Gödel : de l'incomplétude au désordre

écrit par Jean-Charles Troadec

La vie du célèbre mathématicien Kurt Gödel (1906-1978) a été jalonnée d'épisodes témoignant d'un profond désordre du sentiment de la vie. À ses six ans, il contracte une fièvre rhumatismale dont il se rétablit. Mais deux ans plus tard, à la lecture d'un ouvrage médical, il déduira que son cœur a été touché : certitude qu'il gardera toute sa vie.

Incomplétude du savoir, certitude du corps

En 1931, à 25 ans Gödel bouleverse le monde des mathématiques en démontrant qu'il existe au sein du système mathématique certaines propositions qui ne peuvent être ni démontrées ni réfutées à partir de leurs propres axiomes. C'est ce qu'on appelle l'indécidable. Il met ainsi au jour une faille fondamentale au cœur du savoir mathématique, qui touche à l'inexistence de l'Autre de l'Autre, S(Ⱥ). Or, la même année de cette découverte, c'est son propre monde qui vacille : il est hospitalisé en sanatorium pour dépression et idées noires. À 35 ans, il écrit à son frère Rudolf, médecin : « Mes troubles cardiaques étaient parfois plus importants que d'habitude [1]. » Puis une nouvelle crise à 48 ans, il écrit à sa mère : « Pendant un certain temps, j'ai connu des états psychiques très étranges. J'avais le sentiment irrésistible qu'il ne me restait que peu de temps à vivre et que les choses habituelles de mon entourage, la maison, les livres, etc., n'avaient plus aucune importance pour moi. [2]» En 1965, il revient sur cette expérience : « Je crois que toute personne qui a des problèmes cardiaques assez graves pense à la mort. C'est ainsi que la nature l'a prévu. [3]» Rappelons qu'il n'a aucun diagnostic de cardiopathie.

Une femme-sinthome ?

Son épouse Adèle occupe une place centrale dans son existence. Lorsqu'il craindra d'être empoisonné dès 1936, elle sera celle qui goûtera sa nourriture et qui lui donnera à manger à la cuillère. Il est de nouveau hospitalisé alors qu'il a 63 ans. Puis à 71 ans, il est convaincu que deux imposteurs se faisant passer pour des médecins ont tenté de le faire interner. Il limite de plus en plus son alimentation. L'hospitalisation d'Adèle la même année le prive de sa présence. Il meurt de dénutrition le 14 janvier 1978 avec un poids de 29,5 kg. Adèle aurait-elle constitué, pour Gödel, ce qui lui permettait de tenir face au désordre du sentiment de la vie ? Pour Gödel, il *n'y a qu'une femme* [4].

Mickael Jackson, un héros tragique

écrit par Jean-Charles Troadec

Michael Jackson a huit ans lorsqu'il est propulsé dans le monde du *show-business* en devenant le leader des *Jackson Five* : « Je me souviens seulement que je chantais de tout mon cœur, avec ma voix la plus aigüe, que je dansais avec la plus grande joie et que je travaillais trop pour mon âge[1] ». Le chant et la danse ont très tôt été déterminants pour cet artiste, se situant au joint le plus intime du sentiment de la vie.

En effet, adulte, le jeune Michael cherche à se démarquer des dictats paternels et du moule de l'industrie Motown pour créer ce qu'il appelle son « propre style[2] ». Il redéfinit les canons de la musique pop et rend célèbre un pas de breakdance qu'il découvre sur les trottoirs des ghettos. Sur scène, il s'en empare jusqu'à dit-il : « en tomber raide mort de fatigue[3] ». Il révolutionne le format du vidéoclip – pensons à *Thriller* – avec la même détermination frénétique : « Je suis un fanatique de la fantaisie ». Voué à son art, obnubilé par l'idée de perfection, il devient le « Roi de la pop ». Muni d'un blouson rouge ou encore d'un Fedora noir, d'une veste scintillante et d'un gant blanc à paillette, il crée « le bel habit de mode, *stylé*, [qui] permet à la jouissance d'un corps de susciter le désir chez ses admirateurs, un désir de style, potentiellement addictif, mais vivifiant[4] ». Néanmoins, la traversée du miroir n'est jamais très loin.

