

VERTIGO, FANTASME MASCULIN, MASQUE FEMININ

MURIEL MOSCONI*

ABSTRACT. *Vertigo, Masculine Phantasy, Feminine Mask.* *Vertigo* allows us to shed light on how an obsessive symptom is articulated with a typical masculine phantasy and how it unravels itself during the crossing of this phantasy. On the feminine side, it teaches us in what respect can it be onerous to wear the mask of the object of the masculine phantasy.

Keywords: *phantasy, mask, feminine, masculine, object, sublimation.*

Vertigo est l'un des films préférés d'Alfred Hitchcock, si ce n'est le préféré. Il s'y déploie un scénario typiquement obsessionnel qui va d'un symptôme, le vertige, qui donne son titre au film et qui est un ressort essentiel de l'intrigue, à la mise en scène d'un fantasme puis à son démontage, pour se clore sur le dénouement du symptôme. Le personnage féminin principal constitue la plaque tournante de ce parcours.

Cette œuvre met en scène la répétition ou la pseudo-répétition d'un scénario fantasmatique où Hitchcock instille toute l'ironie et tout l'humour qui lui sont propres. Il s'agit d'un film de 1958 dont le scénario est tiré d'un livre de Boileau et Narcejac *D'entre les morts*¹ écrit à l'intention d'Hitchcock. *Bruges-la-Morte*², le roman de Georges Rodenbach, paru en 1892, inspire aussi Hitchcock. Ce roman symboliste, dont Bruges est le personnage principal, relate la passion qu'un veuf voue à une actrice, sosie de son épouse morte. Il ira jusqu'à l'étrangler avec la tresse

* Membre de l'École, AME Psychiatre, praticienne attachée auprès du C.H.U. de la Conception, Marseille, membre du comité scientifique et de la fondation de l'Institut Hospitalier de Psychanalyse de Ste-Anne, Paris, enseignante au Collège de clinique psychanalytique du Sud-Est. E-mail mmosconi@wanadoo.fr

¹ Boileau P. et Narcejac T., *D'entre les morts*, Paris, Denoël, 1954.

² Rodenbach G., *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1892.

des cheveux blonds de son épouse que l'actrice aurait, à son insu, profanée. Et c'est l'opprobre de la ville elle-même, Bruges, qui le pousse à cet acte. Mais revenons à *Vertigo*.

L'histoire

John Ferguson, dit « Scottie », joué par James Stewart, est un ancien inspecteur qui a pris sa retraite anticipée de la police à cause de sa tendance au vertige. Ce symptôme « traumatique » est apparu alors que, poursuivant un malfaiteur sur les toits de San Francisco, il chute dans le vide. Il se rattrape au rebord de l'immeuble mais le policier qui tente de le sauver fait une chute mortelle. Le corps désarticulé de ce policier constitue une image indélébile qui inaugure une série de corps désarticulés par leur chute. Cette série scande le film. L'un de ses anciens amis, Gavin Elster, propose à Scottie de surveiller sa très belle femme, Madeleine, jouée par Kim Novak. Son comportement étrange laisserait en effet redouter un suicide. Elle semble fascinée et hantée par son arrière-grand-mère, Carlotta Valdez, une femme célèbre à San Francisco qui a mené une existence tragique, marquée par le vol de son enfant, avant de se suicider juste un siècle auparavant et à l'âge actuel de Madeleine, 26 ans.

