

## Raymond Roussel, une poiesis du sinthome comme réel

*René Fiori*

"La Cause du désir n°73"

Publié le 2 septembre 2020

[sinthome](#)

« L'auteur prend l'exemple de Raymond Roussel et d'une vignette clinique issue de sa pratique pour mettre en avant un sinthome « par l'écriture, à partir d'un évènement de jouissance dont le surgissement est similaire ». – Frédérique Bouvet »

### Raymond Roussel, une poiesis de lalangue comme sinthome

#### René Fiori

La période qui circonscrit l'écriture du premier poème connu de Raymond Roussel comprend quatre événements d'importance. Sa sœur Germaine se marie en avril 1893 avec Charles Letonnelier, comte de Breteuil ; en octobre 1893, âgé de seize ans et huit mois, Raymond Roussel après plusieurs tentatives, est admis à l'unanimité du jury dans les classes de piano au Conservatoire de Paris<sup>[1]</sup> (sa mère qui adorait la musique lui avait fait quitter à l'âge de treize ans le lycée pour le Conservatoire, et pour son instruction, elle avait fait venir des précepteurs à la maison)<sup>[2]</sup> ; en mars 1894, naît Robert de Breteuil, enfant de sa sœur ; le 6 juillet de la même année, son père Eugène Roussel, décède brusquement.

Durant cette période, la proximité temporelle de l'admission à « l'unanimité » au Conservatoire et la mort de son père peuvent nous interroger sur leur rapport causal avec l'évènement qui survient alors, et dont témoigne le poème « Mon âme ». On nous dit qu'excellent musicien, la musique laissait pourtant insatisfait le jeune Roussel, car il n'arrivait pas à composer de mélodies. Il délaisse donc cette activité pour l'écriture. C'est bien plus tard qu'il saura se faire applaudir par ses imitations de musiciens, en utilisant son talent pianistique.

L'évènement dont il va s'agir est le premier d'une série de trois d'un processus de désintégration subjective en trois temps : le premier à dix-sept ans, et dont témoigne le poème « Mon âme » ; le second, deux ans plus tard, alors qu'il écrit son roman en vers *La doublure* ; le troisième temps, au moment de sa parution, le 10 juin 1897, à la suite de laquelle l'écrivain décide de consulter Pierre Janet.

#### Le rêve endoscopique

Dans un même espace temporel et topique, l'écriture du poème « Mon âme » relève à la fois du témoignage et de la

performance, non de l'inspiration. Sur le versant du témoignage l'écrivain nous décrit un phénomène invasif. Il rêve et, dans ce rêve, surgissent ce qu'il appelle dans le poème des vers, des rimes. Il dénomme ainsi des sons, non pas qu'il entend, mais qu'il voit se former dans son mental : « Les rimes jaillissent en masse / Des profondeurs de son milieu. »<sup>[3]</sup> ; « Bientôt devant le puits j'arrive : / Sans bouger je surveille tout, / Pour que chacun des vers s'écrive / Sans qu'on tarde, pendant qu'il bout », et plus loin : « Et sans effort, pour toute tâche / Quand je sens mes vers insoumis / jaillir malgré moi je les lâche, / Ému de leur sens infinis ».<sup>[4]</sup> Plus loin encore : « Des vers se forment dans mon âme / N'ayant qu'un sens quelconque, feint, / Mais quoique je lutte et m'en blâme, / à les faire je suis contraint. »

Le rêve, plus précisément ce qu'il contient en son cœur, est la cause du poème. Ce noyau est aussi la cause du désir particulier de Roussel, comme nous allons le voir. Le poème scénarise l'envahissement d'une jouissance qui, de structure, est hors sens, mais dont cet écrit en transforme l'impact subjectif par la signification théâtralisée qu'il déploie, tout en se constituant en programme destinal pour le sujet. Cette jouissance, l'écrivain l'inscrit tout au long du poème sous le signe du feu. « Mon âme est une étrange usine/ Où se battent le feu, les eaux... ; »<sup>[5]</sup>, « Au centre, un brasier l'illumine... » Ce feu, ces flammes sont la métaphore à peine voilée de la fièvre délirante dans laquelle se produit l'événement onirique. Si l'objet voit n'est pas absent dans cet événement, c'est la prégnance de l'objet regard survalorisé et surdimensionné dans la théâtralité qui irrigue le propos. Deux registres se sont mis en continuité pour le sujet : celui du réel véhiculé par l'événement rêvé et la réalité. Dès lors, on peut dire que Roussel ne s'est jamais réveillé de son rêve et que cette jouissance condensée en cauchemar, par sa puissance invasive, a aboli cette issue. Le sujet ne peut pas dire : « J'ai rêvé. » Un *continuum* s'établit entre rêve et réalité.

