

Jacques Lacan a écrit qu'une avancée théorique ne se reconnaît jamais comme telle, ne saisit jamais elle-même sa véritable portée. Or cela vaut pour Lacan lui-même, pour son renouvellement de la théorie psychanalytique. Peut-être la meilleure façon de discerner cette dimension méconnue consiste à s'intéresser à ses interlocuteurs silencieux. Lacan a développé sa pensée dans un dialogue constant avec les grands noms, passés et présents, de la pensée et de l'art européens : Platon, Aristote, Thomas d'Aquin, Descartes, Kant, Hegel, Kierkegaard, Marx, Heidegger, ou encore Sophocle, Shakespeare, Racine, Goethe, Claudel, Joyce, Duras... Et si, cependant, il y avait une autre série de noms qui ne sont que rarement, voire jamais, cités par Lacan, mais qui sont secrètement liés à sa pensée et qui sont déterminants pour la comprendre vraiment ? Et si ces autres noms nous donnaient la clé pour accéder à ce que Jacques-Alain Miller appelait l'« autre Lacan », à la dimension de la pensée lacanienne qui fait voler en éclats l'image reçue de la « théorie lacanienne » et dont les conséquences — philosophiques *et* politiques — sont bien plus radicales que ce que l'on présuppose habituellement ?

Le présent ouvrage accomplit les premiers pas dans cette direction, en s'intéressant à certains « partenaires cachés » de Lacan dans les domaines de la littérature et de l'opéra. L'objectif ultime de ce livre

n'est donc pas, comme on l'affirme en général, de permettre aux lecteurs d'aborder Lacan d'une nouvelle façon, mais plutôt de *déclencher une vague de paranoïa lacanienne* : de pousser les lecteurs à entreprendre leur propre travail et de commencer à discerner partout des thèmes lacaniens, de Shakespeare (non pas *Hamlet*, mais les pièces laissées de côté par Lacan) à Henry James, de Mozart à Kafka, dont la négligence presque totale par Lacan est la plus étrange de toutes.

## I. Shakespeare, notre contemporain

Walter Benjamin affirmait que les œuvres d'art fonctionnent souvent comme des photos prises sur une pellicule pour laquelle on n'a pas encore découvert le révélateur, si bien qu'il faut attendre le futur pour les comprendre correctement. Il en va certainement de même pour William Shakespeare, dont la capacité de préfigurer des idées qui appartiennent en réalité aux époques ultérieures frôle souvent l'étrange. L'expression du mal diabolique n'a-t-elle pas été formulée, bien avant la célèbre phrase de Satan « Que le mal soit mon bien ! » dans *Le Paradis perdu* de Milton, par Shakespeare dans sa pièce *Titus Andronicus*, dans laquelle les derniers mots d'Aaron l'impénitent sont « Si dans ma vie j'ai fait du bien un jour, / Je m'en repens au plus profond de l'âme » ? Le court-circuit de Richard Wagner entre la vue et l'ouïe dans le dernier acte de *Tristan*, souvent perçu comme un moment clé du modernisme proprement dit (Tristan, agonisant, voit la voix d'Iseut), n'était-il pas déjà clairement formulé dans *Le songe d'une nuit d'été* ? Dans l'acte v, scène 1, Bottom dit « Je vois une voix : rendons-nous à la fente, / Pour épier si je peux voir le visage de ma Thisbé<sup>1</sup> ». Et que penser de la définition extraordinairement moderne de la poésie que l'on trouve également dans l'acte v scène 1 du *Songe d'une nuit d'été*, où Thésée dit :

Le fou, l'amoureux, et le poète  
Sont d'imagination tout entiers pétris ;

L'un voit plus de démons que le vaste enfer n'en peut contenir;  
C'est le fou. L'amoureux, tout aussi exalté,  
Voit la beauté d'Hélène au front d'une Égyptienne.  
L'œil du poète, roulant dans un parfait délire,  
Va du ciel à la terre, et de la terre au ciel.  
Et quand l'imagination accouche  
Les formes de choses inconnues, la plume du poète  
En dessine les contours, et donne à ce qui n'est qu'un rien dans l'air  
Une demeure précise, et un nom.  
Tels sont les tours d'une imagination puissante,  
Il lui suffit de concevoir une joie,  
Pour percevoir le messager de cette joie.  
Et, la nuit, si l'on se forge une peur,  
Comme il est facile de prendre un buisson pour un ours<sup>2</sup>.

