

Sexualiser la romance / de-sexualiser le sexe: impasses de la temporalité psychique

Marília Etienne Arreguy

Les pratiques sexuelles sont chaque fois plus diversifiées et la pornographie est disponible partout sur Internet, bien probablement plus que dans la vie concrète. La subjectivité du *homo sexualis* contemporain se constitue dans la logique de la consommation du sexe. Selon le philosophe Slavoj Žižek, on peut envisager que l'hétérosexualité monogamique est signe d'étrangeté et la stabilité du couple, devenue « anormale » de nos jours, portant un biais transgressif. L'échec des mariages, les statistiques de divorces, de crimes passionnels, de violence familiale, ont rendu le couple traditionnel presque indésirable. L'amour à deux, selon le raisonnement d'Alain Badiou (2014), signifie « être ensemble dans la différence », supposant un savoir-faire et une certaine longévité, indépendamment du sexe qui peut se réaliser dans un instant quelconque, sans aucun engagement. L'autre du sexe, pris comme objet de jouissance, est associé à un objet de consommation sans aucune prévision de durée. À la fois utile et jetable, le sexe est le produit le plus précieux du marché, néanmoins tous cherchent « Le vrai » amour.

Je prétends illustrer ici quelques impasses temporelles d'une logique sexuelle qui se présente fréquemment à l'envers, faussée par des interdictions, dénégations et incompatibilités. La considération du triangle sexe-passion-amour requiert un « plongement » dans un domaine forcément déraisonnable. Le postulat de Jacques Lacan (1972-3) - *Il n'y a pas de rapport sexuel* - présente tout son côté intrigant encore de nos jours, même si cette proposition s'explique du point de vue logique. Cependant, l'espoir de continuité dans la conjonction de l'Un se compose du souhait de l'harmonie d'être entremêlé avec l'autre. La conception philosophique de la relation se polarise entre l'illusion de faire Un avec l'autre – but de la passion amoureuse - et l'impossibilité structurelle de complétude. Dans le pôle de l'union des amants se situe la perspective spinoziste où le couple se réalise à travers la formation de potence. Spinoza envisage la plénitude de l'Un pendant que Lacan accentue le manque, se plaçant comme antagoniste à propos de la conception de l'amour-rencontre spinoziste. Mais, même s'il y a une formation de potence dans un couple, le manque s'impose toujours pour une question temporelle, car rien ne se fixe dans l'érotisme. Le Réel implique ce décalage de temps au regard de l'expectative de jouissance des amants. L'intensité érotique s'exprime dans les contrastes entre la jouissance et la frustration, la proximité et l'éloignement, la liaison et la séparation, l'Un et la division.

Inspirée du raisonnement présent dans le livre *Organs without bodies*, de Slavoj Žižek (2008), sur le paradoxe de la déssexualisation du sexe et de l'érotisation de l'amour comme condition de l'érotisme, je propose d'établir un jeu de parallèles et d'oppositions entre deux films, en envisageant l'inversion temporelle (le plus ancien est avant-garde et le plus récent traditionnel) et leur « figurabilité » par rapport à la logique amoureuse-sexuelle. Ayant pour but de comprendre les impasses de la temporalité psychique dans ce qui soutient l'amour et le sexe, je prétends m'approcher de cette logique des opposés à partir d'une analyse du « classique » (peut-être un peu démodé) *Somewhere in time* dirigé par Jeannot Szwarc (1980) en comparant avec l'avant-garde dit surréaliste *L'année derrière à Marienbad* de Alain Resnais (1961).