Le poème « Mon âme » interprète l'événement de jouissance onirique, et cette interprétation fixe le sujet dans sa destinée. Le brouillage des limites entre rêve et réalité est important. Comment qualifier et identifier en effet le lieu d'où sourd cette jouissance ? Vient-elle de l'intérieur ou de l'extérieur ? Ce brouillage en produit un autre, celui de l'attribution subjective. Ce que voit et entend peut-être Roussel ne vient pas d'un Dieu comme pour Schreber, ou ne peut être attribué au voisin rencontré dans l'escalier, comme dans le cas de Jacques Lacan à l'hallucination « truie ». Enfin, cette rencontre onirique contient en son cœur l'élément de perplexité, ressort de la certitude inébranlable de la vocation d'écrivain qui jamais ne vacillera pour Roussel, malgré ses échecs répétés et retentissants.

C'est l'impossibilité d'une telle attribution et de la localisation de ce déchaînement, auquel se conjoint l'élément de perplexité, qui met en demeure le sujet au pied du mur d'interpréter cet événement. Il l'interprète donc comme une inspiration surgissant *ex nihilo* qui de ce fait l'identifie à un génie. Les hallucinations contenues dans le rêve lui faisant préciser que c'est du génie de l'écrivain qu'il s'agit. « À cette explosion voisine / de mon génie universel / je vois le monde qui s'incline / devant ce nom : Raymond Roussel. »<sup>[6]</sup>

On peut avancer que le poème « Mon âme » est la métaphore délirante de ce surgissement hallucinatoire de sons et d'images, du moins à la limite du sonore et du visuel. L'écriture du poème « Mon âme » atteste donc de plusieurs choses. Par une métaphore à peine voilée, il témoigne que l'écrivain a traversé une épreuve subjective hallucinatoire. Il rend compte de la décision du jeune Raymond Roussel de traiter par l'écrit le jaillissement invasif de cette « inanité sonore ».<sup>[7]</sup> Il indique que le sujet passe d'une position passivée par ce flux continu à une position active. Dans ce mouvement s'inscrit la marque d'une jouissance qui sera à jamais mémorable pour lui.<sup>[8]</sup> La certitude y est au cœur. Elle l'entraînera dans une impasse : retrouver cette jouissance perdue et ce qu'il interprète comme la gloire qui y est attachée, marquant sa vocation du sceau de la volonté et non du désir, ni de l'inspiration.

L'inversion imaginaire dont témoigne le poème, d'objet passivé de la jouissance en sujet actif, et l'impossibilité d'en interpréter l'attribution, se répercute par l'emploi du présent de l'indicatif, tout au long de ce poème. Ce présent se veut être celui du performatif. Ce temps verbal qui veut actualiser le violent surgissement de la jouissance opère en même temps le transfert de cette intensité, de cette pression, et de la tension qu'elle a provoquée chez le sujet, sur le moi qui se dilate en omnipotence et en performance : « Sur la terre que je domine / Je vois ce feu continuel / Qui seul

et sans frère illumine / Partout l'univers Actuel. »<sup>[9]</sup> Le poème accuse donc réception de cet envahissement dans le même temps où il est mis en œuvre d'un « paravent aux échos sonores »<sup>[10]</sup> qui a accompagné ce déversement. Il est la scénographie primordiale des éléments réels et symboliques qui vont propulser Roussel vers l'écriture.

### **Le premier procédé de Roussel**

Le poème « Mon âme » rend compte précisément du non-sens des éléments sonores dont le sujet était le siège : « Une strophe jaillit ensuite / mais si prompte quand je la sens / Que dans le moment de sa fuite / Je n'en peux épuiser le sens. » Plus loin : « Je vois sortir une maxime / Dont je ne comprends pas un mot. » Cette description métaphorique en termes visuels atteste aussi de la conversion de la pression libidinale changée en ubiquité du regard : « Bientôt devant le puits j'arrive ; / Sans bouger je surveille tout / Pour que chacun des vers s'écrive / sans qu'on tarde, pendant qu'il bout » ; « En les recevant, je surveille / Toujours, de loin, de qui s'écrit / Dans le gouffre qui fait merveille / Grâce à ma tension d'esprit. » Ce poème est un délire au sens de Freud et de Lacan, c'est-à-dire une tentative de guérison par le sens d'un événement perplexifiant, d'une « signification de signification ».<sup>[11]</sup>

Les « Poèmes inachevés » qu'il faut considérer comme le pendant du poème « Mon âme », restituent la transcription de ces trognons de matière sonore entendue par le sujet : « rassu/fiss/mate/ enfon/las. » Ils nous montrent aussi comment il capturait ces éléments hors sens, ces « éclats insensés » en les résorbant dans la signification d'un vers : « Pourtant son sommeil me rassure / Elle se glisse à la fissure / des draps qui sur le matelas / dessinent la tiède enfonçure / Où posait son corps las. » Il semble qu'il faille introduire à ce propos une nuance et considérer qu'il s'agit bien plus d'images que de signification. La matière sonore est incrustée dans des images. Les poèmes inachevés témoignent que cette mise en image conserve en creux la trace du sonore dans la mise en rime qui en est l'écho, écho qui est comme le souvenir de la fascination de la voix.

