

# Comptes rendus de lecture

**Michael Meyer zum Wischen<sup>1</sup>**

Franz Kaltenbeck

*L'écriture mélancolique. Kleist, Stifter, Nerval, Foster Wallace*

Toulouse, érès, coll. « Point hors ligne », 2020

Les mélancoliques sont souvent de grands penseurs – ils ont en effet cette capacité à aller jusqu'au bout des pensées, sans craindre d'atteindre leur plus sombre expression. Et le livre posthume de Franz Kaltenbeck sur *L'écriture mélancolique* est un écrit d'une grande richesse et d'une rare densité sur des questions fondamentales de la psychanalyse.

Le terme d'*écriture* n'est pas facile à traduire en allemand. Est-ce que le mot concerne le mode d'écriture des mélancoliques ou désigne-t-il une *dit-mansion* de l'écrit en général, son noyau mélancolique ? On pourrait le penser si l'on a à l'esprit le *dictum* de James Joyce *a letter a litter* qui souligne le côté déchet de l'objet – ce côté déchet ne renvoie-t-il pas justement aussi à la Chose de la mélancolie ? Par ailleurs, ne faut-il pas, ainsi que le suppose F. Kaltenbeck, distinguer le mode d'écriture de l'écrivain mélancolique de celui des écrivains relevant d'une autre structure ? J'y reviendrai.

Peut-être est-il aussi question du trait mélancolique dans la psychanalyse elle-même : absence de complétude, objet perdu depuis toujours et qu'elle tente pourtant de cerner dans

l'écrit. Freud, Bion, Lacan : chacun d'eux était en quête de l'écrit susceptible de servir de substitut textuel à l'objet perdu.

F. Kaltenbeck tenait absolument à ce que les psychanalystes n'interprètent pas les œuvres artistiques comme ils le feraient avec leurs analysants (mais, sans doute, n'est-ce pas là la bonne formulation – car, à vrai dire, c'est le désir inconscient qui interprète et non l'analyste). F. Kaltenbeck était un critique convaincu de la « pathographie ». Je partage son point de vue : si l'analyste se saisit de l'art dans l'intention d'y trouver une pathologie, il montre sa prétention à pouvoir se prendre pour seul idéal, il construit une sorte de rempart mégalomane contre sa propre humeur mélancolique. Pour le dire avec Melanie Klein : il s'agit de la position dépressive comme défense maniaque.

Cette critique d'une médicalisation ou psychologisation de l'art ne doit pourtant pas empêcher le psychanalyste de s'intéresser à l'art. Au contraire, faire de l'art un « sujet supposé savoir » signifie lui supposer un savoir qui peut apporter quelque chose à la psychanalyse. Freud, déjà, l'affirmait : le poète devance le psychanalyste.

Rien n'était plus étranger à F. Kaltenbeck qu'une théorie qui se satisfait de ses propres pseudo-certitudes et ne fait que les ruminer. Dans les cercles lacaniens, on entend ainsi affirmer de façon récurrente que l'art protège

l'artiste de la décompensation psychotique ou du suicide. On se réfère à la théorie du sinthome développée par Lacan à la fin de son enseignement à partir du cas de Joyce. Mais ni Lacan ni Kaltenbeck n'en déduisent pour autant que cette forme créative du symptôme, susceptible de sauver de la destruction la singularité d'un être, se développe et fonctionne à chaque fois – ce dont témoignent l'œuvre et la vie d'importants écrivains et penseurs. C'est justement leur œuvre qui, malgré d'évidentes qualités relevant du sinthome, les a menés à la ruine. Il ne s'agit pas ici de faire un diagnostic plus ou moins grave de la psychopathologie des artistes : le processus artistique est en soi une entreprise pleine de risques. Certaines circonstances et constellations peuvent conduire à la catastrophe.

L'idée que défend F. Kaltenbeck est d'analyser très précisément, et au cas par cas, dans quelle mesure le sujet est confronté au réel et par quelles voies imaginaires et symboliques il va réussir – ou non – à élaborer ce réel de façon à pouvoir faire avec. Ainsi l'analyste apprend-il beaucoup de l'artiste et de son œuvre qui l'instruisent sur les possibilités, les impasses et les fourvoiements de sa théorie. À travers leurs œuvres, les écrivains interprètent en quelque sorte la psychanalyse (et les psychanalystes ?).

F. Kaltenbeck défend également l'idée de l'existence d'un style mélancolique, fondamental dans le rôle qu'il joue et qui nous permet d'en comprendre la grandeur et l'échec. Ce style est caractérisé par la précision visuelle liée au rapport prévalent à la pulsion scopique, à l'imaginaire et au miroir ; une autre de ses caractéristiques est le refus des semblants de la rhétorique, construction à la fois imaginaire et symbolique jouant le rôle de protection face au réel traumatique. Mais il y a d'autres traits encore : l'importance accordée à la nature et, facteur décisif, le rapport mortifiant à un idéal irrémédiablement perdu, auquel s'allie une violence mortelle s'exerçant à l'encontre du sujet mélancolique qui se sent déjà mort dans la vie.

