Pas l’un sans l’autre

écrit par Mercedes Rouault

Gyeongha, protagoniste du roman *Impossibles adieux* de Han Kang, est une femme qui éprouve une atteinte au joint le plus intime du sentiment de la vie, au point de vouloir se donner la mort. H. Kang trace un chemin qui conduit Gyeongha à se réconcilier avec la vie. Ce roman met en parallèle l’histoire de Gyeongha – qui est sur le point de « prononcer ses propres adieux » car elle se sent « comme un mort-vivant » [1]– et l’histoire du massacre de l’île de Jeju [2]en Corée du Sud, où des milliers de personnes tués ont été jetés dans des fosses communes, sans rituel ni reconnaissance.

Un sursaut

L’appel à l’aide de son amie Inseon permet un premier sursaut. Gyeongha se voue à sauver l’oiseau de compagnie d’Inseon alors que celle-ci est à l’hôpital et subit des soins douloureux pour soigner et sauver sa main. Gyeongha plonge alors dans un monde où vivants et morts, rêve et éveil, présence et absence se confondent dans une porosité permanente.

Un contraste vif et réitéré s’établit entre la douleur et l’apparition scintillante d’un *éveil sensoriel* qui fait basculer Gyeongha du côté de la vie. De la neige, un flocon, une flamme et ses ombres tremblotantes, ou la plume d’un oiseau apparaissent et la connectent à la vie. « Le sentiment de la vie repose sur un acte, dire oui [3]» : cet acte se réitère sans cesse dans sa traversé. Rien n’est donné en avance, tout doit être retrouvé, reconquis par de petits détails sensoriels qui rendent possible la réécriture de toute histoire. Au début du roman, la lettre que Gyeongha tente en vain d’écrire et de finir est un testament, un adieu impossible : « Réécris-le depuis le début. […] Je recommence à zéro. […] Réécris-le depuis le début. Un véritable adieu [4]».

Rallumer le flamme Dans ce parcours jalonné par l’appel d’Inseon, Gyeongha convoque continuellement la présence de son amie : tantôt de manière hallucinée, tantôt de manière rêvée ou remémorée, elles s’accompagnent, elles se guident. Néanmoins, peu à peu Gyeongha conçoit qu’elle est fondamentalement seule et que c’est elle, et personne d’autre, qui peut rallumer la flamme : « Je tâte l’allumette cassée, la saisis, la frotte une nouvelle fois et la flamme jaillit [5]».

Le *véritable adieu* la menait à la mort, mais consentir à l’impossibilité des adieux devient son acte de dire *oui* à la vie. Ce roman poétique nous enseigne que le sentiment de la vie scintille sur fond d’obscurité et de douleur – *pas l’un sans l’autre*.

Le sentiment de la vie, selon Ramuz

écrit par Mercedes Rouault

Lacan s’intéresse à ce qui touche au plus intime de chaque être parlant : la vie, en tant qu’elle demeure une énigme. L’expression poétique *sentiment de la vie* qu’il emploie pour désigner ce qui y répond vient également sous la plume de certains écrivains : Miguel de Unamuno en 1913 dans *Del sentimiento trágico de la vida*, et dans les œuvres de l’entre-deux-guerres de Charles-Ferdinand Ramuz. L’écrivain et poète suisse de la fin XIX^{e} et du début XX^{e}, s’évertue à deux reprises à définir le sentiment de la vie. Penchons-nous sur ces deux occurrences qui éclairent d’un jour neuf le thème de nos Journées.

