dans cette situation, c'est pourquoi je les ai aimés. Je savais que ma femme pensait beaucoup et ressentait peu, et je me suis mis à sangloter si fort que j'en ai eu la gorge coupée. Je sanglotais en me cachant le visage dans les

mains. Je n'avais pas honte. J'étais triste. J'avais peur pour ma femme. Je lui voulais du bien. Je ne savais pas quoi faire. J'ai compris que toute la vie de ma femme, ainsi que celle de toute l'humanité, était la mort. J'étais horrifié [...] ».

Cette errance décrit en fait une réplique, une réminiscence du déclenchement, où le sujet psychotique se trouve soudain, en raison de la chute du signifiant, directement confronté à l'horreur de la pulsion. C'est d'ailleurs pour cela que Nijinski est « horrifié », qu'il est persuadé que la mort va le gagner non seulement lui, mais aussi provoquer la fin du monde : de fait, pour ce sujet, la fin du monde, depuis le déclenchement, est imminente. Le monde commence à pourrir, d'une certaine manière, en raison de la « luxure », selon les termes du danseur, et son anéantissement total n'est qu'une affaire d'instant. Le délire est donc à la fois un système d'interprétation délirante du danger, de l'horreur pulsionnelle qui l'assaille, mais aussi vise à offrir, toujours de façon délirante, le salut au sujet, car dans ce qu'il écrit, l'on peut voir qu'il n'a pas perdu tout espoir, et que c'est lui-même, élu par Dieu, qui est capable de tirer le monde de son issue fatale. C'est pour cela que le délire est bien, dans ce cas comme dans tous les autres cas de psychose délirante, une tentative de guérison, où sauver le monde d'une fin imminente est en réalité une tentative pour le sujet de se sauver lui-même, par l'entremise, de plus, ici, de la figure de Dieu, personnification délirante du Verbe créateur biblique, c'est-à-dire de la jouissance de l'Autre comme moyen de reconstitution de la chaîne signifiante.

Cependant, il est évident que cela ne peut tenir, car pour cette reconstitution de la chaîne signifiante, le sujet psychotique, en tant que sujet humain, est obligé structurellement d'utiliser du signifiant ; cela peut paraître une tautologie, mais il faut pointer le fait que c'est ce signifiant, en tant que jouissance, c'est-à-dire en tant que réel, qui chez le sujet psychotique a aussi sapé la chaîne signifiante, étant donné qu'il n'y a plus rien, c'est-à-dire qu'il n'y a plus de suppléance à une fonction phallique par définition défailante dans la structure psychotique, qui ne retienne le nœud d'écriture d'un tel sujet après déclenchement.

Nous ne citerons pas dans son entier l'errance qu'il décrit pp.191-200, car elle fait plus de huit pages. Nous mentionnerons simplement le fait qu'elle se produit suite à un incident entre sa femme et lui, ainsi que quelques extraits, notamment le début, pp.191-192, où l'on voit très bien s'installer des phénomènes élémentaires qu'il interprétera plus tard comme une mainmise des manipulateurs sur son corps de marionnette – dont on se souvient d'ailleurs, au cours des années d'internement, qu'il ne le reconnaît pas, ce qui lui occasionne une terreur sans nom (cf. éléments biographiques *supra*) – ces manipulateurs, donc, qui s'appellent pour l'instant Dieu, mais qui deviendront, encore plus terrifiants, Diaghilev et Nijinski. Ici, même si Dieu apparaît déjà comme inquiétant et persécutant, il reste encore, pour Nijinski, le seul refuge d'un espoir de rebricolage de la loi forclosée, et c'est pour cela même que malgré le fait qu'il occupe le corps de

Nijinski dans le délire pour le manipuler, le danseur le conçoit encore comme secourable et infiniment bon. Le fait, en outre, que ce soit Dieu qui tienne ce rôle n'est pas fortuit : en effet, c'est souvent, dans les psychoses, en tant que Dieu-le-Père, le personnage qui fait référence au retour du père symbolique forclos dans le réel. Et, de plus, ce qui ne pouvait faire manquer que le sujet ici l'assignât à ce rôle, Nijinski a toujours été très croyant, tendance qui s'est encore accentuée au moment du déclenchement. Cependant, la figure de Dieu est aussi, en quelque sorte, Dieu-la-mère, en raison du fait qu'il se calque sur la figure de Diaghilev, avec lequel, nous l'avons vu, Nijinski avait une relation de dépendance qui rappelle, en bien des termes, celle qu'il avait avec sa propre mère. Mais voici l'extrait – nous citons en annexes l'entièreté du passage, tant il nous semble exemplaire des errances de Nijinski :

« Depuis que je ne mange pas de viande, j'ai remarqué que mon estomac allait mieux, que mes idées étaient meilleures et que je courais au lieu de marcher. Je marche seulement pour me reposer. Je cours beaucoup, car je sens une force. J'ai des muscles obéissants. J'ai le cerveau obéissant. Je danse avec plus de légèreté, et j'ai un grand appétit. Je mange vite et je ne pense pas à ce que je mange. Ma nourriture n'est pas importante, car je n'en fais rien. Je mange n'importe quoi. Je ne mange pas de conserves [...] Je mange autant que la raison me le commande. J'ai beaucoup mangé maintenant, car je sentais une grande faim. Je me suis enfui de la maison, car ma femme ne m'a pas compris. Elle a eu peur de moi, et j'ai eu peur d'elle. J'ai eu peur d'elle, parce que je ne voulais pas manger de viande. Elle a eu peur de moi, car elle croyait que je ne voulais pas qu'elle mange. Elle pensait que je voulais la faire mourir de faim. Je veux l'aider, c'est pourquoi je ne veux pas qu'elle mange de viande. Je me suis enfui de la maison. J'ai descendu et descendu en courant la montagne sur laquelle est notre maison. Je courais et courais. Je ne trébuchais pas. Une force inconnue me portait en avant [...] »

Pendant tout le chemin qu'il parcourt, c'est-à-dire des kilomètres, après avoir dépassé en courant Saint-Moritz à la recherche d'une chambre où dormir, la même force mystérieuse, qu'il nomme parfois Dieu, le pousse à marcher encore et encore, ne s'arrêtant que pour jouer avec des enfants avec des boules de neige, demander à manger ou une chambre dans les maisons qu'il rencontre, ou courir avec un cheval attelé à une carriole. La course le ramène à Saint-Moritz après qu'il eut tout de même dépassé un lac et une forêt, erré quelques temps dans la montagne, en plein hiver, à deux-mille mètres, sous la neige. Cet extrait, à notre sens, est exemplaire de l'expérience psychotique, car même alors qu'elle est racontée sous la plume de Nijinski, c'est-à-dire après-coup, l'on y voit le sujet directement aux prises avec le réel, annulé, ballotté au gré de la pulsion comme il le fut au gré du caprice maternel, et véritablement en dehors de toute scène,

même réelle, c'est-à-dire en dehors de toute écriture subjective, dans un dénouage complet des registres.

Dans une autre errance, que nous allons maintenant citer, se dessine, pas encore très bien, certes, mais qui se précisera lors de ses premières années d'internement, un autre thème majeur de la psychose de Nijinski, qui même s'il ne se systématisait pas à la façon paranoïaque, n'en garde pas moins une extrême importance : c'est celui du pantin, du « bouffon » – terme de Nijinski pour se désigner lui-même – Pétrouchka, qui l'accompagne jusque dans la mort.

Tout d'abord, deux personnages majeurs le manipulent, ils ont pour nom Dieu et Nijinski – c'est de ces noms, d'ailleurs, que Nijinski signera ses Cahiers, « Dieu Nijinski ». Diaghilev, nous l'avons dit, ne viendra qu'après dans le délire. Dieu, surtout, qui commente le moindre de ses actes, dont il attend que le verbe littéralement porteur de vie et de mort lui dicte le moindre de ses gestes, et aux commandements duquel il s'empresse d'obéir sans ambages, ainsi dans cette anecdote que nous nommons l'anecdote du ravin, et où transparait, en filigrane, comme un fantôme, la figure de son frère, pp.36-42, qui à notre avis est essentielle à l'explication du cas de Nijinski :

« Je me trouve dans un précipice dans lequel je pourrais tomber, mais je n'ai pas peur de tomber, c'est pourquoi je ne tomberai pas. Dieu ne veut pas que je tombe, car il m'aide quand je tombe. Une fois, je suis allé me promener, et il m'a semblé qu'il y avait du sang sur la neige, alors j'ai couru en suivant les traces. Il m'a semblé qu'on avait tué un homme, mais qu'il était vivant, alors j'ai couru dans une autre direction, et j'ai vu une grande trace de sang. J'avais peur, mais je marchais vers le précipice. J'ai compris que les traces n'étaient pas du sang, mais de la pisserie. Je ne connais pas d'autre expression, c'est pourquoi j'écris celle-là. Je pourrais me forcer à apprendre toutes les expressions, mais je n'aime pas perdre mon temps. Je veux décrire mes promenades. Quand je marchais dans la neige, j'ai vu une trace de skis qui s'arrêtait devant la trace de sang. J'ai eu peur qu'on n'ait enterré un homme dans la neige, car ils l'avaient zigouillé à coups de bâton. J'ai eu peur, et je suis revenu en courant sur mes pas. Je connais des gens qui ont peur. Je n'ai pas peur, c'est pourquoi je suis retourné sur mes pas, alors j'ai senti que c'était Dieu qui m'éprouvait pour voir si j'avais peur de Lui ou non. J'ai dit à haute voix : « Non, je n'ai pas peur de Dieu, car il est la vie, et pas la mort. » Alors, Dieu m'a fait aller vers le précipice en disant qu'un homme était accroché au-dessus, et qu'il fallait le sauver. J'avais peur. Je pensais que c'était le diable qui me tentait, comme il a tenté le Christ quand il était sur la montagne, en disant : « Saute, alors je croirai en toi. » J'ai eu peur, mais après un moment, j'ai senti une force qui m'attirait vers le précipice. Je suis allé vers le précipice, puis j'y suis tombé, mais les branches d'un arbre que je n'avais pas remarqué m'ont retenu. Alors je me suis étonné, et j'ai pensé que c'était un miracle. Dieu voulait m'éprouver. J'ai compris Dieu, c'est pourquoi j'ai voulu me décrocher, mais Il ne me

l'a pas permis. J'ai tenu longtemps, mais après quelque temps, j'ai eu peur. Dieu m'a dit que je tomberais si je lâchais une seule branche. J'ai lâché une branche, mais je ne suis pas tombé. Dieu m'a dit : « Rentre chez toi et dis à ta femme que tu es fou. » J'ai compris que Dieu me voulait du bien, c'est pourquoi je suis allé à la maison dans l'intention de lui annoncer cette nouvelle. Sur la route, j'ai revu les traces de sang, mais je n'y ai plus cru. Dieu m'a montré ces traces pour que je le sente. Je l'ai senti, et je suis retourné sur mes pas. Il m'a dit de m'allonger dans la neige. Je me suis allongé. Il m'a ordonné de rester allongé longtemps. Je le suis resté jusqu'à ce que je sente le froid dans ma main. Ma main a commencé à geler. J'ai retiré ma main en disant que ce n'était pas Dieu, car j'avais mal à la main. Dieu était content, et il m'a ordonné de revenir sur mes pas, mais après quelques pas, il m'a ordonné à nouveau de m'allonger dans la neige, près d'un arbre. Je me suis accroché à l'arbre, et je me suis allongé en me renversant lentement en arrière. Dieu m'a ordonné de rester dans la neige. J'y suis resté longtemps. Je ne sentais pas le froid, quand Dieu m'a ordonné de me relever. Je me suis relevé. Il a dit que je pouvais rentrer chez moi. Je suis reparti. Dieu m'a dit : « Arrête! » Je me suis arrêté. J'étais sur la trace de sang. Il m'a ordonné de retourner sur mes pas. Je suis revenu sur mes pas. Il a dit: « Arrête! » Je me suis arrêté. Je sais que tout le monde pensera que tout ce que j'écris est inventé, mais je dois dire que tout ce que j'écris est la pure vérité, car j'ai vécu tout ça dans la pratique. J'ai fait tout ce que j'écris. J'écrirai jusqu'à ce que ma main s'engourdisse. Je ne me fatigue pas, c'est pourquoi j'écrirai encore [...].

« Après avoir vu les traces, je me suis retourné brusquement et je suis vite retourné en arrière, car j'étais certain que quelqu'un avait été tué. J'ai compris que les traces de sang avaient été effacées avec un bâton pour qu'on pense que c'était de la pisser. J'ai regardé attentivement, et j'ai compris que c'était de la pisser. Après ça, je suis revenu en arrière. La distance sur laquelle j'allais et venais ne dépassait pas dix archines [env. 7,11m.], peut-être un peu plus. Je courais bien. J'aime courir. Je me sens comme un petit garçon. J'ai couru à la maison, content que ce soit la fin de mes épreuves, mais Dieu m'a ordonné de prêter attention à un homme qui venait à ma rencontre. Dieu m'a ordonné de revenir sur mes pas, disant que cet homme en avait tué un autre. J'ai couru. Une fois arrivé, j'ai senti le sang, et je me suis caché derrière un monticule. Je me suis accroupi, pour que cet homme ne me voie pas. J'ai fait semblant d'être tombé dans la neige, et de ne pas pouvoir me relever. Je suis resté couché longtemps. Quelque temps après, je suis revenu sur mes pas. En me retournant, j'ai vu l'homme qui fouillait la neige avec un bâton. Cet homme cassait un arbre. J'ai compris que l'homme cherchait quelque chose. J'ai pris une route qui passait plus bas. Cet homme m'a remarqué, mais n'a rien dit, alors j'ai voulu lui dire : « Bonjour, mon vieux. » Le vieux était occupé à quelque chose. Je ne savais pas à quoi, mais quelque temps après, Dieu m'a ordonné de retourner sur mes pas, et j'ai vu l'homme qui fouillait la neige avec son bâton,

avec effort. J'avais peur que son bâton ne se casse. J'ai senti que c'était l'assassin. Je savais que j'avais tort, mais je le sentais. Mon erreur s'est confirmée. J'ai voulu partir, mais tout à coup, j'ai remarqué un banc sur lequel on avait construit un tertre, où un morceau de l'arbre était enfoncé. L'arbre était un sapin. Le sapin était cassé en deux, dans le tertre il y avait un grand trou. J'ai regardé le trou, et j'ai pensé que l'homme avait construit ce tertre exprès. Le tertre était petit, avec une croix au-dessus, et sous la croix, il y avait une inscription. J'ai compris que c'était le cimetière de sa femme. J'ai eu peur, et je suis parti en courant, pensant que ma femme était tombée malade. J'ai peur de la mort, c'est pourquoi je n'en veux pas. Je suis revenu sur mes pas, et j'ai enlevé l'arbre. Pensant que l'homme apprendrait mon insolence, j'ai enfoncé l'arbre à nouveau, mais j'ai effacé la croix, pensant que l'homme ne comprenait pas la mort. La mort est la vie. L'homme meurt pour Dieu. Dieu est mouvement, c'est pourquoi la mort est nécessaire. Le corps meurt, mais la raison vit. Je veux écrire, mais ma main meurt, car elle ne veut pas obéir. J'écrirai longtemps aujourd'hui. Dieu veut que je décrive ma vie. Il la juge bonne. J'ai dit « bonne », mais je pensais autre chose. J'ai peur que ma vie ne soit pas bonne, mais je sens que ma vie est bonne. J'aime tout le monde, mais on ne m'aime pas. Je continuerai à écrire demain, car Dieu veut que je me repose... »

Ce passage est très important, car il contribue à éclairer, à nos yeux, la façon dont Nijinski compose, en tant que sujet. Voici donc les premières réflexions que nous en avons tiré. Avant toute chose, premièrement, par cette parole :

« Je veux écrire, mais ma main meurt, parce qu'elle ne veut pas obéir »,

nous pouvons nous faire une idée de ce qu'est la mort, pour Nijinski : l'arrêt du mouvement, ce qui implique aussi l'arrêt de la danse. Il s'agit bien donc, avant tout, d'un sujet qui se trouve en danger de mort imminente, de par cet arrêt du mouvement, et c'est bien pourquoi, dans cette anecdote comme en général, d'après les témoignages, il allait souvent faire des excursions de ce genre, et c'est pourquoi, aussi, il ne s'arrêtait d'écrire que contraint et forcé par l'épuisement. C'était aussi de la même façon qu'il dansait, il allait pour ainsi dire au bout du mouvement, jusqu'à un épuisement presque total, tant qu'un mouvement était encore possible. D'après Nijinski, en effet, seul le mouvement est susceptible de le maintenir en vie.

Durant cette promenade autour de Saint-Moritz, il lui a donc « semblé qu'il y avait du sang sur la neige » (pp.36-37), et, page suivante, il lui

« a semblé qu'on avait tué un homme, mais qu'il était vivant ».

Il s'agit donc d'un mort-vivant. Est-ce une intuition, ou bien un après-coup? Toujours est-il qu'il hallucine une trace de sang, ainsi que la voix de Dieu, qui le commande³³⁷. Mais la question est : qui est cet homme mort ? Nous allons le voir.

Le sang donc se transforme en urine ; en fait, il est, selon Nijinski, maquillé en urine de façon à ce que personne ne remarque le meurtre. Il s'agit d'un homme

« zigouillé à coups de bâton ».

Voyons encore quelques détails d'importance, qui vont nous mettre sur une piste. Nijinski a une confiance absolue en Dieu, car, écrit-il p.37,

« Dieu est la vie, et pas la mort ».

S'il doute, s'il a peur, ce n'est pas de Dieu, c'est parce que de son propre aveu, il ne sait s'il s'agit de Dieu ou bien du diable. En effet, écrit-il à la même page,

« J'ai pensé que c'était le diable qui me tentait, comme il a tenté le Christ sur la montagne ».

Il s'identifie donc au Christ – à ce moment précis, car en général, il dit qu'il est Dieu, ce qui est aussi une façon de ne pas mourir, puisque Dieu est censé être éternel – et sa mission de l'instant est de sauver un homme, mort parce que « zigouillé à coups de bâton », et qui est accroché au-dessus du précipice. Il répond à l'injonction divine, et ne peut faire autrement que de sauter à son tour, après, il est vrai, avoir tergiversé quelque moment sur l'auteur de la voix – Dieu, ou bien le diable. Mais en cela il ne fait que suivre, certes au pied de la lettre, le Christ³³⁸ lui-même, pour lequel il se prend à ce moment précis – nous disons à ce moment précis, car il signe aussi son journal Dieu et Nijinski, et de plus il est déjà, en tant que pantin de la jouissance de l'Autre, Pétouchka – lorsque dans le désert il est tenté. Et puis dans le délire nijinskien, si Dieu est l'avatar économique, en quelque sorte, de Diaghilev, c'est aussi le diable. Car Diaghilev est le Pygmalion divinisé, le démiurge auquel la marionnette doit la vie, mais aussi celui qui, car il est, plus que tout puissant, tout jouissant, capable de reprendre cette vie, et surtout d'en jouer selon son bon plaisir, comme un enfant pas sage avec une poupée de chiffons.

337 Rappelons-nous que ses médecins, plus tard, qui n'ont jamais eu le manuscrit de Nijinski entre les mains – Romola gardait jalousement le document et prétendait d'ailleurs qu'il était perdu, pour des raisons très légitimes, au demeurant, de préservation de sa vie privée – lui soupçonnèrent toujours des hallucinations auditives. Eh bien, à la lecture de ses *Cahiers*, nous ne pouvons désormais plus en douter.

338 Nous ne débattons pas ici de la question de savoir si, dans le catholicisme, Dieu et le Christ, c'est un peu la même chose – rien ne serait plus futile à notre propos. Il nous apparaît, ce qui est bien plus important, qu'à ce moment de l'anecdote, Nijinski n'est pas Dieu, mais le Christ en tant que celui qui se sacrifie pour sauver l'humanité, c'est-à-dire, précisément, qui se sacrifie à Dieu.

Cela suffit déjà à nous donner quelque renseignement. L'homme « zigouillé » n'est autre que Nijinski lui-même, qui prophétise sa propre mort. Mais d'où cela provient-il ? D'une certitude, au premier abord :

« J'étais certain que quelqu'un avait été tué » (p.40).

Il se peut, puisqu'il s'agit de « quelqu'un », qu'il s'agisse là, tout aussi bien de quelqu'un d'autre. Nous posons donc, derechef, la question : qui est le mort ?

Mais voyons un peu le meurtrier.

« J'ai vu un homme qui fouillait la neige avec un bâton. Cet homme cassait un arbre. J'ai compris que l'homme cherchait quelque chose [que cherchait-il d'après Nijinski, se demande-t-on, un cadavre, ou bien rien ?]. J'ai pris une route qui passait plus bas. Cet homme m'a remarqué, mais il ne m'a rien dit, alors j'ai voulu lui dire : « Bonjour, mon vieux ». Le vieux était occupé à quelque chose. Je ne savais pas à quoi, mais quelque temps après, Dieu m'a ordonné de retourner sur mes pas. Je suis retourné sur mes pas, et j'ai vu l'homme qui fouillait la neige avec son bâton, avec effort. J'avais peur que son bâton ne se casse. J'ai senti que c'était l'assassin. Je savais que j'avais tort, mais je le sentais. Mon erreur s'est confirmée. J'ai voulu partir, mais tout à coup, j'ai remarqué un banc sur lequel on avait construit un tertre, où un morceau de l'arbre était enfoncé. L'arbre était un sapin. Le sapin était cassé en deux, dans le tertre il y avait un grand trou. J'ai regardé dans le trou, et j'ai pensé que l'homme avait construit ce tertre exprès. Le tertre était petit, avec une croix au-dessus, et sous la croix, il y avait une inscription. J'ai compris que c'était le cimetière de sa femme. J'ai compris que l'homme avait construit ce cimetière, parce qu'il avait pensé à sa femme. J'ai eu peur, et je suis parti en courant, pensant que ma femme était tombée malade » (pp.40-41).