Est évoquée également une certaine ambiguïté sexuelle.

L'ouvrage cerne toutes ces questions et, dans sa première partie, F. Kaltenbeck s'appuie sur le texte de Freud « Deuil et mélancolie » pour lire le « Verdict » de Kafka comme un écrit venant éclairer le texte freudien. Du point de vue de la méthode, il s'agit là d'une démarche originale : soumettre les textes fondamentaux de la psychanalyse à une lecture nouvelle pour les questionner autrement et avoir sur eux un regard d'une plus grande acuité. Sont remis alors sur le métier Kleist, Stifter et Celan, afin de mieux comprendre le passage à l'acte suicidaire mis en rapport avec l'écriture et l'écrit. Puis une grande partie de l'ouvrage est consacrée à David Foster Wallace : Kaltenbeck oppose *Infinite Jest* à *The Pale King*, il analyse les éléments ayant permis à la première des deux œuvres de protéger (encore) l'auteur du suicide, tandis que l'autre, au contraire, l'y a mené.

Vient ensuite un chapitre sur la distinction à faire entre sublimation et construction du sinthome. Pour Kaltenbeck, qui maîtrise parfaitement les concepts, il n'est pas question d'abandonner le concept de sublimation. Et là encore, c'est la mélancolie qui nous enseigne : il existe un lien particulier entre sublimation et mélancolie. J'y reviendrai.

Une longue réflexion sur deux nouvelles de Musil parues dans *Noces (Vereinigungen)* : « La tentation de Véronique la tranquille » et « L'accomplissement de l'amour » clôt le volume. Ces textes forment un contrepoint aux œuvres étudiées précédemment et qui n'ont pu protéger leurs auteurs du suicide. Musil, lui, est parvenu, à travers son œuvre, à donner aux difficultés de la vie amoureuse une forme qui n'ouvrirait pas la voie au désespoir.

Revenons maintenant plus précisément à la logique suivie par l'auteur.

F. Kaltenbeck procède à la lecture de « Deuil et mélancolie » avec le « Verdict » de Kafka, une nouvelle écrite dès 1912 et publiée en 1913, et qui a donc précédé le texte de

Freud ; cette démarche permet de mieux situer les nuances introduites par Freud en 1917 dans sa réflexion sur la mélancolie. En fait, il s'agit surtout de distinguer le terme freudien de « l'autre personne » (*die andere Person*) de l'objet perdu (*verlorenes Objekt*). Cette différence importante – et qui a des conséquences fondamentales pour la pratique – n'est pas soulignée ni prise en compte par le courant psychanalytique *mainstream* accroché à la théorie de la relation d'objet.

L'autre personne, tel l'ami de Saint-Pétersbourg pour Georg Bendemann dans la nouvelle de Kafka, prend la fonction d'un (« bon » ou « mauvais ») miroir. Le moi-idéal (*Ich-Ideal*), dont le sujet cherche l'image comme miroir, peut échouer et devenir alors, comme l'écrit Kafka, une « image d'effroi » (*Schreckbild*). Quand le père, évoquant l'ami, soit l'autre personne, impose à Georg le ratage de son idéal, il remplit la fonction d'un surmoi féroce qui pousse le sujet vers la mort ; son verdict fatal précipite ainsi Georg au suicide.

Le mécanisme est décrit chez Kafka et Freud de façon similaire : une fois l'image détruite, l'objet perdu surgit en tant que reste-déchet, et le sujet (le *Ich* freudien) qui s'identifie alors à lui chute dans l'abîme : l'ombre de l'objet est tombée sur le moi (*Ich*). L'objet, ce n'est pas l'autre sur lequel le sujet s'appuie comme la garantie d'une complétude imaginaire et idéalisée, l'objet, c'est le reste-déchet qui chute quand l'image explose suite au verdict de l'instance qui juge. Plus le moi-idéal est rigide, plus le verdict du surmoi est fatal, plus est grand le danger de la crise mélancolique, du raptus, du suicide. Ce n'est donc pas simplement l'autre personne qui rend le mélancolique malade, mais la fonction particulière qu'elle remplit pour lui, avant de cesser, à un certain moment, de la remplir. Voilà ce dont attestent la clinique, la théorie freudienne, mais aussi et surtout un grand écrivain comme Kafka.