Scottie voit Madeleine et en tombe immédiatement amoureux. Il la prend en filature et la sauve d'une noyade volontaire dans la baie de San Francisco. Madeleine lui fait part des réminiscences qui la hanteraient et elle l'amène à la conduire à une mission espagnole où Carlotta Valdez aurait vécu. Une fois sur les lieux, elle monte dans le clocher et Scottie la voit se jeter dans le vide, comme si elle était sous l'emprise de Carlotta. Incapable de la suivre à cause de son vertige, Scottie n'a rien pu faire pour la sauver... Après un procès où il est acquitté au bénéfice du doute, mais où il est condamné par le juge sur le plan éthique, Scottie est hospitalisé pour une dépression stuporeuse et mélancoliforme aiguë. A sa sortie, il erre sur les lieux où il a suivi Madeleine et il rencontre par hasard son sosie, Judy, une employée de bureau un peu vulgaire qu'il voit se refléter dans la vitrine du fleuriste où Madeleine a acheté le bouquet de Carlotta qui apparaît en surimpression sur l'image de Judy. Nous apprenons rapidement qu'en fait Judy est bien Madeleine ou plus exactement que Judy a joué le rôle de Madeleine depuis le début. Elle était, non la femme mais la maîtresse et la complice de Gavin Elster, « l'ami » de Scottie, dont le cadavre de la femme légitime a été précipité du haut du clocher. Les complices avaient monté cette machination pour faire disparaître la riche épouse dont seul son mari héritait, en tablant sur le vertige de Scottie qui l'empêcherait de suivre Madeleine/ Judy en haut du clocher.

Scottie, à la rencontre de Judy déclenche une crise de « fétichisme nécrophile³ » pour reprendre les termes d'Hitchcock, il fait tout pour que Judy se transforme en Madeleine, en la faisant s'habiller, se maquiller et se coiffer comme la morte. Je cite Hitchcock: „[dans ce film, il y a] un aspect que j'appellerai « sexe psychologique », c'est ici la volonté qui anime cet homme de recréer **une image sexuelle impossible**⁴, pour dire les choses simplement, cet homme veut coucher avec une morte, c'est de la pure nécrophilie. La situation fondamentale du film [apparaît dans les scènes où James Stewart emmène Judy chez le couturier pour lui acheter un tailleur, une robe identique à ceux que portait Madeleine, dans le soin avec lequel il choisit les mêmes chaussures que Madeleine comme un « maniaque ».] Tous les efforts de James Stewart pour recréer la femme [Madeleine], cinématographiquement sont montrés comme s'il cherchait à la déshabiller au lieu de la vêtir. Et la scène que je ressentais le plus, c'est lorsque la fille [Judy] est revenue après s'être fait teindre en blonde. James Stewart n'est pas complètement satisfait parce qu'elle n'a pas relevé ses cheveux en chignon [comme Madeleine et Carlotta]. Qu'est-ce que cela veut dire? Cela veut dire qu'elle est presque nue devant lui mais qu'elle se refuse encore à enlever sa petite culotte. Alors James Stewart se montre suppliant et elle dit: « D'accord, ça va », et elle retourne dans la salle de bains. James Stewart attend qu'elle revienne nue pour l'amour [c'est-à-dire avec le chignon de Madeleine, ses habits, son maquillage] ... Lorsqu'elle sort de la salle de bains elle est éclairée par [un] néon vert [ce qui donne le même effet que dans la scène de la première partie où Madeleine est sur la tombe de Carlotta Valdez], elle revient vraiment d'entre les morts... Pendant un instant James Stewart sent que Judy est bien Madeleine et il en [est] abasourdi.”⁵

Ils filent alors, pendant un temps, le parfait amour pour autant que Judy se déguise en Madeleine. Mais elle commet un acte manqué: elle met un médaillon qui aurait appartenu à Carlotta Valdez et que seule « Madeleine » pouvait détenir. Scottie l'aperçoit et il comprend que l'on s'est joué de lui et que Judy et Madeleine ne sont qu'une seule et même femme. Il entraîne alors Judy à la mission espagnole, il la fait monter de force au clocher en surmontant son vertige et il lui fait avouer la machination. Alors qu'au sommet du clocher ils s'embrassent, en partie réconciliés, surgit une nonne à l'aspect spectral. Terrorisée, Judy tombe dans le vide au même endroit supposé que « Madeleine ». Scottie, débarrassé de son vertige contemple alors du sommet du clocher le corps désarticulé de Judy qui porte la robe noire que portait « Madeleine » la première fois où il l'a vue et où il en est tombé amoureux.

