

Le Discours Psychanalytique

année 5 n° 3

publication trimestrielle

septembre 1985

Propriétés des femmes

A-t-on déjà vu, fut-ce à écarquiller les yeux ou à couler des regards furtifs par en dessous, un expression propre – ou du moins de qu'on appelle ainsi – servir à spécifier une femme ?

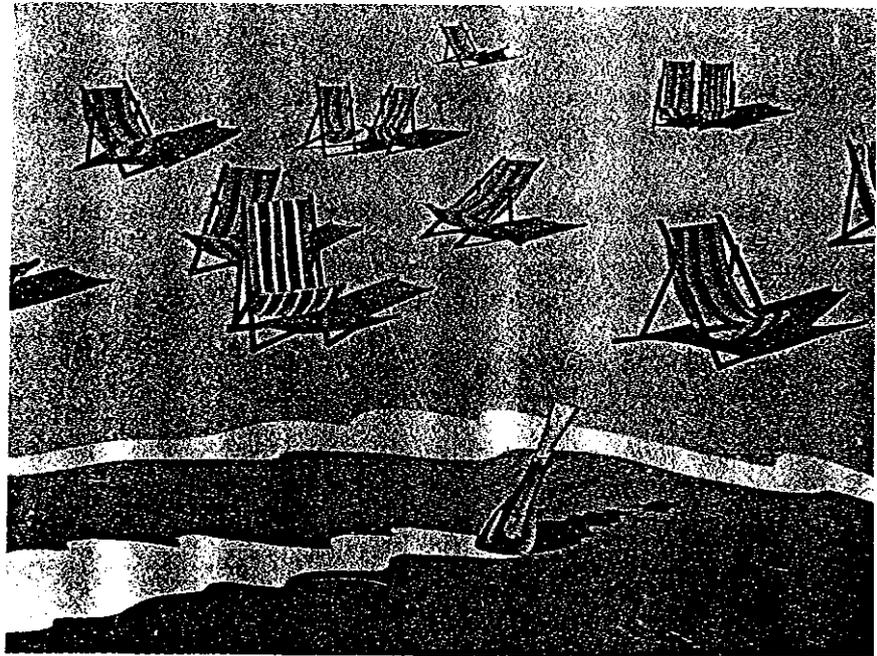
Pour pouvoir *en* parler, il faut bien – et c'est là l'étrange – faire comme pour *lui* parler, se servir de tropes, eux qui permettent, dit Condillac dans l'Art d'écrire, « premièrement de désigner de choses qui autrement n'auraient pas de nom ; secondement de donner du corps et des couleurs à celle qui ne tombent pas sous le sens ». Car si ce sont ces tours, que le beau parleur ne fait pourtant qu'emprunter à la langue, qui font le corps et la couleur, ce n'est pas seulement la déception qu'ils préparent, mais aussi l'angoisse, qu'ils ménagent.

Mais on pourrait demander mieux : ne serait-ce pas de ce défaut originel que se nourrissent les figures du discours, le style, la rhétorique ? Et que serait ici l'art de bien dire ? On aimerait en connaître un qui ait su, à l'occasion, bien parler et du même coup bien faire.

Le *performatif* d'Austin semble oublier qu'il n'y a d'actions entreprises et parfois accomplies qu'à cause de l'inaccomplissement de l'acte qui serait le bon.

Mais vers quoi nous trouvons-nous déjà embarqués ? Sûrement pas vers Cythère. Car le style alors n'est pas l'homme mais, comme le dit Lacan, le sujet : celui qui compte, c'est-à-dire celui d'un désir vain.

Or, il se trouve que les textes ici présentés commencent à parler des femmes autrement, sans tour ni détours. Est-ce bien possible ? C'est en tout cas l'enjeu d'une mise à l'épreuve des formules lacaniennes sur la sexuation.



Dans ce numéro : dossier sur la féminité, le vers projectif, l'actualité judiciaire, retour d'Amérique.

Le cas Penthésilée :
Fantasme extrême de l'érotisme féminin
 ou « solution » d'un délire par le passage à l'acte ?

M.C. Laznik-Penot

La Penthésilée de W. Kleist.

Quand on s'interroge sur la question d'une jouissance proprement féminine, ou d'un fantasme érotique féminin, le texte de Kleist pose des questions difficiles à résoudre.

Quel statut donner à cette histoire d'*hainamoratio*, à cette poursuite effrénée entre deux guerriers, un homme et une femme, dont le texte souligne sans cesse la spécularité du désir, à ce moment de brillance qui accrédite la fiction d'une rencontre passionnelle et la possibilité pour la Vierge Guerrière de se supporter entamée, mais qui se termine par l'assassinat de l'amant, suivi d'un atroce carnage où l'amante le déchire littéralement ?

L'actualité du texte vaut qu'on s'y intéresse, quand on pense que le fantasme d'une société de femmes qui pour se reproduire se passeraient même d'attendre d'un amant le don de sa semence, n'est plus une fiction, puisque les bancs de sperme sont là pour leur en fournir.

En outre, dans notre société où l'intégrité de la beauté du corps féminin est plus que jamais à l'ordre du jour de tous les programmes de body-building, la question des Vierges Guerrières, puissantes et *entières* n'est pas sans intérêt. Freud, déjà, soulignait le lien entre la virginité et la question de la castration (1) ; lien que les anciens avaient déjà relevé quand ils proposaient pour l'éthymologie d'*Artémis*, la déesse des amazones, le sens d'*artémés* : membrue, entière, intacte, vierge. Ou encore celui d'*aroton miséa* : détestant l'ensemencement qu'un homme fait à une femme (2).