### **La doublure et son Autre**

*La Doublure* est publié deux ans après le poème « Mon âme » ; le roman en vers est le contrepoint clinique du poème. Cette fois, le récit ne porte pas la trace de l'envahissement libidinal, le second auquel pourtant est sujet Roussel. Par la suite, c'est à cette dernière période d'écriture que le sujet ne cessera de se référer. « Non, il ne s'agit pas du sentiment de sa valeur, du sentiment que l'on mérite la gloire, puisque je n'y pensais pas du tout auparavant. Cette gloire était un fait une constatation, une sensation, j'avais la gloire [...] ce que j'écrivais était entouré de rayonnements, je fermais les rideaux, car j'avais peur de la moindre fissure qui eut laissé passer au-dehors les rayons lumineux qui sortaient de ma plume. »<sup>[12]</sup> C'est cette jouissance surgie dans le rêve hallucinatoire qui sera annulée, abolie, lors du choc de la publication.

La doublure, c'est Gaspard, acteur de théâtre qui n'arrive pas à habiter le rôle qu'il s'est vu confier en remplacement de l'acteur principal tombé malade. La première partie de *La doublure* nous montre sa maladresse lorsqu'en public, il essaie sans succès de remettre l'épée au fourreau. L'ironie qui revient sur l'acteur de la part du public réapparaît dans la suite du roman sur les têtes de carton du carnaval de Nice où Gaspard, déprimé, s'est rendu avec sa maîtresse, laquelle finira par le quitter à la fin du récit. Le roman est une suite de tableaux, où la description imagée est ici encore prépondérante, et dont le fil conducteur est la déchéance de Gaspard qui finira par jouer dans une fête foraine. Contrepoint clinique, ce récit l'est, certes, quand il met en scène l'interprétation impossible de l'acteur Gaspard, métaphore de l'impossible d'une identification du sujet qui ne soit pas du registre de l'imitation ou du mimétisme, enfin d'une identification qui ne soit pas vidée de toute incarnation, incorporelle, déshabillée.

### **La secousse**

*La Doublure* paraît le 10 juin 1897. Nous avons le témoignage de ce qui a suivi par Pierre Janet que l'écrivain alla consulter durant cette période : « Quand le volume parut, quand le jeune homme, avec une grande émotion, sortit dans la rue et s'aperçut qu'on ne se retournait pas sur son passage, le sentiment de gloire et la luminosité s'éteignirent brusquement. Alors, commença une véritable crise de dépression mélancolique avec une sorte de délire

de persécution, prenant la forme de l'obsession et de l'idée délirante du dénigrement universel des hommes les uns par les autres. »[13] Raymond Roussel nous rapporte lui-même ceci : « Quand la *Doublure* parut le 10 juin 1897, son insuccès me causa un choc d'une violence terrible. J'eus l'impression d'être précipité jusqu'à terre du haut d'un prodigieux sommet de gloire. La secousse alla jusqu'à provoquer chez moi une sorte de maladie de peau qui se traduisit par une rougeur sur tout le corps et ma mère me fit examiner par notre médecin, croyant que j'avais la rougeole. De ce choc résulta surtout une effroyable maladie nerveuse dont je souffris pendant bien longtemps. »[14]

Sur la lancée de ce sentiment de gloire, de cette certitude, Roussel a voulu porter, faire reconnaître cette gloire sur la scène du monde littéraire. L'Autre social a invalidé son écriture, et par voie de conséquence sa gloire. Mais le propos de Pierre Janet nous indique de dissocier deux éléments : le regard de l'Autre dont l'absence ici atteint directement l'intime du sujet, et le succès littéraire proprement dit, auquel il échoue à accéder. Le premier vaudrait comme regard réel, là où le second, regard symbolique a été rejeté de ce lieu de l'Autre. C'est une gloire immédiate, court-circuitée dans le regard de l'Autre qu'il attend, et non la renommée qui lui reviendrait dans l'après-coup de sa publication.