Le premier, tourné plus récemment, dans les années 80, est entendu ici comme celui qui représente un romantisme conservateur, malgré son antériorité. Il advient au surgissement du mouvement punk, dans une époque post révolution sexuelle, où l'androgynie et le mouvement cyborg s'instauraient définitivement pour ouvrir une atmosphère *queer* plus actuelle. Voici son côté *old fashion* s'opposant radicalement à l'impulsion nouvelle d'une sexualité industrielle. C'est un film hollywoodien de science-fiction participant d'une démarche romantique. L'idéologie implicite dans ce film est de récupérer l'amour dans son côté sublime. Le voyage à travers le temps transgresse une certaine condition irréalisable, pour postuler l'amour comme un idéal à être persécuté. Le fantasme d'un rêve de réalisation totale et de rencontre amoureuse parfaite dépasse la barrière du temps pour

éterniser un moment im-possible. Dans l'ambiance esthétique bourgeoise du *Grand Hotel* à Michigan, se déroule une passion absolument ravissante, ébranlée cependant par un écueil incontournable : l'impasse d'une temporalité non-partagée. Ne pouvons-nous pas aussi interpréter cette distance temporelle comme la différence d'âge, de syntonie ou de chronologie de vie qui s'impose à tous les amants ? Ou encore, le film ne cache-t-il pas justement l'incompatibilité structurelle de l'amour ? L'enjeu de l'impossible ne se pose pas comme « inexistence » du *rapport sexuel* chez Lacan (1972-3), mais représente exactement la croyance d'un amour idéal au-delà du temps, donc éternel. Il s'agit d'une scène (sexuelle) éternisée dans le fantasme. Mais l'impermanence est justement ce qui conditionne la puissance de la (non) relation. La valorisation de l'amour-romantique est renforcée par la scène de sexe refoulée.

Le choix du film *Somewhere in time* ne se réfère pas à sa qualité esthétique, sauf mention à la 18ème variation de la *Rhapsody on theme de Paganini* de Sergueï Rachmaninoff, assez consensuelle et déroulant le moment épique d'une rencontre hors temps entre les personnages.

L'acte sexuel est interdit, sa permanence est empêchée, composant la structure symbolique de la romance: d'abord, l'impossibilité temporelle qui fait partir Richard Collier (Christopher Reeve) à l'aventure d'un « voyage insolite » et obsessionnel vers le passé ; ensuite, la présence du rival, William Fawcett Robinson, l'homme qui s'occupait de la carrière d'Elise McKenna (Jane Seymour), l'aimée de Richard ; enfin, les éléments de réalité qui ramenaient Richard instantanément au temps présent, dissolvant les moments éphémères où les amants se trouvaient. Cependant et contre toute attente, la rencontre se réalise.

Après une première séance d'auto-hypnose ratée, Richard élimine les objets du présent de sa chambre, essaye de nouveau et réussit à voyager dans le passé. Lorsqu'il « arrive » dans le Grand Hôtel en 1912, il y a la scène classique autour du lac. L'aventurier s'aperçoit de la présence d'Elise, s'approche d'elle, elle lui demande : *Is that you ? (C'est toi?)*, comme si déjà elle l'attendait. Le coup de foudre évoque l'identification narcissique, en partie en raison de l'apport esthétique créant une atmosphère illusoire, renforçant la construction sociale du mythe de l'amour romantique. Tout le récit se déroule autour de cette croyance d'une romance éternelle, susceptible de correspondre à la prescription de l'Idéal du Moi. En effet, de l'idéal, ressort l'exigence surmoïque de « retourner au passé » et de jouir toujours d'un moment unique. L'infinitude de cet amour se relève subtilement de la relation sexuelle (à peine supposée dans le scénario) dans la chambre de l'hôtel. La résolution est prévisible : le rival est surmonté, le temps est franchi, le présent (impossible / Réel) est masqué, les amants se déclarent amour éternel. De plus, le sexe est l'éphémère d'une recherche de répétition ratée dans le Réel.

À un moment donné, le geste de l'actrice d'attacher ses cheveux, indique une moralité répressive. Le moment culminant de la rencontre sexuelle vient érotiser la romance, soumise jusqu'à l'inflation de l'imaginaire. La sexualisation de la romance se pose ainsi comme le nouage capable d'inscrire l'objet petit *a* dans les trois registres, en additionnant le réel du sexe et le lien hors temps entre eux à force de l'idéalisation de l'amour. Ces images imposent l'interprétation d'un amour sublime. Ainsi, la logique de cette romance corrobore la recherche de l'*objet perdu* freudien. Malgré son déclin, l'amour romantique est continuellement réinvesti dans l'imaginaire collectif. Cependant, la durée de l'acte est infranchissable ici: l'amour se nourrira d'une seule scène sexuelle. La condensation de toutes les formes de l'*objet petit a* dans un passé intouchable prend la force d'un souvenir (*agalma*) prédominant sur toutes mémoires, donc potentiellement pathologique, aucune béance admise. L'objet est irremplaçable.