Les métopes de Sélinunte

La façon même dont Kleist renverse en apparence le mythe grec, puisque dans Homère on sait qu'Achille tua la reine des amazones, interroge. Et l'évidente condensation effectuée dans son texte dramatique, avec celui des *Bacchantes* d'Euripide et celui d'*Artémis et Actéon*, ne paraît pas à première vue se justifier.

Aussi quel ne fut pas mon étonnement quand, face à quatre métopes retrouvées il y a un demi-siècle dans les décombres d'un temple d'époque classique, dit temple E, à Sélinunte en Sicile, l'ordonnancement iconographique

de la séquence des dalles sculptées me permit une nouvelle saisie du lien de ces questions entre elles.

La première métope représente la reine des amazones au moment où le héros grec – qu'il soit Achille ou Héraclès, point n'est là l'enjeu – ébauche le geste par lequel il lui transpercera la poitrine. Son pied écrase celui de la femme – évidente métaphore de l'assujettissement de celle-ci.

Une peau de lion recouvre le héros. Elle peut évoquer Penthée qui dans *Les Bacchantes* est dénommé « lionceau » par sa mère qui l'a mis en morceaux. La reine des amazones porte une peau d'ours sur la tête. L'ours est un des animaux consacrés à Artémis/Diane, la protectrice des amazones. Mais quelles que soient les associations que tel ou tel animal puisse évoquer, il est à souligner cette animation des protagonistes, dans ces affrontements hommes-femmes.

La seconde métope représente Zeus et Héra : le couple par excellence, le couple divinisé du mari et de la femme. Un peu partout en Grèce se célébraient des fêtes destinées à commémorer le mariage de Zeus et d'Héra. On ornait la statue de la déesse de la parure d'une jeune fiancée et on la conduisait en procession à travers la cité jusqu'au sanctuaire où était préparé un lit nuptial. Femme légitime du premier parmi les dieux, Héra est la protectrice des épouses. On la représente comme jalouse, violente, vindicative.

Son pied est, sur cette métope aussi, soumis à celui de l'homme, et la main masculine réitère le geste du pied en l'attirant vers soi.

On sait comme la rage d'Héra, faute de pouvoir s'exercer contre l'époux, le dieu des dieux, trouvait à se manifester sur les enfants de celui-là.

La troisième métope indique clairement la vengeance de la Vierge : Actéon arbore les insignes du cerf sous les traits duquel il essaya de tromper la Vierge Guerrière, afin de la voir nue ou de la violer. Il n'est pas certain qu'il y ait antagonisme entre ces deux versions. Quand il s'agit de la castration féminine, être vue n'ayant pas, peut tout aussi bien renvoyer à l'intolérable de la castration que perdre l'hymen, voile imaginaire de ce qui est manquant. Actéon est sur le point de se faire déchirer par les chiens qu'Artémis-Diane, au visage impassible, marqué seulement par un extraordinaire sourire, se contente d'attiser contre lui.

propriétés des femmes

Dans *Les Bacchantes*, Euripide raconte la mise en morceaux du cousin d'Actéon, Penthée, par les bons soins des dents et des ongles de sa mère Agavé, sur le lieu même où, quelque temps auparavant, Diane avait contemplé le déchirement du corps d'Actéon.

Sur la quatrième métope, il s'agit encore d'une vierge armée, Athéna qui, à l'aide d'un rocher – la Sicile tout entière –, écrase le géant Encelade. On peut voir le pied de celui-ci essayer d'écraser celui de la Vierge Armée.

L'articulation thématique de ces métopes met clairement au jour la condensation des différents mythes qui ont inspiré Kleist dans la fabrication de son texte dramatique. En particulier, au sein de cette lutte entre l'amazone et son amant, est reprise la question de la vengeance effroyable de Diane, la Vierge Chasseresse, quand quelque chose de son manque ou de sa jouissance pourrait être dévoilé par l'homme. Mais s'agit-il simplement de vengeance, dans cette mise en morceaux, dans cette mort très particulière qu'elle fait subir à Actéon ? C'est justement le lien entre cette vengeance et une jouissance d'un type particulier qu'il va s'agir d'interroger.

Il est évident que Kleist, en écrivant la scène dans laquelle Penthésilée, telles ses chiennes, déchire Achille, avait en esprit la scène où Euripide décrit la mise en morceaux de Penthée par sa mère Agavé, scène à laquelle il fait plusieurs allusions littéraires. Quant au lien des Bacchantes avec le mythe d'Actéon, toute une tradition mythologique en parle. Les deux scènes, qui ont lieu au même endroit, renvoient à la mise en place des rites dionysiens, rites qui peuvent nous intéresser, en tant qu'analystes, en ce qui concerne la question d'une autre jouissance.

Pensa-t-il à Actéon en écrivant la pièce ? Probablement. Diane, elle, est invoquée à tout bout de champ. Il n'a, en tout cas, certainement pas vu les métopes. C'est historiquement impossible. Si le sculpteur et le poète ont tressé ensemble les mêmes mythes, c'est qu'ils ont ressenti la nécessité qui reliait ces thèmes entre eux :

– la lutte des sexes dans l'amour à mort, le héros rompant la poitrine de la Vierge à coups de lances.

