

<http://www.lairetiq.fr/Rature-et-diagramme-en-psychanalyse>



Rature et diagramme en psychanalyse sociale

- Magazine -

Publication date: samedi 14 janvier 2017

Copyright © L'Airétiq - Tous droits réservés

Si l'origine du transfert social repose sur le fait qu'un « individu est un être social pris dans un mouvement transférentiel avec les autres individus dans le cadre des rapports sociaux de production », nous proposons quant à cette origine, dans le présent article, une interprétation supplémentaire. En effet, nous partirons pour se faire de l'événement relaté par Hervé Hubert [1] dans son DVD *Psychanalyse et révolution*, à savoir, sa rencontre avec un analysant dit transsexuel pour lequel, en fin de séance, il signa un document permettant l'intervention chirurgicale. En effet, l'acte de signature comporte, comme l'indique Jacques Derrida dans *Signéponge*, la reprise d'une rature. Avec cette particularité que la *rature*, en psychanalyse sociale, n'est pas celle d'un signifiant. Autrement dit, nous montrerons que dans le champ social défini comme rapport social de production, la rature, comme geste d'écriture, a un autre statut qu'en psychanalyse : la rature est *asignifiante*. Notre interprétation consistera à montrer que la rature asignifiante constitue un des points de fondement important de la psychanalyse sociale et de sa pratique d'analyse de la politique. À cet égard, nous proposerons une analyse du mouvement *Nuit Debout*. La rature asignifiante installe la psychanalyse sociale dans un registre autre que les tentatives historiques de rapprocher Freud, Lacan avec Marx. Rature qui ne peut être assimilée à l'abandon de la neutralité exigée par la pratique de la cure psychanalytique, à savoir que toute réalité est équivalente. Nous posons qu'il s'agit d'une rature asignifiante de l'objet petit a, l'objet de la perte, du déchet qui est à l'oeuvre non seulement en psychanalyse sociale mais aussi dans les formations imaginaires sociales comme *Nuit Debout*.

Pour préciser, la *rature* opère ailleurs et autrement que le *glissement*. René Laforgue, à l'égard du glissement, est un exemple typique, lorsqu'il traite en 1927 du cas de Jean Jacques Rousseau, faisant de l'auteur un paranoïaque impuissant souffrant de névrose d'échec - figure dans laquelle les faibles se reconnaissent et revendiquent en son nom un égalitarisme farfelu. Ce même René Laforgue conclut/glisse sa monographie sur le philosophe en proposant, au gouvernement français de l'époque, de créer un comité d'État de censure, formé d'experts psychanalystes qui pourront juger de toutes idées politiques nouvelles. Dominique Rougé a très bien vu que cette opération de glissement révèle davantage la structure psychique de René Laforgue que celle de Rousseau. Pourtant Freud, dès *Totem et Tabou*, indiquait expressément que les psychanalystes ont à se positionner sur les questions sociales et politiques. Ceci dit, cette opération de glissement, dès lors que la psychanalyse tente de sortir du champ de la cure, est un risque permanent. Puisque ce glissement lui-même provient de la thèse de Freud, à savoir, que le monde est la projection du psychisme (l'inconscient se projette dans les structures sociales) - inscrivant de fait l'ensemble des réalités psychiques et sociales dans une chaîne métonymique soutenue par un mythe originaire (le meurtre du père de la horde primitive).

Pour revenir à l'acte de signature d'Hervé Hubert pour l'analysante qu'il recevait, ce dernier était attendu comme psychiatre à ratifier un document émanant du contrôle social. Il était attendu à juger médicalement d'une demande d'opération chirurgicale. Hervé Hubert ne signa pas ce document de la main du psychiatre, il ne proposa pas d'autres rendez-vous (suspendant la demande) afin que la dimension symbolique opère entre l'analysant et l'analyste - lui, analyste, occupant le semblant d'objet petit a dans le discours analytique. Il signa, rature de l'objet a, en constituant la rature de ces deux positions : psychiatre/psychanalyste. De cette ratification de la demande, la question transsexuelle passa du registre symbolique où elle était attendue (comme traitement psychanalytique) au registre de l'imaginaire social. Imaginaire social défini par Maurice Godelier comme la fonction des fonctions, à savoir, les rapports sociaux de production (*L'idéal et le matériel*).

