

L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre

Jacques Lacan

21 décembre 1976 / 21 de diciembre 1976

Bon ! Je m'réjouis qu'en raison des vacances vous soyez moins nombreux tout au moins j'me réjouissais, j'me réjouissais à l'avance. Mais... mais je dois vous dire qu'aujourd'hui j'ne suis...

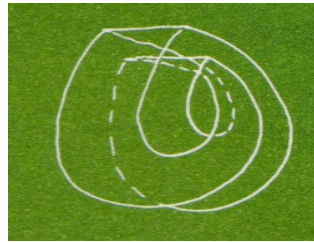
Vous êtes là ! J'suis content, venez, venez parce que j'vais vous demander de me relayer.

Ouais !! (*rires*)

(*soupire*) C'est une chance qu'il arrive j'étais pas sûr j'lui avais pas téléphoné. Bon !

Si dans un découpage systématique d'un tore, un découpage qui a pour effet de produire une double bande de Mœbius...

Ce découpage est ici présent: le tore est là (*va au tableau*) et pour le signifier, (*revient*) pour le distinguer de la double boule j'vais de la même couleur (*repart*) que le tore en question, je vais dessiner ici un p'tit rond (*revient*) qui a pour effet de désigner ce qui est à l'intérieur du tore et ce qui est à l'extérieur. Si nous découpons quelque chose de tel que... (*repart*) ici... ... (*soupire*) ... nous coupions (*revient*) le tore selon... (*repart*) selon quelque chose (*revient*) qui j'vous l'ai dit a pour résultat de fournir une double bande de Mœbius, nous n'le pouvons qu'à penser c'qui est à l'intérieur du tore, c'qui est à l'intérieur du tore en raison de la coupure que nous y pratiquons comme conjoignant (*repart*) les deux coupures d'une façon telle que le plan idéal qui joint ces deux coupures (*revient*) soit une bande de Mœbius. Vous voyez que ici j'ai coupé doublement (*repart, revient*) par la ligne verte j'ai coupé le tore. Si nous joignons ces deux coupures (*repart, revient, bruit de chaise tirée*) à l'aide d'un plan tendu (*repart, revient*) nous obtenons une bande de Mœbius, c'est bien pour c'la (*repart*) que ce qui est ici et d'autre part ce qui est ici constituant (*revient*) une double bande de Mœbius. Je dis double. Qu'est-ce que ça veut dire ? (*repart*) Ça veut dire une bande de Mœbius... ... (*dessine*)



¡Bien! Me regocija que debido a las vacaciones ustedes sean menos numerosos, al menos me regocijaba, me regocijaba de antemano. Pero... pero debo decirles que hoy no estoy...

¡Usted está aquí! Estoy contento, venga, venga porque voy a pedirle que me releve.

¡Bueno!! (*Risas*).

(*Suspira*). Es una suerte que él haya venido, no estaba seguro, no le había telefonado. ¡Bien!

Si en un recorte sistemático de un toro, un recorte que tiene por efecto producir una doble banda de Moebius...

Ese recorte está aquí presente: aquí está el toro (*va al pizarrón*), y para significarlo (*vuelve*), para distinguirlo de la doble bola, voy con el mismo color (*va*) que el toro en cuestión, voy a dibujar aquí un pequeño redondel (*vuelve*) que tiene por efecto designar lo que está en el interior del toro y lo que está en el exterior. Si recortamos algo tal como... (*va*) aquí... ... (*suspira*) ... cortamos (*vuelve*) el toro según... (*va*), según algo (*vuelve*) que les dije que tiene por resultado proporcionar una doble banda de Moebius, no podemos más que pensar lo que está en el interior del toro, lo que está en el interior del toro en razón del corte que practicamos ahí, como reuniendo (*va*) los dos cortes, de una manera tal que el plano ideal que une esos dos cortes (*vuelve*), sea una banda de Moebius. Ustedes ven que aquí corté doblemente (*va, vuelve*) por la línea verde corté el toro. Si unimos esos dos cortes (*va, vuelve, ruido de silla arrastrada*) con la ayuda de un plano extendido (*va, vuelve*), obtenemos una banda de Moebius, es justamente por eso (*va*) que lo que está aquí, y por otra parte que lo que está acá, constituyen (*vuelve*) una doble banda de Moebius. Digo doble ¿qué quiere decir eso? (*Va*). Eso quiere decir una banda de Moebius... ... (*dibuja*)

qui se redouble et une bande de Mœbius qui se redouble a pour propriété... .. (dessine) comme la dernière fois j'vous l'ai montré déjà, a pour propriété non pas d'être deux bandes de Mœbius mais d'être une seule bande de Mœbius... .. (fou-rire dans le public, vite étouffé) qui apparaît ainsi... .. (dessine)

... pas commode !... (dessine)

Vous avez la p'tite, la p'tite chose pliée ?... .. Vous avez la chose de la dernière fois ?...

(Réponse inaudible de Gloria)

Bon... bon... .., ouais... .. on va changer, on peut faire mieux. (dessine pendant plusieurs minutes)

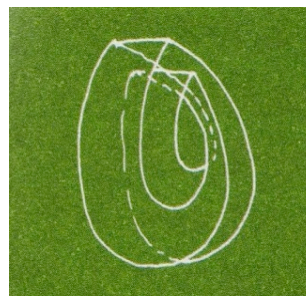
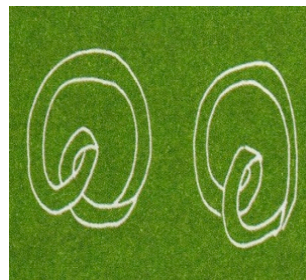
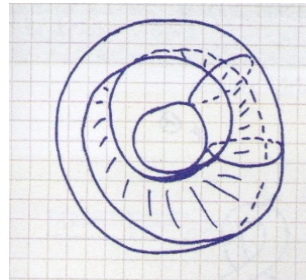
... qui apparaît ainsi comme résultat de la double coupure du tore. La question est la suivante : ... (dessine) cette bande de Mœbius, ... (dessine) double, est-elle... de cette forme ou de celle-ci ? En d'autres termes... passe-t-elle je parle d'une des boucles passe-t-elle devant la boucle suivante celle qui est là ou passe-t-elle derrière ? C'est quelque chose qui n'est évidemment pas (revient et repart) indifférent à partir du moment où nous procédons (revient et repart) à cette double coupure cette double coupure qui a pour résultat de déterminer (revient et repart) cette double bande de Mœbius.

Vous voulez me passer s'il vous plaît un p'tit papier, un papier supplémentaire que vous mettez ici à la place de celui-ci?

Je vous ai très mal dessiné ce, cette figure. Grâce à Gloria je vais pouvoir la dessiner mieux. J'vais la dessiner mieux.

Oui ! C'est ça ! Bon ! Merci !

Voici comment elle devrait être dessinée (dessine) [... ..] je ne sais pas si vous la voyez tout à fait clair mais il est certain que... .. (dessine)... que la bande de Mœbius se redouble de la façon que vous voyez ici...



que se redobla, y una banda de Moebius que se redobla tiene por propiedad... .. (dibuja), como ya se los mostré la última vez, tiene por propiedad no ser dos bandas de Moebius sino una sola banda de Moebius... .. (risotada en el público, rápidamente sofocada) que aparece así... .. (dibuja).

... ¡No es cómodo!... (dibuja)... ..

¿Usted tiene la pequeña, la pequeña cosa plegada?... ..

... ¿Trajo la cosa de la última vez?...

(Inaudible respuesta de Gloria).

Bien... bien... .. bueno... .. vamos a cambiar, se puede hacer mejor (dibuja durante varios minutos).

... Aparece así como resultado del doble corte del toro. La pregunta es la siguiente: ... (dibuja) esa banda de Moebius, ... (dibuja) doble, es... ¿de esta forma o de esta otra? En otros términos... pasa, hablo de uno de los bucles, ¿pasa delante del bucle siguiente, el que está aquí, o pasa por detrás? Evidentemente es algo que no es (vuelve y va) indiferente, a partir del momento en que procedemos (vuelve y va) a este doble corte, este doble corte que tiene por resultado determinar (vuelve y va) la doble banda de Moebius.

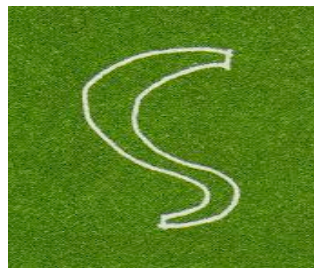
¿Por favor, puede usted pasarme un papelito, un papel suplementario que pondrá aquí, en el lugar de éste?

Les dibujé muy mal ese, esa figura. Gracias a Gloria voy a poder dibujarla mejor. Voy a dibujarla mejor.