En effet, comme l'a formulé Mallarmé des siècles plus tard, la poésie parle de « *ce seul objet dont le Néant s'honore* ». Plus précisément, Shakespeare expose ici une triade : un fou voit des démons partout (croit voir un ours à la place d'un buisson); un amoureux voit la beauté sublime dans un visage ordinaire; un poète « donne à ce qui n'est qu'un rien dans l'air / Une demeure précise, et un nom ». Ces trois cas se caractérisent par un écart entre la réalité ordinaire et une dimension éthérée et transcendante, mais cet écart se réduit progressivement : le fou perçoit simplement à tort un objet réel comme quelque chose d'autre, il ne le voit pas tel qu'il est (un buisson est perçu comme un ours terrifiant); un amoureux maintient la réalité de l'objet aimé, qui n'est pas annulée, mais simplement « transsubstantialisée » en l'apparence d'une dimension sublime (le visage ordinaire de l'être aimé est perçu tel qu'il est, mais il est *comme tel* élevé — je vois la beauté *en* lui, tel qu'il est); avec un poète, la transcendance est réduite à zéro, c'est-à-dire que la réalité empirique est

« transubstantialisée » — non pas en une expression ou matérialisation de quelque réalité supérieure, mais en une matérialisation du *rien*. Un fou voit directement Dieu, il confond une personne avec Dieu (ou le diable); un amoureux voit Dieu (la beauté divine) *dans* une personne; un poète ne voit une personne que sur fond du rien. (Si la seconde partie de l'argumentation est tout aussi intéressante, avec son argument « ontologique » proto-nietzschéen, les deux derniers vers, qui se fondent sur le bon sens ordinaire, le sont beaucoup moins — la peur vous fait percevoir ce qui n'est pas là, elle vous fait prendre un simple buisson dans la nuit pour un ours — que les vers précédents, plus précis : l'imagination substantialise une propriété — un trait, une émotion — , en imaginant celui qui la possède, sa cause.)

La dimension politique de cet aperçu est cruciale. Il n'est pas étonnant que l'obscène face cachée qui hante la dignité du signifiant-maître depuis son origine même, c'est-à-dire l'alliance secrète entre la dignité de la Loi et sa transgression, ait été en premier clairement exposée par Shakespeare dans *Troilus et Cressida*. Il s'agit non seulement de sa pièce la plus étonnante, mais aussi d'une œuvre postmoderne *avant la lettre*\*<sup>3</sup>. Dans son étude influente, *La tragédie shakespearienne*, qui définissait les coordonnées de l'interprétation universitaire traditionnelle de Shakespeare, A. C. Bradley, le grand hégélien anglais, parlait d'une

certaine limite, d'un refoulement partiel de cet élément, dans l'esprit de Shakespeare, qui l'unit aux poètes mystiques et aux grands philosophes et musiciens. Dans une ou deux pièces, en particulier dans *Troilus et Cressida*, nous sommes presque douloureusement conscients de ce refoulement; nous ressentons une activité intellectuelle intense, mais en même temps une certaine froideur et dureté, comme si une force dans cette âme, à la fois la plus grande et la plus douce, était temporairement en suspens. Dans

d'autres pièces, notamment dans *La Tempête*, nous avons constamment conscience de la présence de cette force<sup>4</sup>.