– la fureur de la vierge à l'encontre de l'homme, concernant le dévoilement de quoi ? sinon de ce dont elle manque et qui ne parvient pas à se symboliser en une castration, mais qui lui révèle, à elle, cette autre jouissance qu'elle ne pourra imaginer qu'en la faisant réellement supporter par le corps de son partenaire masculin.

Thèmes, là, reliés entre eux par la métope représentant le conjugo.

Du coup, l'inversion apparente du texte de Kleist, culminant dans la scène où Penthésilée tue Achille, tandis que dans le mythe c'est lui qui la tue, peut être saisie d'une autre façon. Il ne s'agit pas d'inversion dans la pièce, mais de la suite de plusieurs mythes : après avoir soumis la femme à une « petite mort », il pourrait occuper pour elle

la place du Dieu par excellence, du Grand Autre, mais la rage et la vengeance reprennent le dessus et la destruction de l'amant est la suite de la petite mort qu'il lui a fait subir.

La suite des métopes indique la même direction que le texte de Kleist.

La question de la castration

Que la rage destructrice de la femme à l'adresse de l'homme puisse avoir à faire avec la honte ressentie lors du dévoilement de son manque, en lien avec une jouissance pour elle, et qu'elle ne peut soutenir, est aussi bien véhiculé par ce souvenir d'une analysante :

Un jour, à l'âge de 4 ans, se trouvant assise sur le trône elle voit apparaître à travers la vitre dépolie de la porte de la salle de bains, le visage déformé de son cousin aîné et aimé.

Elle se relève brutalement essayant avec ses deux mains de tirer sur sa chemise de corps. Pour cacher quoi ? Sinon ce qui manque ? Comme si ce regard aveugle, aperçu à travers la vitre dépolie, était équivalent à une pénétration.

Elle décrit son désespoir, suivi d'une très longue colère où elle exigeait de ses parents un châtement exemplaire du coupable. Elle voulait absolument que l'on baisse son pantalon pour lui faire quelque chose aux fesses. Quoi ? Elle ne savait plus. Mais il fallait lui faire quelque chose, sinon son courroux implacable, à elle, ne pourrait être apaisé. Quelque chose qui pourrait se dire comme ceci : « Je vais te faire subir ce que tu as dévoilé en moi, non pas pour que tu le portes marqué en toi, mais pour que tu soies cette chose. »

Qu'est-ce qui, comme dans le mythe de Diane, avait à été dévoilé qui ne pouvait être apaisé sinon dans le déchirement du corps de l'homme, dans sa mise en pièces, dans la transformation de ce corps en objet d'horreur ?

Bien sûr, un terme incontournable vient tout de suite en tête et Freud l'avait lui-même assez bien mis en relief : la castration féminine, ou mieux, tel que Lacan nous a appris à le distinguer, ce manque réel d'un phallus imaginaire qui justement n'arrive pas à accéder à une formulation symbolique. L'impossibilité de l'assomption de cette castration.

Freud, dans son texte « Le tabou de la virginité », montre comment la défloration « fait place à une blessure narcissique qui naît de la destruction d'un organe (1) ». Il relie ceci directement à l'envie du pénis et à la protestation virile de la fille, qui découle de l'hostilité envers le frère plus favorisé. Freud parle de ces petites filles qui tiennent à uriner debout et qui plaident leur prétendue égalité. On voit là combien ce texte reste toujours d'actualité. Freud ne parle pas du mythe amazonien mais il cite une pièce de Hebbel, lequel était un fervent disciple de Kleist, *Judith e Holopherne*. « Judith est la femme qui châtre l'homme qu

l'a défloré » dit Freud, car il fait équivaloir la décapitation biblique d'Holopherne à une castration.

La solution par la maternité

On sait que ce manque insoutenable pour une femme peut être voilé temporairement par cette exigence de rester intacte, soit par le biais de la Virginité, à certaines époques, soit par le mythe de la Beauté et de la Jeunesse du corps sans faille, comme à la nôtre. Mais il peut aussi être voilé, être même bouché par l'enfant venant en place de phallus.

Sur ce plan, la société des amazones, telle que l'imagination sympathisante de Kleist la représente, a trouvé tout à fait la solution : dans le temple de Diane, la Fête des Roses, qui marque le temps des accouplements, est suivie par la Fête des Mères, où les hommes, redevenus déchets, sont gentiment congédiés. Mais il y a mieux encore : dès qu'une Vierge part en guerre, chercher un Guerrier qu'il lui faudra vaincre pour qu'il puisse être autorisé à la déflorer, elle est déjà dénommée *Mère*. Elle passe donc du statut de *Vierge* à celui de *Mère*, sans rupture. Nous essaierons de voir plus loin ce qu'il s'agit là, à tout prix, d'essayer d'éviter.