Dans le troisième chapitre sur Heinrich von Kleist, Kaltenbeck poursuit l'idée du bon

ou mauvais miroir développée avec Freud et Kafka. Chez Kleist, on trouve, toujours présentes dans ses drames et nouvelles, les hautes valeurs de dignité, d'honneur et de reconnaissance sociale ; ces valeurs représentent un idéal aux exigences telles qu'il ne pouvait qu'échouer à l'atteindre. Kleist a très tôt été hanté par le fantasme d'une mort à deux magnifiée. Il est ici à nouveau question du miroir et de l'imaginaire, d'une constellation narcissique qui cherche à éradiquer tout manque. Mais dire cela ne suffit pas. L'œuvre de Kleist est avant tout une quête de l'âme sœur (on se souvient de l'importance de sa sœur Ulrike), de la tentative de la faire surgir dans les textes, comme dans sa pièce *Penthésilée*. Le surmoi cruel se révèle, chez Kleist, si féroce, qu'il menace, en même temps que le sujet, son double. La malignité du surmoi apparaît également dans la figure du Prince Électeur qui condamne à mort le Prince de Hombourg. Dans « Le tremblement de terre au Chili », le couple d'amoureux s'abîme à la fin lui aussi dans la mort.

Kaltenbeck analyse par ailleurs le caractère fortement antirhétorique des textes de Kleist. Celui-ci se défie des semblants imaginaires et symboliques et prône la proximité du réel. D'où le caractère extatique, la « forme réelle » de la langue de Kleist, qui ne se contente pas de dire, mais dont les mots deviennent la chose qu'ils nomment. La langue est dépouillée de ses semblants, pulsionnelle, saturée de jouissance. Pour Kleist, qui est en cela très proche de Lacan, l'acte précède la réflexion.

Kaltenbeck n'étudie pas ici plus avant le rapport entre la quête d'une âme sœur, image en miroir, et l'antirhétorique. La question est de savoir si ce n'est pas justement le caractère fortement pulsionnel du texte de Kleist, son rapport à la jouissance au sens lacanien, qui, à la fois, prête au surmoi sa sauvagerie et fait éclater le miroir. On se souvient que pour Freud le surmoi prenait racine dans le Ça. Il soulignait aussi que la pulsion pouvait détruire l'idéal narcissique. Ce rapport à la pulsion est, à mon

avis, très important cliniquement dans le circuit entre sujet, miroir (des autres), objet et surmoi, ce dont témoigne le texte même.

Pour décrire ce caractère pulsionnel de la langue, Kaltenbeck emploie l'expression « forme réelle » (*die echte Form*), soit, pour Kleist, la seule forme valable de la pensée, à travers laquelle la langue transmettrait la pensée en direct, de façon immédiate ; est évoqué également un rapport sans médiation à la jouissance. En conséquence, les pensées exprimées de la façon la plus confuse sont justement celles qui ont été pensées de la façon la plus claire – l'urgence et la précipitation sont pour Kleist des catégories centrales. La pensée, l'idée, vient en parlant : l'écrivain est ici très proche de la psychanalyse. Sa relation à l'autre est basée sur un double dispositif qui nous renseigne sur le risque suicidaire encouru. Il dit clairement combien l'autre est nécessaire pour l'élaboration de la pensée. Mais il y a deux variantes : soit l'autre, image en miroir, est face à lui et, dans une sorte d'exaltation, le sujet se précipite en une réunion destructrice où les deux sombrent dans le passage à l'acte du suicide en commun ; soit, et c'est le deuxième dispositif, où – comme dans la cure – le visage de l'autre reste caché : la progression de la pensée est alors favorisée par l'adresse de la parole à l'autre, une barrière est ainsi dressée qui empêche la fusion avec l'image miroir et qui sert de protection contre le suicide.

Kleist aurait alterné, sa vie durant, écrit Kaltenbeck, les deux dispositifs, jusqu'à ce que le premier l'emporte. Mais comment s'est accomplie cette aspiration par l'autre du miroir ?

Il ne faut pas oublier qu'au moment de son suicide, Kleist était fâché avec sa sœur Ulrike, sœur aimée qui le soutenait et à qui, dans le deuxième dispositif, avait été adressée la parole. On peut, avec Kaltenbeck, supposer que l'objet perdu de Kleist est l'idéal impossible à réaliser de vivre avec une femme qui partage « son plan de vie ». À cela s'ajoutent son ambiguïté sexuelle, source de difficultés supplémentaires, mais aussi l'échec de l'harmonie familiale et

l'absence de reconnaissance de son art par Goethe qu'il vénérât.