### **Prospection : « les textes genèses »**

L'indifférence du regard de l'Autre aura comme conséquence dramatique d'abolir pendant plusieurs années tout potentiel d'écriture. Une autre période commence, celle de la prospection, c'est-à-dire de la mise au point d'un procédé d'écriture qui puisse pallier cette extinction radicale. Car Raymond Roussel ne doute pas de sa vocation d'écrivain, associée à la volonté de retrouver la jouissance éprouvée autrefois.

De ce tarissement, de l'anéantissement immédiat de l'inférence imaginative qui s'ensuit, Roussel nous donne un témoignage : « Cette prospection n'allait pas sans me causer des tourments et il m'est arrivé de me rouler dans des crises de rage, en sentant que je ne pouvais parvenir à me donner les sensations d'art auxquelles j'aspirais. » Après le choc qui suivit la publication de *La doublure*, ce qui est nommé ici « prospection », aux résonances géographique et géologique, est la recherche d'un procédé d'écriture que Roussel finira par trouver, et dont nous avancerons qu'il réalisera pour une certaine durée, l'état stabilisé d'un *sinthome*, avec les publications ultérieures.

C'est à partir du type de doublon homophonique dont nous reproduisons ici deux exemples que Raymond Roussel construira dorénavant la plupart de ses récits. Ceux-ci ne reposent donc pas sur une, ou des évocations suscitées par ce qu'il voit, ce qu'il entend, ou ce qu'il imagine. Le point de départ est constitué de deux phrases, où le changement d'une lettre d'un seul mot ouvre à d'autres significations de tous les autres termes.

Les taches de la laine sur le gros mouton à cinq pattes

Les taches de la laine sur le gros bouton à cinq pattes

Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard

Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard

Puis le récit se construit en partant de la première phrase pour se terminer par la seconde. Ce parcours est réalisé en extrayant des images de la signification des mots. C'est l'autre versant du procédé qu'il nous détaille dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : « Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque dont je tirais des images en la disloquant, un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus. » L'imaginaire de Roussel ne répondant pas sur le registre de l'inspiration, l'écrivain va chercher ces images au cœur de la signification des mots.[15] On notera que le « quelconque » est ici substitué à l'*ex nihilo* induit par l'événement onirique à l'origine de sa vocation. L'une des conséquences spectaculaires de cette démarche en est que toute vraisemblance y est annulée.

### **Le vraisemblable et le plausible**

Les récits que nous lisons reposent pour la plupart sur la vraisemblance comme référence, à condition d'entendre le « vrai » dans tous les sens du possible : vrai présent, vrai futur, vrai passé, vrai logique, vrai illusoire, envers logique, fictif, etc. Ainsi, dans son récit, l'écrivain nous invite à considérer un possible parmi d'autres, en nous en livrant une version sous la modalité du vraisemblable, c'est-à-dire en l'ayant tissé du nécessaire, rendu par une mise en ordonnance d'éléments selon la modalité qui lui est propre. *A contrario* chez Raymond Roussel, la nécessité ne ressortit d'aucune cohérence interne au récit, mais de l'articulation méthodique des images recelées dans la signification des mots qu'il « disloque ». Comme si l'écrivain ne pouvait trouver cette nécessité que dans une extériorité à lui-même et à la scène du monde, la cherchant dans la matérialité même des diverses significations de chacun des mots qu'il choisit, significations qu'il convertit en image, et qui lui fournissent : les personnages, les lieux, les événements, etc. C'est parce que nous le lisons en référence à la vraisemblance et au registre du nécessaire dont elle est tissée, que ces récits nous paraissent étranges, et que nous est occulté le fait que si le fil narratif, l'histoire semble forcée, c'est qu'elle cache mal ce qu'elle est à l'origine : une juxtaposition d'images.

À partir de là, il s'agit pour Roussel de rendre tout cela plausible [16], ce qu'il faut entendre dans toute sa vivacité étymologique « comme ce qui mérite d'être applaudi », et que nous démarquerons de la notion du vraisemblable, ici comme deux versions de l'Autre. Le plausible ici étant le court-circuit qui cherche le regard réel de l'Autre, son immédiate homologation. Le vraisemblable était un long circuit qui passe par l'authenticité du sujet. Pour se faire applaudir par l'Autre, Roussel en viendra à mettre en scène théâtrale ses récits. Évidemment, il se fera huer, le public criant au scandale. Nous avancerons qu'il s'agit pour Roussel du retour dans le réel du regard, tel qu'il a été forclos de la fonction symbolique de l'Idéal du moi.[17]

### *Locus solus*

Ce qui frappe le lecteur dans l'*initium* de ces doublons homophoniques, c'est qu'une simple lettre vient faire rupture dans ce qui, sans elle, ne serait que la conjonction, la juxtaposition d'une phrase et de son écho, infime décalage d'une écholalie imminente. Cette lettre est comme un appel à l'Autre symbolique, là où Roussel est captivé par le sens-joui écholalique, qu'il peine à contrer, une mise en forme dans un doublon de substantifs, constitue déjà en elle-même, une formalisation signifiante en progrès, au regard des trognons sonores à l'étrange inanité dont il a été adolescent le réceptacle, et qui sont comme autant de fragments de jouissance, électrons désarticulés.

