

# Essai de représentation théorique des représentants de la pulsion à l'aide de la bande de Mœbius

---

Comme toujours, si nous voulons théoriser quelque chose de l'inconscient, il nous faut partir de l'inconscient. Voici un rêve :

*J'espionne une base russe avec des jumelles. Je suis dans une clairière carrée, la base est censée être derrière le rideau d'arbres éventuellement fort loin, je ne la vois pas, je me vois regarder. Je fais semblant d'être un chasseur et d'observer une biche qui longe la lisière de ses bonds gracieux. J'ai un fusil en bandoulière, pour l'instant dans mon dos. D'un autre œil j'observe la ronde des sentinelles qui longe un autre côté du carré. Je fais glisser mon fusil sur le devant ; vais-je tirer pour parfaire l'illusion d'être un chasseur aux yeux des gardes ? Finalement non, je peux aussi bien passer pour un observateur écolo.*

Un chasseur, une biche : c'est du semblant, mais c'est mon penchant pour les jeunes femmes qui est ici mis en scène. Je ne vais quand même pas tirer un coup comme ça : observer me semble suffisant pour donner le change aux gardiens. Qui sont-ils ? Mon surmoi, bien sûr, qui rend interdite la chose, mais quelle chose ? Pas les biches justement, puisque c'est ma couverture. Ce qui est interdit, c'est d'observer la base, c'est-à-dire, derrière sa forêt de poils pubiens, le sexe de ma mère. Les espions russes ont évidemment peuplés les romans de mon adolescence, mais il suffit de faire un petit pas de côté vers l'ouest pour tomber en Pologne, d'où ma mère est originaire.

Il y a deux façons d'entendre le double refoulement :

## Sujet

- Refoulement 1 : chasseur /moi.
- Refoulement 2 : voyeur/ moi

## Verbe

- Refoulement 1 : tirer un coup de fusil/ tirer un coup
- Refoulement 2 : regarder avec des jumelles/faire le voyeur
- 

## Complément

- Refoulement 1 : biche /femme.
- Refoulement 2 : femme/mère.

Le texte du rêve se présente comme la mise en scène d'une seule phrase très simple, qui métaphorise la phrase refoulée :

- le chasseur observe et va tirer sur la biche
- j'observe une jeune femme qui éveille mon désir de tirer un coup

Mais ce refoulement 1 en dissimule un autre :

- j'observe le sexe de ma mère qui éveille mon désir de tirer un coup.

Il n'y aurait donc là, sous cette double couche de refoulement, un seul désir très classiquement œdipien. Mais les autres éléments du rêve ? La mise en scène du rêve met en scène une seconde mise en scène : je fais semblant pour les gardes, autrement dit pour mon surmoi, qui représente l'interdit posé sur l'observation de la base, représentant lui-même l'interdit œdipien posé sur la mère. C'est en vertu de cet interdit que je me sens autorisé à observer les jeunes femmes, au point de le montrer ostensiblement, au point de compléter la mise en scène d'un potentiel coup de fusil. Tout ça pour la galerie, quand mon véritable intérêt reste caché derrière la lisière de la forêt. C'est bien le refoulement de mon désir pour ma mère qui a entraîné cette dérivation vers les femmes, sans toutefois tarir complètement cet ancien courant de la libido. Il y aurait même une troisième couche de refoulement : de la biche à la femme, de la femme à la mère et de la mère à son sexe, qui est absent, invisible derrière les poils pubiens. Et c'est bien cet invisible qui suscite le désir de voir, ce que dès lors on peut nommer l'objet *a*.

Alors que sont ces gardes, sinon des représentants du père, gardien de la mère ? Et pourquoi tenir compte de leur présence ? Nul doute qu'ils ne doivent représenter une menace, la menace de castration. Il faut donc les tromper, détourner l'attention du père et de ses représentants intégrés à mon appareil psychique. En effet, ils ont des fusils, moi aussi : je me suis identifié à eux, c'est-à-dire à lui : au fond, j'ai le même but qu'eux : posséder la base avec ce phallus/fusil ostentatoire, porté en bandoulière c'est-à-dire pour tromper cette galerie que je suis pour moi-même.

L'identification, dit Freud, est la plus ancienne forme d'amour : voilà l'autre façon d'envisager le second refoulement, celui de la motion tendre pour le père. Il s'agit de respecter son interdit pour ne pas entrer en conflit avec lui, quitte à lui filer de la poudre aux yeux. Le respecter pourquoi ? Mais parce que je l'aime aussi, bien sûr, sinon c'est un conflit ouvert qui serait mis en scène. Autrement dit, la mise en scène dans la mise en scène du rêve est un effet de ce second refoulement.

Je dois vous livrer ici la suite de mon rêve, que je n'avais pas encore dévoilée par souci d'allègement de l'exposé.

