

**Journées d'études**

*Un fantasme prêt-à-porter ? Questions sur le fantasme féminin*

Samedi 06 mars 2021

Intervention d'Angela Jesuino

**« Coupe et couture »  
Ou les corps d'une femme**

Proposer des journées pour traiter cette question du fantasme féminin avec ce que cela suppose comme dépliage, peut, en effet, être une façon de répondre autrement à l'air du temps et aux théories qui y pullulent. Cela nous importe, à nous analystes, car il n'est pas sûr qu'une femme y soit de nos jours à son avantage en ce qui concerne ce qui lui donne son prix, à savoir son altérité radicale. De cette place d'altérité, qui peut être incarnée par une femme, nous savons que le *parlêtre*, de structure, ne peut pas s'en passer sans tomber dans une certaine barbarie.

Lacan dans ses « Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine » précisait déjà « que tout peut être mis au compte de la femme pour autant que, dans la dialectique phallogénique, elle représente l'Autre absolu »<sup>1</sup>

Partons de là pour emboîter le pas de ce que le titre choisi pour ces journées peut aussi suggérer :

**Qu'est-ce qu'une femme est prête à porter fantasmatiquement pour un homme ?**

**Une lettre** par exemple.

Wifredo Lam, peintre cubain proche de Picasso, d'André Breton et de Michel Leiris, né Wilfredo, a perdu un « l » dans la case d'un formulaire administratif en Espagne, où il débarque à l'âge de 20 ans pour faire les beaux-arts. Il adopte aussitôt et complètement ce nouveau prénom.

Sa troisième épouse, Lou Laurin, peintre elle-aussi, porte la lettre perdue de son prénom à lui. La lettre revient donc, grâce à cette femme, sans qu'elle ne sache rien et sans qu'elle n'y soit pour rien non plus dans le fait de porter cette lettre doublement dans son nom et prénom. Cela aurait déterminé le choix amoureux de Wifredo ? C'est probable, mais de ça nous ne saurons rien.

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan, « Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine » in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.732.

Par contre ce que nous savons c'est que Lou Laurin devient par mariage Lou Laurin Lam et fera plus tard de ces trois L la signature de ses propres tableaux : L, L, L, lettres qu'elle sonorise liant la voix au geste, pinceaux à la main, dans une vidéo que vous pouvez voir sur internet.

Alors le moins qu'on puisse dire c'est qu'elle s'y prête à ce portage de la lettre, au point d'en faire sa signature en écrivant / inscrivant du même coup son « elle », puisque c'est en français que Lou sonorise cette lettre. De quoi cela témoigne de son côté à elle justement ? Certainement de l'appétence d'une femme à la lettre, appétence due à son domicile dans le champ de l'Autre. Cela témoigne certainement aussi que c'est de cet objet, ici de cette lettre, qu'elle vient supporter - non pas son fantasme - mais sa féminité, son *odor di femina* comme dirait Lacan<sup>2</sup>, faisant de cette lettre son l'être-femme.

### **Une femme peut aussi porter le corps de son partenaire, ou plus précisément, son image.**

Nous savons combien le corps nu de Marthe, sa femme et son éternel modèle, est omniprésent dans l'œuvre de Pierre Bonnard. Ajoutons pour ceux qui ne connaissent pas les tableaux de ce peintre de la lumière, que ce corps nu est très souvent représenté reflété dans le miroir.

Écoutons ce que nous dit là-dessus Jean Clair :

« Mais c'est son corps surtout qui devient le siège des plus étonnantes métamorphoses. Écran sur lequel joue la lumière, il est la pellicule parfaite où viennent se mêler et s'impressionner les tons du spectre solaire, substitut de la toile plus parfait que la toile elle-même »<sup>3</sup>

Et il précise :

« Tout se passe ainsi comme si, à l'intérieur du tableau, ce corps nu iridescent se dressait pour condenser en lui l'essentiel de toute peinture, comme s'il était, de l'art de la peinture, l'emblème ou le blason rayonnant »<sup>4</sup>

Avant de conclure par rapport à ce qui nous intéresse ici :