Importants sont également les passages où, à propos de l'écrit de Kleist *Sur le Théâtre de marionnettes*, Kaltenbeck relève que la marionnette inanimée l'emporte sur le narcissisme du danseur. La critique kantienne avait été éprouvée comme une attaque contre l'idéal du poète, et l'essai de Kleist répond à cette critique. Il y a donc de fortes chances qu'une crise esthétique ait également contribué à l'effondrement psychique de l'écrivain. Les positions esthétiques de Kleist – mise en question des semblants rhétoriques, prééminence de l'acte sur la réflexion, attirance pour un monde inanimé – se retrouvent, d'une certaine façon, dans son acte suicidaire qui surgit lorsque ses idéaux s'effondrent.

Kaltenbeck considère également l'effondrement des idéaux comme la cause du suicide d'Adalbert Stifter, l'auteur du roman *L'arrière-saison* (*Nachsommer*). Mais chez celui-ci – contrairement à Kleist – c'est la nature sereine, apaisante, consolatrice qui est idéalisée, si bien que lorsque l'image d'Épinal se déchire, c'est une nature monstrueuse, destructrice, qui se révèle, un monstre blanc (*das weisse Ungeheuer*). Kaltenbeck repère chez Stifter le refus du désir (*Begehren*) en général : désir qui n'aura signifié pour lui que catastrophe, faute et mort.

Quels sont les moments décisifs de sa vie ? Il y a d'abord le rejet de Fanny, son amour de jeunesse, puis le mariage avec Amalia par sentiment de culpabilité après la mort d'un enfant mal formé, enfin, plus tard, le suicide d'une fille adoptive. On peut donc parler, chez cet auteur, d'un profond rejet de la vie qui s'est manifesté par le ratage de trois impossibles : procréation, amour et conservation de la lignée. Devenu demi-orphelin à l'âge de 12 ans, après la mort accidentelle de son père, Stifter qui, dans l'enfance, s'était fait remarquer par sa cruauté, a manqué d'un point de repère permettant de symboliser l'absence douloureuse de rapport sexuel et le monstrueux de la Chose (*Das Ding*).

Kaltenbeck, suivant en cela Lacan (et aussi Klein), fait alors le lien avec une jouissance primordiale de l'Autre (maternel) recherché dans une relation fusionnelle (et hallucinatoire), mais aussi fui car ressenti comme persécuteur ; d'où le trompeur écran protecteur de la nature rassurante qui, comme semblant, ne cache que provisoirement sa force destructrice, laquelle resurgit constamment dans les récits de Stifter.

Kaltenbeck évoque un défaut du refoulement originaire, révélé par la crise de folie hallucinatoire qui éclata peu avant la mort de l'écrivain et que celui-ci décrit dans *Ma vie (Mein Leben)*. Lors d'une visite dans sa maison natale en Bohême, cette crise lui fit en effet revivre de façon hallucinatoire le souvenir de sa première rencontre avec sa mère, de la jouissance maternelle. Ce fut là, pense Kaltenbeck, le pas décisif vers le suicide, préparé par la mort de la fille adoptive, quelques années auparavant, et qui, depuis, l'avait fait glisser dans une humeur mélancolique tenace.

Kaltenbeck analyse également dans le détail l'écriture de Stifter et les particularités de son style : prédominance de la dimension visuelle imaginaire (que Walter Benjamin souligna également), organisation structurelle des textes autour de la duplication des personnes – images en miroir –, irruption du monstrueux dans l'idylle minutieusement décrite. Chez Stifter, l'échec de la tentative d'une réparation imaginaire d'un trouble originaire du désir a mené à la catastrophe du suicide, contre laquelle la construction artistique de l'œuvre (comme maîtrise de la nature pulsionnelle menaçante) n'a rien pu faire. Ou bien c'est le désir, aussi le désir d'écrire, qui a finalement échoué devant la force destructrice de la jouissance, de la pulsion, de la nature.

Avec Gérard de Nerval, Kaltenbeck approfondit et élargit sa réflexion sur ce qui amène certains écrivains au suicide, malgré ou plutôt à cause de leur écriture. *Aurélia* de Nerval est un texte entre rêve et réalité. C'est, à vrai dire, une écriture du symptôme psychotique de l'écrivain.

La psychose se déclencha suite à sa rencontre avec l'actrice Jenny Colon, une femme dont il s'éprit mais qui était mariée. La figure d'Aurélia dans le roman représente cet amour perdu (fautif) pour Jenny, mais – particularité du texte – Aurélia se trouve confrontée à la fois au protagoniste masculin et à son *alter ego* : elle meurt mais, immortelle, elle épouse le rival du héros, son double. Dans ce scénario sont liés, pour faire sinthome, l'imaginaire du délire de l'écrivain, le réel de l'hallucination quand il entend la voix de l'aimée perdue, et le symbolique de la pensée. Rêve, vie et folie forment la trame du texte de Nerval. Il en découle que, même quand l'écriture rend possible la construction d'un sinthome, le poète court le risque de la folie et du suicide. Sous le *diktat* d'un surmoi sadique, le double devient chez Nerval un bourreau qui anéantit le sujet.