Beauté *versus* apprentissage

Chez C.-F. Ramuz, cette question de ce que signifie éprouver la vie se noue de manière singulière à l’écriture. En 1938, dans *Paris, notes d’un Vaudois*, il oppose la connaissance au sentiment de la vie : « on pouvait donc écrire le français le plus correct, le plus “classique” et […] cependant ils ne vivaient pas, ces personnages, ni les choses ; […] la beauté n’est donc pas ou pas seulement dans une langue châtiée, comme ils disent, car l’observation des règles est une chose et qui peut s’apprendre, mais le sentiment de la vie et de la grandeur de la vie est une autre chose qui ne s’apprend pas[1]». Une langue peut être parfaitement correcte et pourtant ne pas faire vivre ces personnages, ni les choses. Il y a donc quelque chose qui échappe à l’apprentissage, aux règles et à la connaissance. Le sentiment de la vie ne s’apprend pas, il s’agit d’autre chose.

C.-F. Ramuz situe alors la beauté à cet endroit précis. Elle ne tient pas à la langue « châtiée », mais à ce qui, dans l'écriture, fait passer quelque chose de la vie. Le sentiment de la vie tient donc pour lui à ce qui se faufile dans les lignes, en marge des normes, et à la beauté comprise là-dedans. C'est ce point qui échappe aux conventions qui provoque la vie dans les personnages et les choses.

Un accès au vivant

Un an plus tard, il précise sa proposition: « Ce qui est beau, ce qui est grand, c'est le sentiment tragique de la vie.[2] » Cette reprise est décisive: la beauté et le sentiment de la vie se trouvent à nouveau étroitement noués. C.-F. Ramuz rejoint ici M. de Unamuno, qu'il a sans doute lu: le tragique n'est pas un savoir sur la vie, mais une manière de l'éprouver dans ce qu'elle comporte d'irréductible. La beauté serait alors ce qui fait apparaître le tragique de la vie. C'est comme s'il fallait cette dimension tragique liée à l'existence pour que beauté et grandeur prennent toute leur ampleur, leur consistance, attestant par là-même de ce sentiment si singulier.

C'est en ce point que Ramuz enseigne quelque chose à la psychanalyse. Dans l'expérience analytique, il ne s'agit pas de transmettre un savoir sur la vie, ni de produire un sentiment de la vie, mais de faire entendre, dans la parole, ce qui ne se laisse pas savoir. La beauté, chez Ramuz, désigne peut-être cette voie paradoxale: non pas donner accès au vivant comme objet de connaissance, mais permettre qu'un mouvement, une intensité, quelque chose du vivant résonne dans l'écriture, et dans la parole.

---

[1] Ramuz C.-F., *Paris, notes d'un Vaudois*, 1938, Bibliothèque numérique romande, p. 145.
[2] Ramuz C.-F., *Découverte du monde*, 1939, Bibliothèque numérique romande, p. 94.

La vie dénudée

écrit par Mercedes Rouault

Dans *Amour*, conte de son recueil *Liens de famille*, Clarice Lispector montre comment un événement même minime peut révéler l'étendue de l'étrangeté fondamentale du vivant.

La vie d'Ana repose sur un ordre discret : gestes répétés, soins donnés, attention aux siens. Être épouse et mère, s'occuper de la maison, constituent des appuis qui suppléent à son « désordre intime [1] » et assurent une continuité rassurante. Cet ordonnancement de routines et de liens borde ce qui pourrait surgir comme béance. Au cœur de cette organisation si bien huilée demeure ce que l'auteure nomme « l'heure dangereuse [2] », moment où la maison vide ne répond plus à ce qui fait tenir son existence.

Surgissement du regard

C'est alors qu'une scène banale du quotidien fait basculer l'équilibre d'Ana. Dans un tramway, elle aperçoit un aveugle mâchant du chewing-gum. Il ne la voit pas, et pourtant elle se sent regardée. Quelque chose insiste au-delà du visible : un regard sans yeux. Ce regard, au sens où Lacan l'isole comme objet, ne relève pas de la perception mais d'une rencontre avec un point d'opacité qui la vise. L'étrangeté tient moins à la scène qu'à ce qui traverse Ana. Ce qu'elle rencontre n'a ni sens ni visage – seulement une présence presque insoutenable, celle de la cruauté tranquille du monde.