« Au point qu'après la mort de Marthe, lorsque ce corps eut disparu, c'est la figure du peintre lui-même, dissimulée jusque-là et comme masquée par son objet, comme si la disparition de cet objet l'eût découvert, qui vient avec insistance s'inscrire dans le miroir, à l'emplacement exact où ce corps avait vécu ».<sup>5</sup>

En effet, à partir de 1942, année de la mort de Marthe, les autoportraits au miroir se multiplient. Le visage de Bonnard a été caché par son corps à elle, « masqué par son objet » pendant les 49

---

<sup>2</sup> Jacques Lacan, Le séminaire sur « La Lettre volée », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.35

<sup>3</sup> Jean Clair, *Bonnard*, Paris, Hazan, 2006, p.67

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 69

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 69

ans qu'ont duré leur vie commune. Il faut savoir aussi, « qu'avant Marthe, il n'y a pas de nu dans le pinceau de Pierre »<sup>6</sup> comme nous le signale Guy Goffette dans ce beau livre qui s'appelle *Elle, par bonheur, et toujours nue...*

Mais qui était cette femme qui « d'emblée accepte de ne jamais poser pour Pierre mais de vivre à ses côtés. Simplement, amoureuxment » ?<sup>7</sup> Qui était cette femme « qui consent à être nue devant lui et prise, surprise, dessinée, même nue sur le lit après l'amour, indolente ? » Qui consent à être « nue à toute heure et jusqu'au dernier jour, nue, toujours jeune et gracile, comme si le temps s'était arrêté pour elle, pour lui, le jour où, dans sa chambre pauvre, il la vit pour la première fois sortir du paravent nue par bonheur, par Bonnard nue » ?<sup>8</sup>

Oui, qui est Marthe ? Marthe de Mélny, descendante d'une veille lignée italienne, orpheline et seule au monde comme elle se présente à Bonnard, ne révèle son vrai nom - Marie Boursin - et ses origines berrichonnes qu'au moment de leur mariage 32 ans après leur rencontre. Marthe triche, ment, invente, esquive, disparaît des après-midis entiers, se met à peindre sous le nom de Marthe Solange, et il ne bronche pas. Qu'importe l'histoire de Marthe ? Qu'importe qui elle est, pourvue qu'elle soit dans le tableau, pourvue qu'elle continue à incarner cet objet pour que l'œuvre soit sauvée. Et qu'importe son âge ou son état de santé, cet objet ne vieillira jamais, il restera intact grâce au souffle du désir, jusqu'à sa disparition.

Mais pourquoi y consent-elle ? Femme secrète et à secrets, d'identité trouble, de santé fragile, de mauvais caractère, Marthe ne se raconte pas beaucoup, elle préfère se livrer au regard de Bonnard et s'y laisser habiller de nudité. Marie s'efface pour devenir Marthe, pure image dans le tableau. Mais quelle image ! Image qui vient organiser l'espace, distribuer la lumière, la couleur, qui devient le centre et le pivot de la peinture elle-même, nous pourrions même dire « le blason rayonnant » de la représentation.

Comme nous le montrent Lou et Marthe, c'est le plus souvent sans rien en savoir qu'une femme se logera sous l'enseigne de l'objet et viendra occuper de manière juste, la place qui lui est assignée dans le fantasme de son partenaire. Mais comment s'en accommode-t-elle y compris narcissiquement ? Qu'est-ce qu'elle gagne dans ce qui pourrait apparaître de prime abord comme une perte de soi, une atteinte à son identification phallique, à son idéal narcissique ? Comment résout-elle ce qui pourrait lui apparaître comme une impasse ?

Le propre d'une femme comme on sait depuis Freud, est d'opérer de déplacements, de déménagements, si elle veut assurer quelque chose de sa féminité. Charles Melman lors de son séminaire récent du 12 janvier nous rappelait à ce propos que « la position d'une femme, celle que la structure lui offre, c'est évidemment de figurer dans le champ de la réalité, au même titre que le bonhomme, mais en reconnaissant qu'à venir à cette place privilégiée Autre, eh bien non

---

<sup>6</sup> Guy Goffette, *Elle, par bonheur, et toujours nue*, Gallimard, 1998, p.75