Qu'est-ce qu'une rature en psychanalyse sociale et qu'est-ce qu'une rature de l'objet a ? Autrement dit, comment se constitue la catégorie de l'imaginaire social en psychanalyse sociale ? Pour y répondre, nous prendrons l'exemple très intéressant des travaux psychanalytiques de Calil et Cristiana à l'égard de la rature et nous montrerons également que ces travaux méconnaissent la rature, comme asignifiante, dans son rapport avec le processus de création littéraire. Si, comme le rappelle Marie C. Poix Tétu, *rature* vient de « rater », du latin *radere* qui signifie « raser », « ôter sans laisser de trace », si *Rasitare* signifie « faire table rase », « effacer », *rature* s'est muée en *trait*. Autrement dit, *raturer* ne signifie plus « effacer ». Si les ratures sont des *restes* au regard du texte propre, elles permettent une sortie hors du narratif, du figuratif.

Eduardo Calil et Felipeto Cristiana, dans deux articles [2], rappellent que la rature est décrite comme une activité métalinguistique, et non linguistique, parce qu'elle n'entre pas dans l'opposition « écrire/pas écrire ». Autrement dit, la rature d'un mot travaille sur un énoncé déjà là et le fait de barrer fait entrer cet énoncé dans l'opposition métalinguistique « ajouter une séquence/retrancher une séquence ».

La position critique des deux auteurs à l'égard des travaux cognitivistes de Fabre [3] (ce dernier procédant à l'analyse des brouillons d'élèves en extrait 4 types d'opérations métalinguistiques : la substitution, le déplacement, la suppression et l'addition) consiste à centrer la rature des élèves en lien avec altérité de l'Autre (les élèves produisent pour le professeur) et d'interpréter l'objectivation métalinguistique de la rature comme une défense, une tentative d'effacement, un oubli du désir de l'Autre. Qu'est-ce à dire ? Pour Calil et Cristiana, l'altérité dont il est question dans les productions textuelles des élèves est la condition de tout dire. L'autre n'est pas un objet extérieur dont on parle, mais une condition constitutive à qui on parle.

Autrement dit, la rature du point de vue psychanalytique, ne relève pas d'une opération métalinguistique, mais implique l'existence d'une hétérogénéité fondatrice entre le sujet du discours écrivant et l'Autre. De sorte que les deux auteurs cherchent non pas comme le fait Fabre, à savoir des opérateurs métalinguistiques, mais des *ratures équivoquées*, lesquelles permettent de localiser la rencontre du sujet avec la langue et le discours. L'argument proposé à cet égard provient du fait que dans certains cas le scripteur peut raturer ce qui est correct. Par ailleurs, le scripteur rature aussi ce qu'il écrit quand il se trouve affecté dans son écriture par un sentiment d'étrangeté (le semblant d'erreur est lié au registre de l'imaginaire).

« Si la langue comporte un manque irrémédiable, elle constitue un non-tout (Milner) [4]. La langue constitue une manière singulière de produire des erreurs. Le registre du Réel est la condition président à l'émergence de toute équivoque. [...] il est également toujours possible - sans s'éloigner de l'expérience immédiate - de faire valoir en toute locution une dimension de non-identique ; c'est l'équivoque et tout ce qu'elle promet, homophonie, homosémie, homographie, tout ce qui fait surgir le double sens et le dire à demi-mot, incessant tissus de nos conversations. [...] *L'apparition de l'équivoque dans la langue peut susciter chez le scripteur un étonnement dans la mesure où celui-ci reconnaît, quelque part dans la chaîne syntagmatique, une différence, laquelle manifeste, au travers de la rature, une « valeur de vérité ».*