L'homophonie formalisée de ce doublon est le traitement du souvenir de la marque de jouissance, jouissance sonore qui était portée par ces fragments de langage dans l'événement onirique. Que le sujet soit captif d'une jouissance enfermée dans la figure de l'écho, est indiqué par la nécessité où se trouve l'écrivain de partir de la première phrase du doublon pour arriver absolument à la seconde. C'est l'unique nécessité du récit. La lettre qui différencie les deux mots est le moyen trouvé par Roussel pour tenter de sortir de son *locus solus*, et de mettre à distance l'écho. L'écrivain nous dit qu'il peine à inventer, à construire un récit. Cette lettre est comme le bâton placé dans la bouche du crocodile « écho », entre la première et dernière phrase. Là où manque ensuite l'appui sur le désir métonymique, Roussel se trouve dans la nécessité de mettre au point une mécanique, un procédé, sans l'appui de l'imaginaire, pour pallier la forclusion du *pneuma* de l'inspiration. D'un ou de plusieurs mots il tire des images, qu'il transcrit en mots, d'où de nouveau, il extrait d'autres images, etc. Aucune nécessité subjective relevant de la narration n'y est impliquée, et c'est le produit de cette mécanique imaginative qu'il veut faire valider par l'Autre social.

Dans le poème « Mon âme », l'intensité libidinale est transcrite dans les termes de feu divin, flammes, vers flambants, fournaise... Cet envahissement est corrélatif d'une atopie de sa source. Le regard est au premier plan. Mais c'est un regard endoscope, dilaté sur toutes les parties par la fièvre narrative délirante, où il se montre réversible, mobile, ubiquiste et se saisit de tous les éléments. La matière sonore y est retranscrite visuellement. Et dans le cours de la diégèse, tantôt c'est le sujet qui voit tout, tantôt il est vu par tous, ou de partout. Nous faisons l'hypothèse que l'événement de jouissance qui a submergé Roussel a pulvérisé et dégradé dans le registre imaginaire un élément qui relève du symbolique : l'Idéal du moi.

Comment peut-on appréhender cette pulvérisation et cette dégradation ? [18] Disons pour être précis, que cet élément possédait déjà cette virtualité dans la structure subjective de l'écrivain. Il s'est actualisé lors de cette irruption sur la scène imaginaire-réelle du rêve. La fonction de l'identification primordiale, symbolique, n'est pas celle d'une identification de l'ordre de la représentation. Le sujet y est certes aliéné, mais la fonction de ce S1 signifiant-maître n'est pas de le représenter. Sa fonction est plutôt de déterminer, de commander, de réguler les identifications relevant du moi idéal qui vont le représenter : « C'est pour elle que Lacan glisse dans son texte le terme "d'hypostase" du sujet, à savoir cette position de substance du sujet qui le conduit précisément là, dans cette identification-là, à croire qu'il n'est articulé à rien, qui lui permet de se prendre pour l'Un tout seul. » [19] Nous faisons l'hypothèse que la mise à découvert délirante de ce point chez Roussel montre que cette fonction identificatoire s'est dégradée en fonction de représentation du sujet, absorbant tout l'imaginaire moïque.