<sup>7</sup> *ibid*, p .74

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 79

seulement elle ne perd rien de son phallicisme, mais au contraire elle l'illustre en consentant à se faire cet objet dont elle perçoit très bien de quelle façon il peut manquer à son partenaire »

Donc à venir à cette place de semblant d'objet elles y trouvent leur compte y compris phalliquement, comme Marthe et Lou nous le laissent entrevoir. Il y aurait aussi une unité de lieu qui pourrait expliquer l'affinité, ou l'aisance d'une femme avec l'objet, car ce lieu Autre où une femme est censée habiter est le lieu dépositaire de ce trésor qui entretient le désir, à savoir l'objet *a* qui elle peut représenter pour l'autre, qui peut soutenir sa féminité sans que pour autant elle en fasse l'objet de son fantasme.

Mais il y a tout de même une difficulté qui vaut d'être signalée dans ce mouvement de balancement entre narcissisme et semblant. Il se fait parfois au « risque de l'angoisse et de la désobjectivation c'est-à-dire au risque de n'être que ça, que cet objet qu'elle ignore »<sup>9</sup> et qu'elle porte néanmoins sur son corps.

Alors dans ce consentement, jusqu'où peut-elle aller ? Lacan dans « Télévision » reconnaît qu'elles sont « arrangeantes plutôt : au point qu'il n'y a pas de limites aux concessions que chacune fait pour un homme : de son corps, de son âme, de ses biens » Est-ce qu'il exagère Lacan ? Nous savons que non. La clinique nous le dit assez. Est-ce pour autant qu'il faudrait situer ici le fameux masochisme féminin ? Ou c'est d'autre chose dont il s'agit dans cette façon parfois de se perdre, de s'anéantir ?

Lacan, lui, il poursuit : « Elle se prête plutôt à la perversion que je tiens pour celle de *L'*homme. Ce qui la conduit à la mascarade qu'on sait, et qui n'est pas le mensonge que des ingrats, de coller à *L'*homme, lui imputent. Plutôt l'à-tout-hasard de se préparer pour que le fantasme de *L'*homme en elle trouve son heure de vérité. Ce n'est pas excessif puisque la vérité est femme déjà de n'être pas toute, pas toute à se dire en tout cas »<sup>10</sup>

Une autre question que nous pouvons nous poser avec Lou et Marthe est celle de savoir en quoi leur altérité est sollicitée ou mise à l'épreuve dans ce prêt-à-porter. Là aussi Lacan nous répond : « *L'*homme sert ici de relais pour que la femme devienne cette Autre pour elle-même, comme elle l'est pour lui »<sup>11</sup> On va dire que cela est dans le meilleur des cas ! Le cas où l'homme ne fonctionnerait pas pour elle comme un ravage, c'est-à-dire, le cas où il n'aurait de cesse que de la phalliciser, de gommer son altérité, de faire d'elle un compagnon de route, de faire d'elle son équivalent avec les conséquences que l'on sait.

Montrer avec ces exemples comment une femme répond au fantasme de l'homme nous dit quelque chose de ce qui peut être son fantasme à elle, si tant est qu'il existe ? Pas sûr. En effet, se faire objet du fantasme de l'autre, ne dit rien de son objet à elle, ne dit rien de ce qui cause son désir. Une femme se laisse désirer, est divisée par ses jouissances, mais peut-elle se poser comme désirante sans une nouvelle migration, sans quitter son champ ?

---

<sup>9</sup> Martine Lerude, « Belle ou pas belle une question analytique ? » in [freud-lacan.com](http://freud-lacan.com)

<sup>10</sup> Jacques Lacan, « Télévision » in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p.540

<sup>11</sup> *Écrits* p.732

Qu'est-ce que ça implique « de se préparer pour que le fantasme de *L'*homme en elle trouve son heure de vérité » comme nous dit Lacan ? Cela implique que selon le partenaire, une femme accepte de ne pas avoir le même corps, ni la même cartographie amoureuse de son corps, étant donné que la découpe du fantasme n'est jamais la même et que de ça elle puisse s'en accommoder, plus au moins, pour assurer sa jouissance. Cela nous montre aussi comment une femme pour tenir sa place est tributaire du fantasme d'un homme, du type de rencontre que ce fantasme organise, et bien évidemment de ce qui vient lui dicter son propre choix amoureux à elle.