La question du double commune à Kleist, Stifter et Nerval pousse Kaltenbeck à la comparaison. Chez Kleist, le double est aussi bien le pire ennemi que le guide lumineux, ce peut être Dieu, ou la marionnette inanimée mais supérieure, un animal, son double féminin avec lequel il va dans la mort. Stifter, lui, se drapait de la nature comme d'une étoffe qui l'enveloppe et le protège, mais quand cette étoffe se déchire, c'est la nature monstrueuse qui s'attaque à lui. L'éclatement du miroir aurait eu lieu au moment du suicide de la fille adoptive de l'écrivain, ce moment où, cadavre effrayant, elle fait signe de derrière le miroir. Chez Nerval, le sommet de l'effroi est atteint quand le double élevé à la fonction de Dieu vengeur va jusqu'à refuser au sujet qui aime de s'unir dans la mort avec sa bien-aimée perdue.

La rencontre de ces trois auteurs avec la figure du double devenue pour eux de plus en plus consistante, voilà ce qui a pu, selon Kaltenbeck, malgré l'existence d'un sinthome par l'écriture, les pousser vers la mort.

Dans un texte particulièrement émouvant consacré à Paul Celan et à Ingeborg Bachmann, Kaltenbeck souligne le fait que l'aspiration

suicidaire de Celan l'a emporté au moment où le *Tu*, l'adresse à Ingeborg sous forme poétique, a échoué, est resté silencieux : Bachmann ne répondit pas au cri de détresse de Celan confronté à l'antisémitisme et aux rumeurs de plagiat répandues par la veuve du poète Yvan Goll. Désespéré, il fut exposé à un silence mortel. C'est ici l'échec de l'autre comme possibilité de donner à l'effroi une place symbolique en tant que grand Autre. Les disciples de Bion diraient qu'Ingeborg Bachmann a ravi à Celan la possibilité de contenir sa souffrance, le livrant ainsi à la catastrophe mélancolique que représente la perte du moi. Jean Bollack, ami proche de l'écrivain, a souligné lui aussi que Bachmann, incarnant une « altérité amoureuse », fortifiait le moi/ego du poète, ce qui permettrait ici de distinguer mieux encore l'aspect symbolique de l'aspect imaginaire. Et Kaltenbeck écrit, avec Bollack, que Celan a échoué dans sa recherche d'un double en la personne d'Ingeborg Bachmann auquel il brûlait de s'identifier, ce qui souligne plutôt l'aspect imaginaire.

C'est de littérature (post)moderne qu'il s'agit ensuite dans les chapitres consacrés au grand auteur mélancolique David Forster Wallace.

Kaltenbeck cherche à analyser, chez cet auteur, pourquoi son roman *L'infinie comédie* (*Infinite Jest*) parvenait encore à constituer une barrière contre le suicide, alors que l'œuvre suivante *Le Roi pâle* (*The Pale King*) l'a conduit à l'autodestruction. Kaltenbeck pense que, dans *Infinite Jest*, tout tourne autour de la question de savoir si l'œuvre littéraire rend possible un rapport avec l'imperfection et l'incomplétude – ce rapport n'est pas possible dans la psychose. Kaltenbeck décrit chez Wallace un trait caractéristique, à savoir son humour noir, ravageur : une façon de donner une forme symbolique à la jouissance jusque dans ses expressions les plus destructrices. Avant tout, l'œuvre reflète les expériences de l'auteur avec des groupes d'aide, la thérapie et les médicaments, des sujets traités de façon hautement satirique. D'où la jouissance

sensible chez Kaltenbeck à exposer avec minutie de nombreux passages de l'œuvre, au point que le lecteur est parfois dépassé. Au centre du roman est la quête d'une jouissance perdue, incarnée par la copie originale du film mortel tourné par James O. Incandenza, le père du clan Incandenza. Le film est intitulé, comme le roman, *Infinite Jest*. Le texte tourne donc autour de la possibilité ou de l'impossibilité de remédier à l'absence de perfection et à l'incomplétude de la jouissance et de ses crises. Kaltenbeck pointe ici également l'importance du père dans la quête d'un corps parfait, renvoyant ainsi au père du président Schreber. N'oublions pas que Wallace était un génial joueur de tennis.

Dans le corps du texte, on constate une oscillation entre fragmentation et perfection stylistique, un mouvement que le cadre du roman contient, maintient, ce qui lui permet d'agir comme sinthome. Le roman dans son ensemble sert de miroir, un miroir troué mais qui relie et tient ensemble les trous que fait surgir l'objet de l'angoisse.