Il y a de la vérité dans cette interprétation : c'est comme si il n'y avait pas de place dans *Troilus* pour le caractère rédempteur du pathos et de la félicité métaphysiques qui, en un sens, annule les événements, à la fois horribles et ridicules, qui se sont produits. La première difficulté est déjà de catégoriser *Troilus* : bien qu'il s'agisse sans doute de la pièce la plus sombre de Shakespeare, elle figure souvent parmi les comédies — ce qui est juste, puisque le pathos tragique, empreint de dignité, lui fait défaut<sup>5</sup>. *Troilus* joue le même rôle structurel dans l'œuvre de Shakespeare que *Così fan tutte* dans les opéras de Mozart : son désespoir est si profond que le seul moyen de le surmonter consiste à se réfugier dans la magie du conte de fée.

De nombreuses pièces de Shakespeare racontent une grande histoire (celle de Jules César, des rois d'Angleterre) ; ce qui fait de *Troilus* une exception est que, tout en racontant une histoire connue, elle déplace l'accent sur des personnages mineurs et marginaux du récit original : *Troilus* ne traite pas principalement d'Achille et d'Hector, de Priam et d'Agamemnon, son couple amoureux n'est pas Hélène et Priam, mais Cressida et Troïlus. Nous pouvons en ce sens affirmer que *Troilus* préfigure l'un des procédés postmodernes paradigmatiques, celui qui consiste à raconter une histoire classique du point de vue d'un personnage marginal ; *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* de Tom Stoppard procède ainsi avec *Hamlet*, tandis qu'ici, c'est Shakespeare lui-même qui fait ce travail. Ce déplacement sape également le procédé shakespearien habituel que l'on trouve dans ses chroniques royales et qui consiste à ajouter aux « grandes »

scènes royales représentées avec dignité des scènes faisant intervenir les gens du peuple et introduisant ainsi le point de vue comique du sens commun. Dans les chroniques royales, ces intermèdes comiques renforcent les scènes nobles en jouant sur le contraste ; dans *Troilus*, tout le monde, même le plus noble guerrier, est « contaminé » par une perspective ridicule qui les montre soit comme des personnages aveugles et bêtement pathétiques, soit comme impliqués dans d'impitoyables intrigues. L'« opérateur » de cette dé-tragédisation, l'agent individuel dont les interventions sapent systématiquement le pathos tragique, est Ulysse. Cela pourrait paraître surprenant compte tenu de la première intervention d'Ulysse au conseil de guerre grec, dans l'acte 1, où les généraux grecs (ou « grécien » comme l'écrit souvent Shakespeare dans ce que l'on pourrait aujourd'hui appeler le style de Bush) essaient d'expliquer leur échec à occuper et détruire Troie après huit années de combat. Ulysse intervient en adoptant le point de vue des « vieilles valeurs » traditionnelles, en situant la véritable cause de l'échec des Grecs dans leur oubli de l'ordre hiérarchique où chaque individu est à sa place :

Les droits particuliers du commandement ont été négligés ;  
Et voyez, autant de tentes grecques se dressent  
Vainement sur cette plaine, autant s'y logent de vaines factions. [...]  
Oh ! quand la hiérarchie est ébranlée,  
Seule échelle qui accède à tous les hauts desseins,  
L'entreprise est bien malade.  
Comment les sociétés,  
L'ordre dans les écoles, les confréries dans les cités,  
Le commerce paisible entre rivages séparés,  
Les droits de primogéniture et de naissance,  
Le privilège de l'âge, des couronnes, des sceptres, des lauriers,

Pourraient-ils, sans la hiérarchie, garder leur place ?  
Supprimez la hiérarchie, détendez cette corde,  
Vous entendrez quelle dissonance s'ensuivra ! Tout se heurterait,  
Tout se combattrait. Les eaux, contenues auparavant,  
Enfleraient leur sein au-dessus des rivages  
Et feraient un marais de tout cet univers solide ;  
La violence maîtriserait la faiblesse,  
Et le fils brutal frapperait son père à mort ;  
La force deviendrait le droit ; ou plutôt, le droit et le tort  
Dans leur conflit éternel, au centre duquel réside la justice,  
Perdraient leur nom, ainsi que la justice elle-même.  
Tout, dès lors, se ramène à la force [...] <sup>6</sup>.