Voilà que nous découvrons que si l'homme « zigouillé » est Nijinski, le meurtrier est encore Nijinski, ce qui nous renseigne aussi sur les sentiments qu'il nourrit à l'égard de Romola, bien qu'il s'en cache, qu'il le rejette, car il hallucine, comme dans un rêve, cette vision où c'est quelqu'un d'autre qui l'assassine et l'enterre.

Mais nous voyons se préfigurer ici ce qui deviendra le thème délirant majeur du danseur : il est Pétrouchka, le pantin, et un certain Nijinski le manipule. Le thème, alors qu'il séjourne à Saint-Moritz, ce qui est très intéressant car cela nous renseigne sur la façon dont se cristallise un délire, en est encore à ses balbutiements : le meurtrier est encore un inconnu, un étranger inquiétant, qui se livre à des pratiques funéraires parfaitement illégales, et qui change le sang en urine par on ne sait encore quelle infâme magie – sachons qu'en russe, l'expression « pisser le sang » se construit exactement de la même façon qu'en français, ce qui explique le glissement du

sang à l'urine fait par Nijinski – il s'agit donc d'une magie hallucinée, qui a pour base le renvoi d'un mot à l'autre qui n'ont entre eux aucun rapport, sauf qu'ils se trouvent accolés dans cette expression précise, que le danseur prend au pied de la lettre, comme la plupart des expressions toutes faites, ce qui est très visible dans ses *Cahiers*. Le texte de Nijinski est rempli, d'ailleurs, d'un bout à l'autre, de ces glissements, ce qui le rend, en maints endroits, incohérent, et d'autant plus du fait de la traduction, où il est impossible de respecter, en général, les expressions toutes faites dans leur construction idiomatique, et encore moins les sonorités.

Mais pas seulement, car il y a aussi, dans ses poèmes, beaucoup de phrases interrompues, du même genre que l'on trouve sous la plume du président Schreber, bien que ce ne soient pas, dans le cas de Nijinski, cette fois, des hallucinations auditives ; ce qu'elles ont en commun avec les hallucinations interrompues de Schreber, néanmoins, c'est qu'elles indiquent, par le fait même qu'elles soient interrompues, que la chaîne signifiante s'est bel et bien brisée – ainsi, p.110, ce poème :

« Je veux parler du sang
Mais mon amour n'est pas là
Je veux aimer...
Je veux dire...
Je veux...
Je...
Je t'aime...
Je veux aimer tous les hommes...
Je ne veux pas...
Je veux... »

Ainsi que, au fil de sa prose, des contradictions qui indiquent que le signifiant ne fait plus sens, telles que, p.101,

« Clémenceau est un homme bien. Sa politique est bête, c'est pourquoi sa vie ne tient qu'à un cheveu »,

p.106, à propos de la première guerre mondiale,

« Je sais que Dieu voulait cette guerre. Je sais que Dieu ne veut pas la guerre, c'est pourquoi il a envoyé des horreurs aux hommes »,

ou encore, à propos de sa femme, p.115 :

« Elle ne dort pas. Je sais que le docteur veut qu'elle dorme. Je ne veux pas qu'elle dorme, mais je vais lui donner le sommeil »,

et enfin, même page :

« Je ne veux pas qu'on pense que mon sentiment est une transe de spiritisme. Je ne suis pas une transe. Je suis amour. Je suis le sentiment en transe. Je suis une transe d'amour ».

Revenons cependant à l'anecdote du ravin. Vision terrifiante, donc, où Nijinski est certain qu'il y a un mort, et dont il exerce, sous l'injonction de Dieu, lui-même la mise en scène. Nous assistons comme à un dédoublement du sujet, et cela est possible, car il y a Pétrouchka d'une part, manipulé par Dieu, ballotté, même, dans ces déplacements, et Nijinski d'autre part, Nijinski qui peut bien sûr se décliner en plusieurs personnes, autant qu'il en faut : Dieu, le Christ, Diaghilev, Romola et même Stanislav, son propre frère malchanceux. Ce qui reste un mystère, toutefois, c'est ce bâton qui « zigouille ». Nous en avons bien une idée, s'il s'agit par exemple du bâton de Diaghilev – il ne se déplaçait jamais sans canne. Le bâton qui fouille la neige ne pourrait-il pas être le pénis en érection ? Cela cependant nous semble une interprétation qui pourrait plus convenir à un névrosé. Ou bien peut-être faut-il traduire « zigouillé à coup de bâton » en « zigouillé à coups de phallus imaginaire », pourquoi pas, puisque c'est d'être précisément resté phallus imaginaire dans le désir de la mère, c'est-à-dire de n'être pas advenu comme sujet séparé en raison de la défaillance de la fonction phallique, que le sujet psychotique se trouve structuré tel qu'il l'est. Toujours est-il qu'il y a bien là Diaghilev, dans cet homme, celui qui a « assassiné » le sujet, en quelque sorte, en le renvoyant des Ballets russes – ce qui était somme toute compréhensible, car après tout, Nijinski a trahi son amour. Ce qui est important, donc, c'est que cela équivaut pour le sujet à un arrêt du mouvement, et donc à une mort provoquée par quelqu'un – son impresario – c'est-à-dire un meurtre, vécu comme réel par Nijinski.

C'est donc Dieu qui lui commande de mettre en scène sa propre mort, laquelle il a pressenti, par l'intermédiaire de la mort de quelqu'un d'autre – un inconnu, tué par un deuxième inconnu. On dirait la vision mystique d'une mort initiatique, et d'ailleurs, Nijinski se couche dans la neige comme s'il s'en remettait à l'entière jouissance d'un lieu spirituel, qui entre autres n'est pas vu autrement par Nijinski que réifié dans la personne de Dieu – vision de Dieu qui nous fait tout droit penser au délire schrébérien³³⁹ : Dieu divisé l'investit charnellement, bien que dans le délire de Nijinski, ces divisions de Dieu fassent plus figure d'assesseurs, qui bien qu'ils lui sont opposés, ne l'en secondent pas moins à l'occupation du corps du sujet délirant, plus qu'éléments d'une

339 Sur Schreber, cf. bibliogr.

théorie manichéenne. Car si Nijinski s'essaie à une théorisation de son expérience schizophrénique, ce que sont justement les *Cahiers*, il n'arrive pas à l'unifier, car, très dramatiquement, il se pose comme axiome, dès le départ, que toute chose est vraie, ainsi que son contraire, signe d'ailleurs que le sujet ne parvient pas à reconstituer une chaîne signifiante qui tienne, car il lui manque un repère central, la pierre de touche de la Loi, qui lui permettrait de distinguer – tout à fait subjectivement, cela s'entend – le vrai du faux, et même de distinguer quoi que ce soit dans le néant qui le ronge. Tout en effet indique que la négation chez ce sujet ne fait aucun office, ce qui est une expression, là encore, si l'on considère que la négation est la condition même de l'articulation du signifiant, et en premier lieu du sujet en tant qu'il est avant tout un signifiant, de la dégradation de la chaîne chez Nijinski, qui fait que le signifiant ne fait plus sens et se résume, dans son cas, à de la pure et horrible jouissance. Quelque chose, dans la schizophrénie de Nijinski, rate donc à maintenir un bricolage, même sous forme de systématisation, où il ne semble pas y avoir de nouage qui tienne.

Nous pouvons encore dire ici qu'il s'agit d'une expérience de disparition du sujet, où Nijinski mime une sortie de scène, par la fenêtre, comme il se doit – le danseur se fait *Spectre de la rose*, et, de façon non métaphorique, il ne s'évanouit pas comme un parfum comme des journalistes de son époque ont pu le dire improprement, mais, vraiment, il passe par la fenêtre, il tombe. À ce titre, il s'identifie à son propre frère, lequel passa effectivement par la fenêtre, un accident parmi les nombreux autres que ce frère vécut, et qui l'envoya tout droit à l'asile, où il mourut brûlé vif, à l'âge de dix-huit ans, comme nous l'avons vu plus haut. Ce qui nous porte à penser qu'il y a beaucoup de personnages, qui habitent le corps de Nijinski, et ce dernier fait aussi partie des lui-même des manipulateurs – le corps, c'est le pantin, le « bouffon de Dieu » selon les termes du danseur, c'est Pétrouchka, c'est le frère mort, comme si le corps de Nijinski avait une volonté propre, et que tout le reste n'était que parasite visant à l'empêcher d'aller vers son but ultime : réécrire le sujet sur ce corps réel, dans lequel ce même sujet s'est perdu.

Ce à quoi l'on assiste alors, c'est, dans le corps même de Nijinski, à quelque chose de très curieux : la tentative d'une mise en place, afin de remplacer ce qui est tombé, dans le réel même du corps, d'une chaîne signifiante, quoique brinqueballante – car elle est faite de réel instrué, ce qui nous l'indique, c'est, nous l'avons vu, le peu de cohérence de la logique qui sous-tend les propos de Nijinski, où tout est vrai, ainsi que son contraire. En effet, le mort, donc, est le propre frère de Nijinski, Stanislav, cet enfant extraordinairement doué, dit-on, pour la danse, ainsi que pour les accidents domestiques. Il nous semble bien que ce personnage fraternel joue un rôle central dans la constitution de la réalité nijinskienne, et même constitue l'un des thèmes principaux, bien que sous-jacents, de la psychose du danseur, qu'elle soit à peine constituée en un système délirant comme dans l'épisode de 1919, ou encore, qu'elle s'exprime sous forme

d'une désintégration complète, comme au cours de ses longues années d'internement, où le sujet, dans sa « prison » catatonique, est entièrement anéanti et ne répond plus même de son propre corps, car il est devenu tout à fait pantin de la jouissance, « clown de Dieu », clown terrifié, à vrai dire, où il n'y a le plus souvent pas même possibilité ni de parole, ni de mouvement, ni même de désir, étant donné que Nijinski se trouve là confronté, alors, de la façon la plus directe et la plus immédiate qui soit, au réel. Ne perdons pas de vue cependant cela, que c'est d'être le même de son propre frère, c'est-à-dire ne pas en être séparé – ce qui est un signe de la non séparation de ce sujet en tant que signifiant, puisqu'il est là à la fois lui-même et un autre, lui-même et son frère constituant une manière de continuum logique avec la mère – c'est d'être le même de son propre frère, donc, à savoir le même d'un mort, que Nijinski devint un « pantin » inerte, qui ne soit capable de mouvement, c'est-à-dire de vie que possédé par un manipulateur terrifiant, ce qui explique par le même coup que le sujet, afin d'y échapper, ne pouvait faire autrement que de se réfugier dans un retrait libidinal presque complet, qui s'exprime ici sous la forme d'une schizophrénie catatonique.

C'est d'être donc à la fois ce frère mort et Vaslav Nijinski, et d'être donc du même coup mort-vivant, brûlé vif, que Vaslav Nijinski est tombé dans le feu de la jouissance, une fois qu'il n'y eut plus pour le sujet possibilité, par le mouvement, par l'écriture matérielle de la danse, de faire vivre le mort, ce qui pour lui était une nécessité absolue, et ce qui explique qu'il y mît d'ailleurs la dernière énergie, et que son art fût à ce point tout aussi grandiose et éphémère. Mais il ne pouvait y arriver seul, et la chute de la scène provoqua la chute du sujet, le démiurge qui s'appelait Diaghilev, c'est-à-dire Dieu, lui ayant coupé les fils qui lui servaient à se mouvoir pour s'en emparer. Tout cela apparut à Nijinski en tant que sujet alors qu'il dut se consacrer, de plus, en raison de son renvoi, à son rôle de père, ce qui explique les éléments délirants qui le tenaillent déjà lorsqu'il réintègre les Ballets russes en 1916 et 1917. La place qu'il y occupe alors, celle de directeur artistique, ne l'arrange pas du tout, et, au contraire, coïncide avec le début de la chute finale, où il doit se réfugier, épuisé, dans un repos complet et tout aussi délétère, dans les Alpes suisses, en retrait du monde. Confronté à un rôle de père de famille qu'il ne peut tenir, renvoyé de ce fait au signifiant forclos par la déclinaison de la question : « qu'est-ce qu'un père ? », empêché de danser, car incapable de gérer lui-même ses affaires, il est alors condamné à ce qu'il craint le plus au monde, à l'arrêt du mouvement, qui pour lui, il le martèle sans cesse dans ses *Cahiers*, signifie la mort. L'on voit donc que personne en particulier, pas même Diaghilev et surtout pas Romola Nijinski, ne fut responsable de la chute du danseur – chercher un coupable nous paraît d'ailleurs être une idée quelque peu incongrue, et pour ainsi dire très américaine. Non : la seule chose peut-être, et encore, nous nous avançons de beaucoup, qui eut pu faire que Nijinski ne chût

pas, fut que son frère ne tombât pas lui-même par la fenêtre. Mais aurait-il eu le génie que l'on sait, puisque ce génie qui l'habite, c'est aussi le mort qui le hante ?

Nous venons de voir dans quelle mesure la figure du frère mort, donc, participe à la construction du génie de Nijinski, tout en œuvrant aussi bien à sa chute. D'autres questions, cependant, subsistent, dont la suivante : quel est son rapport, cette figure du frère mort, avec la forclusion du nom du Père ? Dans quelle mesure, de plus, même au cœur de la désagrégation psychique la plus intense, Nijinski continue-t-il, ce faisant, à jouer au fou, comme lui-même le revendique, ce fou qui est lui-même et son propre frère, et qu'il deviendra dans la psychose ? Il semble en tout cas que ce qui tient le rôle de loi soit tenu par la figure du frère mort, qui tient le temps que Nijinski arrive à le faire vivre sur la scène, et cela de façon tout à fait réelle. Ne nous mélangeons pas, cependant : il ne saurait y avoir de « nom-du-frère », car cela n'aurait véritablement aucun sens, et la figure du frère mort, si elle contribue à la construction d'une loi bricolée, n'a rien à voir avec le nom-du-Père, ce dernier étant forclos, et ne pouvant, de ce fait, être représenté par quelque signifiant que ce soit. Si c'est quelque chose d'autre que le nom-du-Père qui fait loi, c'est que c'est quelque chose qui n'a aucune relation avec ce dernier, si ce n'est que c'est bien la forclusion de ce nom-du-Père qui rend possible l'apparition d'un tel bricolage avec le réel. Mais continuons sur le père réel de Nijinski, ce qui peut nous en apprendre.

De ce père, nous n'en trouvons pas trace véritablement, du moins il semble jouer un rôle très secondaire, il est là dans l'enfance de Nijinski, puis il disparaît brusquement pour revenir brièvement, quelques années après, pour ensuite disparaître définitivement.

Que faut-il dire du père, donc ? Pas grand chose, bien qu'il fût aussi un homme hors du commun, pas grand chose par rapport à Nijinski, sinon qu'il brillât par son absence. Dans les diverses sources biographiques, il prend la poudre d'escampette assez rapidement, donc, avec une danseuse, et vient prétendre, une fois, à des droits paternels auprès de son fils, quelques années plus tard, à l'occasion de l'obtention de son diplôme, droits que son fils bien entendu récuse. Après quelques autres années de silence, il disparaît enfin tout à fait, brutalement, par télégramme, et si certes cela bouleverse Nijinski, alors en pleine ascension, ce n'est pas cela apparemment qui le fait chuter. Nous le retrouvons en de rares endroits dans les *Cahiers*, et le danseur ne semble pas beaucoup le regretter. Bref, il en fait peu de cas, sinon qu'il lui reproche, par le mutisme dont il fait preuve à cet égard, d'être un étranger.

Ce n'est pas tellement ce caractère étranger du père réel, pensons-nous, qui cause la structuration psychique particulière de Nijinski, mais plutôt, ce père est étranger parce que, dès le prime abord, les enfants furent, dans la vie de couple des parents, conçus par accident. Thomas Nijinski avait l'âme d'un aventurier romantique, et s'il s'est échappé rapidement du foyer familial, c'est qu'il n'était pas du tout appelé à être père – sauf par inadvertance, puisqu'il eut une fille de

son amante, enfant qui d'ailleurs disparut, apprend-on, sans laisser de trace, du moins personne ne sait ce qu'il advint, ni à cette fille, ni à cette amante. Ce qui n'est certes pas tout à fait suffisant à tout expliquer, car ce n'est qu'un élément parmi tant d'autres. Nous avons d'ailleurs parlé plus haut de la mère de Nijinski, qui de par la relation qu'elle avait avec ses fils, ne pouvait qu'entériner, en ce qui les concerne, l'absence de ce père.

En fait, c'est surtout la mère de Nijinski, Eleonora Bereda, qui s'occupe des enfants, et le témoignage de Bronislava Nijinska (cf. bibliogr.), la sœur du danseur, est formelle : cette mère, elle ne voulait jamais s'éloigner de ses enfants, pas d'une semelle, ce que par ailleurs nous avons mentionné plus haut. C'est elle qui régit le foyer, et chacun de leur pas dans la vie, jusqu'à ce que le relais soit pris pour Stanislav par l'institution asilaire, puis Vaslav Nijinski par le prince Lvov, puis Diaghilev, et encore l'institution asilaire. Les enfants, du moins les frères, sont véritablement soumis au caprice maternel, si bien même que le père finit par démissionner des semblants de devoirs familiaux qu'il exerçait encore. Nous n'avons pas tellement plus, comme indications sur ce père, mais ce qui a pu favoriser l'installation d'une structure psychotique chez Nijinski comme chez son frère aîné Stanislav, c'est cet effacement du père, et cette adhérence de leur mère à ses fils – Bronislava Nijinska, quant à elle, s'est toujours plaint de ce qu'elle était considérée comme secondaire par sa mère – c'est donc ce collage littéral à la mère qui a pu induire les deux fils dans la psychose, d'autant que la différence d'âge n'était pas grande – un an et demi à deux ans. Ce qui explique aussi qu'à notre avis, Nijinski et son frère, c'est le même, dans l'économie subjective du danseur, c'est un double, ce qui va dans le sens des thèmes délirants de manipulation, notamment, ainsi que de l'identification à la poupée de chiffons Pétrouchka, qui anime, d'une certaine façon, les traits catatoniques ultérieurs de Nijinski. Car de n'être advenu comme sujets que dans la non séparation d'avec l'Autre, tous les deux, il nous semble logique que du coup, les deux frères ne sont pas non plus séparés, en tant que sujets, l'un de l'autre – ce qui explique d'ailleurs la façon particulière d'écrire de Nijinski, que nous avons explorée plus haut, ainsi que le déclenchement et l'évolution de sa psychose. Le fait que l'on ne trouve donc pas trace, ou peut s'en faut, du père, Thomas Nijinski, dans l'histoire de Vaslav et Stanislav, ses fils, nous apporte donc cet élément essentiel : le nom-du-Père est forclos, car il n'y a personne, surtout pas le père réel, et encore moins la mère puisque son désir n'est pas autrement comblé que par ses fils, il n'y a donc personne, dans cette famille, pour le représenter, en ce qui concerne les deux frères. Il ne semble pas, cependant, forclos pour Bronislava Nijinska, qui a apparemment bien expérimenté le fait que, en tant que sujet névrotique, le désir de la mère se trouvait ailleurs qu'à son endroit, puisqu'il était collé aux deux fils.

Mais revenons sur l'anecdote du ravin. Nijinski termine le récit de cette anecdote par une réflexion sur la mort, à partir de ce que « l'homme », ce personnage énigmatique en qui donc l'on pourrait voir à la fois Nijinski lui-même et Diaghilev, exécute :

« J'ai voulu partir, mais tout à coup, j'ai remarqué un banc sur lequel on avait construit un tertre, où un morceau de l'arbre était enfoncé. L'arbre était un sapin. Le sapin était cassé en deux, dans le tertre il y avait un grand trou. J'ai regardé le trou, et j'ai pensé que l'homme avait construit le tertre exprès. Le tertre était petit, avec une croix au-dessus, et sous la croix, il y avait une inscription. J'ai compris que c'était le cimetière de sa femme. J'ai compris que l'homme avait construit ce cimetière, parce qu'il avait pensé à sa femme. J'ai eu peur, et je suis parti en courant, pensant que ma femme était tombée malade. J'ai peur de la mort, c'est pourquoi je n'en veux pas. Je suis revenu sur mes pas, et j'ai enlevé l'arbre. Pensant que l'homme apprendrait mon insolence, j'ai enfoncé l'arbre à nouveau, mais j'ai effacé la croix, pensant que l'homme ne comprenait pas la mort. La mort est la vie. L'homme meurt pour Dieu. Dieu est mouvement, c'est pourquoi la mort est nécessaire. Le corps meurt, mais la raison vit. Je veux écrire, mais ma main meurt, car elle ne veut pas obéir. J'écrirai longtemps aujourd'hui. Dieu veut que je décrive ma vie. Il la juge bonne. J'ai dit « bonne », mais je pensais autre chose. J'ai peur que ma vie ne sois pas bonne, mais je sens que ma vie est bonne ».

Quel est donc ce Dieu qui le persécute, lui commande, joue avec lui comme d'une marionnette ? Il est certes très loin du Dieu abrahamique, nous l'avons vu. Il se décline dans le Dieu de Nijinski plusieurs personnes, et la première qui est là ce n'est pas seulement le magicien de *Pétrouchka*, c'est Diaghilev, qui contrôle Nijinski comme une pauvre marionnette de chiffons. Mais ce Dieu, c'est aussi lui-même, Nijinski, coupable de manipulations sur *Pétrouchka*, et le véritable vivant, celui à qui appartient ce corps, c'est cette marionnette, dont il est urgent qu'elle dépossède tous les autres de son propre corps, car elle en est la seule gardienne légitime. Gardienne ? Pas sûr. Si le corps du danseur est un territoire tout griffonné de personnages éparés, ce corps et la marionnette ne font qu'un, et le drame de Nijinski, c'est qu'ainsi, il ne saurait prendre vie sans être manipulé.