Un désordre vertigineux s'introduit alors, et tout se dérègle. Le monde connu et familier perd sa douceur. Manquant son arrêt de tramway, Ana se retrouve dans un jardin botanique où la vie prolifère sans limite. Cette exubérance suscite une nausée qui touche chez elle un point d'opacité. Ce qui faisait appui vacille : la vie saine de ses liens apparaît telle une construction fragile, presque insensée. La culpabilité tente de suturer la faille, la ramenant vers son foyer, avec le sentiment d'une catastrophe imminente. Face à son fils, Ana éprouve l'envie de tout abandonner.

Un monde partagé

Le soir venu, quelque chose se réorganise. Les voix, la table dressée, la chaleur domestique recomposent une trame

symbolique. L'ébranlement n'est pas effacé, mais recouvert par les semblants qui rendent la vie habitable. Un rapport au monde se rétablit grâce aux signifiants partagés. Ana s'y accroche, saisissant un instant de bonheur juste avant qu'il ne lui échappe. Ainsi s'écarte-t-elle, une fois encore, du danger de vivre : ce point où la vie, dénudée de ses voiles, se présenterait dans ce qu'elle a d'insupportable.

---

[1] Lispector C., *Amour*, in *Liens de famille*, Paris, Éd. des femmes, 1989, p. 24.

[2] *Ibid*., p. 26.

Leonard Cohen : « how the light gets in »

écrit par Mercedes Rouault

L'auteur compositeur Leonard Cohen est connu pour ce qu'il appelle sa dépression, dont il ne se cache nullement. Né dans une famille juive d'origine polonaise par son père et russe par sa mère, anglophone installée à Montréal depuis plusieurs générations, il est le petit-fils d'un rabbin spécialiste de grammaire par sa mère. Cette enfance heureuse est brisée par la mort du père alors que Leonard a neuf ans. En pleine détresse, l'enfant choisit un nœud papillon du père dans lequel il glisse un message écrit par lui-même et l'enterre dans le jardin familial. C'est son premier acte poétique, indique-t-il, une première façon de faire face à sa détresse. Il continue à écrire des poésies après avoir lu les romans de Gabriel Garcia Lorca – rencontre poétique fondamentale. Il fait référence aux médicaments, aux « cachets » qui le soutiennent face à ses idées suicidaires qui l'accompagnent souvent.

C'est la philosophie zen, à laquelle il recourt pendant plusieurs années quand il va vivre dans une communauté bouddhiste, qui lui offre un certain apaisement, il y trouve un « silence », souligne-t-il, lui qui vit rempli de musiques, sons et mots.

Pour décrire ces irruptions de perte du sentiment de la vie, il parle d'« avalanche » : « Elle a recouvert mon âme », dit-il. Il parle de son tyran intérieur, son moi dépressif, comme d'un handicap, estropié par la maladie mentale qui fait subir un poids à la perception de lui-même. Il refuse l'empathie, la pitié. Il craint la contagion de son désespoir : « C'est ton tour mon amour, c'est ta chair que je revêts. »

Face au sentiment d'effondrement intérieur, le constat est, dans ses chansons, le suivant : *the system is shot* (le système est foutu) ; *there is a crack in everything, that's how the light gets in* (il y a une fissure en toute chose, c'est ainsi que la lumière entre). On ne peut mieux dire combien la fissure, le « désordre au joint le plus intime du sentiment de la vie [1] » peut aussi permettre une lumière, ou un son, une voix, à condition qu'une part de silence soit respectée.

---

[1] Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 558.

« Le baiser d'une lumière sur notre cœur gris1 »

écrit par Mercedes Rouault

Chacun d'entre nous est tenté de se poser la question : « Que signifie pour moi le sentiment de la vie ? » La vie reste un mystère, et le sentiment qu'on en a ne l'est-il pas tout autant ? Lacan l'écrit en 1954 : « le phénomène de la vie […] reste dans son essence complètement impénétrable[1] ».