³ Hitchcock A. et Truffaut F avec la collaboration de Scott H., *Hitchcock/ Truffaut Édition définitive*, Paris, Gallimard, 2005, p. 208.

⁴ C'est nous qui soulignons.

⁵ *Ibid.*, pp. 208-209.

Que nous apprend Hitchcock ?

« Le névrosé, dit Lacan, est de pied en cap la question et la question mise en forme. Il est la question articulée sur l'au-delà du voile.⁶ » C'est avec le symptôme que le névrosé pose la question de cet au-delà, la question de son être sexué et de son existence pour l'Autre. Le symptôme est une question adressée à l'Autre: « Que suis-je pour toi ? » C'est une entreprise vouée à l'échec puisque l'Autre est essentiellement le lieu du manque. Au-delà du voile, il n'y a rien. Le fantasme est une réponse toute faite et à côté à la question du symptôme qui assure au sujet un semblant d'être et qui lui permet d'aborder l'Autre sexe au prix d'une méconnaissance radicale. *Vertigo* suit ce canevas du symptôme-question au fantasme-réponse avec son aspect *ready-made* et sa logique perverse, au sens du trait de perversion et non de la structure perverse. Cette logique apparaît dans « le fétichisme nécrophile ».

Vertige

Le vertige répétitif saisit Scottie au début du film pour ne le lâcher qu'à la fin. Il donne son titre au film et il est évoqué par différents motifs répétitifs en spirale: le générique, les poursuites circulaires dans San Francisco, les travellings circulaires récurrents, les escaliers du clocher, le cauchemar de Scottie où le bouquet de Carlotta et de Madeleine éclate en spirales, et surtout le chignon de Carlotta et de Madeleine que Judy aura toutes les réticences à arborer. Pour donner à voir ce vertige à Hitchcock fait une invention technique: le travelling arrière accompagné d'un zoom avant.

Ce vertige face au vide indique que quelque chose du voile sur le manque de l'Autre, sur la castration de l'Autre s'est levé. Et dans ce vide ne gît plus qu'un corps désarticulé: celui du policier pour le prologue, celui de Madeleine pour le tournant du film, celui de Scottie dans son cauchemar, images indélébiles de la mortification du phallus. Mais pour l'épilogue le corps de Judy n'apparaît pas à l'écran. Cette élisioin indique une résolution. La culpabilité face à ces corps vient d'abord couvrir l'angoisse du vertige. Nous verrons comment ce symptôme se résout plus loin.

⁶ Lacan J., « La psychanalyse et son enseignement », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 437-458, extrait de la discussion inédit dans les *Écrits* et publié dans le *Bulletin la Société française de Philosophie*, tome XLIX, n° 2, avril-juin 1957, pp. 65-101, p. 89.

Première partie, fantasme et sublimation

C'est donc au titre de son symptôme que Scottie est appelé dans le scénario meurtrier imaginé par Gavin Elster et Judy. Ce scénario déploie un fantasme obsessionnel très classique: l'impossible sauvetage d'une femme de la mort qui la hante et dont elle est déjà marquée. Freud remarque que le fait qu'une femme soit celle d'un autre homme est une condition nécessaire au fantasme de sauvetage de cette femme idéalisée, menacée par la corruption dans ce qu'il dénomme « l'amour de la putain⁷ ». Il y retrouve les coordonnées œdipiennes du fantasme, la mort étant là une figure de la castration.