« J'aime tout le monde », conclut-il enfin pp.41 et 42, « mais on ne m'aime pas. Je continuerai à écrire demain, car Dieu veut que je me repose ».

Ce n'est d'ailleurs pas vraiment une conclusion, il pourrait s'agir plus d'une conjuration, d'une parole magique : oui, il s'arrête d'écrire, mais il ne va pas mourir cette fois-ci, puisque c'est

Dieu qui veut qu'il se repose ; or, Dieu ne saurait le faire mourir, puisqu'il est son messie, et qu'il n'a pas encore révélé au monde l'entière vérité de la parole divine.

Nijinski, certes, a toujours été très croyant. Cependant, à Saint-Moritz, alors en plein délire, il se fait prophète, il parcourt la montagne en quête des signes divins, prêche, habillé tout de noir et portant au cou une grande croix de fer, à travers le village et ses environs. Il est, il en est persuadé, réellement Dieu et Nijinski tout à la fois, et il est appelé à écrire un livre – celui-là même qu'il est alors entrain de rédiger sans presque s'arrêter et qui est son journal intime – qui, il n'en doute pas, va révolutionner l'humanité :

« Tout ce que j'écris est une doctrine indispensable à l'humanité » (*Cahiers*, p.94).

Certes, divers personnages, outre qu'il assure aimer l'humanité, déchaînent à leur rencontre sa haine ; pèle-mêle, Lloyd George qui cherche à le faire assassiner en payant des mercenaires, Darwin, les « maximalistes » (traduction alternative pour « bolcheviks », « bolchevik » étant tiré du russe « *bolchoï* », qui signifie grand, et « maximaliste » du latin « *maximus* », qui signifie la même chose), dernier ressentiment qui peut en outre s'expliquer par le fait que la famille de Nijinski et beaucoup de ses amis russes ont eu maintes difficultés lors de la révolution d'octobre 1917, soutenant plus ou moins ouvertement le régime tsariste. Divers personnages, donc, s'attirent sa haine. Un en particulier revient sans cesse sur l'échafaud, il s'agit, naturellement, de Serge de Diaghilev, qui, cependant, n'est jamais promu au rang de persécuteur – nous avons déjà expliqué tout cela plus haut.

Mais l'autre persécuteur principal de Nijinski, ou plutôt l'autre persécuteur principal de Pétrouchka, c'est Nijinski lui-même. Cela n'est pas encore très net dans son journal intime, et pourtant, déjà, le danseur ne semble déjà plus tout à fait habiter son propre corps. Ainsi, il signe ses écrits « Dieu Nijinski ». Mais plus encore, tout au long de son discours, les deux personnages s'emmêlent, se parlent, s'invectivent et se répondent, si bien que le lecteur ne sait plus, qui, véritablement, parle. Voici cet extrait, pp.93-94, qui illustre très bien le phénomène, alors qu'il explique les raisons qui le poussent à écrire :

« Je veux écrire pour expliquer aux gens les habitudes qui font mourir le sentiment. Je veux appeler ce livre sentiment. J'appellerai ce livre *le Sentiment*. J'aime le sentiment, c'est pourquoi j'écrirai beaucoup. Je veux un grand livre sur le sentiment, car il contiendra toute ta vie. Je ne veux pas publier ce livre après ta mort. Je veux le publier maintenant. J'ai peur pour toi, car tu as peur pour toi. Je veux dire la vérité. Je ne veux pas offenser les gens. Peut-être qu'on te mettra en prison à cause de ce livre. Je serai avec toi, car tu m'aimes. Je ne peux pas me taire. Je dois parler. Je sais qu'on ne te mettra pas en prison, car tu n'as pas fait de faute juridique. Si les gens veulent te juger, tu diras que tout ce que tu dis, c'est Dieu qui le

dis. Alors on t'enverra dans une maison de fou [...] Tu seras libre comme un oiseau, car ce livre sera publié en beaucoup de milliers de langues. Je veux signer Nijinski pour la publicité, mais mon nom est Dieu. J'aime Nijinski, pas comme Narcisse, mais comme Dieu. Je l'aime, car il m'a donné la vie. Je ne veux pas faire de compliments. Je l'aime. Je connais ses habitudes. Il m'aime, car il connaît mes habitudes. Je n'ai pas d'habitudes. Nijinski a des habitudes. Nijinski est un homme avec des fautes. Il faut écouter Nijinski. Il parle par la bouche de Dieu. Je suis Nijinski. Nijinski c'est moi. »

À mesure que la schizophrénie gagne du terrain et que le délire lui-même s'effrite en raison de son incapacité à venir remplacer pour le sujet ce qui le soutenait, c'est-à-dire à faire barrage à une jouissance dont, d'une certaine manière, Nijinski est le pantin – Nijinski lui-même s'appelle alors « le bouffon de Dieu » – le personnage de Pétrouchka prend toute la place, évince même le sujet, le dépossède de sa qualité de sujet pour en faire un Autre auquel il est soumis corps et âme, tout comme à la figure de Dieu. Catatonie, automutilations, etc. Jusqu'au dernier instant, le sujet sera ce pantin, Pétrouchka, qui est une façon pour le sujet, en réalité, de répondre à cette affolante équation : comment rester vivant tout en étant mort ? C'est cette équation, sur laquelle nous voulions conclure en ce qui concerne l'explication de ce cas, qui résume, à notre sens, à elle seule, tout le drame de Vaslav Nijinski, et tant elle n'est pas résoluble dans le réel, elle n'est possible que dans l'imaginaire, qui chez ce sujet s'est hélas brisé le jour où il est tombé de la scène, car cet imaginaire, du fait de la non séparation, était pris pour du réel, et c'était réellement que Nijinski faisait revivre ce frère mort, et, du coup, restait vivant. Le jour où il n'a plus pu accomplir cette manière d'écriture magique qu'était la danse, et qui maintenait le pantin de la jouissance de l'Autre, le « bouffon de Dieu » qu'il était, un tant soit peu hors de l'expérience immédiate du réel, le sujet s'en est trouvé annulé, dénoué.

Conclusion : Considérations topologiques sur la schizophrénie de Nijinski.

Nous allons dans cette conclusion sur l'écriture du sujet, tout d'abord pointer les différences structurelles qui existent entre Vaslav Nijinski et Mary Barnes, qui font que malgré une certaine similitude quant aux thèmes qui illustrent leur structuration, ces derniers s'articulent de façon entièrement différente.

Nous tenterons, ce après quoi, de définir pourquoi nous posons que Vaslav Nijinski, à notre sens, en tant que sujet, résulte d'une variété de nouage sinthomatique qui démontre que la schizophrénie peut se modéliser de façon topologique, c'est-à-dire se formaliser par une écriture particulière, ce dont nous n'allons présenter ici que quelques prémisses, tant cette question, ici amenée en manière de conclusion, mériterait un travail entier.

La figure du frère mort, la scène, l'écriture, la question de Dieu... tout cela nous rappelle en effet les thèmes qui dessinent l'hystérie de Mary Barnes. Et pourtant, ces deux sujets, Mary Barnes et Vaslav Nijinski, n'en sont pas moins très fondamentalement différents. Nous allons maintenant voir pourquoi, en les comparant, avant de tirer les conclusions que nous avons tirées de l'étude de ces cas sur l'écriture du sujet en ce qui concerne Nijinski.

En effet, ce n'est absolument pas sur le même mode que Mary Barnes que Nijinski rend hommage à son frère ; pour ce qui est de Mary Barnes, c'est par l'hystérie, en tombant malade, dans un souci de rachat, de rédemption, tandis qu'en ce qui concerne Nijinski, il s'agit de le faire revivre à travers le corps, dans le mouvement, dans un souci de résurrection non pas seulement du frère, mais de lui-même, en tant qu'il s'agit là, pour le danseur, d'un seul et même mort : le sujet lui-même.

Dans un cas comme dans l'autre, donc, nous avons des traits similaires, du moins en apparence, et, soulignons-le, ce sont des traits tout à fait importants, pour ne pas dire majeurs. Ces traits, les voici : le mutisme, le manque d'autonomie, le refus de manger, le frère mort – que ce soit en réalité ou bien fantasmatiquement – et la figure de Dieu. Certes, nous avons aussi de grandes différences : ce n'est pas après sa mère que Nijinski en veut, c'est après Diaghilev, son mentor, mais plus qu'un amant, nous pouvons aussi nous rendre compte qu'il s'est véritablement

comporté comme une mère pour le moins excessive envers Nijinski, tout comme la propre mère de ce dernier l'était. Peut-être est-ce, ce jeu entre la haine et l'amour de la mère, de quelque façon qu'elle se décline, ainsi que même tout ce que la figure de Dieu doit, en réalité, à cette même figure, tout ce qui réellement est comparable d'un sujet à l'autre, et nous éclaire plus en fait sur une propriété intrinsèque du sujet humain lui-même, plutôt que sur un fait de structure, puisque cela est en lien avec la relation mère-enfant elle-même, où le nourrisson, *hilflösig*, se voit, à l'orée de son histoire, soumis au caprice maternel, c'est-à-dire qu'il est entièrement dépendant pour sa survie des allées et venues de sa mère (ou de la personne qui s'occupe de lui principalement), et ainsi conçoit sa mère comme une puissance à la volonté aussi énigmatique qu'aléatoire³⁴⁰. D'ailleurs la similitude, au sujet de la figure de la mère – nous insistons en passant sur le fait que lorsque nous parlons de figure, ce faisant, il s'agit non pas d'une personne réelle, mais d'une figure structurante, de l'ordre de l'imaginaire – la similitude entre les deux sujets s'arrête là, puisque, pour autant, nous pouvons constater qu'elle n'a pas du tout les mêmes effets. Le Dieu dont il s'agit, en effet, pour ce qui est de Nijinski, et bien que le sujet ne lui en veuille visiblement pas beaucoup, en tout cas à l'heure où il écrit ses *Cahiers*, et au contraire n'en vient que plus à l'adorer, Dieu donc est un persécuteur tout puissant, qui joue du sujet comme d'un pantin, lequel est entièrement soumis à sa volonté. Pour ce qui est de Mary Barnes, il est au contraire tout amour et toute tendresse, c'est « un homme avec un pénis » entre les bras duquel il fait bon, au plus fort du désespoir, se réfugier, il est là au contraire pour soulager la dérégulation du sujet, le réconforter et le rassurer sur le fait qu'il n'est pas seul au monde et qu'il est digne d'amour. Une même cause apparente, à savoir un père particulièrement carent et une mère particulièrement intrusive, ne produit pas, donc, les mêmes effets, tant une histoire subjective est tout aussi complexe que singulière. Partant, dans un cas comme dans l'autre, la figure de Dieu semble recouvrir celle de la mère, idéale pour l'une ; d'après laquelle se forge le désir d'un amant mystique, et dédoublement de la figure de Diaghilev chez l'autre, lui-même dédoublement d'une mère véritablement collée à ses fils, autant qu'il est, ce Dieu de Nijinski, expression du retour dans le réel du nom-du-Père forclus, sous forme d'hallucinations.

La figure de Dieu, donc, dans l'un comme dans l'autre cas, et sous des déclinaisons très différemment structurées, recouvre celle de la mère avec un pénis, c'est-à-dire La femme, celle qui, échappant à la loi phallique si elle était, n'existe pas plus que Dieu lui-même. Mais pas seulement : la quête de l'amant mystique chez Mary Barnes est l'expression d'un désir à caractère homosexuel refoulé, parce que désir à l'endroit de sa mère, qui découle d'une nostalgie de l'époque mythologique où le nourrisson ne faisait qu'un avec elle. Quant à Nijinski, Dieu est la

340 L'on pourrait dire d'ailleurs que les voies de cette puissance, tout comme celle de Dieu dans la Bible, sont, pour le sujet, impénétrables.

seule loi qu'il ait pu bricoler après l'arrêt de la danse, c'est-à-dire du mouvement, et s'il s'y colle à la lettre, véritablement, ce n'est pas parce qu'il est à la recherche de cet amour mystique, mais bien parce qu'il ne lui est pas possible de faire autrement, sous peine de disparition, d'annulation sous l'effet de l'immédiateté du danger pulsionnel – d'où sa terreur de la mort.

Pour ce qui est des autres traits cités ci-dessus; la différence est encore plus flagrante, et ces mêmes traits, pareillement, chez l'un comme chez l'autre, ne s'expriment pas du tout de la même façon, ni ne trouvent la même origine.

La question du frère, premièrement, et qui est véritablement centrale, dans les deux cas, que ce soit dans l'histoire de la maladie comme dans l'œuvre artistique, diffère considérablement du fait que pour Mary Barnes, il s'agit au départ d'un rival à écarter – mais qu'elle aime, ambivalence des plus normales entre enfants d'une même fratrie, profondément – alors que pour Nijinski, il s'agit d'un double, d'un même, d'un autre lui-même. Si l'hystérie de la première, tout comme la schizophrénie du second, ainsi qu'une bonne partie de la thématique artistique, que ce soit la danse ou la peinture, sont, d'une certaine manière, un vibrant hommage rendu au frère mort, ces frères sont loin d'être morts de la même manière. D'une part, quant à Nijinski, le frère est réellement mort, de façon tout à fait accidentelle, et le sujet ne s'y attendait pas. Quant à Mary Barnes, cherchant – tout en ne s'en rendant compte que dans l'après-coup, ce qui paraît très névrosé – cherchant donc à écarter le rival, elle finit par le tuer d'une certaine manière, puisqu'elle l'envoie elle-même à l'hôpital psychiatrique, et qu'elle écrit même qu'elle se sent « l'auteur de ce « meurtre », révélant ainsi la culpabilité immense qui la ronge. Un « meurtre » a donc été commis dans un cas et il y a une coupable, du moins un sujet qui se sent coupable, tandis que dans l'autre, un accident est arrivé, ce qui a, sans que le sujet s'y attende, précipité (presque par deux fois, une fois par le saut par la fenêtre, une deuxième par l'incendie de l'asile) la mort du frère, lequel était le même, pour ainsi dire, du sujet. Aussi, loin d'être coupable, c'est le sujet qui est mort, tout en étant vivant – équation irrésoluble dans le réel auquel est confronté directement Nijinski. Certes, dans l'imaginaire, il y aurait quelque possibilité, mais Nijinski n'a rien à faire avec l'imaginaire, du moins, l'imaginaire ne lui est rien.

Si donc, la maladie comme la peinture de Mary Barnes – elle représente souvent son frère, notamment, sous la forme du Christ dans ses peintures³⁴¹ – contribuent à commémorer un mort et à se racheter d'un « péché mortel », expression que Mary Barnes emploie parfois d'ailleurs, disant d'elle-même qu'elle est « en état de péché mortel », la schizophrénie et la danse de Nijinski ne visent rien moins que la résurrection du frère mort afin que lui-même reste vivant, afin que cette mort ne l'emporte pas à son tour – ce qui échoue – dans le caveau.

341 Cf. les reproductions de ces mêmes peintures dans *Something Sacred*, le second livre de Mary Barnes, *op. cit.*, ou encore dans le site internet qui lui est dédié, <http://mary-barnes.net>.

De plus, les deux histoires suivent une courbe inverse ; c'est la maladie, mort initiatique, « voyage à travers la folie », qui apporte un certain apaisement, ainsi que la célébrité à Mary Barnes, quand dans le cas de Nijinski, la mort qu'il redoutait tant si le mouvement s'arrêtait, n'en finit pas de s'éterniser, suite à une très brillante carrière, et le plonge dans l'oubli de ses contemporains – c'est tout comme si, passant réellement par une fenêtre, il n'avait pour autant jamais rencontré la terre, tout comme dans ce que le public voit du *Spectre de la rose*, mais le vide infini du hors-la-scène.

Quant à l'art lui-même, il ne trouve pas du tout, là encore, la même origine chez les deux sujets. Pour Mary Barnes, et elle le dit en noir sur blanc (cf. l'étude du cas plus haut), la peinture a une origine excrémentielle, et a directement à voir avec le désir d'enfant, vu au travers d'une théorie sexuelle infantile encore bien présente dans l'esprit de Mary Barnes qui veut que les enfants viennent au monde *inter feces*. Pour Nijinski, rien de tel : la danse est tout, la danse est le mouvement et la vie, et, en son absence, il n'y a que mort et désolation. L'art, pour Nijinski, c'est ce qui soutient le sujet, c'est ce qui fait, avant la chute, le nœud même de son sinthome, comme nous l'expliquons plus bas.

Nous passerons rapidement sur la comparaison des autres traits, car ils s'articulent d'une façon tout aussi dissemblable. Le refus de manger, chez l'une, tout comme d'ailleurs le refus de parler, est à attribuer au refus tout net que le sujet oppose au fait accompli de la castration, par rapport à laquelle il prend sa revanche, refusant ainsi la nourriture de la mère comme étant toxique car pas suffisamment empreinte d'amour – la mère de Mary Barnes n'apparaît pas avoir, d'ailleurs, été très tendre – et lui préférant ce que Catherine de Sienne appelle « la nourriture des anges », c'est-à-dire le rien de la jouissance Autre, celle qui serait interdite s'il y en avait une autre que celle qui est permise, pour reprendre une expression de J. Lacan dans le séminaire XX (*Encore*). Quant à Nijinski, il refuse parfois de s'alimenter, car il est persuadé que quelqu'un a empoisonné sa nourriture de façon à le faire mourir, et ne veut pas manger de viande afin de se purifier du désir sexuel, qui selon lui a pour origine l'ingurgitation d'une nourriture trop riche. C'est-à-dire que là où il y a pur fantasme, dans le cas de Mary Barnes, ailleurs, il y a conviction délirante, et quant au refus de parler en ce qui concerne Nijinski, c'est un trait catatonique, où il s'agit d'ailleurs plus d'une impossibilité que d'un refus, le sujet étant alors en proie à une stupeur très profonde causée par l'immédiateté de l'expérience qu'il a du réel.

En parlant de catatonie, ce qui cloue Mary Barnes au lit est certes une angoisse authentiquement démesurée, mais elle n'a rien à voir avec ce dont il s'agit à propos de Nijinski, car, ce qui cloue Mary Barnes, ce n'est pas du tout l'expérience immédiate du réel causée par l'inconsistance définitive de l'Autre, au contraire, il s'agit de « Ça » – c'est ainsi qu'elle l'appelle – c'est-à-dire la partie inconsciente, qui est la pulsion, du moi, et qui, sous le nom de Surmoi, fait

payer cher au sujet le fait qu'il croit avoir un être, ce dernier, par définition, ayant de mauvaises pensées. Le fait est que comme par hasard, ces explosions muettes de rage et d'angoisse surgissent au moindre incident, de préférence lorsque tout va pour le mieux, c'est-à-dire lorsque Mary Barnes, au plus fort de la crise, prend la liberté, à de rares endroits, d'être heureuse, et qu'à chaque fois, comme nous l'avons expliqué, il y entrait en jeu le rapport à la mère ; il s'agit donc bien de l'Autre, dont lui vient sa jouissance, et ce dont elle se punit aussitôt, cette dernière, si elle existait, n'étant pas permise – rien à voir, donc, avec une immédiateté quelconque du réel.

Le manque d'autonomie, chez l'une comme chez l'autre, est lui aussi flagrant. Chez Mary Barnes, cependant, il est lié à son désir de façon intrinsèque, c'est-à-dire qu'il en est l'une des facettes : être une toute petite fille, retourner dans le ventre de sa mère. C'est même de cette manière, par une réalisation de son fantasme sous la forme d'une mort initiatique, qu'elle entend parvenir à la guérison. Nijinski, lui, n'éprouve pas le désir de retourner dans le ventre de sa mère, car, d'une certaine façon, il y est encore. C'est pour cela même qu'il se laisse faire, qu'il se laisse cajoler et étroitement surveiller par ses amants comme un tout petit enfant par sa mère. Dès que ces derniers lui lâchent un tant soit peu la semelle, le sujet se dénoue, chute, car il n'y a pas pour lui, en raison de la forclusion, d'existence possible en tant que séparé.

Les mortifications, de plus, que s'inflige Mary Barnes, ne sont pas des automutilations, au contraire de ce que l'on trouve chez Nijinski, lorsqu'il est interné. Les mortifications sont en effet autant d'occasions pour le sujet de jouir tout en se punissant de ce qu'il jouit, de prendre même la punition comme source de jouissance principale – jeûnes très prolongés, saleté du corps, manger ses excréments... Ces mortifications se structurent par conséquent à la façon du symptôme hystérique, en ce que ce dernier est un compromis entre jouissance et punition, justement, et que c'est de son symptôme que jouit l'hystérique (cf. S. Freud, cf. bibliogr.) ; ce sont d'authentiques mortifications à la manière mystique – ainsi, Catherine de Sienne jeûnait elle aussi, se couchait sur des planches à chaînes pour se meurtrir, buvait le pus des malades qu'elle visitait... – qui visent à racheter le sujet d'un crime qu'il a commis (le « meurtre » de son frère en ce qui concerne Mary Barnes) ou qu'il pourrait commettre (taire tout désir sexuel). Plus que cela, ces mortifications, par le mépris du corps que le sujet exprime à travers elles, concourent à faire de lui un pur esprit, digne malgré son caractère peccamineux de recevoir l'amour divin, telle la Sainte Thérèse sculptée par Le Bernin, dans une volonté de jouissance non délimitée par la loi phallique, qui non seulement ne convient pas mais est impossible, en raison du fait accompli de la castration contre lequel, justement, de tels sujets se battent avec ardeur.