D'autre part, nous savons grâce au tableau de la sexualité que la division du sujet se redouble chez les femmes d'une division accentuée de ses jouissances. C'est en tout cas, ce que nous pouvons lire aussi quand Lacan écrit *La barré*, côté femme. Cette division de la jouissance côté femme implique une jouissance dite supplémentaire, dont Lacan signale que la femme ne sait rien, ne souffle pas mot mais qu'elle l'éprouve. Or cette jouissance à laquelle une femme en l'éprouvant peut inviter son partenaire à en avoir la dimension, peut néanmoins surprendre, faire scandale, si elle est complètement dévoilée, dénouée, y compris à cause d'une implication du corps qui est autre que celle mise en jeu dans la jouissance fantasmatique, objectale.

C'est quelque chose de cette jouissance au-delà du phallus, au-delà de l'objet et au-delà de la consistance du dire, qu'on peut néanmoins entendre, grâce à l'écriture, dans un tout petit récit qui s'appelle *Tombe, tombe, au fond de l'eau*, de Mia Couto – écrivain qui écrit en portugais du Mozambique – et qui nous raconte les mésaventures de *Zeca perpétuo* et de *Luarmina* sa voisine et interlocutrice amoureuse. Ce qui a attiré notre attention dans ce récit très poétique – sur, au fond, les rapports entre un homme et une femme, ce sont les pages où *Zeca* raconte à *Luarmina* la raison de son veuvage et de sa haine envers les mouettes.

Voici ce qu'il disait de sa femme :

« C'était une fille pleine de corps, mais sans toute sa tête, je dirai même tourneboulée. Au début je ne me suis même pas rendu compte de sa déviance. Henriquinha semblait impeccable, sans déféctuosité ni de corps ni d'esprit.

Les dimanches, en fin d'après-midi, elle coupait par les sentiers en direction de Notre-Dame des Âmes. Elle portait sa robe noire et s'éloignait avec une démarche de veuve. » « Une épouse aussi belle et dévouée à Dieu, était un agréable don »<sup>12</sup>

Ceci avant d'apprendre « qu'elle ne se rendait à aucune messe » mais qu' « Elle allait oui, au sommet de la Dune Rouge et se déshabillait en public, totalement dévêtue »<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Mia Couto, *Tombe tombe au fond de l'eau*, Paris, Chandeigne, 2005, p.56

<sup>13</sup> Ibid.

En se demandant si sa femme « jouait au chat sans souris », et soupçonneux, il la suit, après lui avoir fait croire que c'était dimanche, jour où selon Henriquinha, elle « remplissait ses devoirs envers Dieu »

« Et me voilà en suivant ma femme, en une prudente filature, derrière les murs, les buissons, les arbustes. Jusqu'à ce que nous arrivions au ravin de terre rouge. Henriquinha **s'est arrêtée au bord, là où l'abîme** se précipite jusqu'à la plage, à deux pas des vagues qui se brisent. Je me suis mis à l'épier »

Et alors que découvre-t-il ?

« A cette heure, il n'y avait personne. Peut-être parce que ce n'était pas dimanche, personne n'attendait de spectacle ce jour-là. Henriquinha s'est alors mise à onduler, on aurait dit une danse dictée par une musique qu'elle était seule à entendre. Me tournant le dos, elle se trémoussait de plaisir, comme si une bruine invisible l'enveloppait. Elle s'est mise à retirer sa robe jusqu'à mi-corps, sa taille jaillissait entre la lumière et ses mains. Ensuite, elle a écarté les tissus qui la couvraient. Chaque vêtement qui tombait par terre ressemblait à une feuille morte échouant sur mon effarement.

Avec la rage, un écumeux désir de cette femme m'a alors envahi. Comme si je ne l'avais jamais vue ni touché, comme si elle était une femme hors de portée. J'ai encore pensé : j'y vais, je me décoiffe avec elle, je lui décoche une tirade à aiguïser la chair. Et j'y suis allé, à pas de loup, jusqu'à me trouver derrière Henriquinha, jusqu'à sentir son souffle. Sa respiration me donnait l'illusion qu'elle s'était fatiguée avec moi, que son corps s'était réchauffé au feu de mon sang. J'avais besoin d'écarter d'un coup ce vertige.

