

Préface

LA VÉRITÉ À L'ENVERS

Si l'on veut comprendre ce qui est arrivé à notre monde au début du ^{xxi}^e siècle, il faut regarder *Homeland*, la série télévisée américaine créée en 2011 par Howard Gordon et Alex Gansa, et qui s'est achevée en 2020 au terme d'une huitième et ultime saison.

Telle est la thèse de Sandrine Corouge. Elle commande ce livre. Elle fait plus que le commander, elle est sa raison même, au vrai elle l'exige.

Il y a une certaine surprise et, il faut bien le dire, une certaine audace dans l'idée d'aller déchiffrer le destin du monde dans une fiction télé américaine, diffusée sur une chaîne commerciale, payante, Showtime, qui appartient au puissant groupe Paramount, et chargée principalement de diffuser des films, des séries et à l'occasion quelques combats de boxe.

La nébuleuse de la série surgit ainsi dans notre galaxie, qui est celle de Gutenberg, non pas pour entonner encore une fois la chanson du McLuhanisme, le triomphe de l'audiovisuel sur l'imprimé, elle prend chez Sandrine Corouge une autre place, inattendue, puissante, comme source de vérité. La fiction télé viendrait dans l'exercice de la pensée œuvrer là où jusqu'ici œuvrait uniquement le livre, le document, l'archive, les matériaux écrits de la réflexion savante, de la démonstration scientifique, historique ou philosophique. Sandrine Corouge a lu ce qu'il fallait, mais, esprit en éveil de son temps, elle tient compte du fait qu'à tous les étages de la bibliothèque borgésienne universelle, sont apparus des écrans télé et, par eux, la série, qui surgit dans cet univers comme une forme nouvelle, inattendue, précieuse et nécessaire. Soit une fiction qui dirait la vérité.

La série devient un enjeu de pensée. Si l'on sort des débats qui animent les médias sur l'entertainment ou sur les menaces de la manipulation par le faux, de l'indistinction générale ou de la prétention au monopole du vrai, il faut porter attention à ce fait nouveau que la pensée a pu migrer hors des paillasses de la science et des prétoires universitaires pour investir des formes sans prestige apparent, jugées mineures, voire négligeables, comme la série télé.

Sandrine Corouge prend la série au sérieux. Elle prend la fiction au sérieux.

Pour donner tout son poids à cette attitude, on pourrait invoquer que ce serait une façon de suivre Lacan affirmant que la vérité a structure de fiction¹. Toutefois outre que cela ne signifie pas que toute fiction mènerait au vrai, la structure de la vérité visée par Lacan serait plutôt entrée dans la langue, une vérité sortie du puits d'une fiction langagière, la vérité pensée comme une parole, jeu de langage, produit d'une création signifiante, et accessible que par le signifiant. La vérité dont parle Lacan serait une histoire qui se raconte.

Il faut évidemment pondérer cette affirmation qui, prise trop au mot, justifierait le triomphe du *storytelling*, le règne de l'infox et validerait l'entrée dans l'ère de la « postvérité ». Or envisager la série, la fiction de la série comme une voie royale de la vérité suppose autre chose. Cela part d'autre chose, et justement de ceci que le langage n'est pas tout puissant, et qu'en vérité, le signifiant rate le réel. Le langage n'est pas un instrument souverain de la vérité. Au-delà de tous les débats politiques, philosophiques, logiques que cela peut engendrer, une question est soulevée, celle de savoir s'il y a un instrument tranchant qui ouvrirait un accès à ce que rate le signifiant ? Et s'il y en a une, quelle serait cette arme qui viserait au réel ? Si on cherche un appui dans l'enseignement de Lacan, une telle arme existe en effet, dont il a régulièrement usé, dont il n'a pas cessé de démontrer l'efficacité, un missile perforant autre que langagier qui ouvrirait une voie d'accès dans le mur du réel. Ce que la série retrouve en vérité ici, c'est la fonction même que Lacan a pu donner à l'œuvre d'art. Soit ce qu'il ne cesse de construire tout au long de ses séminaires, et ce dont il instaure le statut théorique quand, en 1961, dans *Les temps modernes*, dans un écrit rendant hommage à Merleau-Ponty, il dit « ce dont l'artiste nous livre l'accès, c'est la place de ce qui ne saurait se voir²... ». L'œuvre d'art prend place dans le discours analytique comme une sorte de concept fondamental, se trouvant élevée au rang d'instrument d'une optique supragaliléenne. Quand au Quattrocento Alberti faisait du tableau l'instrument de la conquête du monde, du monde visible, de tout ce qui se voit sous le soleil comme dira Poussin, Lacan donne à l'œuvre d'art non seulement une place mais un statut dans la psychanalyse. Il la sort ainsi du domaine de l'esthétique, mais aussi bien des débats métapsychologiques freudiens sur la sublimation et le destin des pulsions, pour être vue comme un super-instrument d'optique ouvrant à une dimension au-delà de l'image – l'œuvre d'art conçue comme lunette d'approche du réel.