*Je me retrouve alors en bagarre avec mon chef ( ? ) ou un espion russe. Il est animé d'un sadisme féroce. Il me frappe, il m'humilie. A un moment je suis à terre et il m'écrase le lobe de l'oreille avec son pied qu'il tourne de gauche à droite pour bien augmenter la douleur ; or, même pas mal ! Il ne s'est pas aperçu que la pointe de sa godasse rebique un peu, et tourne légèrement au-dessus de mon oreille. J'en profite pour méditer un retournement de situation : d'une main je vais appuyer sur son genou, de l'autre je vais tirer son pied vers moi : c'est une prise de jiu-jitsu que j'ai vu faire par Tintin. Je médite très longuement mon coup pour ne pas le louper.*

Un espion russe, cette fois ! Dans un premier temps j'avais pensé que c'était une nouvelle version des gardiens, oubliant que, dans la première partie du rêve, l'espion, c'est moi. Il est clair que, cette fois, il s'agit d'une mise en scène d'une bagarre entre mon surmoi et moi. Il se trouve que cette nuit là, j'avais mal au genou suite à un excès de zèle à la piscine. Je me suis bien fait mal à moi-même dans la réalité, comme je le fais dans le rêve, dont le but ici apparaît clairement : une tentative de symbolisation de cette surveillance qui me jette à la piscine 4 fois par semaine afin de conserver la ligne, façon élégante de garder la frontière ou la lisière des bois. Je m'identifie donc bien à la tyrannie du père que je continue à exercer sur moi après sa mort, tyrannie qui par le nom « russe », rappelle l'enjeu qui l'a fait naître : ma mère.

Par cette mise en scène, je comprends que je cherche à mutiler une oreille, c'est-à-dire à exercer le refoulement qui m'enjoint de ne pas entendre, notamment l'interprétation de ce rêve, tout en faisant en sorte que, là aussi, ce soit du semblant.

L'espion russe, avatar des gardes, représente donc une condensation des deux refoulements : comme pour l'homme aux loups et pour le petit Hans l'agressivité envers le père revient sur ma personne propre, sans qu'une phobie soit nécessaire puisque le rêve y suffit. La motion tendre, elle, se laissait voir dans la douce tromperie que je mettais en scène pour les gardes dont je respectais la faction. Ce n'est pas plus explicite dans ce rêve-là, mais je me souviens d'autres rêves dans lesquels se manifestait la tendresse pour mon père au point de me précipiter pour le défendre contre l'agression d'autres personnages....qui, dans ces rêves-là, me représentaient.

Je n'ai encore pas discuté de la forme carré de la clairière au milieu de laquelle je me trouve. C'est à la fois une scène, puisque je me mets en scène non seulement pour tromper les gardes mais surtout, moi-même, mais c'est aussi, violent truisme, le lieu où il n'y a pas d'arbre. L'association se présente alors immédiatement : ce sexe maternel que je ne peux pas voir au-delà des arbres, il est là, j'y suis, au centre, me prenant pour le phallus comme belle défense contre la castration, puisque je suis, tel qu'en moi-même, la seule érection au milieu de cette aire.

Comme toujours, le cadre de la narration, la scène elle-même, s'érige en représentant de la représentation, *Vorstellungsrepräsentanz*.

Et ça, c'était le troisième refoulement caché sous les deux premiers.

### **Comment représenter théoriquement les représentations ?**

Freud dit que, dans l'inconscient, on trouve les représentations de choses seules, déliées des représentations de mots. La rectitude du cadre de mon rêve m'interpelle cependant. Si, dans ma topologie, les représentations de mots sont les bords des surfaces que sont les représentations de choses, comment représenter des surfaces sans bord ? Et par ailleurs, l'image de mon rêve me met en face d'une surface parfaitement bordée. Je dirais même que le bord, la lisière de la forêt, se pose comme l'élément principal du rêve. Il dissimule à mes yeux ce que je cherche à voir et que je ne saurais voir puisque je me tiens dessus. Lieu où se promène la biche, elle présentifie le cœur même de la biche, son sexe, ou, pour le moins, la limite de la vision possible, celle des poils pubiens. Rien d'autre à voir que cela !

Cette limite est-elle une représentation de mot ? visiblement non. C'est une représentation de chose, indiquant le principe de la limite de toute représentation de chose, qui se situe, à ce qu'il me semble, dans le principe de la castration. Une représentation n'est pas la réalité, elle perd sa troisième dit-mention en devenant représentation, c'est-à-dire écriture. Pas étonnant que la castration trace la cadre de toute représentation ultérieure. Cependant ce cadre qui fait référence à la limite du visible s'offrant en métaphore de la limite du lisible ne saurait être un signifiant : aucun rapport avec le sonore ici. Si ce n'est deux exceptions : le jeu de mots « tirer un coup » et la biche qui se révèle une pure métaphore signifiante, peu usitée mais présente dans le fonds culturel auquel j'ai eu accès (auquel Cocteau et une vieille chanson des années soixante ont leur part). Dans les deux cas, la représentation de mot est transformée en représentation de chose : le rêve, comme la psychose, prend les mots pour des choses.