¡Sí! ¡Es así! ¡Bien! ¡Gracias!

Así es como debería ser dibujada... .. (dibuja) [... ..] no sé si ustedes la ven muy claramente pero es cierto que... .. (dibuja)... que la banda de Moebius se redobla de la manera que ven aquí...

(*dessine*) ... c'est ici que... ... [...] je ne suis pas vraiment très satisfait de ce que, ce que je suis en train de vous montrer. (*revient*) J'veux dire que comme j'ai passé la nuit à cogiter sur cette affaire de tore je n'peux pas dire que c'que je vous donne là soit très satisfaisant (*repart et revient*). Ce qui apparaît comme résultat de c'que j'ai appelé cette double bande de Mœbius dont j'vous prie de faire l'épreuve, l'épreuve qui se, s'expérimente de façon simple à cette seule condition de prendre deux feuilles de papier, d'y dessiner un grand S quelque chose de l'espèce suivante... (*dessine*) méfiez-vous parce que ce grand S commande d'être dessiné avec d'abord une petite courbe et ensuite une grande courbe, ici de même la petite courbe et ensuite une grande courbe (*revient*). Si vous en découpez deux sur une feuille de papier, sur une feuille de papier double, vous verrez qu'en pliant les deux choses (*repart et revient*) que vous aurez coupées sur une seule feuille (*repart*) de papier, vous obtiendrez naturellement une jonction de la feuille de papier N° 1 avec la feuille de papier N° 2 et de la feuille de papier N° 2 avec la feuille de papier N° 1 c'est-à-dire (*revient*) que vous aurez ce que j'ai désigné à l'instant par une double bande de Mœbius. Vous pourrez aisément constater que cette double bande de Mœbius (*repart*) se, se recoupe (*revient*) si j'puis m'exprimer ainsi indifféremment. Je veux dire (*repart*) que ce qui ici est en dessus puis passe en d'ssous qui ensuite étant passé en d'ssous repasse en dessus, il est indifférent (*revient*) de faire passer ce qui d'abord passe en dessus... on *peut* le faire passer en d'ssous. Vous constaterez avec aisance que cette double bande de Mœbius fonctionne (*revient*) indifféremment. Est-ce (*repart*) que c'est à dire qu'ici ce soit la même chose, je veux dire (*revient*) que d'un même point de vue on puisse mettre ce qui est en d'ssous (*repart*) en d'ssus ou (*revient*) inversement ? C'est bien en effet ce que réalise la double bande de Mœbius. Je m'excuse de m'aventurer dans quelque chose qui n'a pas été sans me donner d'mal à moi-même mais il est certain qu'il en est ainsi.



(*dibuja*) ... es aquí que... ... [...] verdaderamente no estoy muy satisfecho con lo que, con lo que estoy intentado mostrarles. (*Vuelve*). Quiero decir, que como pasé la noche cavilando sobre esto del toro, no puedo decir que lo que les doy sea muy satisfactorio (*va y vuelve*). Lo que aparece como resultado de lo que llamé esta doble banda de Moebius, de la que les ruego hacer la prueba, la prueba que se, se experimenta de modo simple, con la única condición de tomar dos hojas de papel, y dibujar allí una gran S, algo como lo siguiente... (*dibuja*) desconfien porque esa gran S requiere que se la dibuje primero con una pequeña curva y luego una gran curva, aquí lo mismo, la pequeña curva y luego una gran curva (*vuelve*). Si ustedes recortan dos sobre una hoja de papel, en una hoja de papel doble, verán que plegando las dos cosas (*va y vuelve*) que habrán cortado sobre una sola hoja (*va*) de papel, obtendrán naturalmente una unión de la hoja de papel N° 1 con la hoja de papel N° 2, y de la hoja de papel N° 2 con la hoja de papel N° 1, es decir (*vuelve*), que tendrán lo que dibujé recién como una doble banda de Moebius. Podrán constatar fácilmente que esa doble banda de Moebius (*va*) se, se recorta (*vuelve*) indistintamente, si puedo expresarme así. Quiero decir (*va*), que lo que aquí está arriba luego pasa por abajo, en seguida, habiendo pasado por abajo vuelve a pasar por arriba, es indiferente (*vuelve*) hacer pasar lo que primero pasa por arriba... *puede* hacérselo pasar por abajo. Constatarán con facilidad que esa doble banda de Moebius funciona (*vuelve*) indistintamente. ¿Es (*va*) decir que aquí es la misma cosa, quiero decir (*vuelve*), que desde un mismo punto de vista se pueda poner lo que está por abajo (*va*) arriba, o (*vuelve*) inversamente? En efecto, es eso lo que realiza la doble banda de Moebius. Me excuso por aventurarme en algo que no dejó de darme problemas a mí mismo, pero es cierto que es así.

Si vous fonctionnez en produisant d'la même façon que je vous l'ai présentée cette double bande de Mœbius à savoir (*repart*) en pliant deux pages, deux pages découpées ainsi de façon telle que le 1 aille se conjoindre à la deuxième page et qu'inversement la deuxième page vienne se conjoindre à la page 1 (*revient*), vous aurez exactement ce résultat, ce résultat à propos duquel vous pourrez constater qu'on peut faire passer indifféremment (*repart*) l'un si j'puis dire devant l'autre (*revient*) la page 1 devant la page 2 et inversement la page 2 devant la page 1.

Quelle est la, la suspension qui résulte de cette mise en évidence, cette mise en évidence de ceci que dans la double bande de Mœbius c'qui est en avant d'un même point de vue peut passer en arrière du point de vue qui reste le même ? Ceci nous conduit à quelque chose qui j'vous y incite est de l'ordre d'un savoir-faire, un savoir-faire qui est démonstratif en ce sens qu'il ne va pas sans possibilité de l'une-bévue. Pour que cette possibilité s'éteigne il faut qu'elle cesse, de s'écrire c'est-à-dire que nous trouvions un moyen et un moyen (*repart*) dans ce cas évident (*revient*) un moyen de distinguer ces deux cas. Quel est le moyen de distinguer ces deux cas ? Ceci nous intéresse parce que l'une-bévue est quelque chose qui substitue... qui substitue... à c'qui se fonde comme savoir qu'on sait le principe de savoir qu'on sait sans *le* savoir. Le «le» là, porte sur quelque chose, le «le» est un pronom dans l'occasion qui porte sur, sur le savoir lui-même en tant non pas que savoir mais que *fait* de savoir. C'est bien en quoi l'inconscient prête à c'que j'ai cru devoir suspendre sous le titre de l'une-bévue.

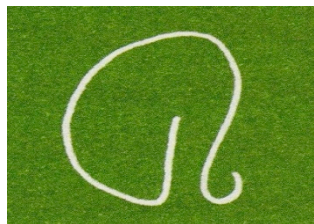
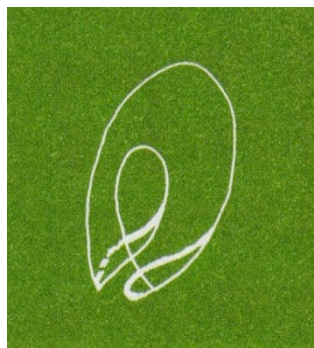
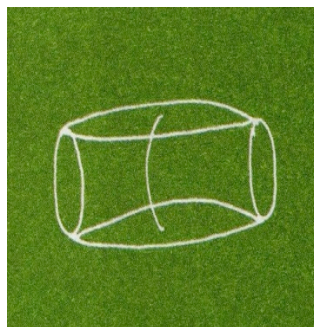
L'intérieur et l'extérieur dans l'occasion à savoir concernant le tore sont-elles des notions de structure ou de forme ? Tout dépend de la conception qu'on a d'espace et j'dirai jusqu'à un certain point de c'que nous pointerons comme la vérité d'espace. Il y a certainement une vérité d'espace qui

Si ustedes la van produciendo de la misma manera que les presenté la doble banda de Moebius, a saber (*va*), plegando dos páginas, dos páginas recortadas así, de tal manera que la 1 vaya a unirse con la segunda página y que inversamente la segunda página venga a unirse con la página 1 (*vuelve*), tendrán exactamente ese resultado, ese resultado a propósito del cual podrán constatar que se puede hacer pasar indistintamente (*va*) la una, si puedo decir, delante de la otra (*vuelve*), la página 1 delante de la página 2 e inversamente la página 2 delante de la página 1.