Quelle est donc la cause de cette destruction qui mène à l'horreur démocratique de la participation de chacun au pouvoir ? Plus loin dans la pièce, quand Ulysse veut convaincre Achille de rejoindre la bataille, il mobilise la métaphore du temps comme force destructrice qui sape progressivement l'ordre hiérarchique naturel : avec le temps, vos actes héroïques passés seront oubliés, votre gloire sera éclipsée par de nouveaux héros — donc si vous voulez continuer à voir briller votre gloire de guerrier, joignez-vous à la bataille :

Le Temps, seigneur, a sur le dos une besace  
Où il jette des aumônes pour l'Oubli,  
Monstre gonflé d'ingratitude :  
Ces rogatons, ce sont les bonnes actions passées, qui sont dévorées  
Aussi vite qu'elles sont accomplies, oubliées aussitôt  
Que faites. Seule la persévérance, cher seigneur,  
Conserve à l'honneur son éclat. Avoir agi, c'est pendre  
Démodé, comme une armure rouillée,  
Dérisoire trophée. [...]

Oh, que la vertu ne cherche point  
De récompense pour ce qu'elle a été ;  
Car la beauté, l'esprit,  
La naissance, la vigueur, les services méritoires,  
L'amour, l'amitié, la charité, tout est sujet  
À l'envie et à la calomnie du Temps<sup>7</sup>.

La stratégie d'Ulysse est ici profondément ambiguë. Tout d'abord, il répète simplement son argumentation à propos de la nécessité de la hiérarchie (la hiérarchie sociale ordonnée), et décrit le temps comme la force corrosive qui sape les valeurs authentiques d'autrefois — un thème extrêmement conservateur. Cependant, il devient clair, après une lecture plus attentive, qu'Ulysse donne à son argumentation une touche cynique singulière : comment pouvons-nous lutter contre le temps, conserver les anciennes valeurs ? Non pas en leur restant directement fidèles, mais en leur ajoutant l'obsène *Realpolitik* de la manipulation cruelle, en trichant, en suscitant des dissensions entre les héros. Seule cette dimension cachée et sale, cette dissonance secrète, peut conserver l'harmonie (Ulysse joue avec la jalousie d'Achille, il s'en remet à l'émulation — le genre de comportements qui fonctionnent pour déstabiliser l'ordre hiérarchique, puisque ils indiquent que l'on n'est pas satisfait par la place subordonnée que l'on occupe dans le corps social). La manipulation secrète de la jalousie — c'est-à-dire la violation des règles et des valeurs mêmes que loue Ulysse dans son premier discours — est nécessaire pour contrecarrer les effets du temps et soutenir l'ordre hiérarchique de la subordination. Il s'agit là de la version d'Ulysse de la célèbre phrase de Hamlet : « Le temps est disloqué. Ô destin maudit, / Pourquoi suis-je né pour le remettre en place ? » — la seule façon de le « remettre en place » étant de contrecarrer la transgression de l'ordre ancien avec sa *transgression inhérente*, en mettant secrètement le

crime au service de l'ordre. Le prix à payer pour une telle transgression est que l'ordre qui survit ainsi n'est qu'une parodie de lui-même, une imitation blasphématoire.

C'est pourquoi l'idéologie n'est pas simplement un mécanisme de clôture, consistant à tracer la limite entre ce qui est inclus et ce qui est exclu ou interdit, mais la réglementation continue de la non-clôture. Dans le cas du mariage, l'idéologie n'interdit pas simplement les liaisons extra-conjugales ; sa principale intervention consiste à réguler le caractère inévitable de telles transgressions (pensons, par exemple, au fameux conseil du prêtre catholique à un mari volage : si vous avez vraiment des besoins que votre femme ne peut satisfaire, voyez discrètement une prostituée, trompez-la puis repentez-vous, mais ne divorcez surtout pas). De la sorte, une idéologie admet toujours l'échec de la clôture, et continue de réguler la perméabilité de l'échange avec ce qui lui est extérieur.