Le cadre se présente donc non comme un signifiant, mais comme une lettre au sens du hiéroglyphe ou du caractère chinois, imitant la chose dont il s'inspire. Toutefois cette imitation ne se pose pas au sens imaginaire du terme mais au sens d'une première opposition entre une présence et une absence. Celle-ci peut être dite littérale, en tant qu'elle forme deux lettres s'opposant sur le premier modèle de la lettre s'opposant au rien au-delà d'une limite.

L'interprétation doit d'abord décrire ce qui est vu comme tel (biche, lisière, forêt, jumelles, fusil) en une première liaison avec des représentations de mots, pour ensuite, *via*

l'association induite par les ressemblances d'une part visuelles, d'autre part sonores, établir une seconde association avec des mots. Ces associations font appel autant à des zones récentes de la mémoire (pour les biches, et le « tirer un coup ») plutôt sonores, qu'à des zones très archaïques, plutôt visuelles. Ces dernières pourraient éventuellement être des inscriptions datant d'avant l'écriture, c'est-à-dire d'avant l'accès à la parole. Mais qui sait ? Inscriptions et écriture se distinguent par leur ouverture ou leur fermeture.

La *biche*, le *tirer un coup* sont des représentations de mots devenues représentations de choses : le rêve les a fait passer du statut de bord à celui de surface. L'interprétation les ramène au statut de bord. Il suffit d'étoffer le contexte, il n'y a même pas besoin de traduire en d'autres mots : les métaphores parlent d'elles-mêmes une fois situées dans le bon contexte. Il faut donc trouver une représentation topologique de cette question de contexte, au sein d'une fonction énonciative. Ne s'agirait-il pas de franchir un bord ? le biche se situe justement sur ce bord, et on pourrait imaginer que d'un côté il s'agit du contexte de la chasse, la clairière, de l'autre le contexte sexuel, les arbres et la base invisible.

La forêt, la lisière, le carré de la clairière, sont des représentations de choses que l'inconscient a transformées à partir de traces de perceptions ressemblantes (inscriptions ? écritures ?) . quelles transformations ?

Poils pubiens → forêt. Pourquoi ce gigantisme ? Si ce n'est pour que mon corps, au milieu de la clairière, reste à la taille du phallus ? Parfois, l'inconscient se fout des proportions, mais là n'a-t-il pas voulu le conserver ?

Clairière → absence d'arbre → absence de phallus maternel => devenir par mon corps le phallus manquant.

Cette opposition se laisse volontiers ramener à l'opposition fondamentale : 0 → 1 qui est une opposition non pas signifiante, mais littérale. Mais c'est le même fonctionnement que l'opposition fondamentale S1 → S2 (clairière → forêt)

$s \quad a$

Refoulement issu du signifiant : biche, tirer un coup, liquidité. Bords → surface

Refoulement issu de la surface : forêt, lisière, carré de la clairière. Surface → Surface

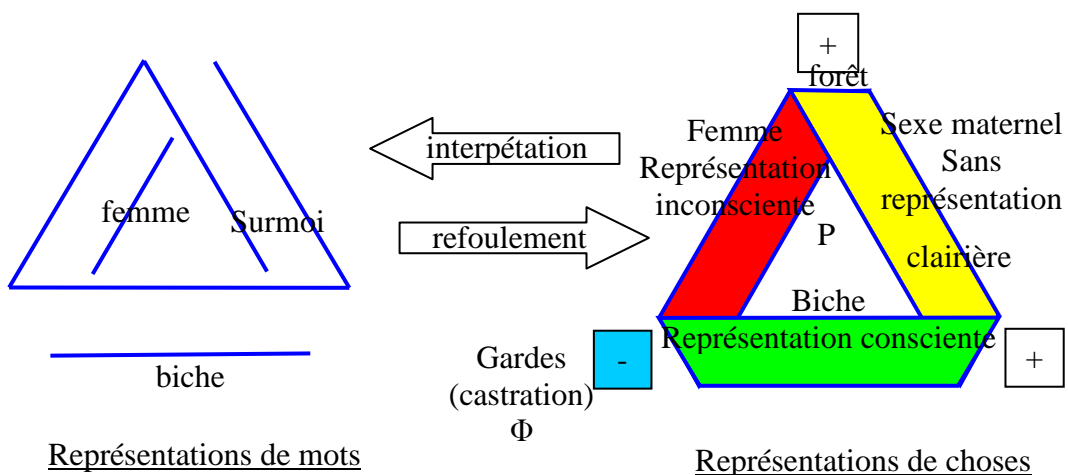
La représentation inconsciente, c'est-à-dire la représentation de chose est une lettre : elle est lisible pour peu qu'on la décode.