¿Cuál es la, la suspensión que resulta de esa puesta en evidencia, esa puesta en evidencia de que en la doble banda de Moebius lo que está adelante, desde un mismo punto de vista puede pasar por detrás, desde el punto de vista que sigue siendo el mismo? Eso nos conduce a algo hacia lo que los incito, es del orden de un saber-hacer, un saber-hacer que es demostrativo, en el sentido de que no marcha sin posibilidad de *l'une-bévue*. Para que esa posibilidad se extinga es necesario que cese, de escribirse, es decir que encontremos un medio, y un medio (*va*), en este caso evidente (*vuelve*), un medio para distinguir esos dos casos. ¿Cuál es el medio para distinguir esos dos casos? Esto nos interesa porque *l'une-bévue* es algo que sustituye... que sustituye... lo que se funda como saber que se sabe, el principio de saber que se sabe sin saberlo. El “lo” aquí, recae en algo, el “lo” es un pronombre que en esta ocasión recae en, en el saber mismo, no en tanto saber sino como *hecho* de saber. Es justo en lo que el inconsciente se presta a lo que creí deber suspender bajo el título de *l'une-bévue*.

El interior y el exterior en este caso, a saber, concerniente al toro ¿son nociones de estructura o de forma? Todo depende de la concepción que se tiene del espacio, y diré que hasta cierto punto, de eso que apuntaremos como la verdad del espacio. Ciertamente, hay una verdad del espacio que

est celle du corps, le corps dans l'occasion est quelque chose qui se, ne se fonde que sur la vérité de l'espace, c'est bien en quoi la sorte de dissymétrie que je mets en évidence a son fondement. Cette dissymétrie tient au fait que j'ai désigné du «même point de vue». Et c'est bien en quoi ce que je voulais cette année introduire est quelque chose qui m'importe. Il y a une même dissymétrie non seulement concernant le corps mais concernant c'que j'ai désigné du symbolique. Il y a une dissymétrie du signifiant et du signifié qui reste énigmatique. La question que je voudrais avancer cette année est exactement celle-ci : est-ce que la dissymétrie du signifiant et du signifié est de même nature que celle du contenant et du contenu qui est tout de même quelque chose qui a sa fonction pour le corps ? Ici importe la distinction de la forme et de la structure. (*repart*) C'n'est pas pour rien que j'ai marqué ici (*dessine*) ceci est un tore, (*revient*) est un tore quoique sa forme, (*repart*) sa forme ne le laisse pas apparaître. (*revient*) Est-ce que la forme est quelque chose qui prête à la suggestion voilà la question que je pose et que je pose en avançant la primauté de la structure. Ici (*repart*) il m'est difficile de n'pas avancer ceci que (*revient*) la bouteille de Klein cette vieille bouteille de Klein (*repart*) dont j'ai fait état si j'me souviens bien dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, cette vieille bouteille de Klein a en réalité cette forme-là (*revient*). Elle n'est strictement (*repart*) pas autre chose que ceci, à ceci près que pour que ça fasse bouteille (*dessine*) on la corrige ainsi à savoir qu'on la fait rentrer sous la forme suivante on la fait rentrer ici d'une façon telle... que on ne (*revient*) comprend plus rien à sa nature essentielle. Est-ce que effectivement dans le fait de l'appeler bouteille il n'y a pas là une falsification, une falsification par rapport à ceci que seule sa présentation ici en vert est le quelque chose, [est le quelque chose] qui précisément permet de saisir immédiatement ce en quoi la jonction de l'endroit se fait avec l'envers c'est-à-dire tout c'qui se découpe dans cette surface



es la del cuerpo, el cuerpo en la ocasión es algo que se, que no se funda más que en la verdad del espacio, es justo en eso que la especie de disimetría que pongo en evidencia tiene su fundamento. Esta disimetría se sostiene por el hecho que designé como el “mismo punto de vista”. Y es justo en eso, que lo que quiero introducir este año es algo que me importa. Hay una misma disimetría, no solamente concerniente al cuerpo sino concerniente a lo que designé como simbólico. Hay una disimetría del signifiante y del significado que permanece enigmática. La cuestión que querría adelantar este año es exactamente esta: ¿la disimetría del signifiante y del significado es de la misma naturaleza que la del continente y del contenido que es, de todos modos, algo que tiene su función para el cuerpo? Aquí importa la distinción de la forma y de la estructura. (*Va*). No es porque sí que marqué aquí (*dibuja*), esto es un toro (*vuelve*), es un toro aunque su forma (*va*), su forma no lo deja aparecer. (*Vuelve*). La forma ¿es algo que se presta a la sugestión? Tal es la pregunta que planteo y que planteo adelantando la primacía de la estructura. Aquí (*va*) me es difícil no adelantar esto: que (*vuelve*) la botella de Klein, esa vieja botella de Klein (*va*) que presenté, si me acuerdo bien, en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, esa vieja botella de Klein tiene en realidad esta forma (*vuelve*). Ella no es estrictamente (*va*) otra cosa que esto, o casi, teniendo en cuenta que para que eso haga botella (*dibuja*), se la corrige así, a saber, que se la hace entrar bajo la siguiente forma, se la hacer entrar aquí de manera tal... que ya no se (*vuelve*) comprende más nada de su naturaleza esencial. Efectivamente ¿no hay en el hecho de llamarla botella una falsificación? Una falsificación en relación a esto: que sólo su presentación, aquí en verde, es algo, [es algo] que precisamente permite captar inmediatamente dónde se hace la unión del anverso con el reverso, es decir, todo lo que se recorta en esta superficie,

à condition d'le faire complet et c'est là encore une question : qu'est-ce à dire que de faire une découpe qui intéresse toute la surface?

Voilà les questions qu'je pose et que j'espère pouvoir résoudre cette année, j'veux dire que ceci nous porte à quelque chose de fondamental pour ce qui est de la structure du *corps* ou plus exactement du corps considéré comme structure. Que le corps puisse présenter toutes sortes d'aspects qui sont de, de pure forme que j'ai tout à l'heure mis sous la dépendance de la suggestion, voilà ce qui... ce qui m'importe. La différence de la forme, (*tousse*) de la forme en tant qu'elle est toujours plus ou moins suggérée avec la structure voilà ce que je voudrais cette année mettre en évidence pour vous.

Je m'excuse ceci je dois dire n'est pas assurément ce que j'aurais voulu vous apporter ce matin d'meilleur. J'ai eu vous le voyez, j'ai eu grand souci, je m'empêtre c'est le cas de le dire ce n'est pas la première fois je m'empêtre dans ce que j'ai à proférer devant vous et c'est pour c'la que j'm'en vais vous donner l'occasion d'avoir quelqu'un qui s'ra ce matin un meilleur orateur que moi j'veux dire Alain Didier qui est ici présent et que j'invite à venir nous énoncer ce qu'il a tiré de certaines données qui sont les miennes qui sont des, des dessins d'écriture et dont il voudra bien vous faire part. (*brouhaha*)

Gloria parle

Lacan — Parce que ?

(*Fort bruit de chaise tirée*)

— Ah! Cher Didier! Venez! (*rires*)

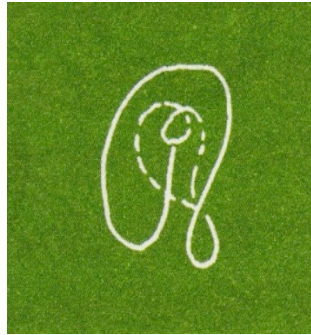
Vous avez votre petite page ou bien faut-il que je vous la refournisse? Faut-il que je vous la refournisse cette petite page? La voilà!

(*Gloria parle. Brouhaha sur la tribune,*

Gloria parle).

Lacan — Hein ? ...

Là, on va vous remettre votre petite page.



a condición de hacerlo completo, con lo cual se plantea todavía una pregunta: ¿qué quiere decir hacer un recorte que interese a toda la superficie?

He aquí las preguntas que planteo y que espero poder resolver este año, quiero decir, que esto nos lleva a algo fundamental en lo que atañe a la estructura del *cuerpo* o más exactamente del cuerpo considerado como estructura. Que el cuerpo pueda presentar toda clase de aspectos que son de, de pura forma, que puse recién bajo la dependencia de la sugestión, eso es lo que... lo que me importa. La diferencia de la forma, (*tose*) de la forma en tanto que está siempre más o menos sugerida con la estructura, eso es lo que quisiera este año poner en evidencia para ustedes.

Me excuso, debo decir que esto no es seguramente lo mejor que habría querido aportarles esta mañana. Tuve, ustedes lo ven, tuve mucho cuidado, me enredo, es el caso decirlo, no es la primera vez que me enredo en lo que tengo para proferir ante ustedes, y es por eso que voy a darles la oportunidad de tener a alguien que será esta mañana un mejor orador que yo, me refiero a Alain Didier, que está aquí presente y que invito a venir a enunciarnos lo que sacó de ciertos datos que son los míos, que son unos, unos dibujos de escritura y que él tendrá a bien participarles. (*Bullicio*).