Je l'ai poussée. Je n'ai entendu de cri ni le fracas de la chute dans les rochers en contrebas. Seules les mouettes stridentes rasaient le ravin. Henriquinha est tombée ? Est-elle morte ? A-t-elle été englouti par la mer ? »<sup>14</sup>

Henriquinha, nue face à l'océan, ne dépend en rien du fantasme de l'homme, ne demande rien à son regard, cette nudité ne lui est pas adressée. Il s'agirait là d'une autre volupté ou d'une autre béatitude puisqu'il s'agit de remplir, comme elle dit si bien, « ses devoirs envers Dieu ». La jouissance en cause n'est pas une jouissance de l'objet, n'est pas une jouissance fantasmatique. Son corps jouit seul, « au bord de l'abîme » et n'est pas ici le support d'aucune découpe fantasmatique, ne consent à être le semblant d'aucun objet de désir de son partenaire. Et c'est bien ce qui effraie son mari : « Sa respiration, dit-il, me donnait l'illusion qu'elle s'était fatiguée avec moi, que son corps s'était réchauffé au feu de mon sang » Mais il sentait bien que sa jouissance était énigmatique, et qu'elle, Henriquinha, était devenu Autre : « Comme si je ne l'avais jamais vue ni touché, comme si elle était une femme hors de portée ». Cette jouissance Autre, cette femme hors de portée, ce vertige, il ne les a pas supportés et il pousse Henriquinha dans le vide qui l'engloutit. De ce vide rien ne revient, aucun corps, rien ne répond, aucune voix, sauf les cris stridents des mouettes.

---

<sup>14</sup> Ibid., p.58

**Et puis, une femme peut aussi être prête à porter le sinthome pour un homme, comme Nora pour Joyce.**

Il faudrait peut-être dire quelque chose là-dessus car cela diffère pour une femme, de la position de venir supporter l'objet du fantasme d'un homme. En effet c'est d'une autre facture ce que Nora est prête à porter pour Joyce.

Repartons des fameuses *Lettres à Nora*<sup>15</sup> dont j'ai déjà eu l'occasion de parler et que je vais reprendre ici pour souligner d'emblée que la question de l'écriture est fondatrice des rapports de Joyce avec Nora. Dans leur correspondance, si obscénité il y a, elle vient de ceci : l'objet, la lettre et Nora, sont la même chose. Nora y occupe la place centrale entre *letter et litter*. Joyce invente Nora, invente l'écriture. Les corps en question ce sont des corps de lettres, et la jouissance est avant tout une jouissance de la lettre. Nora et l'écriture c'est le même sinthome : c'est ce qui vient réparer le lapsus du nœud de Joyce, ce qui vient y faire suppléance.

Nous savons que la rencontre avec Nora vient irriguer toutes les figures de femmes encore créées et toute l'œuvre de Joyce. Nora c'est donc aussi Molly, moly, l'ail doré, l'herbe qu'Ulysse avait donnée à ses hommes pour les protéger des maléfices de Circé. Elle est antidote. Elle répare.

Mais curieusement Nora ne s'intéresse pas à *Ulysse*<sup>16</sup>, elle préfère *Finnegans Wake*<sup>17</sup> : « Pourquoi tout ce bruit pour *Ulysse* ? *Finnegans Wake*. Voilà le livre qui compte »<sup>18</sup> nous dit-elle. Pourquoi ? De quoi est-elle complice dans ce type d'écriture ? Qu'est-ce qu'elle épouse ? Qu'est-ce qu'elle épouse sinon le type de jouissance qui procure à la fois ce travail de la lettre et cette polyphonie du signifiant ? Elle épouse ce « texte qui se réduit au réel de la lettre comme sens évidé, évidemment qui fait le lit de la jouissance de Joyce » comme nous dit Catherine Millot en parlant de *Finnegans Wake*.

Alors quel est le statut de Nora pour Joyce ?

Référons-nous aux dernières lignes du monologue de Molly pour attirer l'attention sur quelque chose qui vient la caractériser et qui vient à mon sens signer la position de Nora : elle dit toujours oui... et en fait OUI est le dernier mot du roman.