Peut-être faut-il être « poâte assez[2] » pour s'essayer à dire ce qu'il est.

C’est ce que fait Christian Bobin dans son œuvre. Pas un fragment, un récit, une lettre où le propos ne soit axé sur l’appréhension du sentiment de la vie.

L’ouvrage *L’inespérée* commence par une lettre adressée à une inconnue. Elle apparaît à l’auteur un après-midi gris de décembre, aux abords d’une école de musique dans la ville du Creusot. C’est une gradiva, enfantine, belle, légère, et surtout « détachée ». Détachée du lieu, du temps, et offerte au regard du poète qui voit en elle « l’image d’une vie détachée de soi[3] ». Cette femme, c’est la vie. Elle est « inespérée » d’abord parce que longtemps, le poète ne l’a même pas espérée, enfoncé qu’il était dans la jouissance de sa mélancolie : « longtemps je ne vous ai pas aimée […] en raison de la mélancolie en moi[4] ». Inespérée aussi parce que providentielle : « Cette maladie m’est passée, madame. Je ne sais trop comment[5] ».

Depuis ce « désordre provoqué au joint le plus intime du sentiment de la vie[6] », le poète s’est avisé de regarder la vie comme un objet détaché, une apparition féminine sur la toile morne du monde, fugace et rieuse, comme une note de musique : « Le sentiment que j’ai de la vie est un sentiment musical – la musique […] accomplissant ce prodige de disparaître dans le même temps où elle apparaît[7] ».

Le poète s’adresse, *par lettre*, à la vie. L’écriture fixe son bref passage dans une langue qui sait dire l’absence dans la présence. Mais le poète ne fait jamais que : « Dérober à la mort son encrier, à la vie une de ses plumes[8] ».

1 Bobin C., *L’inespérée*, Paris, Gallimard, 1994, p. 13.1 Lacan J., *Le Séminaire*, livre ii, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1978, p. 96.

2 Cf. Lacan J., *Le Séminaire*, livre xxiv, « L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre », leçon du 17 mai 1977, *Ornicar ?* n° 17/18, printemps 1979, p. 22.

3 Bobin C., *L’inespérée*, *op.cit.,* p. 12.

4 *Ibid.*,p. 15.

5 *Ibid.*

6 Lacan J., « D’une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 558.

7 Bobin C., *Autoportrait au radiateur,* Paris, Gallimard, 2000, p. 145.

8 Cf. Tiévant C. & Dattas L., *Cahiers Christian Bobin*, Paris, L’Herne, 2019, p. 129.

Écrire un senti-ment

écrit par Mercedes Rouault

Alex, l’héroïne de la série *Maid*[1] inspiré du premier roman de Stephanie Land intitulé *Maid, Le journal d’une mère célibataire*[2], tente, par l’écriture, de nouer et tenir sa propre existence. Dans un bar, devant une salle quasiment vide, elle lit ce qui fait énigme pour elle : « Quand j’avais onze ans, je suis morte. […] Je suis passée à travers la glace. Je l’ai entendue craquer et j’ai vu l’eau qui commençait à former une flaque autour de mes bottes. […] Je me suis dit calmement : c’est bon je vais disparaître. […] Je pense que je n’ai jamais réussi à m’en sortir et peut-être que depuis toutes ses années je suis un fantôme ». La vie fait question pour Alex, sans qu’elle sache si elle est vivante ou non, elle *vit* pour sa fille. Ce n’est que dans l’acte d’écrire qu’elle se rend elle-même vivante.