Gloria habla.

Lacan — ¿Por qué?

(*Fuerte ruido de silla arrastrada*).

— ¡ Ah! ¡Querido Didier! ¡Venga! (*Risas*).

¿Usted tiene su hojita o es necesario que vuelva a dársela? ¿Es necesario que vuelva a darle esta hojita? ¡Ahí va!

(*Gloria habla. Bullicio en la tribuna. Gloria habla*).

Lacan — ¿Eh?...

Eso, vamos a entregarle su hojita.

Alain Didier-Weill — Bon, je dois dire d'abord que le docteur Lacan me prend tout à fait au dépourvu, que j'étais pas prévenu qu'il me comme ça proposerait de me passer la parole pour essayer de, de reprendre un point dont je lui ai parlé ces jours-ci, dont je dois vous dire tout de suite que personnellement je ne, je ne fais pas, je n'en fais pas l'articulation du tout avec ce dont il nous est parlé présentement. Je la ressens peut-être confusément mais c'est pas, n'attendez donc pas que j'essaie d'articuler ce que je vais essayer de dire avec le problème de topologie dont on... dont le docteur Lacan parle en ce moment.

Euh... le problème que je, que j'avais, que j'ai essayé d'articuler c'est d'essayer d'articuler de façon un peu conséquente avec ce que le docteur Lacan a apporté sur le montage de la pulsion, d'articuler à partir du problème du circuit de la pulsion, d'essayer d'articuler différentes torsions qui m'apparaissent repérables entre le sujet et l'Autre, euh... différents temps dans lesquels s'articulent deux ou trois torsions. Cela reste pour moi assez hypothétique mais enfin je vais essayer de vous retracer comment les choses peuvent comme ça se mettre en place.

Alors le, la pulsion, le circuit pulsionnel d'où je partirai pour essayer de, [d'av...] d'avancer serait quelque chose d'assez énigmatique, serait quelque chose de l'ordre de la pulsion invoquante et de son retournement en pulsion d'écoute. Je dois dire que le mot de pulsion d'écoute n'existe nulle, je crois pas n'existe nulle part comme tel ça reste tout à fait problématique et plus précisément quand j'ai parlé de ce, enfin de ces idées au docteur Lacan, je dois dire que c'est plus précisément au sujet du problème de la musique et d'essayer de repérer, de repérer pour un auditeur qui écoute une musique qui le toucherait disons qui lui ferait de l'effet de repérer [différents], les

Alain Didier-Weill — Bien, de entrada debo decir que el Doctor Lacan me toma totalmente desprevenido, no me había avisado de que me propondría cederme la palabra para intentar retomar un punto del que le hablé en estos días, del que debo decirles enseguida que personalmente no, no hice, no hago totalmente la articulación con lo que él nos habló recientemente. Quizás la siento confusamente pero no es, no esperen pues que trate de articular lo que voy a tratar de decir con el problema de topología del cual se... del cual el doctor Lacan habla en este momento.

Estee... el problema que, que había, que traté de articular, es de tratar de articular de manera un poco consecuyente con lo que el doctor Lacan aportó sobre el montaje de la pulsión, articular a partir del problema del circuito de la pulsión, intentar articular diferentes torsiones que me parecen localizables entre el sujeto y el Otro, eh... diferentes tiempos en los cuales se articulan dos o tres torsiones. Eso sigue siendo para mí bastante hipotético pero, en fin, voy a tratar de presentarles cómo las cosas pueden ponerse en su sitio de este modo.

Entonces el, la pulsión, el circuito pulsional de donde partiré para tratar de, [de av...] avanzar, sería algo bastante enigmático, sería algo del orden de la pulsión invocante y de su inversión en pulsión de escucha. Debo decir que la palabra pulsión de escucha no existe, creo que no existe en ninguna parte como tal, eso permanece totalmente problemático y más precisamente cuando hablé de eso, en fin, de esas ideas al doctor Lacan, debo decir que es más precisamente con respecto al problema de la música y de tratar de localizar, localizar para alguien que escucha una música que lo conmovería, digamos, que no le sería indiferente, localizar [diferentes], los

différents temps par lesquels se produisent des effets dans l'auditeur et dans les différents parcours que je vais essayer donc de vous livrer maintenant assez succinctement parce que je, j'ai pas préparé de, de texte ni de notes, alors excusez-moi si c'est un peu improvisé.

J'imagine si vous voulez que si vous écoutez une musique je parle d'une musique qui vous parle ou qui vous musique, je pars de de l'idée que si vous l'écoutez la façon dont, dont vous le, dont vous la prenez cette musique je partirai de l'idée que c'est en tant qu'auditeur d'abord que vous fonctionnez. Ça paraît évident mais enfin c'est pas tellement simple (*soupir*) c'est-à-dire que je dirai que si la musique dans un tout premier temps, les temps que je vais essayer de décortiquer pour la commodité de l'exposé sont bien sûr pas à prendre comme des temps chronologiques mais comme des temps qui seraient logiques et que je désarticule pour le nécessairement pour la commodité de l'exposé. Euh... si donc la musique vous fait de l'effet comme auditeur je pense qu'on peut dire que c'est que quelque part comme auditeur tout se passe comme si elle vous apportait une réponse. Maintenant le problème commence avec le fait que cette réponse fait donc surgir en vous l'antécédence d'une question qui vous habitait en tant qu'Autre, en tant qu'Autre, en tant qu'auditeur qui vous habitait sans que vous le sachiez. Vous découvrez donc qu'il y a là un sujet quelque part qui aurait entendu une question qui est en vous et qui non seulement l'aurait entendue mais qui en aurait été inspiré puisque la musique la production du sujet musicant si vous voulez serait la réponse à cette question qui vous habiterait.

Vous voyez donc déjà que si on voulait articuler ça au désir de l'Autre s'il y a en moi, [en moi] en tant qu'Autre un désir, un manque inconscient, j'ai le témoignage que le sujet qui reçoit ce manque n'en est pas paralysé n'en est pas en fading dessous comme le sujet qui est sous le, l'injonction du *Che voi?* mais au contraire

diferentes tiempos en los que se producen efectos en el oyente y en los diferentes recorridos que entonces voy a tratar de presentarles bastante sucintamente, porque no preparé texto ni notas, entonces discúlpenme si es un poco improvisado.

Imagino, si ustedes quieren, que si escuchan una música, hablo de una música que les hable o que los musicalice, parto de la idea de que si ustedes la escuchan, la manera en que, en que ustedes lo, en que ustedes tomen esa música, partiré de la idea de que es en tanto oyentes, ante todo, que ustedes funcionan. Eso parece evidente pero, en fin, no es tan simple (*suspira*), es decir, que diré que si la música en un primerísimo tiempo, los tiempos que voy a tratar de desmenuzar para comodidad de la exposición no deben tomarse como tiempos cronológicos, por supuesto, sino como tiempos que serían lógicos y que yo desarticulo para la, necesariamente, para la comodidad de la exposición. Eh... si entonces la música les hace efecto como oyentes, pienso que se puede decir que en alguna parte, como oyentes, todo sucede como si ella les aportara una respuesta. Ahora, el problema comienza con el hecho de que esta respuesta hace entonces surgir en ustedes la precedencia de una pregunta que los habitaba en tanto Otro, en tanto Otro, en tanto oyente, que los habitaba sin que ustedes lo supieran. Descubrirán entonces que allí hay un sujeto que, en alguna parte, habría oído una pregunta que reside en ustedes y que no solamente la habría oído sino que habría sido inspirado por ella, puesto que la música, la producción del sujeto musicante, si ustedes quieren, sería la respuesta a esa pregunta que los habitaría.

Ya ven pues que si se quisiera articular eso con el deseo del Otro, si hay en mí, [en mí] en tanto Otro, un deseo, una falta inconsciente, tengo el testimonio de que el sujeto que recibe esa falta no está paralizado, no está bajo *fading* como el sujeto que está bajo el, el mandato del *¿Che vuoi?* sino que, por el contrario,

en est inspire, et son inspiration la musique en est le témoignage. Bon ceci est le point de départ de cette constatation, l'autre point n'est-ce pas c'est de considérer que en tant qu'Autre je ne sais pas quel est ce manque qui m'habite mais que, que le sujet lui-même ne me dit rien sur ce manque puisqu'il dit directement ce manque. Le sujet lui-même de ce manque ne sait rien et n'en dit rien puisqu'il est dit par ce manque mais entre en compte, je dirai que je suis dans une perspective topologique où m'apparaît le point où le sujet est divisé puisqu'il est dit par ce manque. C'est-à-dire que ce manque qui m'habite je découvre que c'est le sien propre [et] lui-même ne sait rien de ce qu'il dit mais moi je sais qu'il sait sans savoir.