La bande de Moebius est une surface qui présente les caractéristiques d'un bord.

Jeune femme → biche (mots) → biche (chose)

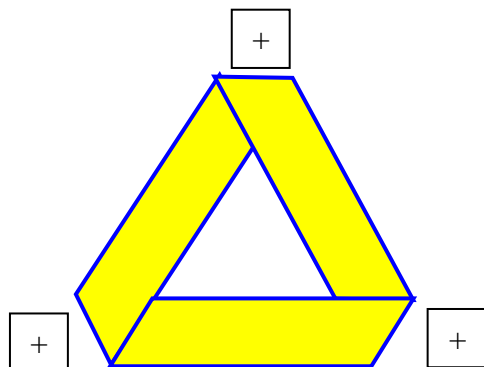


Bords → refoulement → surface  
Bords ← interprétation ← surface



Les gardes se situent sur cette lisière qu'est ici la torsion, entre une face et une autre interdisant que l'on glisse d'une face à une autre.

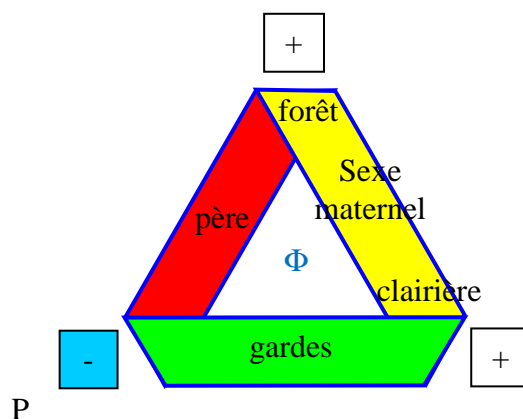
En revanche, l'interprétation, par glissements successifs dans le sens anti horaire, peut faire venir dans la zone verte du signifié conscient la femme, puis le sexe maternel. Ce dernier reste cependant, l'état d'image, c'est-à-dire de représentation de chose, insaisissable :



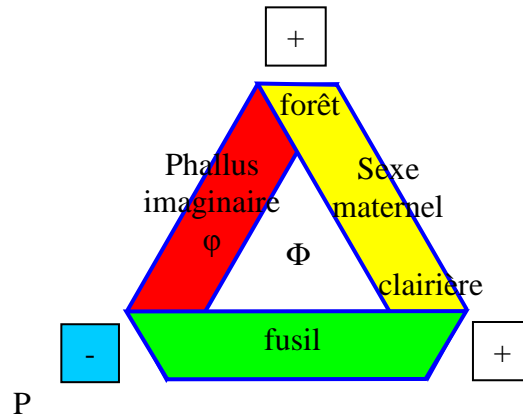
Notamment s'il renvoie à une scène primitive dont je n'ai aucun souvenir. En fait oui, le sexe maternel avec l'analyse et peut-être par après coup et condensation sur le souvenir d'autres sexes féminin, je peux le lier avec des mots, mais toujours dans l'opposition forêt, clairière, c'est-à-dire, phallus castration. Mais pas la scène primitive.

Si je fais confiance à l'écriture de la bande de Möbius dédoublée comme ci-dessus entre son bord et sa surface telle que l'impose la mise à plat, le surmoi, en tant que lecture globale du bord, est ce qui sépare les deux signifiants biche et femme comme la barre de métaphore : biche/femme. Comme toutes les barres, c'est aussi une barre de rapport, c'est-à-dire de mise en rapport.

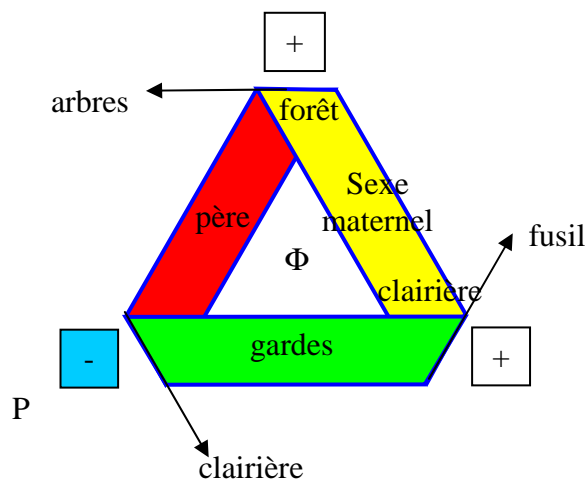
Au niveau de l'écriture des surfaces je constate que je suis contraint de mettre les gardes dans la torsion : ceci rend compte de leur fonction et non de leur image dans le rêve. Si je veux rendre compte de cette image je suis obligé d'écrire une nouvelle bande de Möbius :