Mais Kleist n'est pas le seul à avoir imaginé une telle solution. Toute la dévotion à la Vierge Mère de Dieu ne renvoie qu'à cela. Et un petit texte de Freud nous rappelle, s'il le fallait, le lien entre ces deux thèmes de Vierges : la Vierge de la Mythologie et la Vierge chrétienne. Dans *Grande est la Diane des éphésiens*, il évoque comment le culte d'Artémis fut remplacé par celui de la Mère de Dieu. Freud souligne aussi le rôle de protectrice des Grossesses qu'avait Artémis, notre Vierge Chasse-resse. Mais il ne parle pas des multiples seins qui recouvraient littéralement sa statue. Dans un texte sur les amazones on pourrait développer cette question du rôle d'équivalent phallique des seins. Mais ici nous ne ferons que rappeler qu'Ephèse est, pour beaucoup d'historiens antiques, une fondation amazonienne.

Mais, au-delà de cette question de la castration, il y a dans les divers exemples littéraires dont nous avons parlé, quelque chose d'autre qui renvoie à cette jouissance spécifiquement féminine dont Lacan parle dans « Encore » à propos de *la femme pas toute*, mais qui pour les *femmes-toutes*, telles nos Vierges Armées, pose des difficultés d'un type particulier.

Essayons de serrer le texte de Penthésilée de plus près pour voir comment ceci s'y présente.

Les différents temps du drame kleistien

Dès le début de la pièce, nous apprenons qu'Achille est celui que la mère de Penthésilée lui a désigné. Celui que sa

mère n'a pas pu avoir et qu'elle pouvait désirer. Et le rougissement de Penthésilée devant cet objet du désir maternel indique la jouissance qu'elle suppose qu'en une telle circonstance eût éprouvée cet Autre maternel.

Ce qui est clair dans le texte, c'est qu'ils sont dans un rapport en miroir où, à la silhouette scintillante du héros, répond le flamboiement de la cuirasse d'or de Penthésilée. Tout est fait pour souligner cette specularité. C'est un même élan qui les conduit l'un vers l'autre, dans cette parade guerrière. Les mêmes termes de chasse servent à décrire tour à tour la course poursuite de l'un ou la fuite de l'autre.

Un premier événement va modifier ce tableau symétrique : le Pélide tombe, il va être tué par le frère d'Hector. Penthésilée pâlit et le sauve. Il est désormais pour elle un objet de désir. Ce pâlisement indique bien que nous nous trouvons là face à une situation du type de celles que Lacan dénomme de *jalousie primordiale*. Mais alors qui est l'élément tiers qui possède Achille lequel va pouvoir devenir objet de désir ? Qui est ce tiers auquel le sujet va pouvoir s'identifier comme à une image de lui-même ? Est-ce le frère d'Hector près de tuer Achille ? Ou bien la Mort, qui en lui disputant Achille, permet à Penthésilée d'être dans le désir pour lui ? Lacan, à propos d'une situation analogue, celle de Hamlet (3) opte pour une identification à un semblable, à un petit autre. Hamlet s'identifie à Laertes qui porte sa sœur Ophélie dans ses bras, et non pas à la Mort qui a emporté Ophélie. Freud, dans *Le Mythe des trois coffrets*, fait équivaloir le pâlisement, aussi, au surgissement d'un tiers, mais ce dernier est toujours la Mort. Le dénouement de la pièce de Kleist irait plutôt dans le sens d'une identification de Penthésilée à la Mort. Ceci pose néanmoins le problème, qui a été pendant un temps celui de Freud, de confondre en une seule la libido d'objet et la libido narcissique. Dans la pièce de Kleist les deux semblent se confondre. Ce phénomène serait-il lié à la structure qui est propre à Penthésilée ? Mais ici nous nous éloignons de notre sujet. Revenons au texte.

Quand c'est Penthésilée qui tombe et qui après avoir été transpercée par l'épée du Pélide se trouve dans les bras de la mort, c'est lui qui pâlit : désormais il la désire, il se défait de tous les oripeaux de la Parade et il la suit.

Mais pour elle, il s'est passé autre chose : elle a été pénétrée, dans tous les sens du mot. L'épée d'Achille est une métaphore tout à fait satisfaisante de ce dont il s'agit.

Elle va d'abord exprimer sa rage destructrice d'avoir été ainsi violée, en énonçant ce qu'elle lui fera subir plus tard. Mais à ce moment il ne s'agit encore que d'un fantasme. Cependant quelque chose est bouleversé en elle, un Autre a su la vaincre. Mais, pour une femme comme elle, cet Autre ne saurait être un homme. Il faut que cet amant, à tout jamais hors de sa portée, ce soit Hélios lui-même, le soleil.

Elle va ensuite, petit à petit, découvrir que c'est bien Achille ce Vainqueur. Mais comme ce Vainqueur semble l'aimer, puisqu'il est prêt à faire d'elle sa Reine et même à lui construire, dans son pays, un temple à Diane, doucement une transformation s'ébauche en elle. On dirait que son système va pivoter et qu'elle va pouvoir s'accepter *pas toute*, ayant à attendre de celui qu'elle aime ce qui lui manque. A ce moment intervient le discours de la Grande Prêtresse qui vient lui rappeler que cette position de femme aimante est considérée comme avilissante, dégradante :

« Au nom du peuple entier, je te proclame affranchie de nos lois : tu peux aller où il te plaît, ta robe flottant au vent, courir après celui qui t'avait enchaînée, l'atteindre et lui montrer en signe de soumission les liens que nous avons rompus... » (sc.XIX).

Mais nous verrons que c'est un message de son amant qui la fera définitivement basculer dans le passage à l'acte. Et c'est l'*orgia* qui suit : elle le tue, puis telle une chienne, le déchire de ses dents.