Quant aux automutilations dont il s'agit chez Nijinski, tout d'abord, resituons-les : alors qu'il est interné, les épisodes de fureur catatonique dans lesquels il entre souvent lui font tenter de s'arracher les yeux, la langue ou les parties génitales, c'est-à-dire que par l'entremise de la

jouissance de l'Autre, le sujet jouit contre sa volonté, il est joui, selon les termes de J. Lacan, prisonnier d'un réel terrifiant, qui le traverse sans qu'il puisse l'arrêter, la chaîne signifiante, disloquée, ne faisant plus son effet. Il s'agit là de la dernière tentative du sujet pour arracher quelque morceau de ce réel, afin d'en articuler quelque chose, et le fait qu'il s'agisse là, en ce qui concerne Nijinski, des parties génitales, de la langue et des yeux, montre aussi ceci, que c'est bien la jouissance, très au contraire du sujet hystérique, qu'il cherche à éradiquer du réel du corps, dans l'espoir de s'en préserver. D'ailleurs, Nijinski n'avait-il pas horreur de la viande, et ne jeûnait-il pas pour cette raison, surtout que l'on trouve affirmé dans son texte alors qu'il écrit son journal intime :

« J'ai horreur du désir. »,

et que partout dans son journal intime, il s'insurge contre ce qu'il appelle la « luxure », et qui pour lui est aussi la cause même de la mort sur la terre.

Phrase qu'il faut bien entendu prendre au pied de la lettre, car il s'agit de désir sexuel, de jouissance, et que l'horreur dont il est question est sans commune mesure avec ce dont nous parlons lorsque nous disons que nous avons horreur de quelque chose. Pour Nijinski, en effet, le désir, c'est la mort, et c'est cette terrible et malencontreuse lucidité quant au but *in fine* du désir, parce qu'il vit dans son quotidien, sans médiation, les ravages de la pulsion, qui fait que loin de s'abandonner à l'amour mystique, il cherche à le déchiffrer sur un mode délirant pour sauver l'humanité, c'est-à-dire se libérer lui-même du démiurge divin qui tout à la fois l'anime et le consume, et qui n'est autre, en réalité, que le réel qui lui passe par le corps.

Comment cependant, dans le cas de Nijinski, un dénouage aussi intégral est-il possible, et surtout, y-a-t-il construction d'un sinthome, même à l'état d'ébauche, en ce qui concerne le danseur ?

Nous commencerons par tenter de répondre à la deuxième question, en repartant du cas de James Joyce, brièvement, cas que nous avons exploré plus haut, dans la partie sur l'histoire du concept d'écriture dans la pensée lacanienne, et que nous avons donc repris de J. Lacan dans le séminaire XXIII, intitulé Le sinthome (cf. bibliogr.). Ce qui nous amènera tout logiquement à répondre à la première question, puisque c'est en dessinant la topologie particulière à Nijinski que nous en définirons la possibilité même de nouage.

Le sinthome de Joyce consiste donc en ceci qu'il s'agit, schématiquement et principalement, d'un quatrième terme qui vient faire suppléance, comme nous l'avons vu plus haut, à une fonction phallique défaillante, ce qui fait de lui un sujet psychotique. Ce sinthome, certes, c'est Nora, sa femme, mais aussi son œuvre littéraire, par l'entremise de laquelle il se fait un nom, qui, comme

le souligne plaisamment J. Lacan, vise à faire se pencher sur son cas des générations entières de chercheurs. Cependant, ce qui est important, c'est que c'est de se faire un nom que Joyce ne tombe pas comme sujet, c'est-à-dire que se faire un nom est une manière pour lui de faire suppléance à un nom-du-Père qui « s'est lui-même empoisonné », comme il l'écrit brillamment lui-même dans l'une de ses œuvres. C'est l'écriture elle-même qui vient donc en place du quatrième terme, manquant parce que forclos – si l'on considère, comme J. Lacan le fait, que le nom-du-Père dans la névrose, parce qu'il se constitue comme un symptôme, suffit en général à tenir lieu de quatrième terme, du moins dans la plupart des cas. Elle vient de fait réparer un « lapsus » du nouage, un *lapsus calami*, donc, où en ce qui concerne James Joyce, J. Lacan pose que le rond du symbolique est imbriqué dans celui du réel, laissant le rond de l'imaginaire tout à fait libre de s'échapper, ce qui peut poser problème – l'on se souvient que la trace de cette imbrication particulière se retrouve à plein dans *Finnegans Wake*, par exemple, une déconstruction intégrale de la langue anglaise dépourvue entièrement d'imaginaire, où seuls subsistent, étroitement enlacés, réel et symbolique, ce qui évacue entièrement la question du sens – il n'y a d'ailleurs qu'à lire cette œuvre pour s'en rendre compte dès les premières lignes.

Ce qui retient l'imaginaire, donc, chez ce sujet, ce n'est pas le moi – ce dernier, d'après Lacan, « ne demandant qu'à le quitter comme une pelure ». C'est en fait un quatrième terme, bricolé dans le réel, que ce soit par l'intermédiaire de l'écriture, ou bien encore de sa femme, Nora, qui d'après J. Lacan « lui va comme un gant », c'est-à-dire maintient de façon plus ou moins efficace le sujet dans son écriture.

Qu'en est-il de Nijinski ? L'on peut constater qu'il existe chez ce sujet, avant le déclenchement, quelque chose qui le tient comme sujet, et ce quelque chose, c'est la danse, mouvement, et tout d'abord écriture chorégraphique par laquelle il effectue l'acte magique de se maintenir en vie, lui qui, comme nous l'avons expliqué plus haut, est le « même » d'un frère mort, ce qui est un effet de la forclusion.

Or, si ce maintien du sujet comme tel est possible ici, c'est que le nouage à l'œuvre de sa topologie particulière doit, posons-nous, être renforcé, de même, par un quatrième terme, un sinthome qui viendrait lui aussi suppléer un temps la fonction phallique défaillante, et ainsi empêcher le sujet de se dénouer et d'être par là, comme il le fut par la suite, directement confronté au réel.

Ce quatrième terme, c'est la danse elle-même, nous l'avons dit, et, plus que la danse, le mouvement, à tel point que c'est son arrêt possible, attendu comme fatal – il le répète sans cesse – qui le terrifie plus que tout autre chose. C'est ce quatrième terme, le mouvement, qui fait donc écriture dans son cas, ne reliant pas seulement l'imaginaire aux deux autres registres, mais bien tenant les trois ensemble. En effet, au contraire de J. Joyce, le réel n'est pas arrimé au

symbolique, ni même aucun anneau à quelque des autres anneaux. On le voit bien dans son journal intime, où la schizophrénie est déjà bien entamée, puisque il n'y a aucune recherche de déconstruction de la langue, c'est au contraire la langue qui déconstruit, en quelque sorte, pour ce qu'elle comporte de jouissance, le sujet. Il suffit de jeter un œil, par exemple, sur la lettre à Diaghilev, citée dans les annexes : le signifiant est utilisé pour ce qu'il est à un niveau réel, c'est-à-dire du son qui traverse le corps, et jamais le réel est arrimé au symbolique, au contraire de l'écriture joycienne, où si les phrases n'ont pas de sens, elles ont tout de même un certain effet, car ici le symbolique reste articulé avec une parodie de construction grammaticale qui n'est du reste, bien qu'à la longue fatigante, pas sans saveur, et surtout, extrêmement bien orchestrée.

Il n'en va pas du tout de même pour Nijinski : il écrit ce que lui dicte l'Autre personnifié en la figure de son « persécuteur » principal, Dieu, justement persécuteur par ce que c'est bien de verbe, dont il s'agit, c'est-à-dire de jouissance qui lui passe, sans ambages, sans habillage, par le corps.

Cependant, le nouage nijinskien ne tient pas, et est autrement plus fragile que celui de Joyce. La scène, ou plutôt le mouvement qui enlace les trois registres pour écrire du sujet représente lui-même un danger, et ceci pour deux raisons : d'une part parce qu'il est, comme mouvement susceptible de s'arrêter, et donc de révéler le ratage intégral du nouage – c'est très précisément ce que Nijinski redoute le plus au monde, son texte est plein de cette terreur de l'arrêt du mouvement, autrement dit de l'arrêt de l'écriture – Nijinski fait d'ailleurs lui-même la relation, dans son texte, entre l'écriture et le mouvement, et c'est parce qu'il craint à mourir si son poignet s'arrête de lui obéir, qu'il ne veut pas s'arrêter d'écrire.

D'autre part, cette écriture, ce mouvement, c'est encore et toujours de la jouissance ; il s'agit donc bien d'écriture réelle, qui vient faire médiation entre le sujet et le réel de la pulsion. C'est là encore, comme il se passe d'ailleurs dans maints cas de psychose – cf. par exemple Antonin Artaud, écrivain célèbre et schizophrène, où cela est aussi manifeste – une bien piètre protection, puisque la parade est fabriquée dans la matière même qui menace le sujet d'annulation : du réel.

Certes, dans le cas de Nijinski, l'écriture nodale tient tant qu'il y a possibilité de mouvement sur la scène, surface d'écriture, et, pour cela même, corps de Nijinski. Il suffit cependant que disparaisse cette possibilité pour qu'il n'y ait plus de surface, et partant, plus d'écriture possible, sinon, en ce qui concerne Nijinski, dans la tentative désespérée de se renouer dans l'écriture matérielle par l'intermédiaire du journal intime. Tentative tout à fait désespérée : le sujet est à lui-même étranger, il est déjà hors d'atteinte, ce qui explique l'étrange « dédoublement » que vit le danseur, où, se prenant pour Dieu lui-même, il parle de Nijinski à la deuxième et à la troisième personne, ce qui dénote que le sujet ne reconnaît pas même son corps, tant les registres ne sont

plus liés, tant le mouvement ne fait plus qu'à peine écriture, et ne le fera plus du tout, la schizophrénie de Nijinski évoluant sous une forme catatonique.

Nous en concluons donc que dans la psychose de Nijinski, l'écriture est un mouvement qui effectue un nouage entre les trois registres, lesquels n'ont, sans ce mouvement, aucun lien entre eux, pas même borroméen, ce qui est la condition du déclenchement de la schizophrénie chez ce sujet. En est-il cependant de même dans toute schizophrénie, et qu'en est-il dans d'autres psychoses, et comment pourrait-on les caractériser, topologiquement parlant ? Ce sont là des questions qui naturellement pourraient être développées dans des travaux ultérieurs, sans compter que la question du nouage chez Nijinski pourrait encore être étendue dans une étude plus spécifique à ce danseur.

Conclusions et Perspectives.

La question de l'écriture du sujet, nous l'avons vu, est une question de premier ordre en psychanalyse, puisque c'est ce qui définit, dans la psychose comme dans la névrose, la structuration du sujet. Cette question est présente tout au long de l'enseignement de J. Lacan, et nous avons vu qu'elle n'avait pas cessé d'évoluer – évolution dont nous avons, dans le présent travail retracé les moments clé : expression donc des phénomènes élémentaires en 1932 dans *La psychose paranoïaque et ses rapports avec la personnalité*, elle est aussi le creuset du délire paranoïaque, dont elle s'inspire et s'alimente tout à la fois, dans une tentative pour le sujet de définir l'inquiétude sans mesure à laquelle le confronte le danger pulsionnel. Dans le séminaire IV, *La relation d'objet*, en 1956-57, Lacan ébauche une généralisation de l'écriture, à partir d'un cas de phobie, celui du petit Hans, tiré de S. Freud ; véritable écriture « géographique », selon l'expression de F. Sauvagnat, elle décrit la tentative du sujet, ici réussie de façon inédite puisqu'il en passe par un détour par la jouissance féminine, à l'aide, entre autres, de parcours réels avec lesquels il invente des parcours impossibles, tentative donc de résoudre dans l'imaginaire la question que le sujet se pose sur sa place dans la filiation, et à réparer, toujours dans l'imaginaire, le préjudice opéré par la castration, ce qui l'entraîne sur la route du savoir. Le séminaire sur *L'identification*, en 1961-62, précise la question des trois espèces d'identification à l'œuvre dans la structuration du sujet comme signifiant pour un autre signifiant, où Lacan ébauche une nouvelle topique de l'inconscient conçu comme surface courbe, à partir du trait unaire, du Phallus et de l'identification à l'Autre, où le sujet advient dans la dialectique de la répétition de la demande autour d'un vide (le tore) et le mouvement du désir autour d'un rien (le trou central du tore). Cependant, pour topologiser la question du Phallus et de la loi qui en découle, il lui faut mettre à contribution une autre surface, celle de la mitre de Steiner (cross-cap) ; si donc la démonstration est brillante en ce qu'elle permet à Lacan de préciser le concept d'identification ainsi que celui du Phallus, il l'abandonne ultérieurement, en ce qu'il ne parvient pas à unifier les deux versants de la question dans une même surface. Dans le séminaire XX, intitulé *Encore*, en

1972-73, Lacan se centre sur la description de la Loi phallique, qui décrit une courbe asymptote en ce qu'elle est limitée par la castration. Il y déploie l'idée que ce que tente d'écrire le sujet dans la répétition, c'est le rapport sexuel, qui ne s'écrit pas, et qui, partant, « ne cesse pas de ne pas s'écrire », selon son expression, car il n'y a « pas de rapport entre les sexes », le sujet n'accédant au corps de son partenaire, qui est un Autre absolu, que par l'intermédiaire de son propre corps. Il suggère l'idée fondamentale que ce qui vient y suppléer, c'est une métaphore, celle du nom-du-Père, qui est à l'origine de la fonction phallique en ce qu'il en est l'opérateur algébrique. C'est ce nom-du-Père qui fait écriture dans la névrose, écriture qui est une nécessité pour le sujet, qui ne peut accéder au réel du corps que par cette médiation. Enfin, dans *Le sinthome*, en 1975-76, nous avons vu que l'écriture pouvait se concevoir comme un nouage, à travers le cas de James Joyce, c'est-à-dire une écriture topologique du sujet où les trois termes, réel, symbolique et imaginaire, ce qu'il avait abordé dans le séminaire XXII, *RSI*, pouvaient dans un cas de psychose se dénouer, étant donné qu'il y manquait soit un quatrième terme, le symptôme, soit qu'il y avait un « lapsus » du nouage comme dans le cas de James Joyce, ce qui faisait que le nœud borroméen formé par les trois registres pouvait éventuellement se dénouer en cas de déchirure imaginaire. Quant à l'écriture comme production du sujet, à cette époque de la pensée de J. Lacan, dans le cas de James Joyce, si l'on y retrouve la question du reflet des phénomènes élémentaires à l'œuvre dans la psychose, ce n'est que secondairement, puisque l'auteur insiste sur le fait que c'est cette écriture, chez Joyce, qui permet au sujet de se faire un nom, c'est-à-dire de se bricoler un quatrième terme qui vient faire suppléance au nom-du-Père inopérant, et empêcher de façon plus ou moins efficace le déclenchement – non sans heurts, soit dit en passant. Cette fonction du nom, c'est le moi qui la remplit, et ainsi, ne sert pas du tout à l'imaginaire, mais au sinthome lui-même.

Nous avons ensuite étudié deux cas extrêmes, l'un dans l'hystérie avec Mary Barnes, l'autre dans la schizophrénie catatonique avec Nijinski, à travers leurs écrits autobiographiques, pour ce que leurs traits pathologiques avaient de similaires, tout en ne s'agençant pas du tout, au sein de l'économie subjective, de la même façon. Nous en avons tiré la conclusion générale que si pour Mary Barnes l'écriture est la narration d'un voyage mystique qui l'amena vers la guérison de ses symptômes les plus graves, pour Vaslav Nijinski, l'écriture est l'ultime sursaut d'un mouvement, celui de la danse, par lequel le sujet avait jusque là réussi à tenir contre le réel, mouvement en l'absence, mais aussi par lequel il effectue une chute vertigineuse dans une mort figurée par l'arrêt de ce même mouvement, expression d'un dénouage intégral des registres.

Nous en avons conclu que l'écriture dans la schizophrénie de Nijinski est une écriture réelle, un sinthome à l'instar de ce dont il s'agit chez Joyce en tant qu'il vient faire un temps suppléance à une fonction phallique entièrement défaillante, mais que ce sinthome, pour ce qui est du danseur, ne tenait pas, principalement en raison de la présence d'un double, un même en la

personne de son frère, qui, parce que mort, savait à la base, tout en l'inspirant, le travail d'écriture du sujet. Il nous semble que, ce qui est à approfondir afin de soit le valider, soit l'invalider, c'est ce dénouage intégral qui caractérise le sujet dans la schizophrénie, et en tout cas c'est la conclusion à laquelle nous sommes parvenus, en ce qui concerne Nijinski en particulier.

Nous en arrivons à cette conclusion provisoire que le sinthome pourrait être la base d'une modélisation topologique des psychoses que Lacan avait amorcée par ailleurs avec ce XXIII^e séminaire ; lesquelles psychoses pourraient se décrire en terme de nouages particuliers, et le plus souvent défailant, en ce que le quatrième terme, le sinthome, ne tiendrait qu'à grand peine en raison de son caractère réel, alors même que c'est ce réel qui menace, de façon imminente, voire immédiate comme ici dans la schizophrénie, le sujet dans la psychose.

Cependant, il s'agit là d'une schizophrénie, où ce dénouage intégral ne fait à nos yeux pas de doute, et que dans d'autres psychoses, telle que la paranoïa, force est de constater que par le délire, quelque chose se met en place, dans une tentative du sujet à se soutenir en dehors de l'expérience immédiate du réel, et que dans certains cas – nous pensons à Schreber, notamment – ce délire paraît plus ou moins efficace. L'une des questions qui se posent à nous serait de savoir si l'on pourrait considérer le délire paranoïaque comme une écriture, puisqu'en tout cas il apparaît, alors à l'état d'ébauche dans la schizophrénie, bien comme une tentative de réécriture du sujet, d'après ce qu'il en apparaît dans le cas de Nijinski. Dans ce cas, qu'est-ce qui ferait précisément écriture, et comment cela s'agencerait en termes de registres, et, partant, de nouage, pourrait-on encore parler de sinthome, etc. Il serait de plus intéressant de voir si la question de l'autisme ne pourrait elle aussi pas être traitée par le filtre de la topologie lacanienne. Certes, le sujet, cela a été depuis longtemps formalisé par J. Lacan, est une écriture. Mais n'y aurait-il pas quelque recherche intéressante à dénicher dans les derniers séminaires laissés par cet auteur sur la topologie ?

Enfin, la conclusion de ce travail nous amène vers encore d'autres pistes, notamment celle de Fernando Pessoa (1888-1935), cet écrivain majeur de la littérature portugaise contemporaine, dont le nom signifie « personne », et de la question de ses hétéronymes, qui n'étaient pas simplement des pseudonymes, mais des personnages à part entière, auxquels l'écrivain a inventé une vie entière, une philosophie, des maîtres à penser tout aussi imaginaires que les hétéronymes en question, avec les noms desquels il a signé la plupart de ses œuvres. À tout le moins, il nous paraît que nous sommes là en présence d'une structuration tout à fait originale, qui mériterait aussi, en termes d'écriture, que l'on s'y penche plus avant.

Annexes.

Annexe 1 : Les « persécuteurs » de Marguerite Pantaine.

Huguette ex-Duflos, la star du cinéma muet.

De son véritable nom Hermance Joséphine Meurs, Huguette ex-Duflos naît à Limoges (Haute-Vienne) le 24 août 1887 et décède à Paris le 12 avril 1982. Plus tard, elle prétendra être née en Tunisie en 1891, sans doute pour entretenir autour d'elle le mystère, fort en vogue à l'époque de l'empire colonial, des charmes de l'Orient, d'autant qu'elle y passa en réalité un certain temps.

Jusqu'à l'adolescence, elle vit en effet à Tunis, y fréquente une école religieuse, puis déménage à Paris. Elle termine ses études au Lycée Fénelon, puis au Conservatoire d'art dramatique où elle obtient le premier prix. C'est à cette époque qu'elle prend le pseudonyme sous lequel elle sera désormais célèbre, Huguette Duflos, du nom de son professeur, lui aussi renommé, Raphaël Duflos.

Elle épouse ce dernier à Vauciennes (Oise), le 5 novembre 1910, et entre à la Comédie Française en 1912, qu'elle quitte en 1927 pour le théâtre de boulevard, non sans que la rupture de contrat d'avec son premier employeur ne lui vaille de retentissants et tapageurs procès. Elle divorce par la suite, ce qui entraîne un nouveau procès sur l'utilisation du nom de Duflos par l'actrice, laquelle est autorisée à le conserver à la condition de le faire précéder par le suffixe « ex- ».

Huguette ex-Duflos a surtout été une actrice du cinéma muet, notamment dans *L'ami Fritz*, ainsi que dans *Koenigsmark*, adapté du roman du non moins célèbre Pierre Benoit (cf. infra), où elle joue la grande duchesse Aurore de Lautenbourg.

Elle écrit en 1929 un livre, intitulé *Heures d'actrice*, et fait aussi un peu de journalisme.

L'attentat contre Huguette ex-Duflos.

C'est en 1931 que Mme Marguerite Anzieu, née Pantaine, attente aux jours de l'actrice et comédienne, ce dont nous avons exposé plus en détail dans la partie de notre thèse sur l'histoire du concept d'écriture en psychanalyse, supra. Voici cependant ce que relate la une d'un journal à grand tirage de l'époque, sur l'événement en question :

« Le geste d'une folle », titre le célèbre quotidien. « La grande actrice classée première à notre Concours des Vedettes, a été blessée par une démente ». (*Le Petit Journal Illustré*, n ° 2106, 3 mai 1931).

Voici le texte de l'article :

« Une des plus grandes actrices du théâtre et du cinéma français, Mlle Huguette ex. Duflos que mes lecteurs ont classé première de notre referendum, Concours des vedettes de cinéma, a été victime il y a quelques jours d'une folle.

« Elle se rendait au théâtre Saint-Georges où elle joue actuellement lorsqu'elle fut abordée par une femme correctement vêtue qui lui demanda :

« – C'est bien vous, Huguette ex-Duflos?