On ne devrait pas se soustraire à la question historiciste vulgaire : pourquoi Shakespeare était-il capable de voir tout cela ? Une partie de la réponse réside dans son moment historique (fin du 16<sup>e</sup>, début du 17<sup>e</sup>), le moment où la progression de la mélancolie se superpose à l'interdiction et à la disparition progressive des différentes formes de carnaval, de manifestation de « joie collective » dans la vie publique<sup>8</sup> — Hamlet, héros shakespearien par excellence, est clairement un sujet mélancolique. Mais quelle conclusion pouvons-nous tirer de cela ? La plus évidente serait que l'interdiction est première : elle a privé les individus d'une source essentielle de satisfaction libidinale, et cette perte a engendré la mélancolie ; la mélancolie témoigne du fait que les sujets modernes vivent dans un monde gris, sécularisé et désenchanté duquel a disparu l'expérience collective de la joie...

Et si, cependant, la causalité était inverse ? Et si la mélancolie *précédait*

l'interdiction? Et si l'interdiction était un moyen de résoudre l'impasse de la mélancolie? Il convient d'être extrêmement précis ici par rapport à la structure de la mélancolie. La mélancolie est non seulement l'échec du travail de deuil, la persistance de l'attachement au réel de l'objet, mais aussi son contraire : « la mélancolie présente le paradoxe d'une intention de deuil qui précède et anticipe la perte de l'objet<sup>9</sup> ». Là réside le stratagème du mélancolique : la seule façon de posséder un objet que nous n'avons jamais eu, qui était dès le départ perdu, est de traiter un objet que nous possédons encore entièrement comme s'il était déjà perdu. Le refus du mélancolique d'accomplir le travail de deuil prend ainsi la forme de son exact opposé, d'un faux spectacle de deuil superflu et excessif, le deuil d'un objet qui n'est pas encore perdu. C'est ce qui donne à la relation amoureuse mélancolique cette saveur unique (à l'exemple de la relation entre Newland et la Comtesse Olenska dans *L'Âge de l'innocence* de Wharton) : bien que les partenaires soient toujours ensemble, fous amoureux l'un de l'autre, se délectant de la présence de l'autre, l'ombre de leur séparation future obscurcit déjà leur relation, si bien qu'ils perçoivent leurs plaisirs présents sous l'égide de la catastrophe (la séparation) à venir (dans un parfait renversement de l'idée courante selon laquelle il faut endurer les épreuves présentes dans la perspective du bonheur qui en émergera). Pour résumer, la personne en deuil fait le deuil de l'objet perdu et « le tue une deuxième fois » en symbolisant sa perte, tandis que le mélancolique n'est pas simplement celui qui est incapable de renoncer à l'objet; c'est celui qui tue l'objet une deuxième fois (le considère comme perdu) avant même que celui-ci ne soit effectivement perdu. Comment pouvons-nous résoudre ce paradoxe du deuil d'un objet qui n'est pas encore perdu, qui est toujours là?