Au centre de la mélancolie de Wallace, il y a une douleur muette, impossible à chiffrer symboliquement, au mieux est-elle cadrée par l'écriture (comme dans *Infinite Jest*). Cette douleur incroyable, dont la source est *The Bad Thing* (La Chose Mauvaise), un « *It* » (Ça) – des mots employés par Wallace, proches de la *Chose* chez Lacan –, ne cesse de submerger l'écrivain, et, pour être clair, la mélancolie est un « enfer à un seul (*a hell for one*) ». Cette expression m'apparaît comme très proche du « *nameless dread* » de Bion. La psychanalyse et l'écriture mènent toutes deux à cette zone. La question est de savoir comment parvenir à ce qu'il y ait transformation en vie. Dans le suicide mélancolique, la transformation de l'angoisse, du désespoir et de la souffrance échoue : le suicidaire se précipite dans la mort comme quelqu'un qui, acculé aux flammes, se jette par la fenêtre. Wallace soulignait – et pour Kaltenbeck, c'est important – que l'écriture rend possible une confrontation avec la vérité qui

empêche le suicide. Pourquoi cela a-t-il réussi dans *L'infinie comédie* et pas dans *Le Roi pâle* ?

La scène de ce dernier roman (posthume) est l'IRS (Service interne des revenus ou Centre régional des impôts de Peoria, dans l'Illinois) chargé de la collecte des impôts et des contrôles fiscaux. Le gigantesque trou, impossible à combler, creusé par la dette dans le trésor, par lequel fuit le sang vital du gouvernement, évoque, pour Kaltenbeck, le trou dans la psyché par lequel la libido s'échappe. Le fait d'« être pâle » est alors le nom d'un phénomène de vidage mélancolique de la libido qu'on ne peut arrêter. Freud aurait dit : le moi s'appauvrit (*Das Ich verarmt*), il est détruit par l'objet perdu. Kaltenbeck pense que l'IRS (le centre des impôts) a, dans le roman de Wallace, des ressemblances avec *Le Château (das Schloss)* de Kafka. Chez Wallace, les bureaucrates en détresse échouent à donner un sens à l'institution qui est ainsi vidée de son sens social ; si bien que, comme souvent chez lui, la critique sociale est une autre composante du roman. Mais comment sortir d'une identification narcissique avec un grand Autre destructeur ? Comment s'échapper d'un château kafkaïen ou d'un Service central tel que décrit par Wallace ? Kaltenbeck se réfère à une théorie de Wallace lui-même, développée dès 1998 : le suicide représente un sacrifice à la mère, l'offrande permettant d'échapper à ses procédures de réquisition.

Kaltenbeck le souligne : l'affect de l'ennui (également au sens d'insatisfaction, chagrin, lassitude) traverse le roman comme un silence de mort avant la tempête. Et même cet humour particulier à l'auteur qu'on trouvait dans *Infinite Jest* n'est plus de mise ici, si bien qu'il n'y a plus ni *plus-de-jouir*, ni plaisir (*Lust*) possible.

L'ennui est un phénomène paralysant, il ne laisse à la fin plus d'autre issue que le suicide. Le dernier roman est ainsi le roman d'un blémissement, d'un vidage qui aboutit à un ennui paralysant. Wallace a constamment associé la monotonie à la souffrance mélancolique. La vérité d'une profonde douleur d'exister ne

peut être symbolisée par la monotonie, ce qui conduit au suicide. *Le Roi pâle* nous conduit, sans moyen d'en sortir, dans l'enfer d'une paralysie due à l'ennui, tel qu'il est incarné dans une bureaucratie vidée de son sens. Wallace a écrit très clairement à la fin de sa vie qu'une chose lui manquait : « ça pourrait être un lien entre la question de l'écriture de cette chose et la question de la vie elle-même<sup>2</sup> ». Ce lien réussit encore dans *Infinite Jest* un entrelacement excessif de récits reliés les uns aux autres, encerclant la menace de jouissance. Tout cela devenant progressivement impossible, si bien que la chose mauvaise (*The Bad Thing*) a surgi, dépouillée de tout semblant symbolique. La chose, Wallace, à la fin, ne pouvait plus l'écrire.

La majeure partie de l'ouvrage de F. Kaltenbeck est ainsi consacrée à ébranler les illusions faisant du sinthome artistique une protection possible contre l'effondrement mélancolique et le suicide – alors que l'écriture peut au contraire aussi pousser au suicide. Les deux derniers chapitres de l'ouvrage traitent pourtant des aspects de l'écriture qui vont permettre de sauver la vie : la sublimation littéraire et la formation du sinthome. Il est clair que Kaltenbeck ne pense pas à remettre en question la théorie du sinthome comme protection contre la décompensation psychotique, ni à dédaigner les chances de sublimation. Ce qui lui tient à cœur est de ne pas généraliser trop vite une théorie analytique sans avoir au préalable fait une étude au cas par cas.