Autrement dit, à suivre les deux analystes, dans ce registre graphique imaginaire, une étrangeté advient, chez le sujet, comme équivoque, et la rature produit, en retour, un effet de contrôle et d'autonomie. L'acte de raturer suppose donc deux mouvements : d'une part, la rature comme « élément stabilisateur », où l'on vise à atteindre les propriétés constitutives de la langue, d'autre part, la rature comme « élément déstabilisateur », où l'émergence de l'« équivoque » peut laisser penser que la présence d'éléments signifiants rompt l'ordre prévisible de la langue, introduisant ainsi la dimension du « non-identique » qui menace à tout instant « le tissu de nos conversations ».

Eduardo Calil et Felipeto Cristiana, revenant sur la distinction saussurienne des deux axes, à savoir le syntagmatique et l'associatif (la langue est un système qui ne connaît que son ordre propre - fonctionnement qui, du fait qu'il est étranger à la volonté et à la conscience individuelle, manifeste de façon intrinsèque un savoir inhérent à la langue elle-même), « indique que le sujet se place dans une position réflexive, matérialisée dans la rature, qui lui donne la possibilité de se séparer, lui et sa pensée, de la langue qu'il observe de l'extérieur comme un objet. »

Ces travaux psychanalytiques mettent en lien d'équivocité la rature (opérant dans le registre de l'imaginaire) avec la langue et le désir de l'Autre. Autrement dit, la rature comme déchet d'un texte est le lieu d'une connexion topologique entre l'ordre de la langue et l'ordre des signifiants.

Ceci dit, la rature comporte une dimension supplémentaire que celle décrite par Calil et Cristiana. En effet, la production textuelle et littéraire se supplémente d'une diagrammatique : le traçage d'un ensemble de lignes

opératoires qui pourront être ensuite actualisée dans une oeuvre et l'exhibition des multiplicités logiques virtuelles. Pour le dire avec Mathieu Duplay et Gilles Deleuze, il s'agit « d'un ensemble de marques et de traits, témoins de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration ».

Gilles Deleuze déclarait dans *Critique et clinique* [5], à l'égard de la littérature, qu'écrire ne consiste pas à imposer une forme à une matière vécue. Au contraire, la littérature est du côté de l'informe, de l'inachèvement, du devenir qui déborde tout vécu, toute matière vivable. Constatant que l'écriture est inséparable du devenir, ce devenir n'est pas l'atteinte à une forme (identification, imitation, *mimesis*), mais elle consiste à trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule. « Quand Le Clézio devient indien, c'est un indien toujours inachevé, qui ne sait pas cultiver le maïs ni tailler une pirogue : il entre dans une zone de voisinage plutôt qu'il n'acquiert des caractères formels. » Autrement dit, dans la littérature, s'exerce la fuite et la défection organique.

Gilles Deleuze constate également qu'écrire excède toute réduction psychanalytique au complexe d'oedipe. L'écriture ne consiste pas « raconter ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes. C'est la même chose de pécher par excès de réalité, ou d'imagination : dans les deux cas, c'est l'éternel papa-maman, *structure oedipienne qu'on projette dans le réel ou qu'on introjette dans l'imaginaire* [6]. C'est un père qu'on va chercher au bout du voyage, comme au sein du rêve, dans une conception infantile de la littérature. »

Gilles Deleuze critique cette conception infantile de la littérature. Il fait la distinction importante qu'en psychanalyse, le fantasme traite *l'indéfini* comme le masque d'un personnel ou d'un possessif : « un enfant est battu » se transforme vite en « mon père m'a battu ». En revanche, « La littérature *suit la voie inverse*, et ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus au point : un homme, une femme, une bête, un ventre, un enfant. La littérature ne commence que lorsque naît en nous *une troisième personne qui nous dé-saisit du pouvoir de dire Je*, le neutre de Blanchot » [7].

Pour le philosophe, la littérature est une entreprise de santé - c'est-à-dire qu'elle consiste à inventer un peuple qui manque et il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple.