Cependant, il y a, presque à la fin de la pièce, un petit fragment, tombé dans les dessous lors de l'édition définitive, mais conservé dans le manuscrit (4).

Ce fragment refoulé – un dire de Penthésilée adressé au corps mutilé de son amant mort – indique, dans cette *orgia*, un élément de jouissance d'un type particulier :

« Par Jupiter, je pourrais mourir avec cette conviction que tu préféreras mes baisers sanglants à ceux – tout humides de plaisir – que t'eût donnés une autre. Je parierais que, telle une colombe, tu m'as laissé t'étouffer sans faire un mouvement. Si prodigieuse était ta volupté que pas un de tes membres n'a bougé, – ô Diane, pas un seul ! »

Qu'est-ce que cette jouissance que Penthésilée énonce, mais qu'elle n'approche que par le biais de la supposer vécue, subie par son amant ?

Une jouissance supplémentaire qui serait proprement féminine ?

« Que d'être pas toute (la femme) elle a, par rapport à ce que désigne de jouissance la fonction phallique, une jouissance supplémentaire. »

Lacan (5)

Lacan la suppose, cette jouissance, du côté des femmes mystiques.

« Vous n'avez qu'à regarder à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite qu'elle jouit, ça ne fait pas de doute. Et de quoi jouit-elle ? »

Cette jouissance Penthésilée ne peut l'éprouver, car, pour elle, se situer du côté du *pas toute*, ça lui est impossible, mais nous avons vu qu'elle y accède fantasmatique-

ment, par le biais de la supposer éprouvée par l'homme. Elle parle de volupté.

Mais quel point de contact peut-on trouver entre cette volupté ici et la jouissance supplémentaire dont Lacan parle dans « Encore » et qu'il suppose en particulier aux femmes mystiques ?

Toute la tradition, plusieurs fois centenaire, de l'adoration de Christ souffrant sur la croix, est là pour faire le joint tout naturellement.

Si certaines femmes mystiques éprouvent cette jouissance directement en supportant la face de l'Autre – la face de Dieu – par leur jouissance, d'autres ne peuvent accéder fantasmatiquement à cette jouissance que par le biais de la supposer soutenue par le corps, ô combien blessé, du Christ en son Calvaire. Elles ne jouissent que de la jouissance supposée de ce corps mutilé offert à la Face de Dieu.

Chez Penthésilée il y a un quart de tour de plus : ce Dieu, cet Autre soutenu par la jouissance d'Achille, c'est Elle. C'est par Elle, à Elle que cette jouissance s'adresse. La voilà plus exactement à cette place d'Autre de l'Autre, que Lacan nous dit ne pas exister mais « dont la nécessité de l'espèce humaine est qu'il y en ait un. Celui-là qu'on appelle généralement Dieu mais dont l'analyse dévoile que c'est tout simplement La femme (7) ». C'est à propos du film *L'Empire des sens* que Lacan s'exprime ainsi.

Et la suite de ce texte n'est pas sans intérêt pour nous : « La seule chose qui permette de la désigner comme La, puisque je vous ai dit que La femme n'existait pas (...) c'est que, comme Dieu, elle soit pondueuse (6) ». Et Lacan ajoute que, pour qu'elle fut La, encore eût-il fallu qu'elle fût la Mère de tous, et non pas une mère particulière.

Le mythe kleistien des amazones allait déjà dans ce sens, en proposant un passage direct de la Vierge à la Mère, ce qui la rétablissait en place de grand Autre, pour qu'elle ne puisse surtout pas choir en place d'objet *a*. Mais la dévotion à la Vierge Mère de Dieu est bien plus performante, dans la mise en place de cet Autre de l'Autre, que l'analyse montre ne pas exister.

Dans le film *L'Empire des sens*, on retrouve un scénario analogue à celui de la pièce de Kleist : l'amant se laisse, tel une colombe, étouffer par son amante. Le réalisateur est un homme, ce qui n'empêche pas Lacan de dire qu'il s'agit « d'érotisme féminin, dont l'extrême est le fantasme de tuer l'homme. Mais même ça ne suffit pas, il faut qu'après l'avoir tué on aille plus loin (6) ».

Le mythe de la mort et de la mise en destruction du corps d'Actéon par Diane ne parle pas d'autre chose.

Et la métépe de Selinunte est là pour nous montrer que contrairement à certaines traditions textuelles qui laissent Actéon se faire déchirer par ses propres chiens, loin du regard ou dans le désintérêt de la Vierge Chasseresse de cette absence de Diane il n'en est rien.

C'est sous ses yeux, du geste de sa main que la mise en morceaux d'Actéon a lieu. Et son sourire, si tranquille et angélique, en dit long sur ce qu'il en est de la volupté qu'Actéon est censé soutenir.

La question du passage à l'acte chez Penthésilée

Nous avons essayé de cerner cette jouissance supplémentaire, féminine, jouissance à laquelle les femmes qui se situent du côté masculin de la formule de sexualité ne peuvent accéder qu'en la supposant supportée, au sens physique du mot, par le corps d'un homme. Il n'en reste pas moins qu'il y a un écart entre jouir de la volupté supposée du Christ sur la croix, rêver, écrire et même dire la mutilation du corps de l'amant, et ce que *fait* Penthésilée.