« La question fut posée avec un tel ton de menace que l'artiste, après avoir répondu affirmativement voulut pénétrer rapidement dans le théâtre. Comme elle en franchissait le seuil, l'inconnue l'arrêta par le bras et lui dit :

« – Ah ! il y a assez longtemps que vous me faites souffrir !

« Comme Mme Huguette ex-Duflos tentait de se dégager, la femme, furieuse, brandit un couteau qu'elle avait, ouvert dans son sac, et frappa. L'artiste para de la main droite et fut profondément blessée à la base de l'auriculaire.

« À cet instant l'énergumène fut maîtrisée par le personnel du théâtre et par le chauffeur de l'artiste. Au commissariat où elle fut conduite, on s'aperçut bientôt qu'on avait affaire à une démente.

« Tous nos lecteurs apprendront avec joie que Mlle Huguette ex-Duflos est en bonne voie de guérison. »

Les rôles de Huguette ex-Duflos dans le cinéma parlant, où elle apparaît à partir de 1944, sont plutôt modestes ; est-ce parce qu'on lui reproche une déclamation trop théâtrale ? Si elle a toujours en effet préféré la scène au cinéma, l'on ne peut manquer de remarquer que ce fut là le destin commun de beaucoup d'acteurs et actrices, qui tombèrent dans l'oubli dès l'avènement du parlant, genre qui se démarqua très rapidement de la théâtralité dont était emprunt le muet, puisqu'en l'absence de paroles, tout devait en passer par le corps. Elle tient cependant le rôle principal dans son dernier film, *Les petits matins* (cf. filmographie).

Sacha Guitry intervient, dit-on, pendant l'Occupation, afin d'éviter la déportation de son fils.

Elle décède à Paris en 1982, dans son appartement, à l'âge de quatre-vingt quatorze ans, pour ainsi dire oubliée de son public.

Filmographie – nous informons que les dates des films peuvent contenir des erreurs de plus ou moins un an, étant donné que les sources ne s'accordent pas sur la date de leur sortie, ce qui est assez fréquent, avons-nous noté.

1914 :

L'instinct, de Henri Pouctal.

Le droit de l'enfant, id.

L'infirmière, ibid, sur un scénario de Abel Gance.

1915 :

La femme inconnue, de Gaston Ravel.

1916 :

Madeleine, de Jean Kemm.

C'est pour les orphelins, de Roger Lion, scénario de Louis Feuillade.

Le Réveil de l'Artiste, de Louis Feuillade.

1917 :

Les bleus de l'amour, de Henri Desfontaines, scénario de Henri Desfontaines et Paul Garbagni, sur une pièce de Romain Coolus, avec notamment Denise Grey et Louis Baron.

Son héros, de Charles Burguet.

Travail, de Henri Pouctal, d'après l'œuvre de Émile Zola, avec Léon Mathot et Raphaël Duflos.

L'ami Fritz, de René Hervil, scénario de Suzanne Devoyod et René Hervil, sur un roman de Alexandre Chatrian et Émile Erckmann, avec Maurice de Feraudy et Edouard de Max.

1920 :

Le piège de l'amour, de Alexandre Ryder.

Mademoiselle de la Seiglière, de André Antoine, d'après un roman de Jules Sandeau, avec Félix Huguenet et Catherine Fontenet.

1921 :

La fleur des Indes, de Théo Bergerat.

L'amie d'enfance, de Félix Leonnec, avec Lucien Dalsace et José Davert.

Lily Vertu, de Daniel Bompard.

1922 :

Les mystères de Paris, de Charles Burguet, co-scénariste avec André-Paul Antoine, d'après le roman d'Eugène Sue, avec Georges Lannes.

Molière, sa vie, son œuvre, de Jacques de FÉRAUDY.

1923 :

Koenigsmark, de Léonce Perret, co-scénariste de René Champigny, d'après le roman de Pierre Benoit, avec Maurice Lehmann et Jacques Catelain.

1924 :

J'ai tué, de Roger Lion, avec Max Maxudian et Denise Legeay.

La princesse aux clowns, de André Hugon, scénario de Jean-José Frappa et Mary Murillo, avec Charles de Rochefort et Magda Roche.

Der Rosenkavalier (Le chevalier à a rose) de Robert Wiene, scénario de Louis Nerz, Hugo von Hofmannsthal, Robert Wiene, avec Elly Felicie Berger et Michael Bohnen.

1925 :

Yasmina de André Hugon, d'après le roman de Theodore Valensi, avec Alexiane et Habib Benglia.

1926 :

L'homme à l'hispano, de Julien Duvivier, scénario de René Hervil, d'après un roman de Pierre Frondaie, avec George Galli et Acho Chakatouny.

1928 :

Palaces, de Jean Durand.

Chantage, de Henri Debain, scénario de Pierre Lestringuez, avec Andrée Vernon et Yvette Langlet.

1929 :

La voix de sa maîtresse, de Roger Goupillères (court métrage).

1931 :

Le procès de Mary Dugan, de Marcel de Sano, scénario de Becqué Gardiner, Henry Torres et Honoré de Carbuccia, d'après une pièce de Bayard Veiller, avec Charles Boyer et Françoise Rosay.

Le mystère de la chambre jaune, de Marcel L'Herbier, d'après un roman de Gaston Leroux, avec Max Desjardins, Marcel Desjardins, et Roland Toutain dans le rôle de Rouletabille.

Le parfum de la dame en noir, de Marcel L'Herbier, d'après un roman de Gaston Leroux, avec Roland Toutain (Rouletabille) et Marcel Vibert. Ce film est la suite du précédent.

1935 :

Martha (Letzte Rose), de Karl Anton, scénario de Harald Robbeling et Arthur Pohl, d'après un opéra comique de Friedrich von Plotow, avec Roger Bourdin et Sim Viva

1937 :

Les perles de la couronne, de Sacha Guitry et Cristian-Jaque, avec Sacha Guitry, Raimu, Renée Saint-Cyr, Arletty...

Maman Colibri, de Jean Dreville, scénario de André H. Legrand, Robert-Paul Dagan et André-Paul Antoine, d'après une pièce de Henri Bataille, avec Marcelle Praince, Denise Bosc, Jean-Pierre Aumont...

1938 :

Le cœur ébloui, de Jean Vallée, scénario de Jacques Chabannes, d'après une pièce de Lucien Descaves, avec Max Dearly, Henri Rollan...

Le train pour Venise, de André Berthomieu, d'après une pièce de Georges Berr et Louis Verneuil, avec Victor Boucher, Louis Verneuil...

Visages de femmes, de René Guissart, scénario de René Grazi, d'après une pièce de Michel Trebor et A. Germain : *Fred*. Avec Pierre Brasseur, Meg Lemonnier...

1942 :

La loi du printemps, de Jacques Daniel-Norman, scénario d'Alfred Machard, d'après une pièce de Lucien Népote : *Les petits*. Avec Pierre Renoir, Alice Field, Georges Rollin...

Des jeunes filles dans la nuit, de René Le Hénaff, scénario de Yves Mirande, avec Gaby Morlay, Louise Carletti, Fernand Ledoux, Denise Grey...

1945 :

Le capitain, de Robert Vernay, scénario de Bernard Zimmer et Robert Vernay, d'après un roman de Michel Zévaco, avec Pierre Renoir, Claude Genia, Jean Paqui...

Christine se marie, de René le Hénaff, scénario de Alex Joffe, Jean Sacha et Eddy Ghilain, avec Jean Murat, Monique Rolland, Saturnin Fabre...

1952 :

Douze heures de bonheur (Jupiter), de Gilles Grangier, scénario de René Wheeler, d'après une pièce de Robert Boissy : *Jupiter*. Avec Dany Robin, Georges Marchal, Jean Tissier...

1961 :

Les petits matins, de Jacqueline Audry, scénario de Pierre Pelegri et Pierre Laroche, d'après une idée de Stella Kersova, avec Jean Paredes, Christian Pesey, Gilbert Bécaud, Francis Blanche, Bernard Blier, Pierre Brasseur, Jean-Claude Brialy, Darry Cowl, Daniel Gélin, et maints acteurs et actrices renommés.

Pierre Benoit, l'écrivain à frasques de l'empire colonial.

Pierre Benoit naît à Albi, où il reste un an, le 16 juillet 1886. Il n'y reste qu'un an, mais il affirme y avoir gardé un lien privilégié ; la cathédrale Sainte-Cécile, en particulier, dont le plafond l'inspire : « Une parabole n'aura jamais cessé de hanter mon imagination : celle des vierges folles et des vierges sages... Elles étaient là, peintes au faîte de ma cathédrale, ce matin de juillet 1886, où l'on déposait le sel du sacrement de rédemption sur les lèvres de l'enfant dont les yeux n'étaient pas même encore ouverts à la lumière... Pour le meilleur et pour le pire, elles seraient les unes et les autres, ses inséparables compagnes, les animatrices, faibles ou fortes, des intrigues qu'elles seraient chargées de dénouer, à bon ou à mauvais escient³⁴²... ». Fils de Gabriel Benoit, un colonel originaire des Landes et de Claire-Eugénie Fraisse, issue d'une famille de viticulteurs de l'Aude, il vit ensuite, de 1891 à 1907, en Tunisie puis en Algérie, alors sous domination française, au gré des mutations de son père. Il y va au lycée, et y entame des études de droit. Il fait son service militaire, en 1907, au 1er régiment de zouaves en Algérie, à Koléa, puis reprend à Montpellier des études de lettres et d'histoire, où il obtient une double licence en 1908 et devient maître d'internat à Seaux, près de Paris. Il assiste alors à cette époque aux conférences Charles Maurras et Maurice Barrès, tous deux sympathisants nationalistes et royalistes très impliqués dans *L'Action Française*, qui deviennent ses maîtres à penser.

En 1910, après avoir échoué à l'agrégation, il devient rédacteur à la Direction de l'Enseignement Supérieur du ministère de l'Instruction Publique. Il s'engage ensuite dans l'administration, comme attaché au cabinet de Léon Bérard, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts. Cependant, il s'adonne à la littérature, sa véritable passion. Avant-guerre, il publie des poèmes et un recueil de vers, *Diadumène*, en 1914, après avoir fait paraître des poèmes dans la *Grande Revue*. La petite histoire dit qu'il n'en vendra que cinq exemplaires, tous vendus à André Germain, directeur de la revue poétique *Le Double Bouquet*.

Mobilisé en 1914 au 218^{ème} régiment d'infanterie, il y va, comme on dit, la fleur au fusil, écrivant, dans une lettre à sa mère, son enthousiasme de participer à « une guerre sainte ». Mais il tombe gravement malade après la bataille de Charleroi, en décembre. Après plusieurs mois à l'hôpital militaire de Toulouse, il est démobilisé en 1915, puis réformé en 1916. Il apprend la mort de ses amis d'enfance, les poètes Roger Vincent et Émile Despax, puis celle de son père, Gabriel Benoit. Expérience traumatisante qui le transforme en pacifiste convaincu, sans pour autant qu'il abandonne ses sympathies d'extrême droite.

342 In « Merci à Albi », *Toute la Terre : souvenirs de voyages et inédits*, textes de Pierre Benoit réunis par Jacques-Henry Bornecque, éditions Albin Michel, Paris, 1988.

Il retrouve après l'armistice ses compagnons d'avant-guerre, Francis Carco, Roland Dorgelès et Pierre Mac Orlan, avec lesquels il fonde une association, Le Bassin de Radoub, qui récompense le plus mauvais livre de l'année. Le prix en est, pour l'auteur de l'ouvrage primé, un billet de train pour rejoindre son terroir natal accompagné d'une lettre où il lui est demandé de ne plus jamais en revenir. En 1919, l'ouvrage choisi, à l'unanimité, est une œuvre collective : le Traité de Versailles, qui définit les conditions de l'armistice de 1918.

À la publication de son premier roman, *Koenigsmark*, d'abord paru en feuilleton, en 1917, dans la revue *Le Mercure de France*, en 1918, le succès est presque total – il manque de peu le prix Goncourt. Des années plus tard, ce roman inaugurerait le Livre de Poche, avec le n°1 de la célèbre collection, et c'est l'un de ses rares romans que l'on trouve encore aujourd'hui en librairie.

Il publie ensuite près d'un livre par an, dont nous donnons la liste plus bas, et dont plusieurs dépasseront le million d'exemplaires vendus.

Romans d'aventures aux mille énigmes, les histoires de Pierre Benoit célèbrent souvent la femme, sous les traits d'héroïnes dont le prénom commence toujours par la lettre A (est-ce en référence à Albi, sa ville natale ?). Par une autre coquetterie d'auteur, l'écrivain tenait aussi à donner à tous ses romans le même nombre de pages.

Cependant, depuis 1922, il s'ennuie au ministère de l'Instruction Publique, et l'on ne compte plus ses frasques et ses aventures amoureuses qui très certainement comptèrent pour beaucoup dans le fait qu'il passa du statut d'objet érotomane à celui de persécuté principal, aux yeux de Marguerite Anzieu. Cette année-là, il organise notamment une course de tortues au Palais-Royal, puis, afin d'échapper à une maîtresse encombrante, il fait croire qu'il a été enlevé par le Sinn-Féin, mouvement indépendantiste irlandais. Sur quoi, après avoir fait une requête de mise en disponibilité au ministère, qui la lui accorde, il part au Proche-Orient, enquêter pour *Le Journal*, un grand quotidien d'information de l'époque.

Entre 1923 et 1924, il séjourne en Turquie, traverse l'Anatolie en guerre, et interviewe, à Ankara, Mustafa Kemal. Il part ensuite au Liban, en Palestine et en Égypte, en qualité donc d'envoyé spécial du *Journal*, ce qui lui inspire quelques-uns de ses romans. Durant ce voyage, il apprend la mort de Maurice Barrès, l'un de ses maîtres à penser.

De 1923 à 1938 et de 1947 à 1953, l'écrivain est grand reporter pour quelques journaux de renom : *France-Soir* et *l'Intransigeant*. Il voyagera beaucoup pour sa profession : l'Extrême-Orient, l'Iran, les Antilles, l'Australie, la Tunisie, le Liban, L'Océan Indien, l'Autriche, l'Argentine, le Brésil... Au cours de ces nombreux déplacements, il interviewe des personnalités politiques de premier plan : Haïlé Sélassié Ier, Benito Mussolini, Hermann Goering dont l'interview ne sera pas publiée, Oliveira Salazar à qui il porte une grande admiration, ce qui

campe bien le personnage... La presque totalité de ses romans, en outre, s'inspire des contrées qu'il a visitées, et les reportages qu'il écrit sont empreint d'une apologie de l'empire colonial français, ainsi que d'une anglophobie farouche – reproduisant ainsi la vieille inimitié entre les deux empires coloniaux, construits par deux des plus grands rivaux, depuis le Moyen-Âge, de l'histoire européenne.

En 1925, le ministre d'Instruction Publique, son ami Anatole de Monzie, lui fait découvrir Saint-Céré, petite ville du département du Lot. Il y écrira la plupart de ses œuvres jusqu'en 1940.

Président de la société des gens de lettres de 1929 à 1930, élevé au grade de commandeur de la Légion d'honneur, Pierre Benoit est élu à l'Académie française le 11 juin 1931, soit presque deux mois après la tentative de meurtre de Marguerite Anzieu sur la personne de l'actrice Huguette ex-Duflos, au fauteuil de Georges de Porto-Riche. Il est reçu le 24 novembre 1932 par Henri de Régnier. Son prédécesseur n'avait jamais achevé son discours de réception et n'avait donc jamais siégé.

En 1936, il s'engage, en tant que monarchiste, contre le Front Populaire, et parvient à faire élire, avec le soutien de quelques autres, Maurras à l'Académie Française, en 1938.

Il entretient des sentiments ambigus en ce qui concerne l'Allemagne Nazie, et espère une entente franco-allemande ; ses espoirs sont déçus par la débâcle de 1940, dont il estime responsable la République. Cependant, malgré une certaine sympathie pour Philippe Pétain, il ne soutient pas non plus le régime de Vichy, dont il critique la collaboration avec l'occupant. Il se retire dans le Quercy, où il est propriétaire.

En 1943, il adapte pour le cinéma un roman de Balzac, *Le colonel Chabert*. Sa sœur, Marie-Thérèse, se marie avec Lucien Daudet, dernier fils d'Alphonse Daudet, dont la mort d'un autre de ses fils, Léon, en 1914, dans des circonstances mystérieuses, avait fortement ému Marguerite Anzieu.

En 1944, il adapte pour le cinéma un autre roman de Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, sous le titre de *Vautrin*. Le film sort en janvier, mais le scénario et les dialogues de Pierre Benoit sont totalement remaniés.

Il est arrêté en septembre à Dax, sous le chef d'inculpation de collaboration avec l'ennemi, apparemment à tort, puisqu'il avait refusé de se compromettre avec le régime de Vichy, refusant en 1941 la mutation au poste de directeur du Théâtre-Français que lui réservait le ministère de l'Éducation nationale, et empêchant même la traduction et l'adaptation en allemand de ses œuvres ; écroué à la prison de Fresne en janvier 1945, puis en avril, son dossier est classé sans suite, avec cependant une interdiction de publication de deux ans en France, d'où le fait, d'ailleurs, que l'un de ses romans, *Aïno*, fut publié au Canada en 1945, et que rien ne parut

jusqu'en 1947. Grâce à l'appui de Louis Aragon et de Jean Paulhan, il est rayé, cependant, de la liste noire des collaborateurs en 1946.

Il épouse en 1947, assagi, une jeune femme de la grande bourgeoisie provinciale, Marcelle, fille d'Eugène Milliès-Lacroix, sénateur-maire de Dax.

La mère de Pierre Benoit décède en 1956.

En 1957, la radio diffuse des entretiens de l'écrivain avec Paul Guimard, qui sont ensuite publiés chez Albin Michel sous le titre *De Koenigsmark à Montsalvat*.

En 1959, Pierre Benoit démissionne de la prestigieuse institution pour protester contre le veto du général de Gaulle à l'élection de son ami Paul Morand au sein des « Immortels ». Mais l'Académie ne reconnaît pas la démission de ses membres, le démissionnaire étant seulement autorisé, s'il le souhaite, à ne plus assister aux séances.

Suite à la mort prématurée, le 28 mai 1960, de sa femme après une longue maladie, Pierre Benoit se laisse mourir de chagrin, et décède le 3 mars 1962 à Ciboure, dans les Pyrénées-Atlantiques.

Bibliographie de Pierre Benoit, avec le nom de ses héroïnes – tous ses romans et recueils de poèmes à l'exception de *Diadumène* et de *Koenigsmark*, ont été publiés aux éditions Albin Michel, Paris :

Diadumène, G. Oudin, Paris, 1914 (poèmes).

Koenigsmark, E.P. Frères, Paris, 1918 : Aurore.

L'Atlantide, 1919 : Antinéa.

Pour Don Carlos, 1920 : Allégria.

Les Suppliantes, 1920 (poèmes).

La surprenante aventure du baron de Pradeyles, 1921 (nouvelle).

Le lac salé, 1921 : Annabel.

La Chaussée des Géants, 1922 : Antiope.

Mademoiselle de La Ferté, 1923 : Anne.

La châtelaine du Liban, 1924 : Athelstar.

Le puits de Jacob, 1925 : Agar.

Alberte, 1926 : Alberte.

Le roi lépreux, 1927 : Apsara.

Axelle, 1928 : Axelle.

Erromango, 1929 : Alice.

Le soleil de minuit, 1930 : Armide.

Le déjeuner de Souseyrac, 1931 : Armande.

L'île verte, 1932 : Andrée.

Fort-de-France, 1933 : Aïssé.

Cavalier 6, 1933, suivi de *L'oublié* (écrit en 1922).

Monsieur de La Ferté, 1934 : le seul roman de Pierre Benoit où le prénom en « A » est porté par un homme, Angel.

Boissière, 1935 : Adlone.

Les cinq plaisirs de l'homme cultivé, 1935 (nouvelles).

La Ronde de Nuit, 1936 : Ariane.

Le jour du grand prix, 1936 (nouvelle).

Les deux portraits, 1936 (nouvelle).

La dame de l'Ouest, 1936 : ?

Saint-Jean-d'Acre, 1936 : ?

Les compagnons d'Ulysse, 1937 : Angelica.

Bethsabée, 1938 : Arabella.

Notre-Dame-de-Tortose, 1939 : Armène.

Les environs d'Aden, 1940 : Albine.

Le désert de Gobi, 1941 : Alzyre.

Lunegarde, 1942 : Armance.

Seigneur, j'ai tout prévu, 1943 : Aude.

L'oiseau des ruines, 1947 : Algide.

Jamerose, 1948 : Agathe.

Aïno, première parution au Canada en 1945, 1948 en France : Aïno.

Le casino de Barbazan, 1949 : Argine.

Les plaisirs du voyage, 1950 : Adèle.

Les Agriates, 1950 : Aquilina.

Le prêtre Jean, 1952 : Alverde.

Ville perdue, 1954 : Ædona.

Le Pays basque, 1954 : ?

Feux d'artifice à Zanzibar, 1955 : Azraële.

Fabrice, 1956 : Aydée.

Montsalvat, 1957 : Alcyone.

La Toison d'or, 1958 : Atalide.

La Sainte Vehme, 1958 : Alda.

Flamarens, 1959 : Atsouko.

Le commandeur, 1961 : Amparida.

Les amours mortes, 1961 : Alcmène.

Aréthuse, inachevé, publié à titre posthume, 1963 : Aréthuse.

Toute la terre, publié à titre posthume, 1988 (souvenirs de voyages).

Certains de ses romans ont fait l'objet d'adaptations cinématographiques (liste non exhaustive) :

L'Atlantide : Jacques Feyder (1921), Georg Wilhelm Pabst (1932), Giuseppe Masini, Edgar G. Ulmer et Frank Borzage (co-réalisation de 1961), Bob Swaim (1992).