Je vais donc, vous voyez que ce que je vous ai dit là pourrait s'écrire un petit peu comme ce que Lacan articule du procès de la séparation et je vais donc articuler les différents temps de la pulsion avec différents, différentes articulations de la séparation... bon !

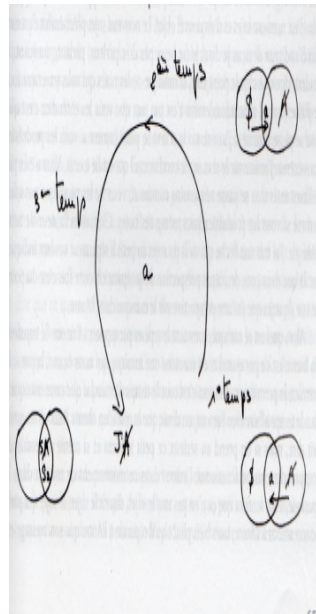
(*dessine*) En bas à gauche j'ai mis le procès de la séparation avec une flèche qui va du grand A, du grand A barré à ce manque mis en commun entre le grand A et le sujet, l'objet [petit] a, et cette flèche voudrait signifier que en tant qu'Autre je ne sais rien de ce manque en tant qu'Autre mais quelque chose m'en revient du sujet qui lui en dit quelque chose. C'est pour ça que je l'articule avec la pulsion parce que tout se passe comme si je voudrais arriver à articuler ce manque, ce rien, en accrocher quelque chose, en savoir quelque chose, [je,] je fais confiance au sujet, disons je me laisse pousser par lui, c'est d'ailleurs la pulsion. Je me laisse pousser par lui et j'attends de lui qu'il me donne cet objet petit a. Mais au fur et à mesure que j'avance que j'attends du sujet si je puis dire ce que je découvre c'est que en suivant le sujet, le petit a nous ne faisons tous les deux que le contourner, il est effectivement à l'intérieur de la boucle et je m'assure effectivement que ce petit a il est inatteignable.

está inspirado por ella y de su inspiración la música es el testimonio. Bien, este es el punto de partida de esta constatación, el otro punto ¿no? es el de considerar que en tanto Otro, no sé cual es esa falta que me habita sino que, que el sujeto mismo no me dice nada sobre esa falta, puesto que directamente dice esa falta. El sujeto mismo de esa falta no sabe nada y no dice nada de ella, ya que es dicho por esa falta; pero entra en juego, diré que estoy en una perspectiva topológica donde me aparece el punto en donde el sujeto está dividido, puesto que es dicho por esa falta. Es decir que esa falta que me habita descubro que es la suya propia [y] él mismo no sabe nada de lo que dice, pero yo sé que él sabe sin saber.

Entonces voy, ven que lo que les dije, podría escribirse un poquito como lo que Lacan articula del proceso de la separación, y entonces voy a articular los diferentes tiempos de la pulsión con diferentes, diferentes articulaciones de la separación... ¡bien!

(*Dibuja*). Abajo a la izquierda puse el proceso de la separación con una flecha que va de la A mayúscula, de A a esa falta puesta en común entre la A mayúscula y el sujeto, el objeto [petit] a, y esa flecha querría significar que en tanto Otro, yo no sé nada de esa falta en tanto Otro, pero algo me vuelve del sujeto al que eso le dice algo. Es por eso que lo articulo con la pulsión porque todo sucede como si yo quisiera llegar a articular esa falta, esa nada, atrapar algo de eso, saber algo de eso, [yo] confío en el sujeto, digamos que me dejo llevar por él, por otra parte es la pulsión. Me dejo empujar por él y espero de él que me dé ese objeto *petit a*. Pero a medida que avanzo, que espero del sujeto, si puedo decir, lo que descubro es que siguiendo al sujeto, al *petit a* no hacemos ambos más que contornearlo, está efectivamente en el interior del bucle y me cercioro de que efectivamente ese *petit a* es inaccesible.

Je pourrais dire là que c'est un premier parcours et que quand je me suis assuré en tant qu'Autre qu'il est qu'il a ce caractère effectivement d'objet perdu, l'idée que je propose c'est qu'on peut comprendre à ce moment-là le retournement pulsionnel dont parle Freud et que reprend Lacan, le retournement pulsionnel que je vais mettre en haut du graphe comme le passage à un deuxième mode de séparation et ce retournement pulsionnel si on peut dire comme une deuxième tentative d'approcher de l'objet perdu, mais d'un autre cette fois d'une autre perspective, de la perspective du sujet. Je m'explique. Si vous voulez dans le premier temps j'ai posé que j'étais auditeur, j'entends la musique. Dans ce deuxième temps que je postule, je dirai que alors que je me reconnaissais comme auditeur le point de bascule qui arrive qui fait que maintenant je vais passer de l'autre côté, on peut le, l'articuler ainsi c'est-à-dire avancer que alors que je me reconnaissais comme auditeur on pourrait dire que cette fois c'est moi je suis reconnu comme auditeur par la musique qui m'arrive c'est-à-dire que la musique ce qui était une réponse et qui avait fait surgir une question en moi, les choses s'inversent c'est-à-dire que la musique devient une question qui m'assigne en tant que sujet à répondre moi-même à cette question c'est-à-dire que vous voyez que la musique se constitue comme m'entendant comme sujet finalement appelons-le par son nom comme sujet supposé entendre et la musique la production, ce qu'était la question ce qu'était la réponse inaugurale devient la question, la production donc du sujet musicien se constituant comme sujet supposé entendre m'assigne dans cette position de sujet et je vais y répondre par un amour de transfert. Par là on ne peut pas ne pas articuler le fait que la musique produit tout le temps effectivement des effets [d'am...] d'amour si on peut dire. Je reviens encore à cette notion d'objet perdu par le biais suivant c'est que vous n'êtes pas sans avoir remarqué que le propre de l'effet de la musique sur vous c'est qu'elle a ce pouvoir



Podría decir ahora que es un primer recorrido y que cuando me aseguré en tanto Otro, que es, que tiene, efectivamente, ese carácter de objeto perdido, la idea que propongo es que se puede comprender en ese momento la inversión pulsional de la que habla Freud y que retoma Lacan, la inversión pulsional que voy a poner en lo alto del grafo, como el paso a un segundo modo de separación, y esa inversión pulsional, si se puede decir, como una segunda tentativa de abordar el objeto perdido, pero desde otro... esta vez desde otra perspectiva, desde la perspectiva del sujeto. Me explico. Si ustedes quieren, en el primer tiempo planteé que yo era oyente, oigo la música. En este segundo tiempo que postulo, diré que cuando me reconocía como oyente el punto de báscula que llega, que hace que pase ahora al otro lado, se lo puede articular así, es decir, adelantar que entonces me reconocía como oyente, se podría decir que esta vez yo soy reconocido como oyente por la música que me llega, es decir, que la música era una respuesta y había hecho surgir una pregunta en mí. Las cosas se invierten, es decir, la música se convierte en una pregunta que me emplaza en cuanto sujeto a responder yo mismo a esa pregunta, es decir, que ustedes ven que la música se constituye como oyéndome como sujeto, finalmente llamémosle por su nombre: como sujeto supuesto oír. Y la música, la producción, lo que era la pregunta, lo que era la respuesta inaugural, se convierte en la pregunta, entonces la producción del sujeto músico que se constituye como sujeto supuesto oír, me emplaza en esa posición de sujeto y mi respuesta será un amor de transferencia. De este modo no se puede no articular que la música produce siempre efectivamente efectos [de am...] de amor, si puede decirse. Vuelvo otra vez a esa noción de objeto perdido por el siguiente sesgo, ustedes no han dejado de notar que lo propio del efecto de la música sobre ustedes es que ella tiene ese poder,

si on peut dire de métamorphose de transmutation qu'on pourrait résumer rapidement ainsi c'est-à-dire de dire par exemple qu'elle transmute la tristesse qu'il y a en vous en nostalgie. Je veux dire par là que si vous êtes triste, c'est que vous pouvez désigner, si vous êtes triste ou déprimé, vous pouvez désigner l'objet qui vous manque dont le manque vous fait défaut vous fait souffrir et d'être triste c'est triste je veux dire ce n'est pas la source d'aucune jouissance. Le paradoxe de la nostalgie comme Victor Hugo le disait la nostalgie c'est le bonheur d'être triste, le paradoxe de la nostalgie c'est que précisément dans la nostalgie ce qui se passe c'est que ce qui vous manque est d'une nature que vous ne pouvez pas désigner et que vous aimez ce manque. Vous voyez que dans cette transmutation tout se passe comme si l'objet qui manquait s'est véritablement évaporé, s'est évaporé et que ce que je vous propose c'est de comprendre effectivement la jouissance, une des articulations de la jouissance musicale comme ayant le pouvoir d'évaporer l'objet. Je crois que le mot évaporer n'est-ce pas nous pouvons le prendre presque au sens physique du terme dont la physique a repéré la sublimation, pour l'instant que la sublimation il s'agit effectivement de faire passer un solide à l'état de vapeur, de gaz, et la sublimation c'est cette voie paradoxale par laquelle Freud nous enseigne et Lacan l'a articulé de façon beaucoup plus soutenue c'est précisément la voie par laquelle nous pouvons accéder justement par la voie de la déssexualisation à la jouissance.