En allongeant *Homeland* sur le divan lacanien, c'est cette orientation que suit Sandrine Corouge. Il s'agit de regarder la série comme une œuvre d'art de notre temps, à la fois témoin et moyen d'accéder au réel.

1. Voir Jacques LACAN, Le Séminaire, Livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Le Seuil, 1986, p. 21.

2. Jacques LACAN, *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 183.

Empruntant cette voie pionnière dans l'espace analytique, elle développe dans ce champ une intuition qui a pu déjà animer quelques esprits fertiles dans d'autres domaines. Il est sensible qu'au vingt et unième siècle, non seulement les séries télévisées sont devenues un genre puissant, dominant, ne serait-ce qu'économiquement, mais que quelques intelligences déliées ont pu déjà s'emparer de certaines de ces fictions, en découvrant, parmi parfois les plus baroques, les plus inattendues, qu'on pouvait y déchiffrer, souvent à leur insu, des vérités éclairantes, hautement profitables pour y saisir l'état de nos sociétés. Les séries vues comme symptômes du monde. Ainsi, en 2014, prenant pour objet une série d'histoires pour enfants, le philosophe Jean-Claude Milner aura entrepris de mettre en lumières les enjeux politiques à l'œuvre dans les aventures de Harry Potter³. Et en 2016, dans *La géopolitique des séries ou Le triomphe de la peur*, Dominique Moïsi, savant de première force, expert en géopolitique mondialement reconnu, pouvait entreprendre de montrer en quoi *Game of Thrones*, *Downton Abbey* ou *House of Cards* étaient susceptibles de livrer un état éclairé et éclairant des relations internationales, pénétrant jusqu'à l'état d'esprit des peuples. Les séries quittaient ainsi le domaine du futile, du divertissement et constituaient désormais pour ce professeur d'Harvard et du King's College de Londres, un matériau de réflexion parfaitement recevable dans son domaine, et même nécessaire, enrichissant et renouvelant les sources scripturaires coutumières de la recherche. Ainsi derrière la fantaisie de certaines fictions populaires, il mettait au jour la gravité des enjeux politiques et géopolitiques cruciaux de notre monde qui les animaient.

Le sérieux du monde entrait dans les fictions, et certains esprits aigus ont vu que le temps était venu de faire entrer les séries dans le sérieux de la pensée.

C'est la voie que Sandrine Corouge va suivre. Elle ira en un sens plus loin. C'est qu'elle aborde la série avec une vision nouvelle. Ni géopolitique, comme Dominique Moïsi – même si elle apporte un éclairage sur la question des frontières dont la logique aura été bouleversée par le 11-Septembre –, ni philosophique, comme Jean-Claude Milner, c'est avec un regard lacanien qu'elle entre dans la série télévisée. C'est-à-dire que, quand elle pénètre dans le territoire des huit saisons d'*Homeland*, ce n'est ni avec une ambition pédagogique d'illustrer un propos théorique avec des vignettes fictionnelles – ce que des auteurs ont pu à l'occasion faire avec la littérature, en mobilisant Balzac, Baudelaire ou Dostoïevski –, ni en adossant des thèses politiques ou philosophiques abstraites sur des grandes œuvres cinématographiques, c'est en voyant dans cette forme actuelle qu'est la série une voie non seulement nouvelle mais privilégiée d'accès au réel. La série se montre à la fois un produit d'une époque exprimant, condensant une époque, un véritable symptôme du temps, et, sous le récit prenant,

3. Voir Jean-Claude MILNER, *Harry Potter, À l'école des sciences morales et politiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.

haletant conduit par les scénaristes, une pensée vive, acérée, pénétrante, capable de développer une puissance d'interprétation sans égale.