Dans le chapitre 12, intitulé « Sublimation et symptôme », Kaltenbeck cerne, avec Lacan, Beckett et Adorno, le concept de sinthome artistique comme produit de la lutte de l'artiste contre une impossibilité qu'il traite à travers son œuvre, ce traitement visant avant tout le réel du « non-rapport sexuel ». Pourquoi, puisqu'il existe la théorie du sinthome, ne pas abandonner la théorie freudienne de la sublimation ? Celle-ci n'est-elle pas devenue obsolète ? Pour résumer, Kaltenbeck considère sublimation et sinthome comme des concepts essentiels de la psychanalyse quand il est question de la confrontation

avec le réel traumatique. Tandis que le concept freudien de sublimation repose plutôt sur la création d'un semblant comme écran de protection contre le réel (et donc sur une structure symbolique et imaginaire fantasmatique, telle que la décrit Freud dans son texte « La création littéraire et le rêve éveillé » [*Der Dichter und das Phantasieren*]), le sinthome, lui, est un traitement direct du réel, de la jouissance de la lettre, comme le montre Lacan à propos de Joyce. Pourtant les deux processus ont à voir avec la pulsion de mort, ainsi que le décrit Freud parlant de la transformation du but de la pulsion dans la sublimation : la pulsion s'adresse à l'objet investi narcissiquement, à condition que Thanatos entre en jeu, entraînant la déliaison des pulsions. Et aussi un lien entre sublimation, travail de la civilisation, mélancolie (augmentation du malaise dans la civilisation ?) et pulsion de mort. Mais, comme le souligne Kaltenbeck, la sublimation ne se met pas en place si facilement. Souvent, comme l'a montré Freud dans son étude sur Léonard de Vinci, symptôme et inhibition sont également présents. Par ailleurs, la sublimation mène à une plus grande flexibilité et une plus grande mobilité des objets – ce qui peut aussi aider à sortir de la mélancolie – quand les conditions internes et externes sont favorables.

Pour ce qui est du sinthome, Kaltenbeck, s'appuyant sur l'analyse lacanienne de Joyce, souligne le fait qu'une femme puisse devenir, pour le psychotique, un sinthome/symptôme, qui le (con)tient comme un gant. Quelles voies favorisent la réussite du sinthome, s'interroge Kaltenbeck dans le dernier chapitre de son livre, à propos de Robert Musil, auteur de *Noces*, un recueil de nouvelles au titre fort prometteur.

C'est avant tout le secret de la jouissance féminine que nous livre Musil dans ses nouvelles ; ainsi Claudine, dans « L'accomplissement de l'amour », incarne-t-elle une jouissance qui va au-delà du désir – soumis à la loi symbolique – de son mari bien-aimé ; son amour à elle doit en effet d'abord s'accomplir

avec un autre, un homme rencontré tout à fait par hasard – sans qu'il faille pour cela que soit laissé tomber son mari, *le seul (der eine)*. Une union mystique de Claudine n'est possible ni avec *un seul homme*, ni avec les tiers rencontrés à chaque fois et qui ouvrent l'espace de la loi. C'est là pour elle le seul moyen d'ouvrir son amour à l'inattendu, l'étranger, le réel impossible à reconnaître, à *quelque chose de l'au-delà du royaume des mots*. Musil a pu faire surgir dans son texte le *pas-tout* d'une jouissance féminine illimitée et ainsi faire en sorte que ce texte devienne son sinthome à lui. Protégé dès lors de l'échec dans sa confrontation à l'impossibilité de rapport sexuel, il pouvait, confronté à cette absence, échapper au désespoir et à la mélancolie. La figure du tiers dans les deux nouvelles est un contrepoint à la dualité de l'image en miroir et au double autour duquel se construit le texte des mélancoliques qui n'ont à la fin que le suicide comme seule issue. La lucidité mélancolique quant à l'impossibilité du rapport sexuel – Kleist, Stifter, Nerval en témoignent – peut donc, ainsi qu'il apparaît chez Musil, laisser s'ouvrir une troisième voie : celle décrite par Lacan pour la jouissance féminine dans son schéma de la sexuaction.