Jackson perçoit sa vie comme « le reflet de ces labyrinthes de miroirs qu'on trouve dans les foires : je suis trop gros d'un

côté, et trop maigre de l'autre, au point de disparaître à l'endroit où les deux images se rejoignent[5] ». Il témoigne ainsi du surgissement d'un certain « rapport d'étrangeté au cœur du plus familier[6] », ce que Freud nomme *Unheimlichkeit*. Sa carrière est alors marquée par moult transformations physiques. Tel le héros tragique « qui succombe en se débattant vainement face au destin que le signifiant lui réserve[7] », Michael Jackson devient « Wacko Jacko », Jacko le barjo ; le déchet de l'industrie du spectacle, jusqu'à en succomber. La vie de cet artiste nous enseigne que le sentiment de la vie se rythme toujours au son des deux faces de l'objet *plus-de-jouir*.

1 Jackson M., *Moonwalk*, Paris, Michel Lafon, 2009, p. 6.

2 *Ibid*., p. 9.

3 *Ibid.*, p. 184.

4 Roy D., « Argument », *Blog des J56*, disponible sur internet.

5 Jackson M., *Moonwalk*, *op. cit.*, p. 163-164.

6 Roy D., « Argument », *op.cit.*

7 Hellebois P., « Héroïnes et héros », *Blog des* J56, disponible sur internet.

Hamlet : renouer avec le désir

écrit par Jean-Charles Troadec

Il ne suffit pas qu'un corps organique pulse pour être vivant. Encore faut-il que s'y accroche un désir. Il arrive que celui-ci s'estompe, voire s'efface. Le personnage shakespearien Hamlet en témoigne tout du long de la tragédie éponyme : en panne dans son désir, il connaît un moment de vacillement subjectif, un désordre affleure, qui a des conséquences sur son sentiment de la vie.

Évanouissement du désir

La tragédie du Prince s'ouvre sur le retour de son père, mort dans des circonstances mystérieuses. Il revient sous les traits d'un fantôme afin de révéler à son fils les conditions de sa mort : son frère Claudius l'a empoisonné – cela déchire la trame de la vérité. Le fantôme somme son fils de le venger. Dans ce face à face, tout est su, rien n'est voilé. Il n'y a plus de garantie. Cela touche profondément Hamlet en son fantasme, son désir est mis en suspens. Cette vérité en trop le plonge dans une incapacité à agir, à accomplir sa vengeance. Il y parvient néanmoins au terme d'un long parcours dans lequel Ophélie, femme aimée, puis rejetée, joue un rôle essentiel. Retrouver son désir va permettre à Hamlet de renouer avec le sentiment de la vie, comment ?

Retrouver l'objet de son désir

Vers la fin de la pièce, Hamlet arrive aux obsèques d'Ophélie qui, tourmentée et éconduite, s'est suicidée. Laërte, le frère de celle-ci, hurle sa peine. Le Prince ne le supporte pas. Ce spectacle de la douleur véritable de Laërte amène Hamlet à s'identifier. Il peut dès lors clamer son amour pour Ophélie, empoigner son rival au fond de la tombe et, alors qu'il est depuis le début inhibé en son acte, il se sent capable de tuer, après avoir crié son nom : « C'est moi, Hamlet le Danois[1] ».