Le début du film, jusqu'au faux suicide de la fausse Madeleine, est donc un formidable leurre: l'histoire de l'obsession progressive du héros par la fascinante image de Madeleine, qui mène nécessairement à la mort, l'histoire d'une passion dramatique où Scottie, moderne Orphée, tentant désespérément de sauver l'aimée des esprits qui l'assaillent, la pousse vers la mort à son insu. Et ce scénario pourrait être une variation sur l'impossible du rapport sexuel⁸. En quoi l'image de Madeleine est-elle fascinante? Quels sont les soubassements de cette image sublime? Ce sont essentiellement les rapports qu'elle entretient avec la mort qui rendent Madeleine fascinante. Comme le remarque Slavoj Žižek⁹, le point de départ de la sublimation est l'envers de l'objet brut, c'est le vide autour duquel s'articule le désir. L'objet *a*, cause du désir incarne précisément ce vide. Il est la positivation d'un « rien », qui, d'une certaine manière, coïncide avec sa propre absence, avec son lieu vide: objet impossible, non symbolisable, que Lacan désigne par le terme freudien de *das Ding*. « *Das Ding* est ce qui dans la vie peut préférer la mort », dit Lacan¹⁰, d'où son accointance avec la pulsion de mort. À partir de là « la sublimation élève l'objet à la dignité de la Chose¹¹ ».

Les mirages fournis par les créateurs de robes ou de chapeaux soutiennent la symbolisation du fantasme $\$ \diamond a$ sur laquelle s'appuie le désir du sujet. Ils constituent les éléments imaginaires du fantasme, de l'ordre du phallus féminin, qui viennent à recouvrir, à leurrer le sujet au point même de *das Ding*¹². Et Hitchcock veille avec

⁷ Freud S., « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse. Un type particulier de choix d'objet chez l'homme (1910) et Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse (1912) », *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1973, pp. 47-65 ou *Œuvres complètes*. T. XI, Paris, P.U.F., 2004.

⁸ Žižek S., « Sueurs froides: la sublimation et la chute de l'objet », *Tout ce que vous avez voulu savoir sur Lacan sans oser le demander à Hitchcock*, Paris, Navarin, 1988, pp. 165-170.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Lacan J., *Le séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 124.

¹¹ *Ibid.*, p. 133.

¹² *Ibid.*, p. 119.

soin à ce que la garde-robe de la fausse Madeleine soit essentiellement aux couleurs du deuil: le gris, le blanc, le noir, avec une touche de violet. Scottie la reproduira scrupuleusement dans la deuxième partie.

Lacan note la fonction de masque de l'objet a qui soutient le fantasme de l'homme, masque de la fonction de L/a femme, inaccessible, sous les formules de la sexualisation dans *Encore*¹³ :

$$\S \rightarrow a \quad L/a.$$

Et le fait d'élever une femme particulière à la dignité de la Chose comporte un danger de mort pour cette femme chargée d'incarner cette Chose, puisque La femme n'existe pas, d'où la logique de la mort de Madeleine dans le scénario fantasmatique. La mort est aussi un Autre réel, une figure-limite à répondre de l'existence¹⁴, centrale pour l'obsessionnel dont la question est: « suis-je vivant ou mort ? ». Scottie, dans ses efforts désespérés pour sauver Madeleine, illustre parfaitement cette remarque de Lacan: « l'obsessionnel, étant dans le perpétuel vertige de la destruction de l'Autre, n'en fait jamais assez pour que l'autre se maintienne dans l'existence.¹⁵ » Mais ce sont justement ses efforts désespérés qui précipitent Madeleine vers la mort dans le scénario. Elle sera alors, pour lui, radicalement Autre.

Midge, un contrepoint, indice de la réalité

Hitchcock, et Samuel Taylor, son scénariste, ont inventé un personnage qui n'apparaît pas dans le roman de Boileau et Narcejac, il s'agit de Midge, une camarade d'université de Scottie avec lequel elle a été fiancée et qui reste amoureuse de lui. Il n'est pas indifférent qu'elle soit styliste en soutien-gorge et peintre. Sa connaissance des artifices féminins et son côté « pieds sur terre » l'amènent à être très sceptique vis-à-vis de l'histoire de Madeleine hantée par Carlotta. Une scène de la première partie indique déjà le côté toc du scénario fascinant qui se déroule: Midge donne à voir à Scottie un tableau qu'elle a peint. Il s'agit de la reproduction du portrait de Carlotta devant lequel Madeleine semble s'abîmer comme Dora devant la *Madone* de Dresde. Mais c'est son propre visage qu'elle a peint à la place de celui de Carlotta, comme ces cadres peints où les photographes de foire invitent le chaland

¹³ Lacan J., *Le séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 73.