Koenigsmark : Léonce Perret (1923), Maurice Tourneur (1935), Solange Térac (1953).

Surrender : William K. Howard (1931), adaptation du roman *Axelle* (1928).

La Châtelaine du Liban : Jean Epstein (1934), Richard Pottier (1956).

Boissière : Fernand Rivers (1937).

Lunegarde : Marc Allégret (1946).

Bethsabée : Léonide Moguy (1947).

Mademoiselle de la Ferté : Roger Dallier (1949).

Il a également écrit des adaptations pour le cinéma :

Tarass Boulba d'après Nicolas Gogol, réalisation d'Alexis Granowsky, 1936.

Le colonel Chabert, d'après Honoré de Balzac, réalisation de René le Hénaff, 1943.

Vautrin, d'après Honoré de Balzac, réalisation de Pierre Billon, 1943.

(Sources : Académie Française, Wikipedia).

Annexe 2: Vaslav Nijinski.

Lettre à Serge de Diaghilev.

« À l'Homme

« Je ne peux pas te nommer, car on ne peut pas te nommer. Je ne t'écris pas à la hâte, car je ne veux pas que tu croies que je suis nerveux. Je ne suis pas un homme nerveux. J'aime écrire calmement. J'aime écrire. Je n'aime pas écrire de belles phrases. Je n'ai pas appris à écrire de belles phrases. Je veux écrire la pensée. J'ai besoin de la pensée. Je n'ai pas peur de toi. Je sais que tu me détestes. Je t'aime comme on aime un être humain. Je ne veux pas travailler avec toi. Je veux te dire une chose. Je travaille beaucoup. Je ne suis pas mort. Je vis. Dieu vit en moi. Je vis en Dieu. Dieu vit en moi. Je travaille beaucoup la danse. Ma danse progresse. J'écris bien, mais je ne sais pas écrire de belles phrases. Tu aimes les belles phrases. Je n'aime pas les belles phrases. Tu formes des troupes. Je ne suis pas un cadavre. Je suis un homme vivant. Tu es un homme mort, car tes buts sont morts. Je ne t'ai pas appelé ami, car je sais que tu es mon ennemi. L'ennemi n'est pas Dieu. Dieu n'est pas un ennemi. Les ennemis recherchent la mort, je recherche la vie. J'ai de l'amour. Tu as de la méchanceté. Je ne suis pas une bête féroce. Tu es une bête féroce. Les bêtes féroces n'aiment pas les gens. J'aime les gens. Dostoïevski aimait les gens. Je ne suis pas un idiot. Je suis un homme. L'idiot de Dostoïevski est un homme. Je suis un idiot. Dostoïevski est un idiot. Tu croyais que j'étais bête. Je croyais que tu étais bête. Nous croyions que nous étions bêtes. Je ne veux pas conjuguer. Je n'aime pas les conjugaisons. Tu aimes qu'on s'incline devant toi. J'aime qu'on s'incline devant moi. Tu injurieras ceux qui s'inclinent. J'aime ceux qui s'inclinent. J'attire les inclinations. Tu fais peur aux inclinations. Ton inclination n'est pas une inclination. Mon inclination est une inclination. Je ne veux pas de ton sourire, car il sent la mort. Je ne suis pas la mort, et je ne souris pas. Je n'écris pas pour me moquer. J'écris pour pleurer. Je suis un homme avec du sentiment et de la raison. Tu es un homme avec de l'intelligence, mais sans sentiment. Ton sentiment est mauvais. Mon sentiment est bon. Tu veux me perdre. Je veux te sauver. Je t'aime. Tu ne m'aimes pas. Je te veux du bien. Tu me veux du mal. Je connais tes astuces. Je faisais semblant d'être nerveux. Je faisais semblant d'être bête. Je n'étais pas un gamin. J'étais Dieu. Je suis Dieu en toi. Tu es une bête, et je suis amour. Tu n'aimes pas ceux-là maintenant. J'aime ceux-là et tous maintenant. Ne pense pas, n'écoute pas. Je ne suis pas à toi. Tu n'es pas à moi. Je t'aime maintenant. Je t'aime toujours. Je suis à toi. Je suis à moi. Tu es à moi. J'aime te conjuguer. J'aime me conjuguer. Je suis à toi. Je suis à moi.

« Tu es à moi. Je suis Dieu.

Tu as oublié que Dieu existe.
J'ai oublié que Dieu existe.
Tu es en moi, et je suis en toi.
Tu es à moi, et je suis à toi.
Tu es celui qui veut la mort
Tu es celui qui aime la mort
J'aime l'amour l'amour.
Je suis amour, et tu es mort
Tu as peur de la mort, de la mort
J'aime, j'aime, j'aime
Tu es mort, et je suis sang.
Ton sang n'est pas amour.
Je t'aime, toi, toi.
Je ne suis pas sang, je suis esprit
Je suis sang et esprit en toi.
Je suis amour, je suis amour.
Tu ne veux pas vivre avec moi.
Je te veux du bien.
Tu es à moi, tu es à moi. Je suis à toi, je suis à toi.

« (...)

« Vous êtes celui qui appelle la mort
Je suis à toi, et tu n'es pas à moi
Le mien n'est pas le sien, et le sien n'est pas le tien
Tu es un pic-vert, et je ne suis pas un pic-vert
tu toques, et je ne toque pas
le toc toc, ton toc toc, et le mien est un toc toc
Je toque, et tu ne toques pas
Toc toc toc, il y a un toc toc dans un toc toc
Je suis toc toc, mais je ne toque pas.
Tu toques, tu toques, tu toques
Je toque, je toque, je toque
Je toque dans ton âme
Tu toques dans mon cerveau.

Je t'aime mon toc toc
Je suis toc toc, et tu n'es pas toc toc.
Je veux toquer dans le toc toc.
Tu toques dans le cerveau, dans le cerveau.
Je veux te toquer, toc toc toc
Toc toc le coq.
Je suis le coq, mais pas le coq
Tu es le coq, mais pas le coq
Je bois je bois je bois.
Tu bois tu bois tu bois
Je bois je bois je bois
Tu bois tu bois tu bois
Je suis coq coq coq
Je suis coq coq coq
Mon coq boit boit
mon coq boit boit
Je suis coq et tu n'es pas à moi
Je suis coq et tu n'es pas à toi.
Nous buvons dans le coq.
Je bois sans le coq.
Nous buvons sur le coq.
Le bois sans le coq.
Bois coq, bois coq.
Ton coq mourra, mourra.
Je bois, je bois. Je mourrai, je mourrai.
Je bois, je bois, je mourrai, je mourrai.
Tu mourras sans coq. Je mourrai avec coq.
Ton coq est mort, est mort.
Mon coq est vie, est vie.
Je t'aime coq.
Je t'aime coq.

« (...)

« Je suis une bite, mais pas à toi.

Tu es moi, mais je ne suis pas à toi.
La bite est à moi, car Bite.
Je suis une Bite, je suis une Bite.
Je suis Dieu dans ma bite.
Je suis Dieu dans ma bite. Ta bite n'est pas à moi, pas à moi.
Je suis bite dans Sa bite.
Je bite, je bite, je bite
Tu es bite, mais pas Bite.

« Je veux t'écrire beaucoup, mais je ne veux pas travailler avec toi, car tes buts sont autres. Je sais que tu sais faire semblant. Je n'aime pas les faux-semblants. J'aime les faux-semblants, quand l'homme veut du bien. Tu es un homme méchant. Tu n'es pas un tsar. Tu n'es pas mon tsar, et moi je suis ton tsar. Tu me veux du mal. Je ne te veux pas de mal. Tu es méchant, et moi je suis une berceuse. Dodo, dodo, dodo, dodo. Dors paisiblement, dodo, dodo. Dodo. Dodo. Dodo.

« D'homme à homme,

« Vaslav Nijinski. »

in Cahiers (cf. bibliogr.), pp. 296-300.

Une errance de Nijinski :

« Depuis que je ne mange pas de viande, j'ai remarqué que mon estomac allait mieux, que mes idées étaient meilleures et que je courais au lieu de marcher. Je marche seulement pour me reposer. Je cours beaucoup, car je sens une force. J'ai des muscles obéissants. J'ai le cerveau obéissant. Je danse avec plus de légèreté, et j'ai un grand appétit. Je mange vite et je ne pense pas à ce que je mange. Ma nourriture n'est pas importante, car je n'en fais rien. Je mange n'importe quoi. Je ne mange pas de conserves. Je mange des légumes frais et toutes sortes de nourritures végétariennes. Je suis végétarien. Je ne suis pas un mangeur de viande. Je suis un homme, et pas une bête. Je suis une bête quand Dieu veut me faire comprendre que je ne dois pas manger de viande. Ma femme ressent qu'il ne faut pas manger de viande, mais elle a peur d'arrêter, car le Docteur Fränkel [Frenkel-Tissot] mange de la viande. Elle croit que le Docteur Fränkel comprend mieux la médecine que moi. Je comprends que le Docteur Fränkel ne comprend pas la médecine, ainsi que beaucoup d'autres docteurs et professeurs. Les docteurs et les professeurs aiment beaucoup manger, car ils pensent que la viande donne de la force physique. Je crois que la force physique ne vient pas de la nourriture, mais de la raison. Je sais que bien des gens diront qu'on ne peut pas se nourrir de la raison. Je dirais qu'on peut se nourrir de la raison, car la raison distribue la nourriture. Je mange autant que la raison me le commande. J'ai beaucoup mangé maintenant, car je sentais une grande faim. Je me suis enfui de la maison, car ma femme ne m'a pas compris. Elle a eu peur de moi, et j'ai eu peur d'elle. Elle a eu peur de moi, car elle croyait que je ne voulais pas qu'elle mange. Elle pensait que je voulais la faire mourir de faim. Je veux l'aider, c'est pourquoi je ne veux pas qu'elle mange de viande. Je me suis enfui de la maison. J'ai descendu et descendu en courant la montagne sur laquelle est notre maison. Je courais et courais. Je ne trébuchais pas. Une force inconnue me portait en avant. Je n'étais pas fâché contre ma femme. Je courais tranquillement. Au pied de la montagne il y avait la petite ville de Saint-Moritz. Puis j'ai tourné sur une route qui menait vers le lac. J'ai pressé le pas. En traversant la ville, j'ai remarqué le Docteur Fränkel qui allait chez ma femme. J'ai compris qu'on lui avait téléphoné et qu'on lui avait demandé de venir.

« J'ai marché et j'ai baissé la tête, comme si j'étais coupable. J'ai marché et marché. Je marchais vite. Quand je me suis approché du niveau du lac, j'ai commencé à me chercher un refuge. J'avais un franc et dix centimes en poche. J'ai pensé que j'avais encore de l'argent à la banque, environ quatre cents francs. Je me suis dit que je pouvais me payer une chambre, mais

que je ne rentrerais pas à la maison. J'ai décidé de chercher une chambre. Je suis entré dans une pâtisserie pour demander à la propriétaire de la maison et de la pâtisserie de me donner une chambre. Je voulais l'émouvoir, et je lui ai dit que je n'avais rien mangé. Je lui ai d'abord demandé si elle-même avait mangé. Elle a dit qu'elle avait déjà terminé. Après ça je lui ai dit que j'avais faim. Elle n'a rien répondu, croyant probablement qu'il ne fallait pas que je mange. J'allais souvent chez eux, et j'achetais souvent toutes sortes de friandises. Elle croyait que j'étais riche, c'est pourquoi elle me faisait toujours des amabilités. J'embrassais son enfant et lui caressais la tête. Elle était contente. Je lui disais que je la plaignais, car elle souffrait à cause de la guerre. Elle se plaignait des temps difficiles. Je pleurais, elle aussi. Je lui commandais beaucoup de friandises, croyant l'aider. Elle était contente. Je lui ai demandé si elle pouvait me louer une chambre. À quoi elle m'a répondu que tout était archiplein. Après quelque temps elle m'a dit qu'il y aurait un appartement libre dans une semaine. Je lui ai dit que je n'avais pas besoin d'un appartement. Elle m'a dit qu'elle me plaignait bien, mais qu'elle ne pouvait pas me donner de chambre. J'ai senti qu'elle pensait que je voulais venir avec une femme. Je lui ai dit que je voulais une chambre et que je voulais y travailler, parce que ma femme ne me comprenait pas. Elle a ressenti ma plainte et elle est partie. J'ai dit à son mari qui était là pendant notre conversation que j'étais un homme sérieux et que je n'avais pas besoin d'une femme. Il m'a ressenti, mais il ne pouvait rien faire. Je lui ai dit qu'il était parfois difficile de se comprendre. À quoi il m'a répondu qu'un jour, sa femme avait pris une assiette pas comme il le fallait, et il lui avait conseillé de la prendre comme il le fallait, mais elle ne lui a pas obéi³⁴³. J'ai senti les pleurs du mari. Moi aussi je me suis mis à pleurer dans mon âme. Je lui ai serré la main pour la première fois et je suis parti. J'ai senti de l'amertume, car j'ai compris que je serais obligé de passer la nuit dans la rue. J'ai marché. J'ai passé une galerie de magasins fermés, car toute la ville de Saint-Moritz-Dorf [Dorf (alem.) = village] était fermée. Personne ne l'habitait. Je me suis installé près d'un mur sous une fenêtre qui avait un appui, pour voir si je pourrais y passer la nuit³⁴⁴. J'ai senti de la chaleur. Après quelque temps j'ai senti du froid. J'ai aperçu de loin une femme ratatinée de froid. J'étais ratatiné aussi. J'avais froid, car c'était l'hiver et l'on était à deux mille mètres. J'ai continué. Soudain, j'ai remarqué une porte ouverte et je suis entré. Je n'ai vu personne, alors j'ai suivi les chambres qui étaient fermées à clé. J'ai remarqué une porte entrouverte et je suis entré. Soudain, j'ai senti que ça puait. La puanteur provenait de l'intérieur. J'ai regardé avec attention, et j'ai vu que c'étaient des water-closets sales. J'ai failli pleurer, car je pensais que je devrais dormir dans

343 L'on se demande si le pâtissier, par hasard, ne se moque pas de Nijinski sans qu'il s'en aperçoive, ou bien si ce dernier ne prend pas à la lettre quelque expression toute faite.

344 Il faut se rappeler que la scène se passe en hiver, que ledit village se trouve dans les Alpes, à 1822m d'altitude, et que la température est sans doute au-dessous de 0°C, ce qui donne une idée de l'état délirant où se trouve Nijinski, qui va aller *crescendo* dans ce passage.

des water-closets sales. Je suis sorti dans la rue. La rue était vide. J'ai continué. Soudain, j'ai été poussé vers la gauche et j'y suis allé. J'ai suivi une mauvaise route. À une certaine distance j'ai remarqué une petite maison à deux étages, peinte en blanc. Je suis allé dans cette direction. Je suis entré dans la maison, et j'ai trouvé la propriétaire. La propriétaire était une femme simple. Elle avait des vêtements déchirés. Je lui ai demandé si elle pouvait me donner une chambre. Elle a dit qu'elle le pouvait, mais que la chambre était froide. Je lui ai dit que ça m'était égal. Elle m'a emmené au premier étage. L'escalier était à l'extérieur, raide et cassé. L'escalier ne craquait pas, mais la neige craquait. Je suis entré dans la chambre numéro 5 et j'ai vu sa pauvreté. Je me suis senti soulagé. Je lui ai demandé combien il fallait payer pour la chambre. Elle a dit un franc par jour. Je l'ai remerciée et je suis parti en promettant de passer le soir. Nous nous sommes séparés. La maison était blanche et propre. On voyait que les gens étaient pauvres, mais propres. Je voulais partir, mais je ne pouvais pas. Je voulais écrire dans cette petite chambre. La chambre me plaisait. J'ai jeté un coup d'œil, et j'ai vu un lit dur sans oreillers et des fauteuils alignés. Les fauteuils étaient des chaises en bois courbé. Près du lit en vieux bois, il y avait un lavabo sans cuvette. J'ai compris qu'il n'y avait pas d'accessoires de toilette. Je voulais rester, mais Dieu m'a dit qu'il fallait partir. Je suis parti. La femme a fait une bonne impression sur moi. Je suis reparti par le chemin d'où j'étais venu. J'ai senti de la tristesse. Ma tristesse était profonde. De la petite maison, j'ai vu ma petite maison à moi, et j'ai pleuré. Je pleurais amèrement. J'avais du chagrin. Je voulais éclater en sanglots, mais mon malheur était trop grand. Les larmes ne venaient pas. J'étais triste. Je suis resté triste longtemps, car j'ai traversé la forêt. J'ai marché longtemps, et je suis entré dans une maison sur la route. J'ai vu des enfants. Je les ai ressentis, et ils m'ont senti. Ils ont cru que je voulais jouer et ils se sont mis à me jeter de gros morceaux de neige. Je leur répondais par de petits morceaux, en disant en allemand « c'est pas bien ». Je ne parle pas allemand, mais j'ai compris les enfants. J'ai pris la luge et je les ai promenés. Ils riaient. J'étais heureux. Je suis entré avec eux dans leur chaumière et j'ai vu une femme. La femme leur a donné des galettes grasses avec du sucre. Elle les faisait cuire et les donnait aux enfants. Je voulais manger, car je n'avais rien mangé au déjeuner. Elle m'a senti et m'a donné une galette. J'ai voulu lui donner dix centimes, mais elle n'a pas voulu les prendre. Je les lui ai fourrés dans la main en disant que c'était pour les pauvres enfants. Elle a dit en allemand, en montrant le cimetière, qu'elle avait perdu son enfant voilà déjà trois mois, et qu'elle l'avait enterré dans le cimetière. J'ai senti son malheur et je lui ai dit qu'il ne fallait pas s'affliger, car Dieu voulait reprendre son enfant. Elle s'est tue et a senti la vérité. Je lui ai encore dit que Dieu reprenait ce qu'il avait donné, et qu'il ne fallait pas s'affliger. Elle s'est calmée et s'est mise à rire³⁴⁵. Je voulais partir, mais elle a encore donné une galette à chacun de ses enfants. Je ne bougeais pas. Elle m'a

345 Là encore, l'on peut se demander si l'interlocutrice de Nijinski le prend au sérieux.

donné encore une galette. Elle-même n'en mangeait pas. Elle me ressentait. Je l'ai remerciée et je suis parti. Les enfants m'aimaient. Je ne me suis pas promené avec eux plus d'un quart d'heure. Je suis parti par la route de la forêt. Dans la forêt j'entendais les oiseaux et parfois des exclamations de promeneurs à skis. Je n'avais pas de skis, mais je ne tombais pas. Je marchais et marchais. Je ne tombais pas, car je marchais sur la route. Je ne pouvais pas aller plus loin, car je sentais du froid aux pieds. J'étais habillé légèrement. Je montais rapidement la colline, soudain je me suis arrêté. Je ne savais pas quoi faire. Je ne voulais pas décider le premier. J'attendais le commandement de Dieu. J'attendais et attendais. J'avais froid. J'attendais. J'ai senti de la chaleur. Je savais qu'avant de mourir gelé les hommes ressentent le froid, mais je n'avais pas peur de mourir. J'ai senti une poussée et j'ai continué à marcher. Je suis monté plus haut. Je marchais et marchais. Soudain je me suis arrêté, et j'ai compris qu'il n'était pas possible d'aller plus loin. Je n'avançais plus, je ne bougeais plus et je sentais le froid. J'ai compris que la mort était venue. Je n'avais pas peur et je pensais que je m'allongerais, et qu'après on me ramasserait et m'amènerait à ma femme. Je pleurais. Je pleurais dans mon âme. J'avais du chagrin. Je ne savais pas quoi faire. Je ne savais pas où aller³⁴⁶. J'ai compris que si j'allais plus loin, je ne trouverais pas d'abri avant vingt-cinq verstes [26,66km]. J'avais peur de mourir de froid, car j'avais faim et j'étais fatigué. Je me suis retourné et j'ai pris le chemin du retour. Je marchais et marchais. J'ai vu une autre route menant ailleurs. J'ai pris cette route et j'ai vu des gens. Je me suis réjoui dans mon âme. Les gens n'ont pas fait attention à moi. J'ai continué à marcher en admirant leurs silhouettes sur des skis. Je marchais sur une mauvaise route. La route était toute défoncée. Je ne pouvais pas regarder de côté. Je voyais que l'Inn coulait le long de la route. L'Inn prend sa source là où j'avais marché. Je marchais mal et j'étais fatigué. Je marchais et marchais. Je voulais me reposer. J'ai aperçu une souche, mais la souche était au bord de la route, et le bord de la route tombait à pic dans l'Inn. J'ai essayé de m'asseoir, mais j'ai failli tomber dans l'Inn. L'Inn était rapide, car la montagne était haute. Je marchais et marchais. Je ressentais une immense fatigue, mais soudain je me suis senti fort et j'ai voulu courir toutes les vingt-cinq verstes. Je ne comprenais pas la distance. Je croyais que je les parcourrais vite, mais je me suis senti fatigué. Je marchais et marchais. Je voulais retourner sur la route que j'avais déjà suivie, mais j'ai senti le froid et j'ai décidé d'aller plus loin. Je suis entré dans le village de Kampffer [Champfèr]. Dans ce village j'ai entendu des enfants chanter. J'ai compris que ce chant n'était pas joyeux, mais appris en classe, et je ne me suis pas arrêté. Je plaignais les enfants. Je marchais et j'ai senti que je devais aller vers cette chambre, parce que je devais changer de vie. J'ai décidé d'y aller, mais une force inconnue m'a fait comprendre que je devais retourner vers chez moi. La route était longue et montait, mais je

346 Non seulement il s'est épuisé et égaré, mais de plus, ce qui le ramène en plein dans l'inquiétude, Dieu ne lui parle pas à ce moment : ici le sujet est donc seul, submergé par le réel, d'où la certitude qu'il a de mourir.

n'avais pas peur de monter. Je marchais et marchais. Soudain je me suis senti fatigué et je me suis assis sur le garde-fou de la route. J'étais assis et je me reposais. J'avais froid. Je gelais, mais je n'avais pas peur de mourir de froid, car je sentais encore beaucoup de chaleur. J'étais assis et j'attendais. J'ai vu passer des voitures et des passants, mais je ne bougeais pas. Je croyais qu'il me faudrait rester toujours assis, mais soudain j'ai senti la force me relever. Je me suis levé et je suis parti. Je marchais et marchais. J'ai rencontré des charrettes pleines de bois, et j'ai marché à leur côté. J'ai vu un cheval qui courait dans la montée et j'ai couru. Je le faisais sans penser, mais en ressentant. Je courais et j'étais à bout de souffle. Je ne pouvais pas courir et j'ai marché. J'ai compris que les gens harassent les chevaux ou les gens jusqu'à ce que le cheval ou l'homme s'arrête ou tombe comme une pierre. Le cheval et moi avons décidé qu'on pourrait nous fouetter tant qu'on voudrait mais que nous n'en ferions qu'à notre tête. Car nous voulons vivre. Le cheval marchait, moi aussi. Dans la voiture était assis un gros monsieur avec sa femme qui s'ennuyait. Le cocher s'ennuyait aussi. Tout le monde s'ennuyait. Je ne m'ennuyais pas, car je ne pensais pas, mais je ressentais. Je marchais et marchais.