### **Idéal du sujet et Idéal du moi**

Mentionnons en contrepoint une vignette clinique, où cette fonction apparaît autrement contextualisée, c'est-à-dire dans le registre de la névrose. C'est la pleine valeur de cette fonction symbolisée, subjectivée à sa place, que nous montre le cas cité par Lacan dans son Séminaire sur le transfert. Cette femme y est décrite comme quelqu'un qui « a su à l'intérieur de sa famille, je veux dire sur son mari et sur d'aimables rejetons, maintenir tout à fait intact un champ de force d'exigences strictement centré sur ses besoins libidinaux à elle ». Lacan nous indique que dans le déroulement de la cure, « la chose qui devait être maintenue en tous les cas à l'abri de tout thème de contestation, c'est qu'elle avait les plus jolis seins de la ville ». [20] On voit ici qu'aucun indice de réalité ou de vraisemblance n'est par ailleurs donné, qui viendrait appuyer ce I(A). Simplement le rapport de rigidité du sujet à son Idéal du moi est présentifié, en tant que fixé à une certitude inconsciente. Il ne nous échappe pas là que tout S1 est en soi au fond délirant, par le caractère maximaliste jusqu'à l'absolu qui y est inhérent. Simplement c'est la fonction à laquelle il est dédié selon la structure subjective qui va décider si ce délire pourra s'inscrire dans un des discours du lien social, ou bien si le sujet, par sa singularité, s'en trouvera ségrégué. [21] C'est pour faire sentir la position dans l'inconscient de cette fonction symbolique que Jacques-Alain Miller a pu la formuler dans son Cours « 1,2,3,4 » comme « Idéal du sujet ». C'est ce que nous voyons s'opérer pour Roussel pour qui cet élément symbolique n'est pas en place dans l'inconscient. À partir de ce point, nous pouvons avancer qu'il s'agit pour l'écrivain d'un forçage sur fond de cette annulation, dans une tentative de faire passer cet élément dans le registre de la réalité sociale en « l'externalisant ». [22] Survient alors le symptôme d'une rougeur qui à sa grande surprise enveloppe tout son corps, sur lequel vient s'écraser le regard attendu de l'Autre, attente qui a rencontré l'indifférence générale. Cet événement, soufflant l'imaginaire de l'Idéal du moi par lequel le sujet veut se faire représenter, a laissé néanmoins la certitude de la gloire qui lui est consubstantielle, mais dévoile que le désir n'est arrimé à aucun autre élément que celui-là, c'est dire sans soutien d'aucun fantasme.

Dans la vie de Raymond Roussel, nous voyons ce regard déconnecté du symbolique se promener, se faufiler, jalonnant sa trajectoire – véritable Protée. C'est d'abord son élégance raffinée, immaculée [23] (loin de toute excentricité, semble-t-il). C'est ensuite le titre de certaines de ses œuvres *La vue, L'étoile au front* et d'autres, récits de descriptions minutieuses d'une photographie, d'une étiquette de bouteille et autres images figées. C'est la lucarne qu'il fait aménager dans le couvercle du cercueil de sa mère pour pouvoir observer son visage jusqu'au dernier moment. C'est encore la scène théâtrale où il fait mettre en scène ses récits écrits comme *Impression d'Afrique* ou *Locus Solus*. C'est la voiture-roulotte à large baie vitrée, unique en son genre, dont l'écrivain ne sortira jamais au cours de son périple autour du monde. [24]

### **L'uniforme du monde**

À la pulvérisation de la fonction symbolique S1, se corréle le fait qu'aucun fantasme n'est subjectivé qui pourrait drainer la jouissance dans un signifié, ou bien formaliser *a minima* une scène intermédiaire, un médium, à partir duquel pourrait être activée la puissance créatrice du sujet. Dans le cas de Roussel, le choc de l'indifférence de

l'Autre, lors de la publication de *La doublure*, dénude la néantisation de l'inférence imaginative du sujet qui ne repose que sur l'élation moïque, surmoïque. Dans la construction de ses récits, on voit alors comment le registre imaginaire non décorré à l'identification symbolique fondamentale, mais à son dérivé imaginaire, et déconnecté d'aucun fantasme, se trouve purement rabattu sur l'image.

Lorsque Roussel se déplace en roulotte, regardant les paysages par une baie vitrée, rapportant que toutes les villes se ressemblent, ne nous dit-il pas qu'il lui est impossible de rien inférer à partir de ce qu'il a vu, qu'il n'a pas accès à la puissance évocatrice du registre symbolico-imaginaire ?

### Identifications

Nous problématiserons la question de l'Idéal du moi en jeu ici, à partir du circuit identificatoire complexe, tel que l'isole J.-A. Miller dans le graphe du graphe du désir de Jacques Lacan :

$$S(\mathcal{A}) \text{ à } \$ \diamond a \text{ à } s(A) \text{ à } m \text{ à } I(A) \text{ [25]}$$

Le circuit identificatoire se trouverait dans le cas de l'écrivain Raymond Roussel, altéré comme suit, indiqué par l'exposant 0 :

$$S(\mathcal{A}) \text{ à } \$ \diamond a^0 \text{ à } s(A) \text{ à } m \text{ à } I(A)^0$$

*In fine*, pour Raymond Roussel, ce regard qui lui revient du réel, n'est-il pas celui sous lequel s'est figé le sujet, à savoir celui de sa mère ? À la lettre de son fils qui lui envoie une série de caricatures de singes, dans lesquelles il dit s'être reconnu, voici ce qu'elle répond : « [...] je suis indignée que tu prétendes m'envoyer ton portrait dans *La lecture*, je ne veux pas que tu mécanises ainsi mon œuvre de cette façon, tout le monde s'accorde au contraire à trouver que j'ai fait un chef-d'œuvre au physique et au moral [...]. Ainsi plus de mauvaises plaisanteries sur mon chou chéri auquel j'ai élevé un autel dans mon cœur dont je ne veux pas qu'on le déloge. » Cet autel ne fut-il pas aussi celui d'un sacrifice, car il s'agit bien ici du désir de la mère dans le réel[26], et non pas symbolisé.