Ce faisant, avec Gilles Deleuze, nous pouvons éclairer les propriétés intrinsèques de la catégorie d'imaginaire social en psychanalyse sociale, à savoir qu'une formation imaginaire sociale politique, Nuit debout, par exemple, dans ces débats et dans son organisation, est pris dans un processus de création qui relève d'une diagrammatique [8] (et non d'un programme politique). Entendu par là que cette formation imaginaire sociale constitue, pour faire l'analogie avec la distinction que propose Lacan, une parole pleine - la parole vide serait une formation imaginaire sociale au service de l'idéologie. Dans un précédent article, nous avons indiqué qu'une formation imaginaire sociale comporte non seulement un mouvement inverse de celui du transfert à l'oeuvre dans la cure mais qu'elle suit des voies similaires au processus de création. En effet, Gilles Deleuze pense la création littéraire dans une diagrammatique prenant en compte la question topologique du voisinage, de l'indéfini, de l'inachèvement, irréductible à une interprétation psychanalytique en ce sens que l'impersonnel est une singularité au plus au point, une troisième personne qui dé-saisit du pouvoir de dire Je. Nous avons également indiqué, dans ce précédent article, qu'une formation imaginaire sociale, singulière, se fonde sur une rature assignifiante de l'objet *a*. Qu'est-ce à dire ? Pour éclairer ce point de la rature assignifiante, nous suivons les développements de Gilles Deleuze à l'égard d'une autre formation imaginaire artistique : la peinture.

Gilles Deleuze déclarait, à l'égard de la peinture, de la musique, qu'il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif : « Non pas rendre le visible, mais rendre visible » (Klee). « La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visible des forces qui ne le sont pas. » En effet, Gilles Deleuze constate que non seulement la force est en rapport étroit avec la sensation, à

savoir qu'elle s'exerce sur un corps pour qu'il y ait sensation mais qu'elle est la condition de la sensation bien qu'elle ne soit pas sentie, puisque la sensation donne tout autre chose à partir des forces qui la conditionnent.

Autrement dit, la peinture a affaire à cette question ultime : « comment la sensation pourra t-elle suffisamment se retourner sur elle-même, se détendre et se contracter, pour capter dans ce qu'elle nous donne les forces non données, pour faire sentir des forces insensibles et s'élever jusqu'à ses propres conditions ? » Par exemple : le Temps qui est insonore et invisible, comment le peindre et le faire entendre ? Comment peindre le son, le cri ? Et Deleuze de rappeler avec le peintre Millet que ce n'est pas l'offertoire ou le sac de pomme de terre qui est peint mais la pesanteur, ou avec Cézanne, que c'est la force de germination de la pomme qui est peinte et non une pomme.

Par ailleurs, le philosophe indique que le mouvement diagrammatique de la peinture, comme de la littérature, suit la voie inverse de la représentation commune que l'on se fait de la peinture : faire l'erreur de croire qu'elle est devant une surface blanche. Si le peintre est devant une surface blanche, il reproduit un modèle. Tout ce que le peintre a dans la tête et autour de lui dans son atelier, est déjà dans la toile, à titre d'image plus ou moins virtuelle, plus ou moins actuelles avant qu'il commence son travail. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à désencombrer, vider, nettoyer. Il peint non pas un objet fonctionnant comme modèle, il peint sur des images déjà là, pour produire une toile qui va renverser les rapports du modèle et de la copie.

Autrement dit, la diagrammatique en art consiste d'abord à définir toutes les données qui sont sur la toile avant que le travail du peintre commence, à savoir, lesquelles sont des obstacles, lesquelles sont une aide ou même les effets d'un travail préparatoire. Si le peintre se contente de transformer les clichés, les déformer, les triturer dans tous les sens, cette seule réaction laissera le cliché renaître de ses cendres. Le diagramme en peinture peut être énoncé comme suit : la peinture est déjà dans la toile. Il y a toute une lutte dans la toile entre le peintre et ces données. Pour Gilles Deleuze, le travail préparatoire, invisible et silencieux, pourtant très intense, appartient pleinement à la peinture, quand bien même il précède l'acte de peindre. Si bien que l'acte de peindre surgît comme un après coup par rapport à ce travail. À propos du peintre Francis Bacon, ce travail préparatoire consiste à faire des marques au hasard (traits-lignes) ; nettoyer, balayer ou chiffonner des endroits ou des zones (tâches couleurs) ; jeter de la peinture sous des angles et des vitesses variées.