De même dois-je élucider le fusil de cette façon :



ce qui me permet de compléter le schéma précédent de cette façon :



Les torsions sont le lieu de représentation de ce qui est typiquement représentation c'est-à-dire ce qui ne peut être dans le dessin comme tel soit, la 3<sup>ème</sup> dit-mention. En d'autres termes, c'est ce qui dépasserait de la feuille de papier, comme le fusil dépasse de la silhouette du chasseur et le phallus de la surface du corps d'un homme. En définitive, et c'est là que nous rencontrons un paradoxe, ce qui dépasse et qui pourrait être lu comme un 1 par rapport à un zéro se trouve ici se lire comme une absence (la troisième dit-mention) par rapport à la présence des deux dimensions de la surface d'accueil.

Or, une autre lecture peut donner la clairière comme dépassant en creux par rapport à la présence des arbres. Il se trouve que cela rejoint exactement le modèle puisque deux torsions sont dans un sens (notée +) et une dans l'autre sens (notée -). Ce qui nous indique comment retranscrire sur notre dessin-lettre la fonction de ces deux modes de dépassement : fusil et arbres pour les torsions +, absence d'arbre pour la torsion -. Ce qui explique la présence de la clairière en deux endroits : nous sommes passés de l'écriture en termes d'images à l'écriture en termes de fonction, c'est-à-dire d'opposition signifiante.

En ce sens on peut aller un peu plus loin : tout ce qui dépasse de la clairière prend une dimension phallique : le fusil certes, mais aussi le corps du chasseur, le corps des gardes, le corps de la biche. C'est donc tout ce qui apparaît comme phallique c'est-à-dire comme lettre, donc comme écriture sur la surface d'accueil, la clairière, c'est-à-dire encore le sexe maternel.

Nous pouvons alors tenter de clarifier la différence théorique entre pénis et phallus. Le pénis n'existe pas, sauf dans les livres d'anatomie, et encore s'agit-il là d'une lettre. Le pénis est un organe réel, mais dans notre approche d'être humain, appendice du langage, aucun

corps, aucune partie du corps, ne peut apparaître autrement que dans sa dimension littérale, c'est-à-dire dans le cadre de l'opposition minimale de quelque chose s'écrivant sur rien, (0, 1). Je n'emploie donc jamais le mot pénis qui, comme tout réel, renvoie théoriquement à un insaisissable, qui ne peut se rapprocher que de quelque chose comme de la viande. Mais le phallus auquel nous avons accès s'appuie sur cette distinction perceptive première qui apparaît aux enfants dans ce minimum d'opposition littérale : ici, il y est ; là, il n'y est pas, présence-absence structurellement équivalente au *fort-da* et au pur trait unaire s'inscrivant sur une surface d'accueil.

Les deux dimensions de toute surface *vierge* apparaissent donc paradoxalement comme le zéro s'opposant au UN du trait qui vient s'y inscrire, et qui vient métaphoriser dans la platitude où il se pose, tout ce qui s'érige au-delà de cette surface, y compris le trou qui est autour, le trou de l'espace tridimensionnel contenant l'espace bidimensionnel de l'écriture.

Je détaille tous les paradoxes de la phrase ci-dessus :

- la surface à 2 dimensions mais, par rapport au trait d'écriture qui peut être lu comme n'en ayant qu'une, elle apparaît comme le zéro permettant l'écriture de ce 1.
- L'écriture d'un trait apparaît linéaire, comme n'ayant qu'une dimension, mais dès qu'elle se complique d'un 2<sup>ème</sup> trait, ou de toute courbure venant écrire une différence littérale entre un trait et un autre trait, elle prend deux dimensions. Du point de vue local c'est toujours une seule dimension mais du point de vue global ça prend deux dimensions :  $1 = 2$ . Nous devons donc appeler *inscription* le trait décrit ci-dessus, à une seule dimension en opposition à *l'écriture*, décrite ici, à deux dimensions.
- Ces deux dimensions ne prennent sens qu'en tant qu'opposée au *zéro écriture* que représente une page blanche, toujours à deux dimensions. Ceci nous renvoie à la nécessité de l'écriture du cadre de l'écriture : c'est une écriture mais qu'on ne lit qu'en tant que zéro nécessaire à l'écriture comme telle, comme la partie vide ( $\emptyset$ ) est nécessaire à toute écriture d'une ensemble. En ce sens  $0 = 2$ .