La clé de cette énigme réside dans la formulation de Freud selon

laquelle le mélancolique n'est pas conscient de ce qu'il a perdu dans l'objet perdu<sup>10</sup>. Nous devons introduire ici la distinction lacanienne entre objet et objet-cause du désir : alors que l'objet du désir est simplement l'objet désiré, la cause du désir est l'élément distinctif en raison duquel nous désirons l'objet désiré (un détail, un tic, dont nous sommes en général inconscients et que nous percevons même parfois à tort comme l'obstacle, comme ce en dépit de quoi nous désirons l'objet). Peut-être cet écart entre l'objet et la cause explique-t-il également la popularité de *Brève rencontre* au sein de la communauté homosexuelle : la raison ne tient pas simplement au fait que les rencontres furtives des deux amants dans les couloirs sombres et sur les quais de la gare « ressemblent » à la façon dont les homosexuels étaient obligés de se rencontrer dans les années 1940, puisqu'ils n'étaient pas autorisés à flirter au grand jour. Loin de constituer un obstacle à la satisfaction du désir homosexuel, cet élément fonctionnait en réalité comme sa cause : privée de cette situation clandestine, la relation homosexuelle perd une bonne part de son attrait transgressif. Ce que met en scène *Brève rencontre* n'est donc pas l'objet du désir homosexuel (puisque le couple est hétérosexuel), mais sa cause. Aussi, il n'est pas étonnant que les homosexuels expriment souvent leur opposition à la politique libérale de légalisation totale des couples homosexuels : leur opposition s'appuie non pas sur la conscience (justifiée) du mensonge de ces politiques, mais sur la peur qu'une fois privé de son obstacle/cause, le désir homosexuel lui-même ne s'émousse.

De ce point de vue, le mélancolique n'est pas avant tout le sujet fixé sur l'objet perdu, incapable d'accomplir son travail de deuil, mais plutôt le sujet qui possède l'objet mais a perdu son désir pour lui, parce que la cause qui le faisait désirer cet objet a disparu, a perdu son efficacité. Loin d'accentuer à l'extrême la situation du désir frustré, du désir privé de

son objet, la mélancolie représente la présence de l'objet lui-même privé du désir pour lui. La mélancolie surgit lorsque nous obtenons finalement l'objet désiré, mais en sommes déçus. Dans ce sens précis, la mélancolie (la déception face à tous les objets empiriques, positifs, parmi lesquels aucun ne peut satisfaire notre désir) est effectivement le commencement de la philosophie. Par exemple, une personne qui a vécu toute sa vie dans une ville et qui est finalement contrainte de déménager est, bien entendu, attristée par la perspective d'être jetée dans un nouvel environnement. Or, qu'est-ce qui la rend réellement triste ? Ce n'est pas la perspective de quitter l'endroit où elle a vécu de nombreuses années, mais la peur bien plus subtile de perdre son attachement même pour cet endroit. Ce qui m'attriste est le fait que je suis conscient que, tôt ou tard — plus tôt que je ne veux bien l'admettre —, je vais m'intégrer dans une nouvelle communauté et oublier l'endroit qui aujourd'hui représente tant de choses pour moi. Ce qui me rend triste est la conscience que je perdrai mon désir pour (ce qui est aujourd'hui) mon lieu de vie.

Nous pouvons ainsi en conclure que la mélancolie précède l'interdiction. Ce qui rend la mélancolie si accablante est que les objets sont là, disponibles, mais que le sujet ne les désire simplement plus. En tant que telle, la mélancolie est inscrite dans la structure même du sujet moderne (du « moi ») : l'interdiction a pour fonction de pousser le sujet à sortir de la léthargie mélancolique et de garder son désir vivant. Si, dans la mélancolie, l'objet est présent, disponible, alors que la cause du désir du sujet pour cet objet est absente, le pari de l'interdiction est qu'en privant le sujet de l'objet, elle réanimera la cause du désir.

Nous devrions relire les passages dans *Richard II* qui tournent autour de l'*objet petit a*, l'objet-cause du désir en adoptant cette perspective. Pierre Corneille (dans son *Médée*, II/6) en a donné cette jolie description :

« Souvent je ne sais quoi qu'on ne peut exprimer / Nous surprend, nous emporte et nous force d'aimer ». N'est-ce pas là l'*objet petit a* dans toute sa pureté — à condition qu'on le complète par son autre version : « ... et nous force d'haïr » ? Ainsi, nous devrions ajouter que le lieu de ce « je ne sais quoi » est le sujet désirant lui-même : je suis l'énigme de l'Autre, si bien que je me trouve dans l'étrange position (comme dans les romans policiers) de celui qui se sent tout d'un coup persécuté, traité comme s'il savait (ou possédait) quelque chose, portait un secret, mais ignorait totalement la teneur de ce secret. La formule de l'énigme est ainsi : « Que suis-je pour l'Autre ? Quel objet suis-je pour le désir de l'Autre ? »