La rencontre avec l'objet impossible permet un nouvel accès au désir : « c'est dans la mesure où Ophélie est devenue un objet impossible qu'elle redevient l'objet de son désir[2] ». Réveil ! Le héros retrouve une respiration, une fulgurance de vie, le temps de vivre encore, un instant, aux portes du mourir – Hamlet s'avance vers un combat qu'il sait truqué. Pour l'heure, l'objet *a* est reconquis *via* l'identification à la souffrance de l'autre et la voie du manque, du creux où Ophélie, comme objet, reprend sa place de « leurre de l'être[3] ». Hamlet « retrouv[e] [...] son désir dans sa totalité[4] », et donc la possibilité de pouvoir agir, après avoir musardé et procrastiné.

1 Shakespeare W., *Hamlet*, acte V, scène 1.

2 Lacan J., *Le Séminaire*, livre VI, *Le Désir et son interprétation*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, La Martinière & Le Champ freudien, 2013, p. 396.

3 Cf. *ibid*., p. 370 : « ce véritable leurre de l'être qu'est l'objet du désir humain ».

4 *Ibid*., p. 318.

Robespierre, héros tragique

écrit par Jean-Charles Troadec

Paris ne compte aujourd'hui ni rue ni place portant le nom de Robespierre. Les voies baptisées de son nom en 1946 furent rebaptisées en 1950. Bref honneur. Une statue de Danton se dresse, elle, au carrefour de l'Odéon depuis 1891, et Thiers, massacreur de la Commune, a sa rue. À Paris, l'Incorruptible ne bénéficie pas des honneurs de la République qu'il a tant défendue. Pourquoi son nom demeure-t-il effacé de la capitale jacobine ?

Jacques-Alain Miller fait de Robespierre « l'incarnation de l'Autre impitoyable mais sous la figure la plus désintéressée[1] » tout entier au service de la cause révolutionnaire. Le 8 thermidor, deux jours avant son exécution, Robespierre affirme consentir au sacrifice de son existence et se dit prêt à mourir pour la vérité et pour son pays. Il réclame la punition des « traîtres » et l'épuration des comités. Les accusations qu'il profère et la crainte de nouvelles proscriptions favorisent la coalition de ses adversaires et de ses anciens alliés. Son intransigeance contribue à sa chute.

Guillotiné sans procès, Robespierre est enseveli dans une fosse commune afin d'empêcher que sa tombe ne devienne un lieu de commémoration : comme Polynice, il doit rester « privé de regrets, privé de sépulture[2] ». Même mort, Robespierre inquiète.

Les thermidoriens s'emploient alors à diffamer sa mémoire. Ils désignent Robespierre comme un tyran sanguinaire responsable des violences de l'an II. Il devient le visage de la Terreur. La légende noire thermidorienne voue son nom à l'infamie et elle persiste encore aujourd'hui dans les manuels d'histoire. Cet acharnement contre son nom, par-delà la mort, l'inscrit dans le registre lacanien du héros tragique.

J.-A. Miller répond à cet « assassinat posthume[3] » en faisant de Robespierre la figure de l'homme honni. Sur ce point, il le rapproche de Lacan et décide de relever le nom proscrit et de lui rester fidèle. Comme celui de Lacan, le nom de Robespierre est devenu « ineffaçable, précisément parce qu'il avait fait l'objet d'une tentative d'effacement[4] ».

Antigone : le désir ou la vie

écrit par Jean-Charles Troadec

Dans *Les Formations de l'inconscient*, Lacan aborde le désir à partir du ternaire besoin–demande–désir. Dans cette configuration, le désir constitue une sorte de reste, de séquelle résultant de l'application de la parole à l'ordre du besoin. Le signifiant tente de rendre compte du besoin *via* la formation de la demande. Cela ne réussit cependant pas complétement : il y a un reste. Ce reste est le moteur du désir, celui que l'on considère aussi classiquement comme une *métonymie du manque à être*[1]. Dans un deuxième temps du Séminaire, Lacan articule le phallus au désir en en faisant son opérateur. Il en résulte un binaire, désir–phallus, que Lacan situe du côté de la vie.