## Comment représenter théoriquement les affects ?

Dans *Le refoulement*<sup>1</sup>, Freud énonce que ce quantum d'affect<sup>2</sup> peut subir trois destins :

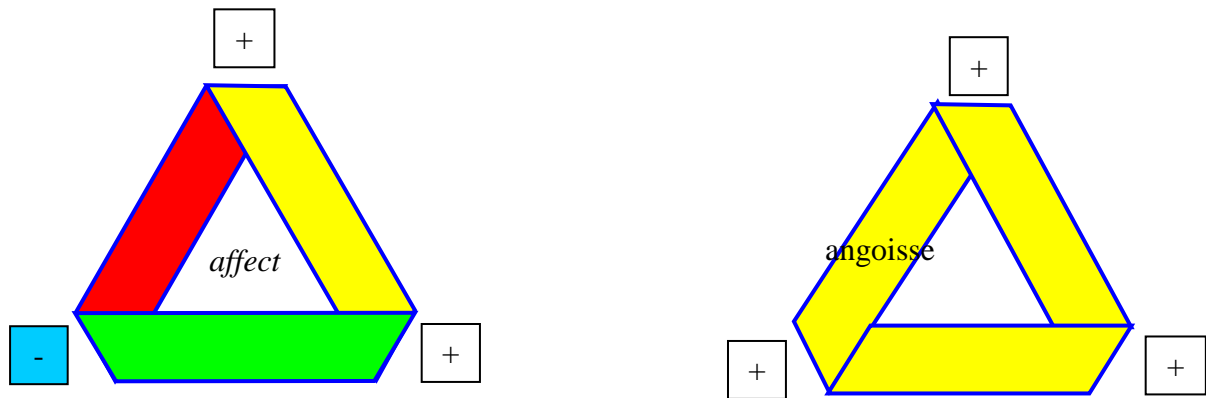
- Disparaître totalement,
- Réapparaître sous une coloration quelconque
- Réapparaître sous forme d'angoisse.

Cette dernière occurrence signe l'échec du refoulement : si le représentant-représentation a disparu, le quantum d'affect qui le mettait en valeur subsiste. Le but du refoulement étant de supprimer le déplaisir, ce but n'est évidemment pas atteint. La bande de Moebius nous permet de formaliser cette théorie de façon précise :

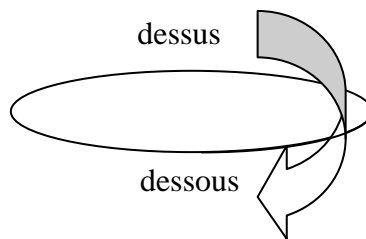
---

<sup>1</sup> In *Métopsychoanalyse*. Gallimard. *Die Verdrängung* 1915. GW X p.255.

<sup>2</sup> *Affektbetrag*.



L'affect est transformé en angoisse lorsque la surface ne parvient pas à se distinguer du trou. De la même façon qu'il faut apprendre à lire les allégories du moyen âge, il faut apprendre à lire ces figures. Qu'est-ce qu'un trou ? C'est un vide entre deux bords. Dans la figure de gauche, dite bande de Moebius *hétérogène* à cause du sens des torsions qui n'est pas toujours le même, ce vide est marqué entre le dessus et le dessous : on peut le lire ainsi parce qu'il y a une zone clairement dessus et une zone clairement dessous.



C'est donc bien que quelque chose sépare ces deux bords, un trou assimilable à celui qu'on peut lire au milieu et autour. Ce vide, avec ses deux bords, constitue la troisième dimension comme telle. Elle n'est pas inscriptible réellement dans les deux dimensions de la page : c'est pourquoi on peut lire ce qui n'est pas écrit, le blanc, comme une métaphore de ce qu'on ne peut pas écrire, la troisième dimension. L'opération de passage d'un bord à l'autre se fait par les torsions. Le lieu des torsions se situe donc clairement dans la troisième dimension.

A l'inverse, dans la figure de droite, dite bande de Moebius *homogène* à cause du sens des torsions qui est toujours le même, chaque zone est à la fois dessus et dessous. Très localement, la torsion peut donner l'illusion de passer d'un dessus à un dessous, mais dès qu'on est dessous, il suffit d'approcher l'autre bord de ce dessous pour s'apercevoir qu'il est dessus. La torsion n'est donc pas efficiente, la troisième dimension ne s'inscrit pas, le trou non plus.

Ceci correspond à la figure de l'angoisse : Lacan nous fait remarquer<sup>3</sup> que l'angoisse signe l'approche de l'objet, c'est-à-dire la suture du manque. On est saisi d'un sentiment d'étouffement, de panique, indiquant le bouchage des trous, ne serait-ce que ceux du nez. On est saisi d'une envie de sortir si l'on est dedans et claustrophobe, d'une envie de rentrer si on est dehors et agoraphobe. En général, cette dernière phobie n'est que la conséquence d'une première phobie, celle d'un animal ou d'un objet d'angoisse quelconque qui risque d'apparaître dans le champ extérieur et donc de boucher toute perspective au sujet. C'était le cas chez le petit Hans.

<sup>3</sup> Dans *l'Angoisse*.