Aspirée par le trou

Dans son écrit, Alex donne vie à ce souvenir traumatique qui l’a laissée figée au moment précis où elle a failli mourir. Attirée par le trou, elle tombe dedans, parvient à s’en sortir, mais sans savoir comment. Dans son écrit, qu’elle lit face au vide, elle

évoque son rapport au réel et à sa propre jouissance. Alex est dans l'errance, dans la discontinuité, rien ne la tient vraiment. Mais au milieu de ce chaos, apparaît un désir, celui de devenir écrivaine. Inscrite à l'Université pour faire des études de Lettres, elle laisse cependant tomber après le week-end d'intégration, sans savoir pourquoi, encore une fois. Mais le désir point à nouveau. Pour Alex, en passer par l'écriture « est le seul moyen de savoir ce que je ressens vraiment… »

Border le trou

« L'écrit, ça n'est pas à comprendre[3] », dit Lacan. Écrire, c'est la manière, pour Alex, de s'inscrire dans la vie. L'écriture ne lui permet pas seulement de se sentir vivante, elle a une fonction de refuge pour elle. C'est aussi un moyen de border la jouissance de l'Autre dont elle est objet. Passer par l'écriture lui permet de border le trou, de loger la faille qu'il y a à l'intérieur du langage. Elle se glisse ainsi dans la chaîne signifiante afin de trouver une autre référence, un autre lieu d'où puisse s'écrire un *senti-ment* de la vie, une fiction de sa propre vie entremêlée à la mort.

Simone Veil et les fleurs du désir

écrit par Mercedes Rouault

Être en vie ne suffit pas à habiter sa vie. L'univers concentrationnaire fait apparaître cette distinction avec une particulière netteté. Primo Levi en donne une figure saisissante avec le Musulman, chez qui le sentiment de la vie déserte le sujet avant même que la mort ne l'atteigne. Pour Lacan, ce sentiment procède d'un certain rapport au désir, qui seul permet de distinguer l'existence humaine de la pure survie. Simone Veil en offre un témoignage d'exception : au cœur même de l'horreur, elle préserve cet éclat de vie qui ne la quittera plus et qui irrigue son autobiographie, *Une vie*.

« Trop jolie pour mourir »

Quelques mois après son arrivée à Auschwitz-Birkenau, Stenia, chef de block réputée dure, la sort du rang : « Tu es vraiment trop jolie pour mourir ici.[1] » *Jolie* n'est pas un compliment. Le beau, nous dit Lacan, indique dans un éblouissement le rapport de l'homme à sa propre mort. Stenia perçoit dans le corps de la jeune Simone les « fleurs du désir[2] », signe d'un désir encore visible au bord de la seconde mort. Simone refuse de partir sans sa mère et sa sœur – Stenia cède. Ce transfert à Bobrek leur sauvera la vie. S. Veil l'écrira ainsi : « Tout s'est passé comme si ma jeunesse et le désir de vivre m'avaient protégée ; ce qui en moi semblait encore appartenir à un autre monde m'avait sortie du lot.[3] »

Construire

Ce désir de vivre ne succombera pas au décès de sa mère à Bergen-Belsen, emportée par le typhus, alors qu'elles tiennent ensemble un monde en symbiose. Soixante ans plus tard, S. Veil dira n'avoir jamais pu se résigner à cette disparition, tant sa mère l'avait animée et lui avait donné la volonté d'agir. C'est avec la boussole d'une leçon maternelle – travailler ne suffit pas, il faut un vrai métier – qu'elle fera de cette rencontre avec le réel non un point d'arrêt, mais le point à partir duquel construire son parcours politique : de la magistrature au Conseil constitutionnel en passant par ses fonctions ministérielles et au Parlement européen.

Dans chacun de ses rôles politiques, S. Veil mène des combats majeurs pour les femmes, la démocratie et la mémoire, portée par une sensibilité extrême à tout ce qui, dans les rapports humains, génère humiliation et abaissement de l'autre – éthique que l'expérience concentrationnaire avait aiguisée jusqu'à son point le plus vif. C'est peut-être ce que la France a reconnu en la faisant entrer au Panthéon : une femme qui avait parfumé, avec les fleurs de son désir, l'écriture même de l'Histoire.

---

[1] Veil S., *Une vie*, Paris, Stock, 2007, p. 77.