Destin tragique

Deux ans plus tard, dans *L'Éthique de la psychanalyse*, Lacan aborde cette fois le désir à partir de sa cause. D'où ses développements sur *das Ding*, *la Chose*, qui constituent l'antichambre de sa conceptualisation de l'objet *a* comme cause du désir. Dans la seconde partie de ce Séminaire, il recourt à Antigone pour nous éclairer sur la question du désir. Or qui est Antigone ? C'est l'héroïne d'une tragédie grecque, et en ce sens, c'est un être qui se voue à réaliser son propre destin mortel (*Atè*).
Une question s'impose alors : quel rapport peut-on établir entre le désir et la vie, si la figure censée nous éclairer sur le désir se spécifie de se vouer à son propre destin mortel ? Quel est le statut du désir pour Antigone ? Et quid de son *sentiment de la vie* ?

Au-delà de la vie

Créon prétend imposer la loi de la cité, et à ce titre il refuse des obsèques à Polynice, frère d'Antigone. Celle-ci lui oppose la loi du sang. Elle est prête à sacrifier sa vie aux desseins de la fidélité intrafamiliale afin qu'une sépulture soit donnée à son frère. En ce sens, *elle ne cède pas sur son désir*[2], ce qui en fait un désir plus fort que la vie. Lacan va jusqu'à dire que son désir pur est un « pur […] désir de mort[3] ».
Antigone l'inflexible, Antigone l'implacable défie Créon jusqu'au bout, et se comporte devant lui comme si elle ne tenait pas à la vie. Il n'y a que devant l'imminence de la mort qu'une lueur de vie surgit en elle. En effet, c'est au moment où elle est condamnée par Créon à être enterrée vivante que sa lamentation se manifeste, de telle sorte que, « pour Antigone, la vie n'est abordable, ne peut être vécue et réfléchie, que de cette limite où déjà elle a perdu la vie, où déjà elle est au-delà – mais de là, elle peut la voir, la vivre sous la forme de ce qui est perdu[4] ».

---

[1] Cf. Lacan J., « La direction de la cure ou les principes de son pouvoir », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 640.
[2] Cf. Lacan J., *Le Séminaire*, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1986, p. 368.
[3] *Ibid*., p. 329.
[4] *Ibid*., p. 326.

Réminiscences du Narrateur

écrit par Jean-Charles Troadec

Marchant dans la cour de l'hôtel du Prince de Guermantes où il est attendu, le Narrateur du *Temps retrouvé* fait une expérience étrange. Une sensation l'envahit tandis qu'il pose son pied sur le pavé : comme « une vision éblouissante et indistincte[1] ». Cette sensation, comparable à ce qu'il a ressenti avec la petite madeleine trempée dans la tasse de thé jadis à Combray, ouvre une brèche dans le Temps : soudainement, du pavé de l'hôtel parisien, il se voit propulsé à Venise. Entre les deux, un suspens. Le temps d'éprouver la bizarrerie de la sensation purement fortuite et d'en résoudre l'énigme. Venise en est le nom. La clé du mystère produit alors un sentiment de joie qui annihile toute crainte de la mort. Un instant, la vie lui apparaît comme pouvant s'éprouver sans elle, sans la Grande Faucheuse. C'est donc que son sentiment, dans sa vivacité, touche à la limite de la condition humaine qu'il délivrerait presque de la finitude.

Immobilisant « la durée d'un éclair » « un peu de temps à l'état pur »[2], la réminiscence de l'impression jadis vécue, à Venise, est telle que « si le lieu actuel n'avait pas été aussitôt vainqueur, [le narrateur] croit [qu'il] aurait perdu connaissance ». Ce qu'il venait de goûter, conclue-t-il, « c'est peut-être bien des fragments d'existence soustraits au temps »[3]. L'intensité de l'impression n'a ici d'égale que sa fugacité.