Même si ce qu'elle fait peut renvoyer à l'érotisme féminin dont l'extrême, nous dit Lacan, est le fantasme de tuer l'homme, même s'il faut aller plus loin que la mort, s'il faut qu'intervienne une mutilation du corps de cet amant — dans *L'Empire des sens* « elle lui coupe la queue » —, Lacan dit bien qu'il ne s'agit là que de fantasme. C'est d'ailleurs parce que c'est un fantasme qu'elle la lui coupe après la mort, ajoute-t-il.

Si on prend les choses du point de vue du personnage Penthésilée, si on suppose que Kleist, de par ses intuitions de poète, et aussi de par sa structure, a su se mettre en position de percevoir les choses du côté d'une femme, nous devons alors nous demander si nous ne sommes pas là face à un passage à l'acte et non pas face à un fantasme.

Point n'est possible de rétorquer que ce passage à l'acte n'en est pas un, puisqu'il s'agit d'une écriture dramatique qui permettrait, au contraire, d'éviter le passage à l'acte. Ça n'a rien évité du tout : quatre ans après avoir écrit ce texte, Kleist tue sa maîtresse et se donne la mort. Dans les *Litanies de la mort* qu'il adresse à cette amante, quelques jours avant leur acte et une fois leur décision prise, il la nomme *ma petite colombe*, ce même terme de *colombe* par lequel Penthésilée nomme Achille, dans ce fragment refoulé où elle parle de sa volupté. La *colombe* que Kleist s'est trouvée pour vivre cet amour-à-mort, porte le nom prédestiné de Vogel, l'oiseau.

En tout cas, en prenant les choses par le biais de Penthésilée, on peut avancer l'hypothèse qu'il s'agirait d'un passage à l'acte du type de ceux que l'on rencontre dans les dénommés « crimes immotivés », dont Lacan disait que seule la psychanalyse pouvait venir éclairer quelque chose.

Essayons de voir les analogies entre le passage à l'acte de Penthésilée et celui des sœurs Papin, par exemple (7).

Dans le texte de Kleist il y a référence claire et explicite aux *Bacchantes*. Achille trouve refuge dans un arbre exac-

tement comme Penthée avant l'*orgia* de sa mère. Quant à la manière dont Penthésilée, tels ses chiens, s'acharne sur le corps d'Achille, elle évoque le mythe d'Artémis et Actéon, qui, comme on sait, marque le passage des rites artémisiens aux rites bachiques.

Or dans son texte à propos des sœurs Papin, Lacan ne cesse de les comparer aux *Bacchantes*. Le thème de l'*orgia* est souvent évoqué, *orgia* qui exécute les métaphores les plus usées. Christine Papin, qui accomplit à la lettre le *je lui arracherai les yeux*, si commun pour exprimer la rage, en envoyant valser l'œil en question sur une marche d'escalier. Quant à Penthésilée, elle se vante de cette mise en acte de la métaphore :

« Il est plus d'une femme pour se pendre au cou de son amant et lui dire : Je t'aime tant, oh ! tant, que je te mangerais... »

Mais chez les autres, c'est du comme si, tandis qu'elle dit d'elle-même :

« ... Lorsque moi je me pendis à ton cou, c'était pour tenir mot pour mot cette promesse. » (scène XXIV)

Dans les deux situations évoquées, Penthésilée et les sœurs Papin, un dégrisement, une tranquillité succède à l'*orgia*.

Cette méconnaissance systématique de la réalité, qui suit ces crimes « immotivés », telle que Lacan la souligne dans l'attitude des sœurs Papin, se retrouve aussi chez Penthésilée.

Elle est dans un état de *ravissement*, elle a « solutionné » temporairement un rapport intersubjectif devenu insoutenable, mais de la mort d'Achille elle ne sait rien, et encore moins le rôle qu'elle a pu y jouer.

Là encore le parallèle avec *Les Bacchantes* d'Euripide semble voulu. Agavé, non plus, « ne sait pas » dans un premier temps la mort de son fils Penthée et encore moins le rôle qui a pu être le sien.

Au sujet des sœurs Papin, Lacan souligne qu'il convient dans ces cas de repérer les éléments d'un délire qui aurait nécessité ce passage à l'acte. Y a-t-il du « délire » chez Penthésilée avant le passage à l'acte ? Sur le plan phénoménologique la réponse est certainement positive. On dit d'elle qu'elle est en proie aux Erynnies, que sa raison chancelle (scène IX). Elle se voit, tel un géant, roulant les montagnes les unes sur les autres pour l'atteindre *Lui*. Lui qui ? Son amant ? Non, Hélios, le soleil lui-même. On n'est plus dans la métaphore.

Il ne s'agit point ici de faire de la nosographie, c'est à un niveau purement phénoménologique que la comparaison se situe.

Et peut-être ne convient-il surtout pas de prendre les choses par le biais de la *maladie*, du malade mental, car l'étiquetage psychiatrique permettrait de faire l'économie d'une angoisse certaine que ce texte déclenche chez chacun de nous et qui se manifeste par le biais de l'hilarité. Comme si ce fameux pas du sublime au ridicule était

franchi par Kleist. Si certains passages font rire, et Goethe lui-même l'avait ressenti, tandis que les sœurs Papin et leur crime ne le font pas, c'est parce que pour ces dernières nous sommes abrités de toute identification par l'arsenal juridique et psychiatrique : ce sont des criminelles ou des folles. Donc, ce n'est pas moi.