Donc [...donc] voyez en ce deuxième temps ce que je marque en haut du circuit: renversement de la pulsion, une première torsion c'est peut-être à partir de cette notion de torsion que le docteur Lacan a pensé à insérer ce petit topo au point où il en est de son avancée, deuxième temps donc une première torsion apparaît où il y a apparition d'un nouveau sujet et d'un nouvel objet.

si se puede decir, de metamorfosis, de transmutación, que se podría resumir rápidamente así, es decir, al decir por ejemplo que transmuta la tristeza que hay en ustedes en nostalgia. Quiero decir con eso que si están tristes, ustedes pueden designar, si están tristes o deprimidos, pueden designar el objeto que les falta, cuya falta les hace falta, les hace sufrir y estar tristes es triste, quiero decir no es la fuente de ningún goce. La paradoja de la nostalgia, como decía Victor Hugo, la nostalgia es la felicidad de estar triste, la paradoja de la nostalgia es que precisamente en la nostalgia, lo que sucede es que lo que falta es de una naturaleza que no se puede designar y que se ama esa falta. Ven que en esa transmutación todo sucede como si el objeto que faltaba se hubiera verdaderamente evaporado, se hubiera evaporado y lo que les propongo es comprender efectivamente el goce, una de las articulaciones del goce musical, como teniendo el poder de evaporar el objeto. Creo que la palabra evaporar ¿no es cierto? podemos tomarla casi en el sentido físico del término, en el cual la física ha ubicado la sublimación, cuando por sublimación se entiende efectivamente hacer pasar un sólido al estado de vapor, de gas, y la sublimación es esa vía paradójica por la que Freud nos enseña y Lacan ha articulado de manera mucho más sostenida, es precisamente la vía por la que podemos acceder, justamente por la vía de la desexualización al goce.

Entonces [...entonces] vean en ese segundo tiempo que marco en lo alto del circuito: inversión de la pulsión, una primera torsión –quizás es a partir de esa noción de torsión que al doctor Lacan se le ocurrió insertar esta breve exposición en el punto en el que se encuentra de su recorrido– segundo tiempo entonces una primera torsión aparece donde hay aparición de un nuevo sujeto y un nuevo objeto.

Le nouveau sujet précisément c'est moi qui d'auditeur deviens je dirai je ne peux pas dire parleur, parlant, musicant, il faudrait dire que c'est le point dans la musique où les notes qui vous traversent tout se passe comme si paradoxalement c'est pas tant que vous les entendiez c'est que tout se passe comme si j'insiste sur le si tout se passe comme si vous les produisiez vous-même. J'insiste sur le si et sur le conditionnel qui est lié à ce si. Vous n'êtes pas délirant mais tout se passe néanmoins comme si, vous ne les produisez pas mais comme si vous les produisiez vous-même ces notes. C'est vous l'auteur de cette musique. J'ai mis une flèche qui va là du sujet au petit a séparateur voulant indiquer par là que dans cette deuxième perspective de la séparation cette fois c'est du point de vue du sujet que j'ai une perspective sur le manque dans l'Autre.

Alors quel est ce manque, comment le repérer par rapport à l'amour de transfert? Eh bien n'est-ce pas quand nous écoutons une musique qui nous émeut, la pre... le premier, la première impression c'est tout le temps d'entendre que cette musique a tout le temps affaire avec l'amour, on dirait que le musicien chante l'amour on pourrait dire, mais si on prend au sérieux ce petit schéma et si même on essaie de comprendre comme fonctionne l'amour dans ce mouvement de torsion dans la musique, vous sentirez que ça n'est pas tant le sujet, disons le sujet, le sujet qui parle de son amour à l'Autre, mais bien plutôt qu'il réponde à l'Autre que son message est cette réponse où il est assigné par ce sujet supposé entendre et que sa musique d'amour impossible est en fait une réponse qu'il fait à l'Autre et c'est à l'Autre qu'il suppose le fait d'aimer et de l'aimer d'un amour impossible.

Le problème si vous voulez... on pourrait sommairement faire le parallèle avec certaines positions mystiques où le mystique est celui qui ne vous dit pas qu'il aime l'Autre mais qu'il ne fait que répondre à l'Autre qui l'aime, qu'il est mis dans cette position, qu'il a pas le choix, il ne fait qu'y répondre.

El nuevo sujeto precisamente soy yo que de oyente me convierto, diría, no puedo decir en parlador, en parlante, en musicante, haría falta decir que paradójicamente es el punto en la música donde sucede que las notas que los atraviesan, no es tanto porque ustedes las oigan, sino que todo sucede como si, insisto en el si, todo sucede como si ustedes mismos las produjeran. Insisto en el si y en el condicional que está ligado a ese si. Ustedes no están delirando pero sin embargo todo sucede como si, ustedes no las producen, pero es como si ustedes mismos produjeran esas notas. Ustedes son el autor de esa música. Puse una flecha que va allí del sujeto al *petit a* separador queriendo indicar con eso que en esta segunda perspectiva de la separación esta vez es desde el punto de vista del sujeto que tengo una perspectiva sobre la falta en el Otro.

Entonces ¿cuál es esa falta, cómo situarla en relación al amor de transferencia? Y bien ¿no es cierto? cuando escuchamos una música que nos conmueve, la pri... el primer, la primera impresión no es, acaso, la de oír todo el tiempo que esa música tiene que ver todo el tiempo con el amor, se diría que el músico canta el amor, se podría decir, pero si se toma en serio ese esquemita y si se intenta comprender incluso cómo funciona el amor en ese movimiento de torsión en la música, sentirán que no es tanto el sujeto, digamos el sujeto, el sujeto que habla de su amor al Otro, sino más bien que responde al Otro, que su mensaje es esa respuesta en la que él está emplazado por ese sujeto supuesto oír y que su música de amor imposible, es de hecho una respuesta que da al Otro y es al Otro al que supone el hecho de amarlo y de amarlo con un amor imposible.

El problema, si ustedes quieren... se podría sucintamente hacer el paralelo con ciertas posiciones místicas, en las que el místico es aquel que no les dice que ama al Otro sino que no hace más que responder al Otro que lo ama, que es puesto en esa posición, que no tiene elección, no hace más que responder.

Dans ce deuxième temps de la musique on peut faire ce parallèle dans la mesure où le sujet effectivement postule l'amour de l'Autre pour lui, mais l'amour de l'Autre en tant que radicalement impossible. C'est en ceci que j'ai mis cette flèche, c'est que le sujet a par ce deuxième point de vue, a une perspective sur le manque qui habite l'Autre. C'est-à-dire que vous voyez après ces deux temps, euh... après ces deux temps on pourrait dire que se [con... se] confirme par ce deuxième temps que l'objet évaporé dans la deuxième position il reste tout aussi évaporé que dans la première position.

On se rapproche comme vous le voyez, on se rapproche de la fin de la boucle. Le transfert on peut remarquer [se] correspond très précisément à la façon dont Lacan introduit l'amour de transfert dans le séminaire du *Transfert*, c'est-à-dire qu'il y a là le sujet postule que c'est l'Autre qui l'aime. Il pose donc un aimé et un aimant et il y a donc passage dans cet amour de transfert de l'aimé à l'aimant. Ce que je vous ai dit là de toute façon n'est pas exact parce que ce deuxième temps ne peut pas s'articuler comme tel, il s'articule synchroniquement avec un troisième temps qui existe je dirai synchroniquement avec lui de la façon suivante : le sujet cette fois si vous voulez étant lui-même musicien, étant producteur de la musique, donc s'adresse à un nouvel Autre que j'ai appelé sujet supposé entendre qui n'est plus tout à fait l'Autre du point de départ, c'est un nouvel Autre. Ce nouvel Autre précisément ça n'est plus le *vel* ça n'est plus l'un ou l'autre, à ce nouvel Autre il va également s'identifier, c'est-à-dire que il y a à partir du haut de la boucle une double disposition où le sujet est à la fois celui qui est parlant et celui qui est entendant. Quelque chose peut-être pourra vous illustrer cette division, c'est celle que met en évidence à mon avis le mythe d'Ulysse et des sirènes. Vous savez qu'Ulysse pour écouter le chant des sirènes avait bouché de cire les oreilles de ses matelots. Comment est-ce que nous devons comprendre ça ?