¹⁴ Lacan J., « La psychanalyse et son enseignement », *Écrits, op. cit.*, p. 453.

¹⁵ Lacan J., *Le séminaire, livre VII, Le transfert*, Paris, Seuil, 1991, p. 241.

à passer la tête. Elle indique déjà par là le cadre du fantasme kitch qui happe Scottie et son désir à elle de susciter son désir à lui. Mais la leçon d'ironie et de réalisme est trop abrupte. Scottie ne supporte pas cette pointe et part en claquant la porte.

Deuxième partie, les montants du fantasme, fétichisme et chute de l'objet désidéalisé

Hitchcock a choisi, contrairement à Boileau et Narcejac, de nous révéler très vite après la rencontre de Judy que celle-ci était bien la fausse Madeleine de la première partie. Il s'agit de choisir le suspense: « Comment Scottie réagira-t-il lorsqu'il saura la vérité ? », contre la surprise de la révélation finale¹⁶. Ce choix nous permet de voir de biais le fantasme que, dans la première partie, nous voyons en quelque sorte de face en nous y incluant. Par cette anamorphose, il nous en révèle les montants, d'autant plus que Scottie dans son « fétichisme nécrophile », dans son travail de deuil à l'envers, s'ingénie à transformer la rousse et charnelle Judy en la blonde et éthérée Madeleine, la vulgaire Judy qui ne porte que des couleurs vives en la raffinée Madeleine habillée aux couleurs du deuil. Mais Judy, elle, est une femme bien vivante qui l'aime et le désire, ce dont Scottie ne veut rien savoir.

Le désir de Judy se trouve soutenu par le manque qu'elle suppose à Scottie, grugé, malade, perdu, selon la formule du fantasme hystérique : $\frac{a}{-\varphi} \diamond A$.

Elle se propose, dans sa mascarade « magdalénienne », de combler le manque de Scottie. Et le désir de Scottie suscite son propre désir, le désir étant le désir de l'Autre, la transformant d'aimée en aimante, selon la métaphore du transfert. C'est l'amour de Scottie pour Madeleine, pour lequel elle est tout, à l'inverse de Mme K pour M. K, qui suscite son amour pour lui. Mais lui la condamne au masque de fer de La femme perdue, c'est-à-dire au masque d'une morte qui, de son vivant, était hantée par une morte. Il ne peut l'aimer que si elle arbore le chignon en spirale que Madeleine a « hérité » de Carlotta, indice de sa mort prochaine. La sublimation de Judy et son inclusion dans le fantasme de Scottie se traduisent par sa mortification dans le Réel et si Scottie la désire, c'est qu'elle est déjà morte. L'acte manqué de Judy, où elle met le pendentif de Carlotta pour révéler la vérité à Scottie, précipite sa chute. Pour Scottie, Judy/ Madeleine tombe alors hors de son élément. N'apparaissant plus sur fond de Chose, sa beauté devient un écœurant déchet, le mouvement de sa désublimation lui fait perdre son

¹⁶ Hitchcock A. et Truffaut F. avec la collaboration de Scott H., *Hitchcock/ Truffaut Édition définitive*, op. cit., p. 208.

statut d'objet du fantasme. Et si Judy tombe du clocher, c'est qu'elle s'est aperçue qu'elle a chu de son statut dans l'Autre: elle n'est plus accrochée à un trait idéal dans l'Autre. Si elle tombe c'est qu'elle est déjà tombée pour Scottie. Le fantasme régit la réalité: on ne porte jamais un masque sans le payer tôt ou tard dans sa chair. Hitchcock évite une alternative simple: ou bien l'histoire romantique de l'amour impossible ou bien le dévoilement d'une intrigue ordinaire derrière le masque du sublime, il choisit une voie plus radicale: il désublime l'objet, il sape son pouvoir de fascination de l'intérieur, pour nous en montrer sa face de déchet¹⁷.