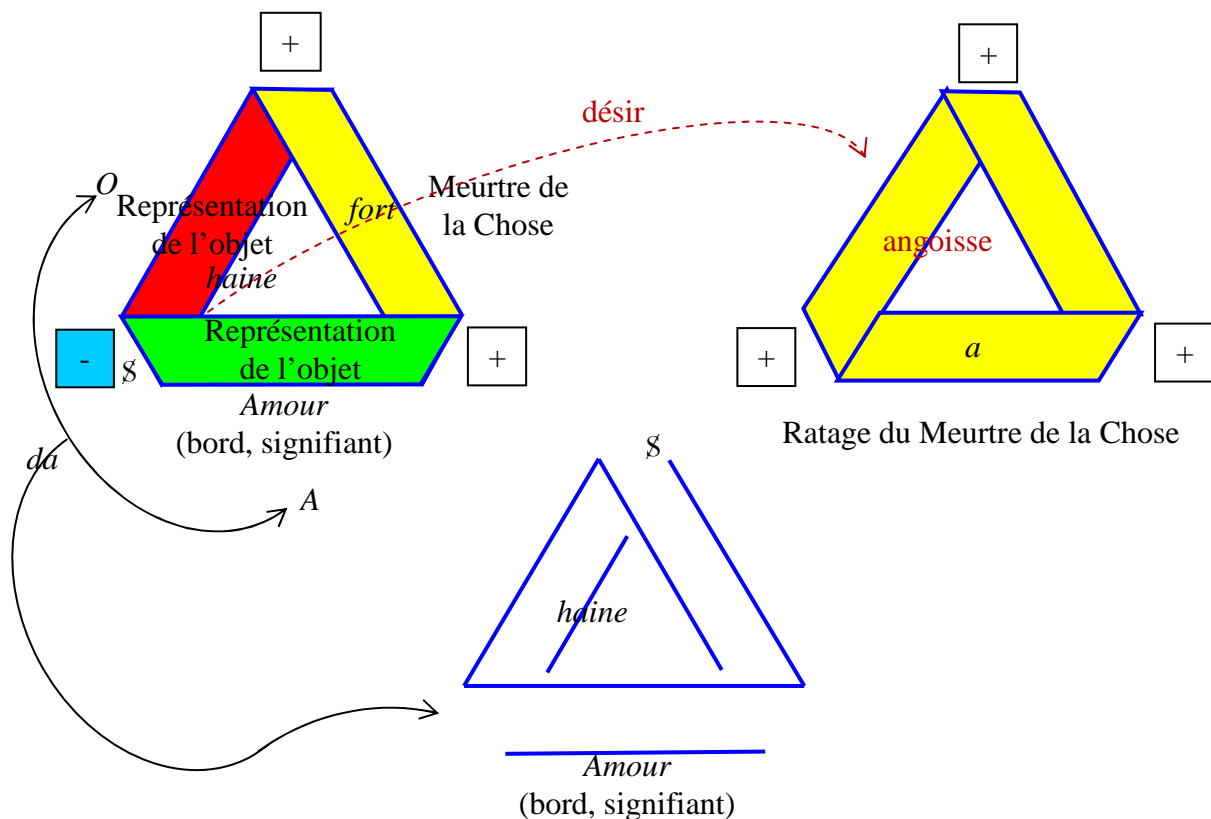


La bande de Moebius homogène écrit donc la formule de l'angoisse et au-delà, de la psychose. Elle représente le destin de l'affect lors de l'échec du refoulement. Si je représente l'affect par le trou, en tant que ce qui met en valeur la représentation, l'angoisse représente ce que devient l'affect lorsque la représentation a disparue, c'est-à-dire qu'elle ne se distingue plus de l'affect : trou et surface sont confondus.

Ainsi s'explique la préoccupation des théoriciens de l'art de la mémoire<sup>4</sup> : il faut placer une idée, c'est-à-dire une représentation, à l'intérieur d'une pièce précise d'un édifice, c'est-à-dire dans un trou. Mais ce trou sera d'autant plus efficace s'il se redouble d'un affect rendant la figure grotesque, odieuse, effrayante ou hilarante.

En ce qui concerne la topologie, ce qui rend la figure opérante et facilement mémorisable, c'est sa logique graphique en tant qu'elle correspond exactement à l'articulation de ce qu'on cherche à représenter. C'est la raison du choix de la bande de Moebius contre l'anneau, ou du nœud borroméen contre tous les autres nœuds.