Par trois fois, ces fragments d'existence se sont présentés à lui. Ténus, fragiles, accidentels, ils n'en portent pas moins l'accent d'une certitude, celle d'abriter subitement et réellement le pouls de la vie, parce que le matériau incolore des jours et du temps qui passent, celui-là même qui endort et vous ouvre un œil lorsque vous avez un pied dans la tombe, se met soudainement à vibrer. L'impression ressuscitée attachée à un moment vécu vous fait alors éprouver ce qui d'ordinaire vous

est refusé par votre condition dormante. Cette « essence des choses[4] » que le narrateur a alors la conviction d'attraper, c'est ce qui lui donnera ce qu'il cherchait jusque-là : la clé de l'écriture. Une écriture pour rendre compte de cette saisie aussi vraie qu'impossible : le sentiment de la vie.

---

[1] Proust M., *Le Temps retrouvé,* in *À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2022, p. 1324.

[2] *Ibid.,* p. 1329-1330.

[3] *Ibid.,* p. 1332.

[4] *Ibid.,* p. 1333.

Œdipe, héros tragique du désir de savoir

écrit par Jean-Charles Troadec

Dans *Œdipe Roi*, rien ne détourne Œdipe, roi de Thèbes, de l'enquête qu'il mène pour trouver l'identité du meurtrier de Laïos. C'est ainsi qu'il sauve la cité ravagée par la peste de la malédiction. Il est le « héros du désir de savoir [1] », car c'est bien ce désir qui engendre le drame. Malgré les mises en garde de Tirésias, il découvre donc qu'il est lui-même celui qu'il cherche. À son insu, il a agi selon l'oracle qui le destinait à tuer son père et à épouser sa mère Jocaste. Le voile se lève. « L'écran crevé », Œdipe en a vu trop, il se crève les yeux.

Du désêtre au voile
Si Freud fait de cette tragédie le mythe fondateur de la psychanalyse, Lacan porte une attention particulière à *Œdipe à Colone*. Œdipe n'est plus ici celui qui cherche à savoir. Le vieillard aveugle errant, guidé par sa fille et sœur, Antigone, marche vers le lieu de sa mort. Surgit alors, pour lui, cette question : « Est-ce que c'est parce que je ne suis plus rien que je deviens un homme ? [2] » Elle témoigne d'un point de bascule : quand vacillent les semblants et se défont les identifications, un nouveau rapport à la vie peut advenir. La parole d'Œdipe ne procède plus d'un savoir maîtrisé, mais d'un rapport inédit à ce qui, du réel, marque son corps et oriente sa vie. Celui qui n'est plus rien termine ici son analyse, dit Lacan – une fin d'analyse version *désêtre*.
Le sentiment de la vie est l'expérience subjective d'éprouver son existence. Après avoir traversé l'insupportable, Œdipe n'habite plus sa vie de la même façon, sa présence au monde est transformée. Marchant vers le seuil du gouffre, « sans être guidé par personne, nous servant de guide à nous-mêmes », dit le Messager, il se dépouille des derniers lambeaux qui le couvrent. La scène ultime ne montre pas sa mort, elle la voile. Au moment même où son destin trouve son accomplissement, quelque chose demeure soustrait au regard comme au récit. Ce reste n'est pas un défaut du tragique, il en est le cœur : le tragique au-delà de la tragédie.

De l'impossible, faire consistance
Le réel ne se livre ni à la représentation ni au savoir. Ce qui fait événement est précisément ce qui échappe au signifiant. De ce point d'impossible, une existence trouve sa plus singulière consistance. L'énigme change de statut. Elle ne demande plus à être résolue. Elle indique qu'une vie tient dans la manière singulière dont chacun s'oriente à partir de ce qui, en elle, demeure irréductiblement hors sens et hors savoir. Reste à *savoir y faire* avec ce qui de la vie est insupportable.