« Cet acte suppose qu'il y ait sur la toile et dans le tête du peintre des données figuratives. Ce sont précisément ces données qui sont démarquées, ou bien nettoyées, etc. par exemple : une bouche, on la prolonge, on fait qu'elle aille d'un bout à l'autre de la tête. C'est ce que Bacon appelle le diagramme. C'est comme si on introduisait une zone de Sahara dans la tête, comme si on écartait deux parties de la tête avec un océan. C'est comme si on changeait d'unité de mesure, et substituait aux unités figuratives des unités micrométriques ou au contraire cosmiques. Un Sahara, une peau de Rhinocéros tel est le diagramme tout d'un coup tendu. C'est comme une catastrophe survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires. C'est comme le surgissement d'un autre monde. Car ces marques sont des traits involontaires, irrationnels, accidentels, libres, au hasard. Ils sont non illustratifs, non narratifs, non représentatifs. Mais ils ne sont pas davantage significatifs ni signifiants : ce sont des traits asignifiants. [...] Ces marques manuelles presque aveugles témoignent donc de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration. Elles soustraient le tableau à l'organisation optique qui régnait déjà sur lui et le rendait d'avance figuratif. Le diagramme est l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des tâches asignifiants et non représentatifs. Et la fonction du diagramme est de suggérer, d'introduire des possibilités de fait. C'est pourquoi elles ne suffisent pas elle-même, et qu'il faut les utiliser. Elles tracent des possibilités de fait mais ne constituent pas encore un fait (pictural). Le diagramme est un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme. C'est un violent chaos par rapport aux données figuratives mais c'est un germe de rythme par rapport au nouvel ordre de la peinture. Il ouvre des domaines sensibles. Ce n'est pas une expérience psychologique mais une expérience proprement picturale, bien qu'elle puisse avoir une grande influence sur la vie psychique du peintre. La peinture parmi tous les arts est la seule qui intègre nécessairement, hystériquement, sa propre catastrophe, et se constitue dès lors comme une fuite en avant [9]

] »

Autrement dit, en psychanalyse sociale, nous posons que les formations imaginaires sociales se constituent au sein d'une dialectique entre la rature et la diagrammatique dans le procès politique - sans que la rature et la diagrammatique se surmontent, dans la mesure où l'une et l'autre ne sont pas conciliables. Notre proposition de rature assignifiante conjoint à la fois la pensée diagrammatique (les marques assignifiantes dans le travail pictural imaginaire), et la rature dans son rapport de séparation à l'Autre. En effet, la notion de rature ne se trouve pas chez Gilles Deleuze. Cela dit, pour préciser notre propos, nous posons que la marque assignifiante avancée par Gilles Deleuze est une rature de l'objet *a*. Qu'est-ce à dire ? Pour le dire en une formule simple, raturer l'objet *a* « voix » permet de peindre un cri (Munch, *Le Cri*).



Edvard Munch « *Le Cri* » © 1893 Oslo, National Gallery / Nasjonalmuseet

En effet, comme l'indique Lacan, l'objet petit *a* n'est pas spéculaire, il est masqué par et dans l'image aliénante, ou plus exactement, il se situe sur un bord (les paupières des statues de Bouddha analysées par Lacan comme bord de l'objet petit *a* « regard » dans son séminaire consacré à l'angoisse). L'objet *petit a*, comme seconde propriété, d'être détaché, déchet produit de la séparation du sujet et de l'Autre (le fantasme inconscient constitue la façon dont le sujet se connecte avec cet objet détaché non spéculaire). Pour le localiser, rendre visible son absence/présence insaisissable, seule une situation picturale impossible peut y arriver (René Magritte, *La Reproduction interdite*). À la différence de la cure analytique, laquelle se fonde sur le discours analytique permettant la traversée du fantasme fondamental, la pratique du transfert social se fonde sur cette opération de rature assignifiante de l'objet de la pulsion de mort. Objet que nous pouvons, à le rater, désigner comme le silence du réel d'un trou.