[2] Lacan J., *Le Séminaire*, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1986, p. 345.

[3] Veil S., *Une vie*, *op. cit.*, p. 78.

Words, words, words

écrit par Mercedes Rouault

Par cette énumération empruntée à Hamlet, Michel Leiris désigne ce qui n'a cessé d'être l'axe de sa vie. Le mot est « nœud de signification », dit Lacan lorsqu'il évoque « mon ami Leiris dominant mieux que moi ces jeux glossolaliques »[1]. Si M. Leiris fait profession d'ethnographe, déchiffrant la langue de l'autre pour aller à sa rencontre, il est d'abord poète, prosateur, romancier, écrivain de soi, critique d'art – voué aux mots, donc.

De la motérialité

À côté de ses écrits majeurs une discrète activité l'a toujours accompagné, portant sur le matériau même du langage. Des mots, il fait collection. Dans *Mots sans mémoire*, son « Glossaire j'y serre mes gloses » interroge leur matérialité. Pris tels qu'ils se donnent, les mots sont, chez lui, délestés de l'étymologie autant que du sens habituel. M. Leiris s'en prend à leur structure, s'attaque à la matière phonique. Les mots sont démantibulés, morcelés, les syllabes inversées, redoublées, l'orthographe corrodé. Surgissent alors assonances, allitérations, calembours. Ce jeu à fleur de mot fait sourdre un sens nouveau, des sonorités nouvelles. Ainsi peut-il écrire : « DÉSIR – désert irisé » ; « POÉSIE (je l'ai choisie pour épousée…) »[2]

Écrire pour déjouer l'angoisse

Le journal demande : *Pourquoi écrivez-vous ?* Réponse : « pour substituer à mon angoisse majeure une angoisse moindre : celle de l'artisan inquiet de faire au mieux[3]». Si le vide de la page tient en arrêt l'angoissé de la page blanche, c'est parce qu'il est angoissé que M. Leiris va à la page blanche, pour la recouvrir avec le soin d'un artisan. Au soir de sa vie, « Musique en texte et musique antitexte » dans *Langage tangage* apporte un supplément au « Glossaire… »Ce texte interroge aussi son rapport à la poésie et ce qu'aura représenté pour lui ce travail incessant sur les mots. À quoi rime ce « remue-ménage de son et de sens », qu'il appelle « ses gribouillades »[4]? Il écrit en escomptant que « donner passionnément forme fera, sur le moment, pièce à l'angoisse[5]». Elle est « ce qui ruine [s]a vie », « encore qu'empli d'un lâche, féroce et enfantin appétit de vivre »[6]. Il évoque « l'impression de vide[7]» que toujours par l'écriture il s'est efforcé de conjurer. « Déjouer l'angoisse qui me tient en joue, tel est l'enjeu de ce jeu[8] ». Ce travail est *choisi* « pour la joie égoïste que je tire d'une telle pratique »; « cela ne répond qu'au plaisir que j'y prends »[9], écrit-il.

En somme, l'angoisse est le désordre qui affecte, chez M. Leiris, le sentiment de la vie. L'écriture advient comme symptôme pour la contrer.

Là où le discours défaille…

écrit par Mercedes Rouault

« [T]ous les ans autour du 16 novembre je me demande encore : c'est arrivé, vraiment ? Je bouge mon épaule gauche pour me souvenir. Ressens la douleur qui est toujours là. Et que je chéris finalement. Preuve que tout cela existe ». Joanna Dunis, *Les Grottes. Excavating Insanity*.

Le livre de Joanna Dunis tourne autour d'un évènement, qui constitue, pour elle, à la fois un point de départ, un point de bascule et un point aveugle : un couteau planté dans le dos par un inconnu croisé au hasard et dont on devine la folie. Cela aurait dû la laisser morte. C'est un évènement qui déchire la trame de son existence : « Débattez-vous maintenant avec ce frisson-là de savoir qu'à tout moment sans raison apparente on vous ôte le jour sans méchanceté aucune ni violence ni haine ni explication logique[1]».