Ce qu'il conviendrait ici d'essayer d'éclairer, c'est la situation imaginaire intersubjective insoutenable à laquelle le passage à l'acte essaie d'apporter une « solution (8) », ainsi que les conditions structurales qui font de Penthésilée une femme capable de verser dans un type de passage à l'acte qui a partie liée avec le délire.

Peut-on parler de forclusion du nom du père dans ce cas ? Là est peut-être le génie de Kleist d'avoir sorti cette thématique d'une passion destructrice, orgiaque, plutôt reliée aux mythes d'Actéon avec Artémis et de Penthée avec sa mère, de son contexte mythique en la plaçant dans le contexte d'un amour-à-mort entre une amazone et un homme. Non seulement nous ne sommes plus chez les dieux mais le choix de l'amazone pour un rôle semblable est on ne peut plus judicieux. Si l'on voulait chercher un mythe qui répondrait à la question de la forclusion du nom-du-père, celui des amazones est fort adéquat. Voici le mythe : une société de femmes réglant son rapport à la génération suivante, de femmes encore, de façon à mettre le moins possible de nom du père sous ce qui peut leur tenir place de grand autre.

Mais le génie de Kleist va, à mon avis, plus loin. Un siècle et demi avant les bancs de sperme, il remet en vogue par sa pièce ce mythe amazonien de procréation dans lequel un certain courant féministe actuel se reconnaît. Seulement, là encore la réalité dépasse la fiction et le *nom du père* est réduit au banc de *s-père-me sans nom*. Ce qui est bien plus radical que le mythe amazonien. Il s'agit ici de choses tout à fait actuelles et concrètes. Notre garde des sceaux a donné son opinion sur l'usage des bancs de sperme en proposant que toute femme, même seule, puisse y avoir accès et que l'anonymat du géniteur soit gardé.

La « solution » défilante par le passage à l'acte dans laquelle se précipite Penthésilée, devrait faire réfléchir nos législateurs. Voilà un sujet où certainement les psychanalystes devraient avoir leur mot à dire, car à laisser des femmes seules procréer grâce au banc de *s-père-me sans nom*, on risque, une génération plus tard, de se retrouver avec un grand nombre de femmes pour qui l'insoutenable du rapport intersubjectif se solderait par des « solutions » dont le passage à l'acte de Penthésilée serait le prototype.

Dans cette revendication mythique moderne de procréer sans se soumettre au coït, que s'agit-il pour une femme d'éviter ?

Probablement de choir à un moment quelconque en place d'objet *a*. La maternité lui assurant cette place de grand Autre, il s'agit de l'obtenir sans passer par les défilés de l'amour et du désir où une femme risque de se retrou-

ver à cette place d'objet *a*, cette place dont on peut choir comme déchet, la place de l'ordure.

Kleist, évidemment, n'a pas le concept d'objet *a* à sa disposition, mais son intuition de poète lui fait entrevoir tout à fait cette dimension-là. Voici le discours que tient Penthésilée à propos de son lien à son amant :

« Laissez-le venir, laissez-le poser sur ma nuque son pied couvert d'airain. Cela me platt. Et pourquoi des joues florissantes comme les miennes se distingueraient-elles plus longtemps de la boue qui les forma ? Laissez-le me traîner jusque dans son pays, attachée par les cheveux à ses coursiers, et offrir en pâture matinale aux chiens et à l'horrible engeance des oiseaux ce corps que voici, gorgé de vie toute fraîche et bientôt honteusement jeté en plein champs » (scène IX).

Mais il s'agit là, comme la suite le montre, d'un cri de dépit, car cette position, Penthésilée ne peut même faire semblant de la soutenir.

Il reste maintenant à serrer de plus près ce qui est insoutenable, pour Penthésilée, dans ce rapport intersubjectif. Insoutenable qui, chez elle, trouve à se « résoudre » dans le passage à l'acte.

Quelle image idéale s'agit-il de détruire dans l'orgia penthésilesque ?

Nous avons repéré qu'il s'agissait, par le biais de cette orgia à laquelle elle soumettait Achille, de lui mettre sur le dos cette jouissance supplémentaire propre à la femme pas toute. Ainsi ce n'est pas elle qui expérimente cette volupté. Mais c'est Elle qui en est la source.

Mais dans ce texte théâtral nous ne sommes pas seulement face à cet élément *volupté*. Il y a aussi son acharnement à détruire une Image, image idéale d'elle-même que, comme telle, elle n'a jamais pu atteindre. Voici comment Penthésilée, qui « ne sait toujours pas » son acte, interroge, non pas l'agent de la mort de son amant, mais l'agent de sa défiguration. Elle précise bien la distinction à faire entre la mort et la destruction de l'image :

« Celui qui défigura à tel point ce jeune homme, cette image des Dieux, que la vie et la pestilence n'osent plus se la disputer, celui qui à tel point le souilla que la pitié même oublie de le pleurer, et que l'immortel amour, comme une courtisane, lui devient infidèle jusque dans le trépas et de lui se détourne » (sc. XIV).

Cette « image des Dieux », que voici désormais détruite, est celle que sa mère, en trépassant, invoqua. C'est donc celle dont Penthésilée a fait son idéal. Mais alors, pourquoi l'urgence de cette destruction, à ce moment précis du déroulement dramatique ?