Les thèses de Kaltenbeck sur la mélancolie, dont on souhaite la publication en allemand, mériteraient d'être traduites dans différentes langues. Elles pourraient ainsi venir éclairer d'autres recherches théoriques, comme la théorie de la « triade structurelle » d'Hermann Lang<sup>3</sup>, qui vient de décéder, et qui fut, lui aussi, un penseur important de la psychanalyse ; je pense que Kaltenbeck l'appréciait beaucoup, de même qu'il avait une grande estime pour Bion dont les concepts pourraient également ici aider à comprendre certains passages du livre sur la souffrance mélancolique chez Wallace. Cela n'est pas un reproche : Kaltenbeck a, bien sûr, écrit sur le fond des débats qui avaient lieu en France, et certaines allusions peuvent parfois échapper au public allemand ignorant des controverses internes aux lacaniens.

Mais qui a pu écouter Kaltenbeck lors de conférences en Allemagne sait combien sa pensée était riche de possibilités et de références, incluant différents courants sans se limiter à la seule pensée psychanalytique lacanienne. Pour de nombreux lacaniens, malheureusement, ses constants rappels au texte freudien ne sont pas toujours considérés comme allant de soi. Dans ses analyses, Kaltenbeck reste fidèle au programme qu'il s'est donné de lire les œuvres littéraires comme des éclairages sur des questions de la psychanalyse et des travaux précurseurs de ses théories.

Pour ce qui est de ma lecture personnelle, je trouve particulièrement impressionnante l'analyse qu'il fait à propos de Kafka et de Musil, dont les biographies sont à peine évoquées, montrant ainsi combien il est loin de la « pathographie ». Chez les autres écrivains, le pathos du sujet qui écrit, sa souffrance et sa vie sont plus étroitement liés à l'écriture ; il est donc nécessaire d'en tenir compte car il serait stérile et impossible d'établir une frontière entre l'écriture mélancolique et l'écrivain mélancolique. Kaltenbeck se laisse guider par une lecture approfondie, minutieuse, des écrits eux-mêmes ; sa démarche ne connaît ni les idées préconçues ni l'interprétation sauvage des auteurs, soit une mauvaise forme de psychanalyse appliquée.

À tous ceux qui veulent en apprendre plus sur la mélancolie, sur les questions qu'elle pose encore, on ne peut que recommander la lecture de cet ouvrage qui est un parfait traité clinique, en même temps qu'une analyse impressionnante de l'écriture et du noyau mélancolique qui la travaille au corps.

## NOTES

1. Traduit de l'allemand par Monique Vanneufville.
2. Cf. note 5, p. 167 de l'ouvrage de F. Kaltenbeck.
3. H. Lang, *Die strukturelle Triade und die Entstehung früher Störungen*, Klett-Cotta, 2011 ; [https://www.klett-cotta.de/buch/Psychotherapie\\_allgemein/Die\\_strukturelle\\_Triade\\_und\\_die\\_Entstehung\\_frueher\\_Stoerungen/16112](https://www.klett-cotta.de/buch/Psychotherapie_allgemein/Die_strukturelle_Triade_und_die_Entstehung_frueher_Stoerungen/16112)

## Isabelle Baldet

Darian Leader

*La jouissance, vraiment ?*

Paris, Stilus, coll. « Nouages », 2020

Dans son dernier ouvrage, Darian Leader s'empare d'un sujet original et peu traité<sup>1</sup>, celui de la jouissance, concept lacanien par excellence. Il s'applique à questionner ce terme, à retrouver son origine historique ainsi que l'utilisation qui en est faite, pour le confronter à la clinique actuelle.

Leader reprend les textes freudiens pour étudier l'évolution de la conception de la libido et de son rapport à l'agressivité, le rôle du symptôme et de « l'étrange satisfaction » ressentie comme une souffrance qui s'en dégage, les rapports entre plaisir et frustration, l'auto-érotisme... Puis il étudie les travaux des post-freudiens sur ce sujet, tels ceux de Bergler sur le plaisir trouvé dans la douleur, ou d'Erickson sur l'identité négative, pour arriver à l'enseignement de Lacan dans lequel le concept de jouissance est central.

Darian Leader retrace l'utilisation et l'évolution de ce concept qui apparaît dès le début, dans l'introduction du stade du miroir, en 1936. Fort d'études ultérieures, notamment celles de la psychologue américaine B. Amsterdam, Leader n'hésite pas à remettre en question cette théorie du miroir, pourtant emblématique de l'œuvre de Lacan, mais qui semble problématique tant du point de vue de sa chronologie que de sa fixité en termes de stade ayant un achèvement, et qui ne doit pas être réduite à une simple dynamique structurale. Leader remet aussi en cause l'idée que l'image spéculaire serait le canal primaire de l'investissement libidinal et que l'auto-érotisme se réduirait à la masturbation infantile, alors qu'il peut manifester des pratiques extrêmement différentes, comme des actes de vengeance, de représailles ou, au contraire, de réparation. L'auteur reproche à Lacan de ne pas avoir assez pris en compte la rage et l'impuissance destructrice résultant de la dépendance initiale