Une comparaison s'impose entre le savoir-faire de Joyce et le procédé de Roussel. S'il s'agit dans les deux cas d'invention, en quoi pouvons-nous dire que celle de Roussel ne relève pas d'un savoir-y-faire avec la jouissance, équivalent à celui de James Joyce, chez lequel les épiphanies semblent avoir la fonction de scène intermédiaire – scène intermédiaire qui manque cruellement chez Raymond Roussel ?

### Vignette clinique

C.J. a vingt-huit ans. Sous curatelle à l'hôpital de jour, il fréquente un CAT. C.J. a des hallucinations et des angoisses terrifiantes. Il s'est diagnostiqué lui-même comme étant atteint « d'onirisme ». Au cours des entretiens [27], son langage se présente comme diffluent. De nombreux néologismes et emplois néologiques émaillent son propos. Il dit par exemple : « J'ai du matériel à acheter, c'est un défaut d'être matérialiste. » Il écrit des textes qu'il met ou fait mettre en musique. Il dit à ce propos : « Je fais de la musique linéaire comme un rêve en boucle. » Il joue de la guitare depuis trois ans et écrit des chansons depuis l'âge de dix-sept ans. Il entend aussi des voix. Il y a une relation entre ses voix et le fait qu'il écrive des poèmes. Cette relation est ambivalente : « Ils me disaient de faire des poèmes », dit-il, ou bien : « J'écris mes chansons pour faire chier mes voix. » Dans l'après-coup, il sait quand il délire.

Il parle de son père comme de quelqu'un qui le traite comme un chien. Il évoque son attitude moqueuse et le fait qu'il le battait avec une ceinture. C.J. a une sœur. L'activité musicale a une grande importance pour lui. Il a trouvé un atelier où il peut travailler ses chansons. Le groupe de musique qu'il a créé contient son nom dans l'intitulé. Il s'est donné aussi un nom de scène. Les textes de ses chansons sont des textes rimés. Il dit qu'il s'est produit un jour avec deux autres musiciens devant un public de deux personnes. Ce qui l'a lancé sur cette voie, c'est un rêve où lui est apparu un chanteur connu du moment : « C'est la nuit, je danse dans le ciel comme Michael Jackson. Puis, j'atterris sur la terre, je demande où je suis à une femme qui ne comprend pas ce que je dis ; puis on me répond tu es à "Uper

Vallouvant” (Vallouvant comme un nom de ville, badoit, de pays, de monde). Ce rêve était un beau rêve. Je voulais en parler à un psychanalyste, mais à l’infirmerie de l’école, on m’a dit “pourquoi pas à un psychiatre ?” » Sa scolarité s’arrête net. Il rapporte aussi qu’à cette période, il s’est ouvert le bras. À la date de cet entretien, il avait écrit quatre-vingt-treize chansons.

Raymond Roussel nous montre que la collusion dans un rêve d’un élément de perplexité qui induit la certitude et le déchaînement de la jouissance qui s’ensuit, propulse le sujet à y répondre au pied levé, colmatant le hors-sens de cet événement par une identification qu’il saisit dans les termes mêmes de cet événement. La question du rêve comme cause d’une identification, à partir d’une certitude incluse dans la jouissance qui submerge le sujet, est commune à l’écrivain Raymond Roussel et à notre sujet. Ce que nous montre Roussel, c’est comment cette certitude est désarticulée à l’Autre symbolique. Raymond Roussel jouait excellemment bien du piano, mais il n’a jamais voulu faire une carrière de pianiste, car sa certitude était ailleurs. Dans le cas de C.J., la direction des entretiens qui avaient lieu en institution, n’aurait-elle pas dû être de revenir sur cette certitude, là où l’écriture pourrait apparaître *de facto* comme thérapeutique ? On pourra préciser que le discours dissocié et les fortes angoisses de ce sujet, rendaient pour le moment cette direction improbable. Tous deux ont en commun d’avoir mis au point un *sinthome* par l’écriture, à partir d’un événement de jouissance dont le surgissement est similaire.

[1] Cf. Caradec F., Raymond Roussel, Paris, Fayard, 1997.

[2] Raymond R., *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, L’imaginaire, 1995, p. 28.