Une formation imaginaire sociale comme *Nuit Debout* présente une organisation, laquelle était présente dès le début. Il y a des assemblées générales (où chacun peut venir à la tribune s'exprimer) tenue sur une place, l'existence de commissions (cercles de travail) et un comité de pilotage dont les membres volontaires sont élus pour une durée déterminée (la durée est soumise au débat lors des assemblées générales) afin de maintenir l'horizontalité du mouvement. Autrement dit, le refus d'une hiérarchie verticale, le refus de leaders, déclarés par les Nuits Debout vient raturer ce que Hervé Hubert appelle le transfert vertical au leader (la fonction de bouche trou), rature venant empêcher les prises de pouvoir et l'établissement d'un programme politique dans ses formes classiques, rature venant favoriser une diagrammatique politique, un inachèvement, l'informe d'un devenir débordant tout vécu, tout modèle. Dans ce cas de formation imaginaire sociale, la rature assignifiante du transfert vertical à un leader permet non seulement que le mouvement *Nuit Debout* ne se délite pas en particules séparés par des trous (Hervé Hubert), mais fait coexister à la fois le mouvement sans porte-parole et le fait que chaque Nuit Debout puisse parler du mouvement en son nom. Autrement dit, le « trou » raturé fait fonctionner à la fois un indéfini singulier dé-saisissant le Je [10], pour le dire avec Gilles Deleuze, inventant un peuple minoritaire (les Nuits Debout) dans une diagrammatique politique non programmatique (cohabitation d'objectifs politiques sans ligne définie) et chacun peut parler du mouvement en son nom, de son expérience singulière sans que cette expérience ne disparaisse, soit sacrifiée dans une idéologie militante. Ceci implique un vécu subjectif où chaque Nuit est nouvelle, chaque Nuit est à inventer. Inventant par cette rature assignifiante un transfert social horizontal.

Par ailleurs, cette rature assignifiante du transfert vertical permet à Nuit Debout de mettre en place un dispositif non pas de fusion des partis de gauche mais de convergence des luttes afin de lutter autrement contre la fracture sociale entre la classe ouvrière et la classe moyenne - lesquelles, l'une et l'autre souffrent de division.

Si *Nuit Debout* rend visible la France invisible (François Ruffin), les Nuits Debout nous rappellent ceci : qu'ils ne sont grands que parce que nous sommes à genoux.

Wilfrid Magnier
Psychanalyste

[1] Psychanalyste et fondateur de la psychanalyse sociale.

[2] Eduardo Calil et Felipeto Cristiana, « Processus de création et ratures : analyse d'un processus d'écriture dans un texte rédigé par deux écolières » et « Quand la rature (se) trompe : une analyse de l'activité métalinguistique », *Revue langage et société*, 2003/1.

[3] C. Fabre, « Des variantes de brouillon au cours préparatoire », *Études de linguistique appliquée*, n°62 (1986) : 59-79.

[4] Cité par Calil et Cristianadans, in « Processus de création et ratures : analyse d'un processus d'écriture dans un texte rédigé par deux écolières », *op. cit.*

[5] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de minuit, chap. 1 : « La Littérature et la vie ».

[6] *Op cit.*

[7] *Op cit.*

[8] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Éditions L'Ordre philosophique.

[9] *Ibid.*

[10] Sur le plateau de *Médiapart*, les Nuis Debout présents étaient d'accord avec le fait que s'ils étaient venus à plusieurs (point voté en A. G. de *Nuit Debout*) c'était pour éviter toute personnalisation du mouvement.