Le comportement passif de la femme et la dissociation entre passion et durée apparaissent primordiaux. Ce scénario symbolise encore un modèle névrosé appauvri, où le récit cliché « trompe » le spectateur dans une perspective absolument illusoire. La trace de l'objet petit *a* comme « objet cause de désir » est fixée à travers les objets ciblés : l'horloge offerte par Elise, ses cheveux lâchés, la musique fédératrice, provoquant des identifications universelles. Or, la projection d'une conception d'amour normative où la femme est docile et attend fidèle, n'envisage que la

production d'une subjectivité romantique traditionnelle. En tout cas, l'industrie culturelle reproduit encore cette formule de l'amour interdit de façon hégémonique.

La « sexualisation de la romance » comme point d'exception chez *Somewhere in time* s'oppose à la « désexualisation du sexe » que nous voulons exemplifier avec le film d'Alain Resnais. Plus ancien, il relève une fragmentation du temps du récit et une dissonance musicale qui aide à rattacher l'objet petit *a* à sa condition d'objet cause de l'angoisse (LACAN, 162-3). La répétition des images, les murs, le stuc saturé d'ornements, les miroirs, les longs couloirs, les objets et les personnages du château dénoncent un univers figé où la relation amoureuse est « cachée », mais le sexe semble saturé dans le Réel. La sexualité est figurée dans la complexité des traits artistiques d'une culture classique ultra-sublimée disposée partout, des meubles du palace aux robes Chanel de la dame : « A » (Delphine Seyrig). Le sexe est fétichisé partout en détail. Donc, l'érotisme pourrait être symbolisé dans cette omniprésence de l'art baroque, figurant le climat sexuel d'une rencontre improbable.

Dans la littérature d'Alain-Robbe Grillet, en référence au Nouveau Roman, les personnages sont des figures anonymes : l'homme à l'accent italien, « X » (Giorgio Albertazzi), qui interpelle continuellement « A », et « M » (Sacha Pitoëff), joueur invétéré toujours gagnant, supposément le mari de « A ». Loin de l'idéalisation précédente, ce triangle amoureux transpire un temps indépassable, étouffant, sinistre et morbide, connotant la présence au sein même de l'absence : une relation sexuelle perdue dans le passé, qui ne cesse de s'imposer au présent. Même si les images suscitent un érotisme froid, l'absence de causalité dans des rapports entre les personnages confère à l'amour une dimension mortifère. Il n'y a pas la représentation psychique d'une histoire, mais la figuration d'un malaise constant, éclaté par des images répétitives et sans inscription discursive. L'acte sexuel n'est pas montré, mais sa supposée existence imprègne la scène de façon non équivoque. Les images sont exposées sans aucun ordre chronologique. Toutefois, « X », possiblement amant occasionnel, incite « A » à recouvrer la mémoire d'une rencontre qu'elle dénie. L'érotisme semble interdit, non par une condition moraliste, mais par son impossibilité structurelle.

Selon le modèle de la *Psychologie de l'amour* de Freud (1910), « M » (le « mari ») paraît exercer une emprise sur la femme et jouir d'une supériorité incontestable par rapport au rival, en montrant son hégémonie dans le jeu. Mais, la présence de « M » n'empêche pas l'échange imaginaire entre « A » et « X ». Le triangle amoureux augmente le désir attaché à l'angoisse. Le mari opère comme ferment de l'excitation sexuelle, soit comme complice d'un acte raté. Néanmoins, « X » est constamment découragé par une femme énigmatique et ambivalente, « A », aussi hystérique en sa belle indifférence que séduisante par sa présence. « X » n'abandonne pas sa recherche de vérité, sollicitant l'aveu d'une rencontre refusée (oubliée et déniée) dans le passé. Rien n'advient en même temps que tout se condense dans chaque scène. « X » est en quête de reconnaissance, dévoilant en corollaire sa faiblesse : l'acte sexuel ne supplée pas la demande d'amour. La dame est presque indifférente, le regard vague. Elle part avec l'amant pourtant, sous le regard du mari délaissé.