Toute la puissance de ce livre tient à ce que Sandrine Corouge porte sur la série un tel regard lacanien. Il faut entendre ce que cela signifie. Et d'abord combien cela nous éloigne des entreprises passées, le plus souvent vaines, prétendant relire les œuvres, produits de l'esprit humain, à la lumière des concepts psychologiques analytiques. C'est-à-dire que, même si l'autrice va ici s'attacher à la personnalité complexe, explicitement pathologique du personnage principal de *Homeland*, Carrie Mathison, l'espionne bipolaire, agent de la CIA, elle ne pose pas sur elle, pas plus que sur la série, un regard clinique au sens classique, qu'il soit psychiatrique ou même freudien, dans l'idée de dégager les mécanismes secrets obscurs, inconscients, qui animeraient une œuvre d'art et la psychologie torturée d'un personnage. Il s'agit, en somme à l'inverse de la dite « psychanalyse appliquée », d'envisager la série elle-même comme une arme d'interprétation massive, bien plus éclairante qu'objet à éclairer. De la même façon, les troubles psychiques du personnage central vont être écoutés et entendus comme une pensée rigoureuse au travail. Il y a là une façon de considérer la « folie » d'une femme comme une intelligence à l'œuvre, qui, sous des dehors contournés, souvent énigmatiques, obscurs, se révèle une réflexion efficace, tranchante à l'œuvre. Comment un cerveau « malade » comme celui de Carrie Mathison se montre susceptible d'apporter des lumières sur l'ordre du monde, l'ordre deboussolé du monde. Dans l'esprit de Lacan affirmant que c'était de ses patients qu'il avait tout appris, pour Sandrine Corouge, les désordres mentaux de Carrie Mathison ont finalement un pouvoir enseignant, au point, si on se met à leur école, de pouvoir éclairer la complexité du monde. L'âme furieuse d'une femme devient la clef des fureurs d'une époque.

Regardée par Sandrine Corouge, *Homeland* devient une histoire dite par une folle, pleine de bruit et de fureur, et qui nous enseigne l'ordre du monde. Une femme folle est la boussole de la fiction. Elle sera la boussole de Sandrine Corouge. Aussi il n'est pas question dans ce livre écrit par une clinicienne de fouiller les mécanismes mentaux de la bipolarité de son héroïne, mais de se laisser guider, et même enseigner par cette folie.

L'entreprise ici n'est donc pas celle d'une autopsie d'une œuvre en usant les scalpels des concepts analytiques, mais d'appliquer la série, de se servir d'elle, de faire surgir la puissance interprétative propre à l'œuvre elle-même. Comment une fiction de télévision, faite en principe pour distraire, pour endormir, c'est-à-dire pour nous détourner du réel, devient un moyen de pénétrer le réel, de découvrir et d'élucider les mouvements d'une époque, les secrets du monde. Au contraire de nous endormir, une série comme *Homeland* a pour Sandrine Corouge un pouvoir de réveil, de nous ouvrir les yeux sur ce qui hante le temps. Cette puissance de réveil est celle à quoi peut atteindre l'œuvre d'art. C'est

exactement ce que Goya lui-même vient défendre directement dans une œuvre, quand, dans une gravure, il montre et affirme que *El sueño de la razon produce monstruos*, que le sommeil de la raison engendre des monstres. C'est-à-dire qu'en peignant un homme endormi sur le coin de sa table, un artiste regarde l'art et appelle à le regarder comme une œuvre de raison, un instrument de pensée, et, comme tel, comme un moyen de réveiller les esprits aux monstres du réel.

On est ici loin du divertissement et du plaisir de l'art. Loin aussi de toute dimension « appliquée » de la psychanalyse, il n'est question ni d'user d'un procédé pédagogique, ni de délivrer le sens psychologique d'une fiction enragée, mais d'élever cette fiction folle, la série elle-même au rang d'une vérité tranchante, délivrant un savoir nouveau, surprenant, inaperçu.

Devenue puissance de savoir, la série télé est ainsi envisagée comme une science dure.

C'est le statut de l'œuvre d'art comme œuvre de raison. Mais ce qui caractérise l'œuvre de l'art, c'est que cette raison ne se livre pas sous une forme rigoureuse, raisonnable, scientifique, directement accessible. Ce serait le côté Tirésias de l'œuvre d'art, celui du devin aveugle doué d'un pouvoir extralucide qui délivre des vérités vitales sous forme d'énigmes contournées, mystérieuses, a priori incompréhensibles. Ces énigmes interprétatives parlent à qui sait les entendre, et quand il devient possible de les entendre. Les interprétations du devin Tirésias demandent à être elles-mêmes interprétées. Sandrine Corouge est une telle interprète, elle sait entendre l'énigme d'une série comme *Homeland*, et y voir sa puissance extralucide. Le côté Tirésias d'une telle série, c'est ce qui tient à sa fiction, à son invention imaginative, qui voisine parfois à la folie. Son côté frénétique, fantaisiste, divaguant, déjanté, à l'occasion incroyable, parfois jusqu'à la cocasserie, semble gravement déraisonnable, en tout cas absolument contraire à la raison, à l'envers de ce que nous tenons pour la vérité qui se reconnaît communément à sa sobriété, sa stricte nudité sortant de son puit, à sa rigueur toute austère.