En raison de cet écart, le sujet ne peut jamais s'identifier immédiatement et entièrement à son titre ou à son masque symbolique<sup>11</sup> : l'hystérie consiste précisément en un questionnement de son titre symbolique : « Pourquoi suis-je ce que tu dis que je suis ? » Ou, pour citer la Juliette de Shakespeare : « Pourquoi suis-je ce nom ? » Il y a une certaine vérité dans le jeu de mots entre « hystérie » et « historia » : l'identité symbolique du sujet est toujours historiquement déterminée, conditionnée par une constellation idéologique spécifique. Nous sommes ici en présence de ce que Louis Althusser appelait l'« interpellation idéologique » : l'identité symbolique qui nous est conférée résulte de la manière dont l'idéologie dominante nous « interpelle » — comme citoyens, démocrates ou chrétiens. L'hystérie apparaît lorsqu'un sujet commence à interroger — ou à se sentir mal à l'aise dans — son identité symbolique : « Tu dis que je suis ton bien-aimé ; qu'est-ce qui en moi fait ça de moi ? Qu'est-ce que tu vois en moi qui te fait me désirer de cette façon ? » *Richard II* est la pièce de Shakespeare sur l'hystérisation par excellence (contrairement à *Hamlet*, pièce par excellence sur le caractère obsessionnel). Elle a pour thème le questionnement progressif par le Roi de sa propre « royauté » — qu'est-ce

qui fait de moi un roi? Qu'est-ce qui reste de moi si on me retire le titre symbolique de « roi »?

Je n'ai ni nom ni titre — pas ce nom que j'ai reçu sur les fonts — qui ne soit usurpé. Hélas, jour de malheur! Moi qui ai consumé tant d'hivers, ne plus savoir de quel nom m'appeler! Oh que ne suis-je un factice roi de neige offert au grand soleil de Bolingbroke, afin de fondre et me réduire en gouttes d'eau<sup>12</sup>!

Dans la version slovène, « ne plus savoir de quel nom m'appeler » est traduit par : « Pourquoi suis-je ce que je suis? » Bien que cette traduction présente une trop grande liberté poétique, elle rend correctement l'idée essentielle de la phrase : privée de ses titres symboliques, l'identité symbolique de Richard fond comme celle d'un roi de neige sous les rayons du soleil. Le sujet hystérique est le sujet dont l'existence même suscite un doute et un questionnement radicaux, son être entier est soutenu par l'incertitude de ce qu'il est pour l'Autre; dans la mesure où le sujet existe uniquement en tant que réponse à l'énigme du désir de l'Autre, le sujet hystérique est le sujet par excellence. Contrairement à lui, l'analyste représente le paradoxe du sujet désubjectivisé, du sujet qui assume entièrement ce que Lacan appelle la « destitution subjective », c'est-à-dire qui s'échappe du cercle vicieux de la dialectique intersubjective du désir et devient un être acéphale de pure pulsion. En ce qui concerne cette destitution subjective, *Richard II* de Shakespeare nous réserve une autre surprise : non seulement la pièce met en scène l'hystérisation progressive du malheureux roi, mais à l'apogée de son désespoir, avant sa mort, Richard met en œuvre un autre déplacement de son statut subjectif qui équivaut à une destitution subjective :

## Table

I.	
Shakespeare, notre contemporain	9
II.	
Le choix de Kate, ou le matérialisme de Henry James	27
III .	
Une lettre qui est arrivée à destination (Kafka)	65
IV.	
L'excès ridicule de clémence (Mozart)	91
V.	
L'allégorie du <i>Faust</i> de Busoni	119
Notes	149