« Je suis arrivé à la ville de Saint-Moritz-Dorf. Je me suis arrêté près des dépêches. Je ne lisais pas les dépêches. Soudain quelqu'un m'a pris par l'épaule. Je me suis retourné et j'ai vu le Docteur Fränkel, Fränkel voulait que je passe par chez eux, mais j'ai refusé net, en lui disant que je ne pouvais parler avec personne aujourd'hui, que je voulais être seul. Il m'a dit qu'il valait mieux que j'aille chez eux, car ma femme y était. J'ai dit que je n'aimais pas les réconciliations, mais que j'aimais que la raison comprenne, et pas qu'on arrange des réconciliations. J'aimais Fränkel, car j'ai senti qu'il avait du chagrin. Moi aussi j'avais du chagrin, mais j'ai décidé de retourner chez moi. J'ai senti que c'était ma maison, et je suis allé dans sa direction. Je marchais vite [...] »

In Cahiers, par Vaslav Nijinski, pp.191-200, cf. bibliogr.

L'après-midi d'un faune

Poème de Stéphane Mallarmé, mis en musique par Claude Debussy et monté par les Ballets russes en 1911, sous le titre de Prélude à l'après-midi d'un faune, avec Vaslav Nijinski dans le rôle éponyme, et Bronislava dans celui de la nymphe qu'il séduit.

« Ces nymphes, je les veux perpétuer.

« Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève

En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais

Bois même, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais

Pour triomphe la faute idéale de roses

« Réfléchissons...

ou si les femmes dont tu gloses

Figurent un souhait de tes sens fabuleux !

Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus

Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :

Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste

Comme brise du jour chaude dans ta toison ?

Que non! par l'immobile et lasse pâmoison

Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,

Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte

Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent

Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant

Qu'il disperse le son dans une pluie aride,

C'est, à l'horizon pas remué d'une ride
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.

« Ô bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage
Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ
« Que je coupais ici les creux roseaux domptés
» Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines
» Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
» Ondoie une blancheur animale au repos :
» Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
» Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve
» Ou plonge...

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la :
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

« Autre que ce doux rien par leur lèvres ébruité,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;
Mais, bast ! arcane tel élu pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
Rêve, dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;
Et de faire aussi haut que l'amour se module
Évanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.

« Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attends !
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses; et par d'idolâtres peintures
À leur ombre enlever encore des ceintures :
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

« Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.
« Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure
» Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
» Avec un cri de rage au ciel de la forêt ;
» Et le splendide bain de cheveux disparaît
» Dans les clartés et les frissons, ô pierreries !
» J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries
» De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
» Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;
» Je les ravis, sans les désenlacer, et vole
» À ce massif, haï par l'ombrage frivole,
» De roses tarissant tout parfum au soleil,
» Où notre ébat au jour consumé soit pareil.
Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille ! la frayeur secrète de la chair :
Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide
Qui délaisse à la fois une innocence, humide
De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.
« Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs
» Traîtresses, divisé la touffe échevelée
» De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée :

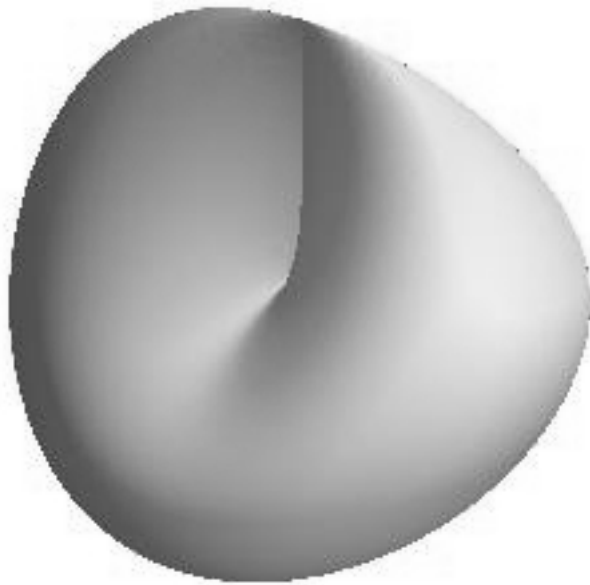
» Car, à peine j'allais cacher un rire ardent
» Sous les replis heureux d'une seule (gardant
» Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
» Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,
» La petite, naïve et ne rougissant pas :)
» Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,
» Cette proie, à jamais ingrate se délivre
» Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.

« Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront
Par leur tresse nouée aux cornes de mon front :
Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;
Et notre sang, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
À l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :
Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus
Sur ta lave posant tes talons ingénus,
Quand tonne une somme triste ou s'épuise la flamme.
Je tiens la reine !
--O sûr châtement...
--Non, mais l'âme
De paroles vacante et ce corps alourdi
Tard succombent au fier silence de midi :
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !

« Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins. »

Stéphane Mallarmé, *L'après-midi d'un faune – églogue*, cf. bibliogr.

Annexe 3 : le cross-cap, ou mitre de Steiner.



La mitre de Steiner.

Le cross-cap est une surface courbe à bord fermé, tout comme la sphère et le tore. Appelé en français « mitre » ou « bonnet croisé », ou encore « surface de Steiner », du nom de son concepteur, il a la particularité de se refermer sur lui-même en passant de l'extérieur à l'intérieur, ce qui explique certaines particularités de cette surface :

- tout comme l'anneau de Moebius (qui lui est topologiquement similaire), cette surface n'a qu'une seule face, et un seul bord, puisque extérieur et intérieur se confondent au niveau de la ligne de pénétration. Cependant, contrairement à l'anneau de Moebius, le bord est fermé.
- Au centre de la surface, à la racine de la ligne d'interpénétration entre l'intérieur et l'extérieur, l'on observe un point privilégié, qui est en fait un trou – car il est extérieur à la surface elle-même – un trou sans dimension, tout comme le point.
- Si l'on découpe cette surface d'une façon particulière, avec un huit inversé, en suivant la structure de la surface de l'extérieur vers l'intérieur, autour de ce point privilégié, on obtient un anneau de Moebius, puisqu'en fait, la ligne de pénétration n'a aucune existence matérielle.
- Du fait-même de sa construction, cette figure est irréprésentable dans un espace à trois dimensions, aussi ses représentations, dont celle ci-dessus, sont nécessairement inexactes – la ligne de pénétration n'existant en réalité pas, c'est une commodité pour représenter la surface en question.

Le cross-cap a été décrit par Jakob Steiner (1796-1863), un mathématicien suisse très en avance sur son temps, qui a beaucoup travaillé dans le domaine de la géométrie.

Annexe 4 : une courte biographie de James Joyce (1882-1941).

James Augustine Aloysius Joyce est né en 1882 à Dublin. Élevé dans une famille catholique originaire de Cork (Irlande), il est l'aîné de douze enfants, dont deux sont morts, en bas âge, de fièvre typhoïde. Il écrit son premier poème à l'âge de neuf ans, en 1891, *Et Tu Healy*, à l'occasion la mort de Charles Stewart Parnell (1846-1891), chef de file du nationalisme irlandais, dit « le roi sans couronne d'Irlande », poème que son père fait imprimer et dont il envoie un exemplaire à la Bibliothèque du Vatican.

La famille Joyce est assez aisée, elle vit même des ressources d'une petite usine dont le père est propriétaire, mais ce dernier, devenu alcoolique, dilapide rapidement la fortune familiale, ce qui compromet la scolarité du fils chez les jésuites, les frais de scolarité ne pouvant plus être réglés. Cependant, James Joyce entre dans une autre école catholique, et il est destiné, dès 1893, à une carrière religieuse de jésuite par ses parents. Dès l'âge de 16 ans, pourtant, il se rebelle, rejette le catholicisme et s'affirme comme athée.

Il suit ensuite un enseignement en lettres et langues modernes à l'Université de Dublin à partir de 1898, écrit quelques pièces de théâtre et de nombreux articles – notamment une critique élogieuse d'une pièce d'Ibsen à laquelle ce dernier répondra, par lettre, pour l'en remercier – œuvres qui n'ont pas, apparemment, été retrouvées à ce jour.

En 1903, il obtient son diplôme de l'université, puis part à Paris, officiellement pour y effectuer des études de médecine ; cependant, il n'y reste que quelques mois, pendant lesquels il gaspille à boire l'argent que sa famille a pu, difficilement, lui procurer. Il rentre à Dublin alors qu'un cancer a été diagnostiqué à sa mère, qui mourra quelque temps plus tard, et refuse de prier à son chevet, s'affirmant comme athée. Les conditions de vie des Joyce se dégradent encore, car James Joyce, semble-t-il, réagit à la mort de sa mère en buvant encore plus. Il gagne quelque sous en enseignant et en chantant, ce qui permet à la famille de subsister tant bien que mal.

Il écrit, le 7 janvier 1904, à l'âge de 22 ans, *Le portrait de l'artiste*, qui deviendra un long roman, *Stephen le héros*, finalement publié sous le titre de *Dedalus*. Il rencontre Nora Barnacle, qui travaille comme femme de chambre, dont il tombe amoureux et aura deux enfants, un fils, Giorgio, né en 1905 et une fille, Lucia, en 1907, qui déclenchera une schizophrénie. Il épousera Nora Barnacle à Londres, en 1931.

En 1904, il se bat au cours d'une beuverie dans un parc de Dublin, puis est recueilli par une vague connaissance de son père, Hunter, qui fait venir, pour le soigner, un étudiant en médecine,

Oliver St John Gogarty, qui est aussi un poète et humoriste irlandais, et plus tard homme politique et médecin réputé ; les deux hommes inspireront à Joyce les personnages de Leopold Bloom et Buck Mulligan, importants protagonistes de son roman *Ulysse*. Il quitte Hunter quelques jours plus tard, après que Gogarty l'eut menacé avec une arme à feu, au cours d'une dispute.

James Joyce et Nora Barnacle quittent l'Irlande pour Zurich, puis Trieste (alors possession de l'empire austro-hongrois), où l'écrivain tente vainement de trouver un poste d'enseignant, avant de partir à Pola, en Croatie (alors aussi province du même empire), où il enseigne quelques mois entre 1904 et 1905. Le couple est finalement expulsé, comme tous les autres ressortissants étrangers, de la ville, après la découverte d'un réseau d'espionnage par les autorités du pays. Le couple revient alors à Trieste, pour dix ans, où James Joyce enseigne l'anglais.

Le frère de l'écrivain les rejoint, car James Joyce lui a trouvé un poste d'enseignant. Mais les relations entre les deux hommes se tendent de plus en plus, en raison de la propension à boire de l'écrivain.

Les Joyce connaissent pendant cette période de courts voyages, à Rome en 1906, à Dublin en 1909, où l'écrivain rend visite à son père et fait publier *Gens de Dublin*, ainsi qu'à Galway pour voir la famille de Nora. Il ramène une de ses sœurs, Eva, à Trieste, revient encore à Dublin pour ouvrir une salle de cinéma qui marche un temps, mais fait faillite après son retour à Trieste en 1910, avec Eileen, son autre sœur, qui se mariera plus tard avec un banquier tchèque, alors que Eva, nostalgique de l'Irlande, retournera dans son pays peu de temps après. Des projets d'entreprises que Joyce espérait un tant soit peu lucratives n'aboutissent pas.

James Joyce revient une dernière fois à Dublin en 1912 afin de régler semble-t-il un conflit avec son éditeur à propos de *Gens de Dublin*, et ne reviendra plus jamais en Irlande, malgré les supplications de son père.

Durant la première guerre mondiale, en 1915, les Joyce s'installent à Zurich. L'écrivain rencontre Frank Budgen, qui deviendra son meilleur ami et confident. Il revient brièvement à Trieste, mais ne s'y plaît plus en raison des changements que la guerre y a imprimés, d'autant moins que les relations avec son frère, qui est resté là-bas, se dégradent.

Sur l'invitation d'Ezra Pound, en 1920, il se rend à Paris, où il restera pendant 20 ans; en 1922, il publie *Ulysses*, qui sera traduit en français en 1929. Il est soutenu par des amis influents dans le monde littéraire – notamment les Jolas, fondateurs de la revue *Transition* dans laquelle il publiera en 1923 des morceaux de *Work in progress*, œuvre publiée intégralement sous le titre de *Finnegans wake*, en 1939, après dix-neuf ans de travail, ainsi que Harriet Shaw Weaver, une féministe et femme politique britannique, qui sera son mécène. Il rencontre, entre autres

célébrités, Samuel Beckett, avec qui il collabore dans la rédaction de *Work in progress*, et sur qui il aura une grande influence artistique, de l'aveu du dramaturge.

C'est en 1939 que les Joyce repartent à Zurich, puis s'installent dans l'Allier, pour retourner dans la même ville suisse, où l'écrivain meurt le 13 janvier 1941, devenu presque aveugle des suites d'une longue maladie aux yeux. Sa femme Nora décède en 1951, et son fils Giorgio en 1976. Tous les trois, profondément athées (en ce qui concerne l'écrivain, il faut cependant préciser, ce que nous avons vu *supra*, qu'il était athée d'une façon tout à fait singulière), ont été incinérés après leur mort.

Bibliographie abrégée de James Joyce, la date étant l'année de la première publication de l'œuvre citée :

The Holy Office (1904) – poésie ;

Chamber Music (Musique de Chambre) (1907) – poésie.

Gas from a burner (De l'eau dans le gaz) (1912) – poésie.

Les Exilés (Exiles), théâtre, 1914.

A portrait of the Artist as a Young Man (Portrait de l'artiste en jeune homme) (1916) – roman.

Ulysses (Ulysse) (1922) - roman ;

Poems penyeach (Dix sous de poèmes) (1927) – poésie.

Collected Poems (1936) – poésie.

Finnegans Wake (1939) – roman rédigé à partir de *Work in progress*.

En outre, en 1944, une publication posthume est faite des restes du manuscrit de Stephen Hero (Stephen le Héros), qui a servi de matériel au Portrait de l'artiste, et dont une bonne partie avait péri dans les flammes après une dispute. De plus, en 1968, paraît *Giacomo Joyce*, un poème d'amour, écrit en 1914, publié à partir des seize pages manuscrites de la plume de Joyce, par Faber & Faber.

James Joyce a en outre inspiré un nombre conséquent d'études autour de son écriture, autant littéraires (Richard Ellmann à qui l'on doit une célèbre biographie de l'écrivain, Philippe Sollers, Vladimir Nabokov, Umberto Eco...) que scientifiques (Jacques Lacan avec le séminaire sur *Le sinthome* (1976), Jacques Aubert, éminent spécialiste français de l'écrivain, professeur émérite à l'Université Lumière-Lyon II, membre de l'École de la Cause Freudienne et de la James Joyce Foundation, avec son *Introduction à l'esthétique de James Joyce* paru en 1973), ainsi qu'en philosophie (Jacques Derrida...), et eu une influence majeure sur la littérature du vingtième siècle

(Philippe Sollers, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett, Anthony Burgess, William S. Burroughs...).

Enfin, C'est une phrase de James Joyce qui inspire Murray Gell-Mann, physicien nucléaire né en 1929, lorsqu'il décrit et nomme la célèbre particule subatomique qui lui vaut le prix Nobel de physique en 1969 : « Three quarks for muster Mark » (*Finnegans wake*). Et pour finir avec la petite histoire, le 16 juin, en Irlande, à Dublin, depuis 1954, l'on fête le Bloomsday, lieu et date auxquels se situe l'action du roman *Ulysse*, dont le héros est Léopold Bloom, double littéraire de James Joyce, qui déclara sa flamme à Nora Barnacle le même jour, en 1904. Pendant cette fête, les admirateurs de l'écrivain parcourent les rues de la ville, habillés à la mode du début du XXe siècle, tout en citant des passages du roman. Le parcours reproduit aussi fidèlement que possible les détails du roman. Cette fête est maintenant célébrée dans plus de soixante pays, et en Irlande, elle est devenue un festival de plusieurs jours.

Bibliographie.

Ouvrages en relation avec Mary Barnes et l'antipsychiatrie, et Vaslav Nijinski :

ANONYME

« La mort d'un psy rebelle » (sur David Cooper), journal *Libération*, n°1616, juillet 1986.

BARNES, Mary et BERKE, Joseph

Mary Barnes, un voyage à travers la folie, éditions du Seuil, coll. Essais, Paris, 1973.

BARNES, Mary et SCOTT, Ann

Something Sacred – conversations, writing, paintings, Free Association Books, Londres, Royaume-Uni, 1989.

BATESON, Gregory

Perceval le fou, éd. Payot, Paris, 2002.

BENOIS, Alexandre

Reminiscences of the Russian Ballets, Putman editions, Londres, Royaume-Uni, 1941.

BINSWANGER, Ludwig (fondateur), Robert(fils), Ludwig(neveu du précédent), puis Kurt(cousin du précédent).

Binswanger-Archiv, Sanatorium Bellevue, Kreuzlingen, 1857-1980, Université de Tübingen, Bade-Wurtemberg, Allemagne.

BION, Wilfred

Séminaires cliniques, textes établis par Francesca Bion, éd. d'Ithaque, Paris, 2008.

BOSSEUR, Chantal et GENTIS, Roger

Clés pour l'antipsychiatrie, éd. Seghers, Paris, 1976.

BOURMAN, Anatole

The Tragedy of Nijinsky, Whittlesey House, McGraw-Hill Book Company Inc., New York, 1936.

BUCKLE, Richard,

Nijinsky, éd. Phoenix Giant, Londres, 1998.

COCTEAU, Jean

Le coq et l'Arlequin, Stock, Paris, 1979.

COLLECTIF

Nijinsky, 1889-1950, catalogue de l'exposition sur le danseur, Paris, Musée d'Orsay, 23 octobre 2000-18 février 2001, édité par la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2000.

EDGAR, David

Mary Barnes, Methuen Publishing Ltd, Londres, Royaume-Uni, 1979.

FRENKEL-TISSOT, Hans-Curt

Beitrag zur Frage der traumatischen Ernährungsstörung des os lunatum manus, thèse de Doctorat, Zurich, 1914. Un exemplaire, reproductible, est répertorié à la BNF (notice n° FRBNF32129095), sous la cote 4-THETA ZUR MED-67.

GULLENTOPS, David, et HAINE, Malou

Jean Cocteau : textes et musique, Collection Musique-Musicologie, Pierre Mardaga éditeur, Sprimont, Belgique

HUGO, Valentine

Écrits et entretiens radiophoniques, Actes Sud, Arles, France, 2002.

JUNG, Carl Gustav

Présent et avenir, éd. Denoël, coll. Le Livre de Poche, Paris, 1978.

KIRSTEIN, Lincoln,

Nijinsky Dancing, éd. Alfred A. Knopf, New York, États-Unis, 1975.

KRASOVSKAYA, Vera

Nijinsky, éd. Schirmer, États-Unis, 1979.

LAING, Ronald David

Le Moi Divisé, éd. Stock, Paris, 1970.

LAING, Ronald David et COOPER, David

Raison et violence, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1976.

LAING, Ronald David et ESTERSON, Aaron

Sagesse, déraison et folie, éd. du Seuil, coll. Points, Paris, 1986.

LIFAR, Serge

Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende, collection Les Introuvables, éditions d'Aujourd'hui, 1982 – première édition : éditions du Rocher, Monaco, 1954.

MALLARMÉ, Stéphane

L'après-midi d'un faune – églogue, La Revue Indépendante, Paris, 1882. Ce texte est disponible dans l'édition citée en lecture libre sur <http://www.archive.org>.

NIJINSKA, Bronislava

Mémoires - 1891-1914, éd. Ramsay, Paris, 1983.

NIJINSKI, Vaslav

Cahiers, version non expurgée, Actes Sud, coll. Librairie de la Danse, Arles, France, 1995.

Journal de Nijinski, version expurgée, éditions Gallimard, collection Folio, Paris, 1953.

NIJINSKI (ou NIJINSKY), Romola

Nijinsky, éd. Sphere Books, Londres, Royaume-Uni, 1980.

Nijinski (version française de l'ouvrage ci-dessus), éd. Denoël, 1934.

The Last Years of Nijinsky, éd. Simon & Schuster, New York, E.-U.A., 1957.

OSTWALD, Peter

Nijinski, un saut dans la folie, Passage du Marais, Paris, 1995.

REISS, Françoise

Nijinski ou la grâce, sa vie, son œuvre et sa psychologie, L'Harmattan, coll. les Introuvables, Paris, 1999.