Pourquoi lui donner autant d'importance ?

Comme nous savons, ce Yes de Joyce ne sort pas de n'importe où. Il inverse la phrase de Méphisto dans le Faust de Goëthe : « Je suis l'esprit qui toujours nie » et fait dire à Pénélope/Molly/Nora : « **Je suis la chair qui dit toujours oui** »

---

<sup>15</sup> James Joyce, *Lettres à Nora*, Paris, Rivages, 2012

<sup>16</sup> James Joyce, *Ulysse*, Paris, Folio Classique, Gallimard, 2013

<sup>17</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, Paris, Folio Classique, Gallimard, 1997

<sup>18</sup> Brenda Maddox, *Nora, la vérité sur les rapports de Nora et James Joyce*, Paris, Albin Michel, 1990

Mais chez Joyce le *Yes* est un mot côté femelle, côté jouissance de la chair, côté corps des femmes, corps de la lettre aussi bien. Faudrait-il parler ici d'une *Bejahung* de la chair ? Au fond la question pourrait être la suivante : quelle est la fonction de ce « oui » fondamental dont Molly et Nora sont porteuses dans l'œuvre et dans la vie de Joyce ?

Peut-on faire l'hypothèse, avec d'autres, que c'est cette affirmation fondamentale incarnée par une femme qui viendrait chez Joyce faire office de *Bejahung* ? Serait-ce un effet de Nora le Sinthome ? Est-ce une délégation du jugement d'attribution ?

Vous voyez que la dimension ici est toute autre et les effets pour Joyce de Nora le sinthome, peuvent se décliner dans les trois dimensions : écrire un drôle de rapport sexuel, se faire un nom et construire son ego.

Alors que dire de la position de Nora ? Nora n'était pas une femme passive, comme on a pu croire, elle n'était pas dans une position sacrificielle ni dans la culpabilité. Mais c'était une femme qui disait oui. Elle a dit oui sa vie durant. Elle a dit oui côté jouissance, elle a dit oui à la complicité absolue qu'il exigeait d'elle, elle a dit oui à sa vie d'errances et de précarité, elle a dit fondamentalement oui pour se mettre au service de son écriture, de son œuvre. Mais avec ce oui, Nora venait signer aussi une position d'engagement, d'engagement fait de pure jouissance.

Si les femmes sont tisserandes par définition, est-ce que la tresse dont elles sont capables dans la rencontre avec un homme sont-elles toujours les mêmes ? Écrivent-elles à partir de cette rencontre, la même chose ? Est-ce toujours du nœud du fantasme et de l'équivalence qui condamne au non rapport qu'il s'agit, ou dans le cas du sinthome, une non équivalence serait-elle inscriptible ?

Nous pouvons trouver dans les travaux de Jean Brini<sup>19</sup> la démonstration que la tresse de Marthe et celle de Nora par exemple, différent topologiquement. Je ne suis pas « topologue assez » pour m'y aventurer mais je laisse cela comme une invitation de travail pour éclairer le fait que donner corps à l'objet du fantasme ou donner corps au sinthome ce n'est pas la même chose. Cela n'engage pas la même position, pas la même jouissance et peut-être pas les mêmes corps.

À visiter ces différentes positions féminines que ce soit celle de l'objet du fantasme d'un homme, ou celle de son sinthome, ou encore celle de « remplir ses devoirs envers Dieu », il paraît difficile d'articuler un fantasme spécifiquement féminin. À part peut-être celui de dire

---

<sup>19</sup> Jean Brini, « De l'impossible correspondance entre nœuds et tresses » in <https://topologie2019.monsite-orange.fr/file/5897f339c6a34f6c3339cb2799f2b2f6.pdf>

oui, de consentir et d'y trouver son miel. Ce n'est déjà pas si mal ! Ou pas si mâle, si vous préférez.

Il nous reste une toute dernière question : si le fantasme est ce qui vient suppléer au non rapport sexuel côté homme, qu'est-ce qui viendrait y suppléer côté femme ? Quoi d'autre que le fil de l'amour pour continuer à tisser sa tresse à elle ?