En ese segundo tiempo de la música se puede hacer ese paralelo en la medida en que efectivamente el sujeto postula el amor del Otro por él, pero el amor del Otro en tanto que radicalmente imposible. Por eso puse esta flecha, porque el sujeto tiene con ese segundo punto de vista, tiene una perspectiva sobre la falta que habita al Otro. Es decir que ustedes ven después de esos dos tiempos, eh... después de esos dos tiempos se podría decir que por ese segundo tiempo se [con... se] confirma que el objeto evaporado en la segunda posición, permanece tan evaporado como en la primer posición.

Como ven nos aproximamos, nos aproximamos al final del bucle. La transferencia, se puede notar, [se] corresponde muy precisamente con la manera en que Lacan introduce el amor de transferencia en el seminario de la *Transferencia*, es decir, allí está el sujeto que postula que es el Otro el que lo ama. Plantea entonces un amado y un amante, y entonces hay pasaje en ese amor de transferencia del amado al amante. De todas maneras lo que les dije no es exacto, porque ese segundo tiempo no puede articularse como tal, se articula sincrónicamente con un tercer tiempo que existe, diría, sincrónicamente con él de la siguiente manera: el sujeto esta vez si ustedes quieren siendo él mismo músico, siendo productor de la música, se dirige entonces a un nuevo Otro que llamé sujeto supuesto oír, que ya no es completamente el Otro del punto de partida, es un nuevo Otro. Este nuevo Otro, precisamente, no es más el *vel*, no es más uno u otro, a ese nuevo Otro se identificará igualmente, es decir, que hay a partir de lo alto del bucle una doble disposición en la que el sujeto es a la vez parlante y oyente. Quizás algo podrá ilustrarles esta división, puesta en evidencia según mi opinión por el mito de Ulises y las sirenas. Ustedes saben que Ulises para escuchar el canto de las sirenas había taponado con cera los oídos de sus marineros. ¿Cómo debemos comprender eso?

Ulysse s'expose à entendre, à entendre la pulsion invoquante, enfin à entendre le chant des sirènes. Mais ce à quoi il s'expose puisque quand il va entendre le chant des sirènes vous savez que l'histoire raconte qu'il hurle aux matelots il leur dit «Mais arrêtez, restons !» mais il a pris ses précautions. Il sait qu'il ne sera pas entendu c'est-à-dire que ce que ce mythe à mon avis illustre, c'est mon deuxième temps, c'est-à-dire que Ulysse s'est mis en position de pouvoir entendre dans la mesure où il s'était assuré qu'il ne pourrait pas parler. C'est-à-dire où il s'était assuré qu'il n'y aurait pas ce retournement de la pulsion, c'est-à-dire le deuxième et le troisième temps, c'est-à-dire où il s'était assuré qu'il n'y aurait pas un sujet supposé entendre à cause des bouchons de cire.

Vous voyez que le premier temps, entendre, c'est une chose, mais ça nous pose même le problème de l'éthique de l'analyste, est-ce que précisément un analyste qui est quelqu'un qui, dont on peut attendre de lui qu'il entende certaines choses, est-ce qu'il n'est pas à un moment donné nécessairement de par la structure même du circuit pulsionnel en position d'avoir à se faire parlant, de ne pas faire comme Ulysse disons, qui avait déjà pris un premier risque d'entendre certaines choses.

J'imagine qu'après ce deuxième et troisième temps où le sujet n'est-ce pas et l'Autre continuent leur chemin côte à côte, toujours séparés par le petit a séparateur. ... il se... quelle est la possi... par rapport à notre point de départ où en sommes-nous? Eh bien ce que... le point on pourrait dire sur lequel le sujet débouche c'est qu'après ce deuxième et troisième temps il a trouvé l'assurance que ce petit a séparateur, il a trouvé l'assurance que c'était effectivement impossible de, de le rencontrer puisqu'il n'est arrivé à n'en faire que le tour. Mais il lui a fallu, il lui a fallu plusieurs mouvements dialectiques pour en avoir je dirai comme, je ne sais pas si le mot est bon mais pour en avoir comme une forme de certitude

Ulises se expone a oír, a oír la pulsión invocante, en fin, a oír el canto de las sirenas. Pero se expone a eso porque cuando va a oír el canto de las sirenas, ustedes saben que la historia cuenta que grita a los marineros, les dice “¡Pero deténganse, quedémonos!” pero tomó sus precauciones. Él sabe que no será oído, es decir, que ese mito en mi opinión ilustra, es mi segundo tiempo, es decir, que Ulises se puso en posición de poder oír en la medida en que se había asegurado de que no podría hablar. Es decir, después de asegurarse de que no habría aquella inversión de la pulsión, es decir el segundo y el tercer tiempo, es decir, cuando se había asegurado de que no habría sujeto supuesto oír debido a los tapones de cera.

Ven que el primer tiempo, oír, es una cosa, pero eso nos plantea incluso el problema de la ética del analista, precisamente un analista -que es alguien del que se puede esperar que oiga ciertas cosas- no estaría en un momento dado, necesariamente, debido a la estructura misma del circuito pulsional, en posición de tener que hacerse parlante, de no hacer como Ulises digamos, que ya había tomado un primer riesgo de oír ciertas cosas.

Imagino que después de ese segundo y tercer tiempo donde el sujeto ¿no es cierto? y el Otro continúan su camino codo a codo, siempre separados por el *petit a* separador... el se... cual es la pos... en relación a nuestro punto de partida ¿dónde estamos? Y bien lo que... el punto, se podría decir, sobre el cual el sujeto desemboca, es que después de este segundo y tercer tiempo encontró la seguridad de que ese *petit a* separador, encontró la seguridad de que era efectivamente imposible de, de encontrarlo puesto que no llegó más que a contornearlo. Pero le fueron necesarios, le fueron necesarios muchos movimientos dialécticos para tener de eso como, diría yo, no sé si la palabra es buena, pero para tener de eso como una forma de certidumbre,

qui va peut-être lui permettre là de faire un nouveau saut qui sera mon quatrième temps, un nouveau saut, s-a-u-t qui, qui va lui permettre à ce moment-là de passer à une nouvelle forme de jouissance, de s'y risquer. Je dis de s'y risquer parce que ça n'est pas donné d'arriver à ce que j'appelle ce quatrième temps que je vais quand même marquer (*dessine*).

Je vous dis que on peut imaginer un dernier temps qui serait le point terminal, le point de, non pas de retour puisque la pulsion ne revient pas au point de départ mais le point possible ultime de la pulsion. J'ai marqué la jouissance de l'Autre et le, le petit schéma le nouveau schéma de séparation le troisième que j'inscris est un, représente le schéma de la séparation non plus avec l'objet petit a dans la lunule mais avec le signifiant S de grand A barré et le signifiant S deux, signifiant que Lacan nous apprend à repérer comme étant celui de l'*Urverdrängung*. Pourquoi est-ce que je marque ça? Enfin je... (*soupire*) je dirai que tout le parcours ayant été fait que ça soit du point de vue du sujet de l'Autre et du deuxième Autre, l'objet il est confirmé que l'objet est vraiment volatilisé. On peut imaginer qu'à ce moment-là le sujet va faire un saut ne va plus se contenter d'être séparé de l'Autre par l'objet petit a mais va procéder véritablement à une tentative de traversée du fantasme. Il y a un passage dans le séminaire Onze, bien avant que Lacan parle du problème de la jouissance de l'Autre où Lacan au sujet de la, au sujet de la pulsion et de la sublimation pose la question et se demande qu'est-ce que serait, qu'est-ce que serait la traver... qu'est-ce que serait le..., comment, comment la pulsion peut-elle être vécue après ce que serait la traversée du fantasme? Et Lacan ajoute ceci n'est plus du domaine de l'analyse, mais est de l'au-delà de l'analyse.

Alors si nous nous rappelons enfin ça, que l'objet petit a n'est pas uniquement comme on l'entend si souvent dire essentiellement caractérisé par le fait qu'il est l'objet manquant,

que quizás va a permitirle allí dar un nuevo salto que será mi cuarto tiempo, un nuevo salto, s-a-l-t-o que, que va a permitirle en ese momento pasar a una nueva forma de goce, de arriesgarse a eso. Digo arriesgarse a eso porque no es algo dado llegar a lo que llamo ese cuarto tiempo, que no obstante voy a marcar. (*Dibuja*).