Alors, comment représenter l'amour et la haine ? Le sentiment nous affecte-t-il indépendamment des représentations ? Sans doute pas, car, pour qu'il y ait amour ou haine il faut bien qu'il y ait une représentation, c'est-à-dire un objet sur lequel nous faisons porter le sentiment. Toutefois amour et haine comme sentiments n'ont pas d'image : ce sont des éprouvés ; à ce titre, nous ne pouvons les inscrire que dans le trou. Mais, à la différence de l'angoisse, il est possible de les nommer par les signifiants «amour » et « haine », qui en font les bords du trou. La haine est-elle toujours l'autre face de l'amour ? Ça se discute. Cependant, j'aurais tendance à rapprocher la haine de ce sentiment de rejet et de négativisme dans cette phase où les petits enfants jettent les objets au loin, et rejettent les injonctions de adultes, soit la partie « *fort* » du jeu du *fort-da*. Cette partie correspond à ce que Hegel avait nommé du meurtre de la Chose. Ce qui en est ramené après le rejet, en guise de *da*, c'est essentiellement l'opposition phonématique O-A, c'est-à-dire la parole, signant la possibilité d'activité du sujet face à sa passivité première devant les départs ou les injonctions de la mère, c'est-à-dire l'Autre, soit, tout simplement : la naissance du sujet.



<sup>4</sup> Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Gallimard.

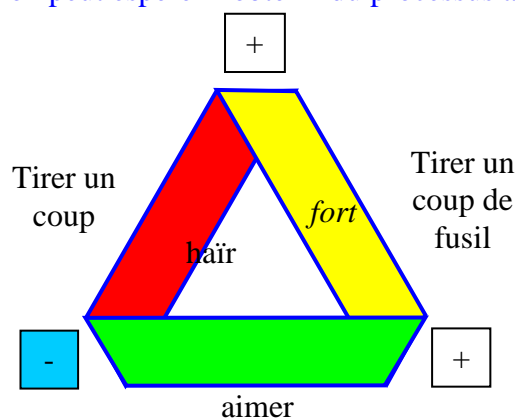
Je décompose en deux figures le rapport entre les représentations de mots (traits bleus seuls) et les représentations de choses (surfaces colorées). Le sujet qui naît de cette expérience du *fort-da* est représenté par le trait continu du dessin écrivant les représentations de mots. Son moi par la surface verte des représentations de choses. J'ai écrit « représentation de l'objet » : c'est à lire comme objet d'investissement de la libido, c'est-à-dire de l'affect, et cet objet peut être le moi ou un objet extérieur, l'un séparé de l'autre par la torsion entre les surfaces verte et rouge. Ainsi le moi est-il l'objet de l'investissement de la libido du moi, l'objet extérieur de la libido sexuelle, ces deux libidos représentant la pulsion de vie. Le meurtre de la Chose permettant ces investissements est l'effet de la pulsion de mort.

Le ratage de la division entre moi et monde extérieur, entre les deux libidos, est déjà inscrit structurellement dans la figure de la bande de Möbius hétérogène, à gauche. On peut le représenter, sous forme d'un bande de Möbius homogène, comme un objet extérieur, non pas au sens du monde extérieur, mais Chose non intégrée dans la structure : l'objet *a*, cause du désir aussi bien que de l'angoisse. Non intégré, mais nécessaire à la cohésion de la structure.

Le *Vorstellungsrepräsentanz*, le représentant de l'acte de représenter, que j'avais identifié comme la scène même où se passe l'action du rêve, s'est avéré un vide s'opposant à un plein phallique. C'est en ce sens que le sujet peut aussi trouver sa place théorique dans les torsions qui mettent en place la scène de la bande de Möbius, et spécialement dans la torsion « - » en tant qu'elle s'oppose à la surface inorientable que j'ai repérée comme représentant théorique de l'irreprésentable, le sexe maternel.

La correspondance avec le rêve analysé s'impose. Si « tirer un coup » s'entend comme amour dans son acception vulgaire, il ne faudrait pas perdre de vue que le rêve traduit l'expression au pied de la lettre. Le fusil pourrait bien y apparaître dès lors, comme l'instrument du meurtre de la chose. Quelle Chose ? Le sexe maternel, qui reste insaisissable depuis l'origine, au point de constituer le refoulement originaire. Voilà ce que le fusil du symbolique, c'est-à-dire de la fonction phallique, cherche à trouser afin de le symboliser. La haine est donc bien présente comme trace première de ce meurtre qui pourrait se reproduire ici. L'esquisse d'un geste semble suffire, car des années d'analyse m'ont permis de me rendre compte de l'inutilité de son accomplissement. La symbolisation a déjà ramené (*da !*) l'autre sens du fusil et de son usage, inversé en amour des femmes.

Je parlais de l'affect comme trou. Or c'est bien ce que le fusil se propose de faire dans le corps de la biche, et c'est bien ce que le phallus inaugure de perception du corps féminin, laissant dans son sillage la traînée d'angoisse qui témoigne de l'échec partiel de la trouure. La nommer « angoisse de castration » est un progrès supplémentaire dans le processus de symbolisation, tel qu'on peut espérer l'obtenir du processus analytique.



mardi 28 juillet 2009