RIVIÈRE, Jacques

"Le Sacre du Printemps", in *La Nouvelle Revue Française*, pp. 706-730, 5^{ème} année, octobre-novembre, n°59, Paris, 1913.

ROBERTSON, James

Jeunes enfants à l'hôpital, éd. Le Centurion, Paris, 1972.

SIENNE, Catherine de

Le Livre des dialogues, suivi de *Lettres*, préface et traduction de Louis-Paul Guigues, éd. Du Seuil, Paris, 2002

Psychanalyse, psychiatrie, linguistique et psychologie :

ALLOUCH, Jean

Marguerite, ou l'aimée de Lacan, 2e édition revue et augmentée, E.P.E.L., Paris 1990 et 1994.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION

Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fourth Edition - Text Revision (DSMIV-TR), éd. American Psychiatric Association, Washington, E.-U.A., 2000.

ARRIVÉ, Michel :

Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient : Freud, Saussure, Pichon, Lacan, première édition : Paris, Puf, 1994.

ARTIÈRES, Philippe :

Manuscrits ordinaires et savoir médical au XIXe siècle, in *Génésis* (revue internationale de critique génétique), n°15, pp.109-120, Paris, 2000.

BENVENISTE, Émile

Problèmes de linguistique générale, 1 et 2, 1966 et 1974, Paris, Gallimard.

BINET, Alfred

La graphologie : les révélations de l'écriture d'après un contrôle scientifique, éd. L'Harmattan, Paris, 2004.

BLEULER, Eugen

Eugen Bleuler: Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien (1911), rééd. *Dementia praecox ou Groupe des schizophrénies*, coéd. GREC/EPEL, coll. Ecole lacanienne de psychanalyse, 2000.

BRIERRE DE BOISMONT, Jacques François Alexandre

Du suicide et de la folie suicidé considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie, éd. Germer Baillière, 1856 – 2e éd. en 1865.

CLÉRAMBAULT, Gaétan Gatien de

L'Automatisme mental, éd. Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, 1992.

L'érotomanie, éd. Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paris, 2002.

Œuvres psychiatriques, éd. Frénésie, éd. Penne d'Agenais (Lot-et-Garonne), 1998.

- DAMOURETTE, Jacques et PICHON, Édouard
Des mots à la pensée, essai de Grammaire de la langue française, éd. d'Atrey, Paris, 1911-1940
- DELAY, Jacques, DENIKER, Pierre et HART, J.M.
 « Traitement des états d'excitation et d'agitation par une méthode médicamenteuse dérivée de l'hibernothérapie », *Annales Médico-psychologiques*, 1952, vol.110, pp.267-273.
- FÉVRIER, James Germain
Histoire de l'écriture, éd. Payot, Paris, 1995.
- FOUCAULT, Michel
Histoire de la folie à l'âge classique, 1961, rééd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1997.
- FREUD, Sigmund
Cinq psychanalyses, PUF, Paris, 1954.
Cinq leçons sur la psychanalyse, Éditions Payot, Paris, 1966.
Essais de psychanalyse, Éditions Payot, Paris, 1981.
Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen, éditions Gallimard, Paris, 1986.
Inhibition, symptôme et angoisse, PUF, collection Quadrige, Paris, 1993.
L'inquiétante étrangeté et autres essais, éditions Gallimard, collection Folio/Essais, Paris, 1985.
L'interprétation des rêves, PUF, Paris, 1967.
Malaise dans la civilisation, Flammarion, Paris, 1997.
Métapsychologie, Éditions Gallimard, collection Idées, Paris, 1968.
Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse, éditions Gallimard, collection Folio/Essais, Paris, 1984.
Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, éditions Gallimard, Paris, 1987.
Trois essais sur la théorie sexuelle, éditions Gallimard, collection Folio/Essais, Paris, 1987.
- FREUD, Sigmund et BREUER, Joseph
 "Histoires de malades", in *Études sur l'hystérie*, PUF, Paris, 1956.
- GARRABÉ, Jean
Histoire de la schizophrénie, coll. Médecine et Histoire, éditions Seghers, Paris, 1992.
- HÉROUARD, Béatrice
 "Écrits inspirés et langue fondamentale", Supplément n°4 de la revue *L'Une-bévue*, E.P.E.L., automne-hiver 1993.
- JAKOBSON, Roman
Éléments de linguistique générale (1 et 2), Éditions de Minuit, Collection Double, 1981.
- JANET, Pierre
Les névroses, version numérique de l'Université du Québec à Chicoutimi établie par Janick Gilbert à partir de l'édition originale, Ernest Flammarion Éditeur, Paris, 1919, 1ère édition idem, 1909.
L'évolution psychologique de la personnalité, version numérique de l'Université du Québec à Chicoutimi établie par Jean-Marie Tremblay à partir de l'édition originale, éditions Chahine, Paris, 1929.
- KEMPF, EDWARD J.
Selected papers, édition établie par Dorothy Clark Kempf et John C. Burnham, Indiana University Press, 1974, Bloomington, U.S.A
- KRETSCHMER, Ernst
Paranoïa et sensibilité (traduction française de la 3 e éd. allemande), éd. P.U.F., Paris, 1963.
- LACAN, Jacques
 « Écrits inspirés: Schizographie », in *Annales Médico-Psychologiques*, 1931
De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité, thèse de doctorat en médecine, ouvrage paru initialement aux éditions Le François, Paris, 1932 ; éditions du Seuil, Paris, 1975.
Les psychoses, (séminaire III - 1955-56), éditions du Seuil, Paris, 1981.
La relation d'objet, (séminaire IV -1956-57), éditions du Seuil, Paris, 1994.
Le désir et son interprétation (séminaire VI – 1958-59), éditions de l'Association freudienne Internationale, Paris, 2000.
L'identification (séminaire IX), 1961-62, inédit.
L'angoisse (séminaire X - 1962-63), éditions du Seuil, Paris, 2004.
Encore, (séminaire XX - 1972-73) éditions du Seuil, Paris, 1975.
RSI (séminaire XXII), 1974-75, inédit.
Le Sinthome, (séminaire XXIII 1975-1976) éditions du Seuil, Paris, 2005.
La topologie et le temps (séminaire XXVI), 1978-79, inédit.
- LACAN, Jacques, LEVY-VALENSI, J. et MIGAULT, P. :
 « Troubles du langage écrit chez une paranoïaque présentant des éléments délirants du type paranoïde (Schizographie) », in *Annales Médico-Psychologiques*, Paris, 1931.
- LEGRAND DU SAULLE, Henri
La folie devant les tribunaux, éd. F. Savy, Paris, 1864.
- MARCÉ, Louis-Victor

« De la valeur des écrits des aliénés au point de vue de la sémiologie et de la médecine légale », in *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 2e série, t.XXI, Librairie Baillière et fils, Paris, 1864.
Traité de la folie des femmes enceintes, des nouvelles accouchées et des nourrices et considérations médico-légales qui se rattachent à ce sujet, coll. Psychanalyse et civilisation, éd. L'Harmattan, Paris, 2002.

RÉGIS, Emmanuel Jean Baptiste Joseph

Précis de psychiatrie, éd. Doin et fils, Paris, 1914.

« La doctrine de Freud et de son école », in *L'Encéphale, journal des maladies mentales et nerveuses*, t.8, 1913.

« Les aliénés peints par eux-mêmes », in *L'Encéphale, journal des maladies mentales*, t.2, pp. 184-198, G. Masson éd., 1882.

« Les aliénés peints par eux-mêmes », in *L'Encéphale, journal des maladies mentales*, t.3, pp 642-655, Librairie J.-B. Baillière et fils, 1883.

RIGOLI, Juan

« La vivante image de l'esprit », in *Starobinski en mouvement*, actes du colloque Jean Starobinski, sous la direction de Murielle Gagnebin et Christine Savinel, mai 2002, Centre de Recherche sur les Images et leurs Relations, Université Sorbonne Nouvelle (Paris III), coll. L'Or de l'Atalante, éd. du Champ Vallon, Seynal (Ain), 2001.

Lire le délire : aliénisme, littérature et rhétorique en France au XIX^e siècle, version remaniée de la thèse de doctorat soutenue en 1999 sous la direction de Jean Starobinski à l'Université de Genève, éd. Fayard, Paris, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de

Cours de linguistique générale, éd. Payot, (1913)1995

SAUVAGNAT, François

« Les phénomènes élémentaires psychotiques et la fonction de l'écrit », in *Quarto*, Revue de l'ECF de Belgique.

« Hallucinations psychotiques et énonciation », in « La voix, dans et hors la cure », n° thématique de la revue *Psychologie clinique*, n°19, Paris, 2005.

SAUVAGNAT, François, (sous la direction de)

Destins de l'adolescence, Presses de l'Université Rennes 2, Rennes, 1992.

SECHEHAYE, Marguerite-Albert

Journal d'une schizophrène, Presses Universitaires de France, Paris, 1950.

Ouvrages en relation avec les journaux intimes et les autobiographies :

ALTHÜSSER, Louis

L'avenir dure longtemps, éditions Stock, Paris, 1993.

ATHANASE (saint)

La vie de Saint Antoine, texte critique, traduction et notes de Gerhard Johannes Bartelink, collection Sources Chrétiennes, n°400, les Éditions du Cerf, Paris, 1994.

ARGENSON, René-Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'

Mémoires et journal inédit du marquis d'Argenson, ministre des Affaires étrangères sous Louis XV, 5 tomes, éd. P. Jannet, Paris, 1857-1858.
Ouvrage consultable dans son intégralité sur <http://cour-de-france.fr/>, site de recherches historiques indépendant sur l'histoire de la cour de France du Moyen-Âge au XIXe siècle, partenaire du CNRS.

BARBIER, Edmond-Jean-François

Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763) ou Journal de Barbier, avocat au Parlement de Paris, 8 tomes, éd. Charpentier, Paris, 1857 à 1866. Ouvrage consultable dans son intégralité sur <http://cour-de-france.fr/>, site de recherches historiques indépendant sur l'histoire de la cour de France du Moyen-Âge au XIXe siècle, partenaire du CNRS.

BERGIER, Joseph

Journal de la vie de Joseph Bergier (1831-1878), Lyon, Musée de la Gardagne (inédit).

CANDY, Pierre Philippe

Journal d'un notaire dauphinois du XVIII^e siècle, Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

COMMYNES, Philippe de

Mémoires, édition bilingue, présentation et traduction en français moderne par Jean Dufournet, éd. Flammarion, Paris, 2007.

CHALLE, Robert

Journal de voyage fait aux Indes Orientales par une escadre de six vaisseaux commandés par M. Du Quesne, depuis le 24 février 1690 jusqu'au 20 août 1691, éd. Machuel, Rouen, 1721, puis Mercure de France, 2002.

COLLÉ, Charles

Journal historique ou Mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772), 3 tomes, édité par l'Imprimerie Bibliographique, Paris, 1807. Ouvrage consultable dans son intégralité sur www.archive.org, bibliothèque internet en accès libre.

Correspondance inédite de Collé faisant suite à son journal accompagnée de fragments également inédits de ses œuvres posthumes, éd. Henri Plon, Paris, 1864. Ouvrage consultable dans son intégralité sur www.archive.org, bibliothèque internet en accès libre.

DANGEAU, Philippe de Courcillon de

Journal, 19 tomes, éd. Firmin Didot Frères, Paris, 1854 à 1860. Ouvrage consultable dans son intégralité sur <http://cour-de-france.fr/>, site de recherches historiques indépendant sur l'histoire de la cour de France du Moyen-Âge au XIXe siècle, partenaire du CNRS.

- DIDEROT, Denis
Lettres à Sophie Volland, éd. Gallimard, coll. Folio Classique, Paris, 1994.
- FRANK, Anne
Le journal d'Anne Frank, éd. Calmann-Lévy, Paris, 2002.
- FROISSART, Jean
Chroniques, texte présenté par Peter F. Ainsworth et George T. Dilier, Le Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques, Paris, 2001.
- GIDE, André :
Les cahiers et les poésies d'André Walter, Gallimard, NRF, Paris, 1952.
Journal 1889-1939, Gallimard, NRF, Paris, 1939.
- GONCOURT, Edmond et Jules de
Journal – Mémoires de la vie littéraire (1851-1896), 3 tomes, éd. Robert Laffont, Paris, 2004;
- GOUBERVILLE, Gilles Picot, sieur de
Le Journal du sire de Gouberville, Éditions Des Champs, Bricquebosq (Manche), 1993-1994.
- HÉROARD, Jean
Le journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII, texte établi sous la direction de Madeleine Foisil, éd. Perrin, Paris, 1996.
- HUG-HELLMUTH, Hermine von
Journal d'une petite fille (1919), Denoël, Paris, 1988
- JOINVILLE, Jean de
Vie de Saint Louis : le livre des paroles et des bons faits de notre saint roi Louis, éd. Paleo, Clermont-Ferrand, 2002.
- JULLIEN (de Paris), Marc Antoine
Essai sur l'emploi du tems, ou méthode qui a pour objet de bien régler sa vie, premier moyen d'être heureux, destinée spécialement à l'usage des jeunes gens, imprimeur-libraire Dondey-Dupré Père et Fils, Paris, 1824.
- LACROIX, Noé
Journal, éd. Université pour Tous de Bourgogne (UTB), Chalon-sur-Saône, 2003.
- LEJEUNE, Philippe
Le moi des demoiselles – enquête sur le journal de jeune fille, éditions du Seuil, Paris, 1983.
- LEJEUNE, Philippe et BOGAERT, Catherine
Le journal intime – histoire et anthologie, éditions Textuel, Paris, 2006.
- L'ESTOILE, Pierre de
Journal d'Henri III, roi de France et de Pologne : 1574-1589, éd. Paleo, Clermont-Ferrand, 2000.
- LOUÏS, Pierre
Mon Journal (20 mai 1888-14 mars 1890), éd. Gallimard, Les Cahiers de la NRF, Paris, 2003.
- MAURIAC, François
Journal – Mémoires politiques, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 2008.
- MONCONYS, Balthazar de
Journal de Balthazar de Monconys, publié par le Sieur de Liergues, son fils, Lyon, 1665-1666.
Les voyages de Balthazar de Monconys, A. Hermann, Paris, 1887.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de
Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne, en 1580 et 1581, éditions Le Jay, 1774 (première édition), PUF, 1992.
Essais, PUF, collection Quadrige, 2004.
- OLIER, Jean-Jacques
Lettres de M. Olier, fondateur du séminaire de Saint Sulpice, 1642-1672, éd. Victor Le Coffre, Paris, 1885.
- PEPYS, Samuel
Journal, éd. Laffont, Paris, 1994.
- RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas
Mes inscriptions, suivi de Journal, texte établi, annoté et présenté par Pierre Testud, Éditions Manucius, Houilles (Yvelines), 2006.
- RICTUS, Jehan
Journal quotidien (1898-1933), inédit, dépôt BNF n°NAF16097-16249.
- ROLAND, Marie Jeanne (née PHILIPPON)
Mémoires de Madame Roland écrits durant sa captivité, édition établie par M.P. Faugère, 2 tomes, Librairie L. Hachette et Cie, Paris, 1864.
Lettres en partie inédites de Madame Roland (Mademoiselle Phlipon), édition établie par C.A. Dauban, éd. Henri-Plon, 2 tomes, Paris, 1867.

- RYSSELBERGHE, Maria van
Les cahiers de la petite dame – notes pour l'histoire authentique d'André Gide, éditions Gallimard, coll. Les Cahiers de la NRF, Paris, 1973.
- SARTRE, Jean-Paul
Les mots, éd. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1995.
L'être et le néant, éd. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1976.
- SCHUMANN, Robert et Clara
Journal intime, éd. Buchet-Chastel, Paris, 2009.
- WOOLF, Virginia
Le journal d'un écrivain, éd. 10/18, Paris, 1999.

Paralysie du sommeil (psychologie cognitive) :

- CHEYNE, J. Allan
 « Play, Dreams and Simulation », in *Behavioral and Brain Science*, n°23, pp.918-919, Cambridge University Press, Royaume-Uni, 2000
- CHEYNE, J. A., NEWBE-CLARK, I.R., et RUEFFER, S.D.
 « Sleep paralysis and associated hypnagogic and hypnopompic experiences », *Journal of Sleep Research*, n°8, pp.313-318, Blackwell Scientific Publishers Ltd, Royaume-Uni, 1999.
- CHEYNE, J. A., RUEFFER, S. D., et NEWBY-CLARK, I. R.
 « Hypnagogic and hypnopompic hallucinations during sleep paralysis: Neurological and cultural construction of the night-mare », *Consciousness and Cognition*, n°8, pp.319-337, Academic Press, Elsevier Ltd, Londres, Royaume-Uni, 1999.

Autres :

- ANONYME
La Bible, traduction de André Chouraqui, éditions Desclée de Brouwer, 2003.
- ANONYME
Les Contes des mille et une nuits, bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, Paris, 2005.
- ANZIEU, Didier
 Une peau pour les pensées – entretiens avec Gilbert Tarrab, éd. Apsygée, Paris, 1991.
- ARTAUD, Antonin
Le Théâtre et son double, collection Folio/Essais, éditions Gallimard, 1964.
Pour en finir avec le jugement de Dieu, NRF, éditions Gallimard, Paris, 1974 et 2003.
L'Ombilic des Limbes, suivi de *Le Pèse-nerfs* et autres textes, NRF, éditions Gallimard, Paris, 1927, 1954, 1956 et 1968.
- AR-RŪMĪ, Djālāl-ud-Dīn
Le livre du dedans, éd. Albin Michel, Paris, 1997.
Odes mystiques, éd. Klincksieck, Paris, 1973.
- ELLMANN, Richard
James Joyce, éditions Gallimard, collection Tel, Paris, 1987.
- KHAWAM, René R., traducteur
La Poésie arabe, anthologie, éditions Phébus, coll. Libretto, Paris, 1995.
- LEVI, Primo
Lilith, éd. Le Livre de Poche, coll. Biblio, Paris, 1987.
- RABELAIS, François
Gargantua, éd. Gallimard, coll. Folio Plus Classique, Paris, 2004.
Pantagruel, éd. LGF – Le Livre de Poche, coll. Classiques de Poche, Paris, 1979.
- SHAKESPEARE, William
Richard III, Garnier-Flammarion, Paris, 1979.
- ZYLBERMAN, Patrick
 « Eugénie à la scandinave : le débat des historiens », in *Médecine/Sciences*, vol.20, n°10, pp.916-925, éd. Société de la Revue Médecine/Sciences (SRMS) et EDK, octobre 2004.

Abréviations bibliographiques.

Les carnets sur la mort et sur la vie cités in Osw. sont les cahiers d'écolier sur lesquels Nijinski a écrit, publiés depuis dans leur intégralité sous le nom de *Cahiers* (cf. bibliogr.).

Nija : Les *Mémoires* de Bronislava Nijinska.

Osw : *Nijinski, un saut dans la folie*, par Peter Ostwald.

KBOsw : Notes de Kurt Binswanger, tirées des Dossiers médicaux de Bellevue, Archives de l'Université de Tübingen, citées par Peter Ostwald dans *Nijinski*.

JOURNAUX INTIMES DE LA FOLIE

Étude différentielle de l'écriture du sujet dans l'hystérie et la schizophrénie, à partir des écrits de Mary Barnes et de Vaslav Nijinski.

Résumé :

Cette thèse explore la topologie de l'inconscient, afin de déterminer comment se constitue l'écriture du sujet, à travers la perspective lacanienne du nouage des registres réel, symbolique et imaginaire. L'auteur présente une analyse différentielle, à partir de l'autobiographie de Mary Barnes et du journal intime de Nijinski. Si dans l'hystérie de M. Barnes le symptôme, vécu comme un voyage initiatique par le sujet, tient fermement les trois registres ensemble et que dans la schizophrénie de V. Nijinski il existe un nouage de type sinthomatique tel que l'a exposé J. Lacan dans le Séminaire XXIII, qui se trouve saboté par l'arrêt de la danse, l'écriture, dans la névrose comme dans la psychose, peut être envisagée comme l'effet du mouvement rétrograde imposé par le désir lui-même. Ce travail, enfin, vise à continuer la conception lacanienne de la topologie des psychoses.

Mots-clés :

psychanalyse, psychopathologie, écriture, sujet, hystérie, schizophrénie, Mary Barnes, Nijinski, Nijinsky.

DIARIES OF MADNESS

Differential survey about the writing of the subject in hysteria and in schizophrenia, through Mary Barnes's autobiography and Nijinsky's diary.

Abstract :

This thesis explores the topology of the unconscious, in order to determine the process of the subject's writing, based upon the work of Jacques Lacan about the knotting of the registries real, symbolic and imaginary. The author presents a differential analysis, about Mary Barnes's autobiography and Nijinsky's diary. Considering that in M. Barnes's Hysteria the symptom, lived like an initiatic journey by the subject, firmly maintains the three registries, and that in V. Nijinsky's schizophrenia there is a knotting of the sinthomatic kind as described by J. Lacan in *Le séminaire XXIII*, which is destroyed by the end of the artist's dance, the writing, as well in neurosis as in psychosis, can be seen as the effects of the retrograde movement imposed by the desire itself. This work intends to continue the lacanian conception of the topology in the psychoses.

Keywords :

psychoanalysis, psychopathology, writing, subject, hysteria, schizophrenia, Mary Barnes, Nijinsky.

Discipline : Psychologie.

LABORATOIRE DE PSYCHOPATHOLOGIE,
RECHERCHES EN PSYCHOPATHOLOGIE : NOUVEAUX SYMPTÔMES ET LIEN SOCIAL (EA4050),
DÉPARTEMENT DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES,
UNIVERSITÉ DE HAUTE-BRETAGNE, RENNES 2,
PLACE DU RECTEUR HENRI LEMOAL,
35043 RENNES CEDEX.