Ce qui est clair, à lire le texte alternativement, c'est que ce qui fait basculer Penthésilée dans le passage à l'acte, c'est un *dire*. Celui du messager d'Achille. Le messager

lui-même elle l'avait accueilli avec « un faible accès de joie » (scène XX).

Mais le texte qu'elle entend et qui la fait blémir, déclenche une haine destructrice absolument ravageante et inexorable.

Voyons ce texte, qu'elle se refuse même de comprendre, et qu'elle ressent comme le fracas d'un bloc rocheux roulant à l'infini et toujours rebondissant.

Avant même d'en avoir déchiffré la signification, elle a entendu la répétition, ce rebondissement du rocher venant évoquer son désarroi, provoqué par ce son à nouveau entendu.

Le messager se présente comme venant d'Achille et lui dit :

« Puisque tu as le désir de l'emmener captif (Achille) dans tes campagnes natales, et puisqu'il a pareillement le désir de t'emmener, captive, en son pays, il te provoque à nouveau, en plein champ, pour une lutte à la vie à la mort. D'après lui, il convient qu'à la face des Dieux justes, l'instrument du destin, l'épée, soit seule à décider si c'est toi, ou bien lui, qui doit baiser les pieds poudreux de son vainqueur. »

Qu'y a-t-il dans ce texte ? Une specularité absolue entre les deux amants est invoquée. Il fait appel, en elle, à la Vierge Guerrière Puissante, capable de vaincre un Achille. A cette image d'elle-même à laquelle il lui fallait se soumettre pour plaire à sa Reine Mère (9).

Mais Penthésilée est autre qu'elle n'était. Elle n'est plus toute, plus toute forte et vaillante ; elle se trouve réellement manquante de cette force et ne peut plus se mesurer à Achille. Cet idéal est plus que jamais inatteignable. Mais subjectivement, non plus, elle n'est plus toute. Elle commençait à pouvoir soutenir cette position, même contre la violence destructrice de la Grande Prêtresse, grand Autre de service, pour lequel il n'était point question qu'une amazone puisse se ravalier à la position d'un objet *a* pour un homme.

Mais voici que le message d'Achille, qui ne tient aucun compte des modifications qu'elle a subies, ni physiquement, ni psychiquement, vient la précipiter à nouveau dans cette position d'aliénation au désir de cette Mère Reine qui lui ordonna de se mesurer à cet Idéal, pour elle à jamais inatteignable.

En détruisant cette image narcissique Idéale, c'est la relation même à cette Mère qu'elle met en pièces. Là

réside la tentative de « résolution », par le passage à l'acte, de cette relation au grand Autre.

Telle Aimée qui « frappe l'être brillant qu'elle hait justement parce que cet être représente l'Idéal qu'elle a d'elle, son Idéal (10) ».

Reconvoquée à ce poste où il lui faut être *toute* pour satisfaire l'Autre, elle prend en pleine figure, dans cette position spéculaire, sa castration réelle, redevenue insupportable, puisque celui qui aurait pu lui permettre de la supporter est celui-là même qui la reconvoque à ce poste. C'est en détruisant cet Idéal qu'elle va essayer de se libérer de l'emprise de l'Autre maternel.

Cette détresse d'elle-même, que désormais elle déteste à nouveau, elle la détruira dans la figure d'Achille, à l'image duquel, telles les sœurs Papin, « elle mêle le mirage de son mal ».

C'est à l'Image narcissique, dont elle a fait son Idéal, idéal à détruire, que s'adresse la Parade ou Penthésilée s'arme de tous les feux des équivalents phalliques imaginables : chars aux faux étincelantes, chiens et éléphants. Mais c'est, par contre, sur sa détresse, sur cette image entrevue d'elle-même au moment de son vœu d'abandon absolu, qu'elle s'acharnera avec ses ongles et ses dents. Détruire cet autre elle-même qui est venu là se livrer absolument désarmé et offert.

Ainsi cette mort qu'elle lui apporte, c'est à elle-même qu'elle l'apporte, et sa propre mort suivra tout naturellement.

Notes

- (1) S. Freud, « Le tabou de virginité », in *La Vie sexuelle*. P.U.F.
- (2) Cratyle, 405-406, trad. Léon Robin.
- (3) Voir les leçons consacrées à Hamlet dans le Séminaire de Lacan, « Le Désir et son interprétation », 1959.
- (4) La traduction de la Penthésilée de Kleist citée est celle de Roger Ayzault, collection bilingue, édition Aubier-Montaigne.
- (5) *Le Séminaire*, livre XX, « Encore », éd. Seuil, p. 68.
- (6) « Le Synthome », Séminaire du 16 mars 1976 paru dans *Ornicar ?* n° 9, p. 39.
- (7) Jacques Lacan, *Motifs du crime paranoïaque : le crime des sœurs Papin*.
- (8) Francis Dupré, *La « Solution » du passage à l'acte*, éd. Erès.
- (9) Certaines des propositions exposées ici m'ont été suggérées par l'exposé de L. Guerchanoc : la Penthésylée de W. Kleist, présenté aux Journées d'études sur « la féminité aujourd'hui », à l'Association freudienne.
- (10) J. Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité : le cas Aimé*, éd. Seuil.