Les digo que se puede imaginar un último tiempo que sería el punto terminal, el punto de, no de retorno, ya que la pulsión no vuelve al punto de partida, sino el posible último punto de la pulsión. Marqué el goce del Otro y el, el esquemita, el nuevo esquema de separación, el tercero que inscribo es un, representa el esquema de la separación ya no con el objeto *petit a* en la lúnula, sino con el signifiante S de \bar{A} y el signifiante S_2 , signifiante que Lacan nos enseña a situar como siendo el de la *Urverdrängung*. ¿Por qué marco eso? En fin... (*suspira*) diría que habiendo sido hecho todo el recorrido, sea desde el punto de vista del sujeto, del Otro y del segundo Otro, el objeto, está confirmado que el objeto está realmente volatilizado. Cabe imaginar que en ese momento el sujeto va a dar un salto, ya no va a contentarse con estar separado del Otro por el objeto *petit a*, sino que verdaderamente va a proceder a un intento de travesía del fantasma. Hay un pasaje en el seminario Once, mucho antes de que Lacan hablara del problema del goce del Otro, en donde Lacan respecto de la, respecto de la pulsión y de la sublimación, plantea la cuestión y se pregunta ¿qué sería, que sería atraves... qué sería la..., cómo, cómo la pulsión puede ser vivida después de lo que sería la travesía del fantasma? Y Lacan agrega que esto ya no es del orden del análisis, sino del más allá del análisis.

Entonces si recordamos, en fin, que el objeto *petit a* no está únicamente, como se oye decir tan a menudo, esencialmente caracterizado por el hecho de que es el objeto faltante,

il est certes l'objet manquant mais sa fonction d'être l'objet manquant est pointée très spécialement dans disons le phénomène de l'angoisse, mais outre cette fonction, on pourrait dire que sa fonction fondamentale est bien plutôt de colmater cette béance radicale qui rend si impérieuse la nécessité de la demande. S'il y a vraiment quelque chose de manquant dans l'être parlant c'est pas l'objet [petit] a c'est cette béance dans l'Autre qui s'articule avec le S de grand A barré. C'est pourquoi dans le, à la fin de ce circuit pulsionnel, euh... j'émets pour rendre compte de l'expérience de l'auditeur, j'émets cette idée que la nature de la jouissance à laquelle on peut accéder en fin de parcours n'est pas du tout du côté d'un plus-de-jouir mais précisément du côté de cette expérience de cette jouissance peut-être pourrait-on dire extatique, jouissance de l'existence elle-même, d'ailleurs au sujet de, du terme « jouissance extatique » j'ai été frappé de repérer sous la plume de Lévi-Strauss d'une part dans un numéro de *Musique en jeu* où Lévi-Strauss met très précisément en perspective euh... la nature de, non pas de la jouissance, enfin de l'expérience de la musique et de celle qui lui apparaît être celle de l'expérience mystique. Freud lui-même dans une lettre à Romain Rolland euh... se trouve, répond, en articuler, ... à une lettre de Romain Rolland, articuler spontanément qu'il se refusait à la jouissance musicale et que cette jouissance musicale lui paraissait aussi étrangère que ce que Romain Rolland lui disait sur les jouissances d'ordre mystique. En fait c'est lui-même qui articulait les deux, qui a eu l'idée d'introduire la musique là-dedans.

Dernier temps donc, où le sujet fera le saut, je ne sais pas si on peut dire au-delà ou derrière l'objet [petit] a mais arrivera à franchir, n'est-ce pas, et à advenir à ce lieu on pourrait dire de commémoration de l'être inconscient comme tel, c'est-à-dire de la mise en commun des manques les plus radicaux qui sont ceux qui fondent la béance du sujet de l'inconscient et celle de, de l'inconscient, c'est-à-dire de mettre l'expérience de cette on pourrait dire que au dernier temps si vous voulez

ciertamente es el objeto faltante, pero su función de ser el objeto faltante está acentuada muy especialmente, digamos, en el fenómeno de la angustia, pero además de esta función, se podría decir que su función fundamental, es más bien la de colmar esa abertura radical que vuelve tan imperiosa la necesidad de la demanda. Si realmente hay algo que falta en el ser parlante, no es el objeto [*petit*] a, es esta abertura en el Otro que se articula con S de *A*. Es por lo que en el, al final de ese circuito pulsional, eh... sostengo para dar cuenta de la experiencia del oyente, expreso esta idea de que la naturaleza del goce a la que se puede acceder al final del recorrido, no está para nada del lado de un plus-de-gozar sino precisamente del lado de esa experiencia de ese goce quizás se podría decir extático, goce de la existencia misma. Además respecto al, al término “goce extático” me sorprendió descubrir bajo la pluma de Lévi-Strauss por un lado, en un número de *Musique en jeu* donde Lévi-Strauss pone muy precisamente en perspectiva eh... la naturaleza de, no del goce, en fin de la experiencia de la música y la que le parece ser aquella de la experiencia mística. Freud mismo en una carta a Romain Rolland eh... se encuentra, responde, articulándolo... a una carta de Romain Rolland, articula espontáneamente que él se negaba al goce musical y que ese goce musical le parecía tan extraño como lo que Romain Rolland le decía sobre los goces de orden místico. De hecho es él mismo quien articulaba ambos, quien tuvo la idea de introducir la música en semejante asunto.

Último tiempo entonces, donde el sujeto dará el salto, no sé si se puede decir más allá o detrás del objeto [*petit*] a, pero llegará a franquear ¿no es cierto? y a advenir a ese lugar, se podría decir, de conmemoración del ser inconsciente como tal, es decir de la puesta en común de las faltas más radicales que son aquellas que fundan la abertura del sujeto del inconsciente y aquella de, del inconsciente, es decir de poner la experiencia de ésta, se podría decir que en el último tiempo, si ustedes quieren,

si vous voulez on pourrait dire que le réel comme impossible est chauffé à blanc est porté à incandescence. À ce moment là je veux dire ce n'est plus, j'indiquerai moi que la pulsion s'arrête dans le sens où les musiciens, où les auditeurs de musique savent que dans certains moments de bouleversement par la musique comme on dit le temps s'arrête. [Effectivement il y a un suspension de temps à ce niveau-là] et dans cette suspension du temps on peut faire l'hypothèse que ce qui se passe c'est une sorte de commémoration de l'acte fondateur de l'inconscient dans la séparation la plus primordiale la béance la plus primordiale qui a été arrachée au réel et qui a été introduite dans le sujet qui est celle du S de grand A barré du signifiant S deux. Je crois que le dernier point qu'on peut avancer enfin c'est de faire remarquer que ce point de jouissance qui me paraît être ce que Lacan articule être de la jouissance de l'Autre est précisément donc le point de déssexualisation maximum je dirai totale, supérieure, sublime, sublime au sens de sublimation et c'est bien par ce point-là que la sublimation a affaire à la déssexualisation et à la jouissance. Bon, je crois que je...alors... donc les deux torsions, trois torsions dont je vous parlais au départ c'est donc celles qui sont repérables entre... enfin, le passage du premier au deuxième temps, du deuxième au troisième, et je ne sais pas si on peut parler de torsion à vrai dire pour le... la topologie de ce que j'appellerai le quatrième temps, ça reste... ça reste à penser.

Lacan – Merci beaucoup.

Applaudissements

se podría decir, que el real como imposible está al rojo vivo es llevado a la incandescencia. En ese momento quiero decir que ya no es, indicaría yo, que la pulsión se detenga en el sentido en que los músicos, en que los oyentes de música saben que en ciertos momentos de conmoción por la música, como se dice, el tiempo se detiene. [Efectivamente hay una suspensión del tiempo, allí, en ese nivel] y en esa suspensión del tiempo se puede hacer la hipótesis de que lo que pasa es una especie de conmemoración del acto fundador del inconsciente, en la separación más primordial, la abertura más primordial que fue arrancada al real y que fue introducida en el sujeto que es la del S de \bar{A} , del signifiante S_2 . Creo que el último punto que se puede adelantar, en fin, es el de hacer observar que ese punto de goce –que me parece ser el que Lacan articula ser goce del Otro– es entonces, precisamente, el punto de desexualización máximo, diría total, superior, sublime, sublime en el sentido de sublimación y es precisamente por ese punto que la sublimación tiene que ver con la desexualización y con el goce. Bien, creo que yo... veamos... entonces las dos torsiones, tres torsiones de las que les hablaba al comienzo son entonces aquellas que son localizables entre... en fin, el pasaje del primero al segundo tiempo, del segundo al tercero, y no sé si se puede hablar de torsión propiamente dicha para el... la topología de lo que llamaría el cuarto tiempo, eso queda... eso queda por pensar.

Lacan – Muchas gracias.

Aplausos