Tout se passe comme si la vérité ne pouvait se livrer sous les atours de la fantaisie imaginative. On retrouve du coup ici la thèse de Lacan sur la structure de fiction de la vérité mais en mettant en évidence la dimension absolument paradoxale d'une telle thèse. Que la vérité puisse se livrer sous les atours d'une fiction. Vérité et fiction ne semblent pas faire route ensemble, la vérité et la poésie ne se côtoient guère, sinon chez Goethe quand il écrit *Poésie et vérité*. Pourtant, dans ce retournement paradoxal, ce rapport d'inversion, se rencontre encore une fois l'esprit même de Lacan. Vérité et fiction se croisent chez lui comme l'envers et l'avvers sur une bande de Moëbius. La topologie lacanienne permet de penser cette rencontre.

Maintenant, cela peut mener plus loin qu'un simple voisinage topologique. Que la vérité puisse faire route avec la poésie, cela renvoie évidemment à l'homme fait par Lacan à Marguerite Duras en 1965 à la suite de la publication

en 1964 du *Ravissement de Lol V Stein*⁴. C'est ainsi que Lacan y écrit : « Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fut-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie. » Qu'une œuvre puisse non seulement toucher à la vérité mais qu'elle aille jusqu'à orienter le psychanalyste, à lui tracer la voie, lui ouvrir les yeux et l'esprit, l'hommage rendu par Lacan à Marguerite Duras se révèle un hommage incroyable à l'art, à son pouvoir révélateur et annonciateur.

Outre encore d'autres références possibles, un moment particulier du discours de Lacan appelle l'attention sur son usage et les acrobaties d'un signifiant. Après avoir été exclu de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, Lacan, on s'en souvient, se retrouve en 1969 à la faculté de droit du Panthéon. C'est là qu'il va poursuivre son enseignement. Et le premier séminaire qu'il entreprend, le dix-septième, c'est celui qu'il intitulera finalement *L'envers de la psychanalyse*. Or on sait que ce titre ne vient pas de nulle part, qu'il doit à la littérature, faisant référence à un roman, l'intrigant roman de Balzac nommé *L'envers de l'histoire contemporaine*, que Lacan évoque lors de la dernière séance. Mais tout au long de l'année, tout en visant à faire entendre en quoi le discours du psychanalyste se tient à l'envers du discours du maître, il ne cesse de faire jouer dans tous les sens cette notion d'*envers* au sens du renversement, du retournement, de la face cachée, de l'image négative ou positive, c'est selon, plus encore qu'au sens de l'inversion. Mais dans toutes les variations auxquelles Lacan peut se livrer, ce qu'on peut relever comme étant pour Lacan essentiel, c'est « ce que c'est qu'un envers⁵ ». Or pour dire cet essentiel, il va jouer sur les mots, avec les mots, afin de montrer à quel point – et sans doute d'abord pourquoi – « *envers* [est un mot qui] assone avec [celui de] *vérité* ».

Pour dire la vérité, Lacan assone, il poétise. La poésie s'avancient comme à l'envers de la vérité, et voilà que la vérité s'avance dans un dit poétique. Ainsi, pour parler de psychanalyse, Lacan a-t-il été rechercher dans la littérature, à son envers. Il y a là un geste qui rend raison de toute entreprise qui irait pêcher la vérité dans les fictions de l'art – un geste qui donne raison à toute entreprise qui prétendrait découvrir la vérité dans les fictions de l'art.

Qu'est-ce que tout ça dit, pour finir ? Que la vérité n'est pas une affaire d'exactitude mais de poésie.

Ce geste de Lacan valide le geste de Sandrine Corouge qui nous entraîne à sa suite à aller pêcher la vérité au fond d'une série télévisée.

Gérard WAJCMAN

4. Texte republié dans les *Autres écrits*, op. cit., p. 191-197.

5. Voir la leçon du 21 janvier 1970.