« Vous me voyez bien changée de ce que j'étais ce matin »

écrit par Jean-Charles Troadec

La métamorphose d'Elvire dans *Dom Juan* de Molière

« Me ferez-vous la grâce, Dom Juan, de vouloir bien me reconnaître ? [1] », dit-elle à l'homme qui l'a épousée puis s'est volatilisé « après l'avoir dérobée à la clôture d'un couvent [2] ».

C'est le début de la pièce. Elvire l'apostrophe, l'interpelle, lui réclame des explications, et surtout, au moins, une parole d'amour. Il reste muet, agacé, ironique et odieux. C'en est trop. Elvire se transfigure, sort de sa retenue, le tutoie, et, depuis son narcissisme blessé, le menace d'appréhender « la colère d'une femme offensée [3] ». C'est la fin de la première scène, et la fin de l'Acte I. Elvire a constaté qu'elle n'était rien d'autre pour lui qu'un objet sans valeur.

Rejetée par l'homme à qui elle a tout donné, on aurait pu prédire qu'Elvire impose les foudres de sa vengeance à Dom Juan. Il n'en est rien. Ravagée par la perte de l'illusion d'être la seule, et réalisant que lui est dévoré par la jouissance éperdue d'une consommation illimitée d'objets féminins, nous la retrouvons à la fin de la pièce, ayant radicalement changé de position subjective.

Dessaisie de son Moi, dont le voile qui la recouvre signe l'abdication d'avec son image, elle exhorte Dom Juan de ne pas courir à sa propre perte, dans la mesure où il lui apparaît que dans ce jeu, étant joui, c'est lui qui choit.

Ayant renoué ses vœux avec Dieu, elle prétend ouvrir à Dom Juan la voie de l'*ek-sistence*, afin qu'il accède à « un bien au second degré, un bien qui n'est pas causé par un petit *a* [4] ». Ce lieu, elle le nomme *Le Ciel.*

Le soir, donc, Elvire déploie un monologue empreint d'un amour infini, « détaché de tout le commerce des sens [5] ». Celle qui a tout perdu ne renonce pas au désir d'extraire l'être aimé de sa propre damnation, prétendant lui indiquer une autre voie.

Ne pouvons-nous pas trouver, dans ce virage accompli par elle, Elvire, le signe d'une position héroïque ? Ayant irrémédiablement perdu l'amour, elle ne cède pas pour autant sur son désir [6].

L'avare : la cassette ou la vie

écrit par Jean-Charles Troadec

Dans *L'Avare*, Molière met en scène Harpagon, un usurier, vieillard et veuf qui ne dépense pas un sou pour son entourage. Ce personnage est obsédé par sa cassette – petit coffre contenant de l'argent – qu'il a soigneusement cachée dans le jardin. Pendant toute la pièce, il s'attèle à vérifier qu'elle est toujours là, enterrée.

Hors du circuit de la vie ?

Lacan s'intéresse à la manœuvre de l'avare Harpagon dans son Séminaire *Le Désir et son interprétation*. Il indique : « c'est justement pour garder sa vie que l'avare renferme dans une enceinte – dimension essentielle, observez-le – petit *a*, l'objet de son désir. Mais, de ce fait même, cet objet se trouve être un objet mortifié. Ce qui est dans la cassette est mis hors du circuit de la vie, en est soustrait, pour être conservé comme l'ombre de rien, et c'est à ce titre qu'il est l'objet de l'avare[1] ».

Ici, l'avare peut désirer sa cassette, en ce que, précisément, elle lui manque : elle est mise hors de vue. Au-delà, ce qui manque à l'avare, c'est ce qu'elle recèle. D'être mis dans la cassette, l'objet devient *rien*. Il le devient à condition d'être caché.

C'est ainsi que l'avare *négocie* la perte due à la castration. Il trouve sa solution en mettant *hors circuit* l'objet, ce qui va *mortifier* celui-ci, lui permettant de se vivifier en conséquence.

Lacan présente l'avare comme la forme exemplaire de cette question de la vie liée à l'objet, à propos de quoi il ajoute : « le sujet ne peut se situer dans le désir sans se châtrer, autrement dit sans perdre le plus essentiel de sa vie[2] ».