[3] Roussel R., « Mon âme », Œuvres, tome I, Paris, Pauvert, 1994, p. 44.

[4] Ibid., p. 45, 49, 51-52, 54, 55, 57.

[5] Ibid., p. 42, 48-49, 51, 54, 56.

[6] Ibid., p. 63.

[7] Cf. Miller J.-A., L’orientation lacanienne, « La fuite du sens », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris VIII, leçon du 20 décembre 1995, inédit.

[8] Cf. Lacan J., Le Séminaire, livre VII, L’éthique de la psychanalyse, Paris, Le Seuil, 1986.

[9] Cf. Roussel R., « Mon âme », Œuvres, Tome I, Paris, Pauvert, 1994.

[10] Miller J.-A. op cité

[11] Lacan J., « D’une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 538.

[12] Cf. Janet P., *De l’angoisse à l’extase*, tome II, Paris, Publication du CNRS, 1975, cité par Raymond Roussel dans *Comment j’ai écrit certains de mes livres*.

[13] Janet P., cité par François Caradec, *op. cit.*, p. 51.

[14] Roussel R., *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, *op. cit.*, p. 29.

[15] Dans cette veine, Michel Leiris rapporte ainsi les propos de Jaques Lacan qui a cherché à rencontrer l’écrivain : « Chez Roussel, c’est le procédé et non l’inspiration qui est coercitive. Alors que l’enthousiasme poétique comporte, de la part du poète, une sensation de contact plus intense avec l’univers, la “sensation de gloire” roussellienne est purement narcissique ; elle implique rupture et non intensification du contact », Leiris M., *Roussel & Co.*, Paris, Fata Morgana, Fayard, 1998, p. 111.

[16] Hallyn F., *Les structures rhétoriques de la science*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 154-155.

[17]Lacan J., *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 241 : « L'identification en question n'est pas [...] l'identification spéculaire, immédiate. Elle en est le soutien. Elle soutient la perspective choisie par le sujet dans le champ de l'Autre, d'où l'identification spéculaire peut être vue sous un aspect satisfaisant. Le point de l'Idéal du moi est celui d'où le sujet se verra, comme on dit, comme vu par l'autre – ce qui lui permettra de se supporter dans une situation duelle pour lui satisfaisante du point de vue de l'amour ». J.-A. Miller est revenu dans son cours sur cette identification qu'il a nommée « identification constituante ».

[18] Cf. Miller J.-A., *L'orientation lacanienne*, « Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris VIII. Pour notre développement de la fonction symbolique de l'Idéal du moi, nous nous sommes appuyés notamment sur les leçons du 7,14, et 21 janvier 1987, inédit.

[19] Zenoni A., « La mesure de la psychose. Note sur la dite schizophrénie », *Quarto*, n° 80/81, janvier 2004

[20] Lacan J., *le Séminaire*, livre VIII, *Le Transfert*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 399-400.

[21] Pour indiquer la dimension inconsciente de l'Idéal du moi, Jacques-Alain Miller l'indique comme étant l'idéal du sujet dans son Cours « 1,2,3, 4 », (1984-1985), enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris VIII, inédit.

[22] Miller J.-A., « Effet retour sur la psychose ordinaire », *Quarto*, n° 94/95, janvier 2009.

[23] Caradec F., *op. cit.*, p. 107.

[24] Caradec F., *op. cit.*, p. 294, « Novateur en matière de tourisme comme il l'est hardiment en littérature, M. Raymond Roussel, l'auteur d' *Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus*, a repris en la perfectionnant l'idée du maréchal (le maréchal Joffre). Il s'est fait établir, sur ses plans, une automobile géante, mesurant 9 m sur 2 m30 et comprenant, par suite de disposition ingénieuses, un salon, un studio, une chambre à coucher, une salle de bains et même un véritable petit dortoir pour le personnel composé de trois hommes : deux chauffeurs et un valet. »

[25] Miller J.-A., *L'orientation lacanienne*, *Ce qui fait insigne*, enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris VIII, leçon du 1<sup>er</sup> avril 1987, inédit.

[26] Cf. Miller J.-A., « Clinique ironique », *La cause freudienne*, n° 23, Paris, Navarin/Le Seuil, février 1993.

[27] Cette personne était reçue dans le cadre du Centre *Intervalle-Cap du week-end*, dirigé par le Dr Catherine Meut.

Tapez votre texte...



© 2018-2020 ECF Paris 1, rue Huysmans - 75006 Paris, France | T:+33 01 45 49 02 68 | F:+33 01 42 84 29 76

[tupeuxsavoir.net](http://tupeuxsavoir.net)

Conception Kiyoi websites