La structure du roman privilégie les aspects duels, narcissiques, spéculaires, laissant tous les personnages au cœur de leur solipsisme. « X » parle à partir d'une position érotomane (ARREGUY, 2017, *sous presse*), visant dans un effort discursif, à destituer la femme, corrompre son éloignement énigmatique. Le fantasme d'une rencontre un an avant prend une forme entièrement imaginaire, obsessionnelle, sans réalité. « A » refuse la « romantisation » d'un moment qu'elle dénie (ou que « X » hallucine?). Elle cache et dément l'hypothèse sexuelle de façon à la maintenir encore plus intense chez l'homme. Habillée de ses robes superbes au décours de promenades solitaires dans le jardin insolite, « A » figure LA femme complète, à la fois en place d'objet inaccessible et pour autant, si désirable. La non-réalisation symbolique de la relation signe le vide de sa mémoire, son oubli à l'égard de ce qui s'est passé un an avant, à Frederiksbad peut-être ou à Marienbad, à Baden-Salsa, ou jamais. « X » par contre, semble ne pas pouvoir dépasser cette scène sexuelle. Rien ne permet de savoir la véracité de cette rencontre. Le mari a un air arrogant, aucun des personnages ne semble être soumis à la loi de la castration. Une logique de l'omniprésence semble figurer une sexualité sans amour, déniait une différence des sexes pourtant irréfutable. Le film est imprégné

d'une tension passionnelle où sombre la terreur de l'absence de l'absence (ZIZEK, 2010), soit une angoisse extrême, lorsque le manque ne peut exister. Ce collage entre les personnages est en même temps menaçant et attirant. L'amour est forclos de la réalité. Il n'y a pas d'espace vide. Tout est rempli d'images. Le temps est fragmenté dans des plans internes et externes au château : les couloirs, les statues, les personnages semi-muets, les labyrinthes du jardin qui remplissent tout et ne signifient rien, sauf la frustration des amants. Parmi cet entourage de luxe, les personnages parlent et jouent apparemment sans affect, comme si tous étaient prisonniers d'une étrange réalité, d'une permanence incontestable, fixée dans un trait de mémoire qui ne cesse pas de ne pas s'écrire (LACAN, 1972-3) par la dénégation d'une trahison.

La comparaison de ces deux films induit deux logiques opposées : une romantique, illusoirement réalisable, l'autre passionnelle, angoissante et franchement impossible. *L'objet petit a* occupe la place de l'objet cause du désir dans le premier film et d'objet cause de l'angoisse dans le second. Néanmoins dans les deux cas - l'un représentatif du modèle traditionnel des rapports triangulaires, l'autre de relations duelles narcissiques plus contemporaines – est démontrée l'invalidité de la relation sexuelle dans la temporalité des amants. L'omniprésence du rapport sexuel ne se matérialise que dans une mémoire fantasmatique. L'amour s'explique comme impasse d'une temporalité psychique infranchissable où le sexe-réel est paradoxalement un point *non-tout* de la relation.

Références bibliographiques

- BADIOU, Alain. *Elogio ao amor [Éloge à l'amour]*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- COSTA, J. F.. *Sem fraude nem favor. Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro : Rocco, 1999.
- FREUD, S.. (1910). "D'un type particulier de choix d'objet chez l'homme" in *Oeuvres Complètes Psychanalyse (OCP)*, V.X. Paris: PUF, 1998.
- LACAN, J., (1962-1963). *Le séminaire – livre X. L'angoisse*. Paris : Éditions du Seuil, 2004.
- _____. *Le séminaire – livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- _____. (1972-3). *Encore. Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XX*. Paris: Seuil, 1975.
- ŽIŽEK, S.. *Órgãos sem corpos: Deleuze e consequências*. Rio de Janeiro, RJ: Cia. de Freud, 2008.
- _____. (2006). *Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo, SP: Boitempo, 2009.
- _____. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro : Zahar, 2010.