Entre-deux-langues

En deux langues qui s'alternent – le français et l'anglais –, J. Dunis revisite par sa poésie non pas l'évènement lui-même, mais ses effets. Dans *Les Grottes, Excavating Insanity*, elle *s'avance* au plus près de ce qui vacille, se défait, se dissout, et parfois la conduit à la frontière de la folie. Revenant sans cesse au point où le discours défaille, là où le réel de l'évènement rejoint le réel de la langue, J. Dunis invente sa propre langue à la lisière de l'*entre-deux-langues*, comme une façon de matérialiser ce qui échappe à la traduction, ce qui s'y faufile. « Écouter cette histoire c'est accepter de n'en avoir que des bouts éclairés – et parfois que des ombres[2] », écrit-elle.

Le vivant, pas sans la poésie

Si l'écriture poétique de J. Dunis s'approche des effets de désordre « au joint le plus intime du sentiment de la vie[3]», elle constitue aussi un *effort*[4] pour en dire quelque chose et fait résonner le signe précaire d'un accord jamais définitif entre le sujet et son existence. Le *sentiment de la vie* désigne ici la manière toujours fragile, toujours inachevée, dont un sujet parvient à tenir ensemble son corps, son rapport au monde et son inscription dans le langage. C'est en ce point que réside le vivant de la poésie.

Acte poétique et désordre du monde

écrit par Mercedes Rouault

Selon Lacan, l'éthique de la psychanalyse ne repose pas sur la quête du bonheur, mais implique une forme de fidélité du sujet à son désir : il s'agit de ne pas « céder sur son désir[1] ».

Dans le contexte de la terreur stalinienne, qui désagrège les liens familiaux et condamne les individus au silence, Anna Akhmatova choisit de rester en Union soviétique plutôt que de s'exiler. Ce choix peut être lu comme un acte éthique dont le prix sera celui de la censure et de l'effacement public de son œuvre, diffusée seulement dans un cercle composé d'intimes.

Le poème : une transformation

L'énoncé « Je peux[2] » – noté dans la préface de son livre *Requiem* – acquiert ainsi une portée éthique décisive. Alors qu'A. Akhmatova se trouve dans la file d'attente d'une prison, elle rencontre la femme « aux lèvres bleus ». Celle-ci lui demande si elle est capable de dire la souffrance qui la traverse. En lui répondant « Je peux », A. Akhmatova accepte de témoigner au nom de tous ceux que le régime cherche à condamner à l'oubli, voire à l'effacement.

Dans *Requiem*, les traces de la terreur s'inscrivent sur les corps : regards pétrifiés, visages marqués, sourires fanés. Le poème transforme ensuite ces traces corporelles en signifiants, donnant une place dans la parole à ce que la répression recouvre de silence. Cette perspective permet de relire la formule de Lacan concernant le « désordre provoqué au joint le plus intime du sentiment de la vie chez le sujet[3] ». Ce désordre renvoie à une atteinte de la structure même du rapport du sujet au monde : celui-ci cesse d'être habitable et intelligible. Dans *Requiem*, les arrestations arbitraires, l'attente interminable devant les prisons, l'incertitude quant au destin des proches produisent précisément une rupture de la continuité symbolique de l'existence.

Résister par l'écriture

A. Akhmatova est elle-même directement confrontée à ce désordre à travers l'emprisonnement de son fils. Face à cette expérience traumatique, elle résiste par l'acte d'écrire. Grâce au rythme, aux répétitions, aux allitérations et aux déplacements énonciatifs, elle parvient à donner une forme à l'indicible et à construire un espace où le réel peut être bordé par le langage.

Requiem apparaît ainsi comme une réponse au désordre dont parle Lacan : là où le pouvoir organise les conditions pour anéantir le sujet, le poème restaure une chaîne signifiante et maintient vivant le désir.