Vive la perte !

Depuis Freud, nous savons que lorsque l'objet est perdu, il ne peut être retrouvé, c'est pourquoi Lacan parle de « l'ombre de rien », l'ombre étant la métaphore que quelque chose a été réduit à *rien* par l'opération de la castration. C'est ainsi que l'avare, en retirant l'objet du circuit d'échange des objets de la vie, en fait un objet cause du désir. Grace à ce consentement à la perte sous les auspices de l'objet mortifié, il va chercher à récupérer sa vie.

Consentir à perdre l'objet met en jeu le deuil du phallus. À ce titre, il est intéressant de constater que Molière situe finement sa pièce juste après que l'avare a enterré la cassette dans le jardin, comme une mise en scène d'un deuil qui s'élabore difficilement, puisqu'il ne cesse de retourner la voir. Harpagon met en effet l'objet à gauche afin de ne pas le perdre totalement. D'ailleurs, lorsque l'amant de sa fille croit être démasqué d'avoir volé le trésor du père en la personne d'Élise, le malentendu du langage révèle que le seul trésor en jeu dans l'affaire pour Harpagon est sa cassette.

---

[1] Lacan J., *Le Séminaire*, livre VI, *Le Désir et son interprétation*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, La Martinière/Le Champ freudien, 2013, p. 442.
[2] *Ibid*., p. 441.

Dérobée

écrit par Jean-Charles Troadec

Alors que Lol V. Stein danse avec son fiancé au bal du Casino de T. Beach, une femme, Anne-Marie Stretter, entre dans la salle. Michael Richardson l'invite alors à danser, sous le regard fasciné de Lol, qui tente de saisir le mystère du désir d'un homme pour une femme. Quand le couple quitte la pièce, Lol pousse un cri et s'effondre. Elle se retrouve face à l'absence de mot pour nommer l'indicible qui se présente à elle. Marguerite Duras a cette formule magnifique pour dire cette absence : « Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner.[1] »

Dans le même temps, l'événement traumatique fait surgir le regard, comme pur objet, et c'est alors l'objet *a*, dans son versant *palea*,qui se dévoile sous l'image. Lol se voit *dérobée* de l'image de son corps – cette image, *i(a)*, qui, en particulier dans l'amour, voile et habille le sujet. Pour Lol, la robe recouvre le corps qu'il n'y a pas. Identifiée à cet objet, elle se trouve comme telle raptée. Le ravissement n'est donc pas la perte de son fiancé, mais celle de son être même. Elle est alors « vivante, mourante[2] ». Lol est insaisissable, indifférente, voire énigmatique ; elle se retrouve absente à elle-même, plongée dans une grande vacuité, une souffrance indicible.

Dix ans après la scène du bal, alors qu'elle est mariée et mère de trois filles, Lol tente de renouer le nœud défait par l'entremise d'un montage singulier, dans lequel elle cherche à capter l'image du corps d'une autre, Tatiana, son amie d'enfance. Elle fait de Jacques Hold, le narrateur du roman, son instrument. Elle regarde, en se cachant dans un champ de seigle, les ébats du couple, à travers la fenêtre de leur hôtel. Lacan précise qu'ainsi Lol se *réalise*, par sa tentative répétée de mise en jeu de la pulsion scopique. Le nœud enserre l'objet *a*, qui s'incarne pour Lol dans le regard, ce qui permettrait de renouer avec le vivant. Cependant, Jacques Hold, voulant comprendre et sauver Lol, la conduira jusqu'aux confins de la folie…

Le ravissement est pour Lol un nom du *désordre au joint le plus intime du sentiment de la vie*. Lacan souligne ainsi que Duras, dans son écriture, célèbre « les noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible[3] », du vivant et de l'objet *a*, autrement dit, le nouage toujours singulier du *parlêtre*.