Comment le symptôme se dénoue-t-il ?

C'est dans sa deuxième montée des marches du clocher, où il entraîne Judy, que Scottie s'aperçoit qu'il ne souffre plus de vertige. Il n'est plus fasciné par le vide de l'Autre, par le côté sublime de la mort après les révélations de Judy. Cela lui permet de s'apercevoir qu'un autre avant lui avait encore plus façonné Judy en Madeleine. Lui ne demandait à Judy que de présenter l'image de Madeleine alors que Gavin Elster avait dû lui apprendre tout le raffinement supposé de Madeleine. C'est donc par le désir et le fantasme d'un autre homme, au demeurant un escroc, que Scottie était passé. Ceci n'est pas sans évoquer le mathème du fantasme de l'obsessionnel : $\mathbb{A} \triangleleft \varphi (a, a', a'', \dots)$.

C'est de la place de l'Autre barré que l'obsessionnel désire, cet Autre barré est le père dans son côté escroc qui énonce la loi mais qui la tourne, comme le père escroc de l'homme aux rats. Il désire ϕ , le phallus imaginaire (Judy peut-être) qui est de l'ordre de la dévaluation du ϕ , le phallus symbolique (Madeleine), a, a', a'' , ... correspondent eux à la mise en équivalence des objets dans leur ravalement (les rats de l'homme aux rats, par exemple ou la série des femmes dévaluées de « l'amour de la putain »).

Qu'en déduire? Scottie a pu apercevoir les coordonnées de son fantasme dans son côté *ready-made*. Il a pu apercevoir la culpabilité, la faute qui divise l'Autre comme lui-même en est divisé. Dans la clinique est-ce suffisant pour dénouer un symptôme? En tout cas ce que nous savons c'est que c'est par un bougé sur la fonction père qu'une phobie peut se résoudre. Ce bougé va plutôt dans le sens d'une opération du Père symbolique. Ici la jouissance du Père réel est soulignée et dénoncée par la résolution de l'énigme policière, ce qui n'est pas sans rapport avec l'opération du Père symbolique.

¹⁷ Zizek S., « Sœurs froides: la sublimation et la chute de l'objet », *op. cit.*

Conclusion : une femme est substituée à une autre dans une répétition ironique

Hitchcock nous donne à voir comment une femme peut constituer la métaphore d'une autre femme du point de vue de *l'Homme* (obsessionnel), dans un système de poupées russes: dans la mise en scène de Gavin Elster, Carlotta apparaît comme la métaphore mortelle de « Madeleine »; dans la mise en scène de Scottie, c'est « Madeleine » qui est la métaphore mortelle à laquelle il assigne Judy. D'ailleurs, François Truffaut remarque que la manière dont Alfred Hitchcock a choisi Kim Novak est une mise en abyme (selon une figure chère à l'obsessionnel) du thème du film: « L'actrice que nous voyons sur l'écran est une remplaçante [Vera Miles, nettement plus mince et éthérée que Kim Novak, avait été initialement choisie] et cela rend le film d'autant plus curieux que cette substitution constitue le sujet même du film... Le film [gagne] à se regarder ainsi: un metteur en scène oblige une actrice de remplacement à imiter l'actrice initialement choisie.¹⁸ » C'est en effet en se présentant comme le metteur en scène de cette métaphorisation « forcée » que l'obsessionnel peut aborder la manière dont une femme se fait Autre pour elle-même comme elle l'est pour lui. Cette métaphorisation forcée, qui est plutôt de l'ordre d'un désignateur rigide à la Kripke, est loin cependant de la métaphore que constitue l'Autre femme pour une femme. Cette métaphore-là a la valeur d'une énigme qui soutient son désir, dans une dialectique du manque. Hitchcock a su montrer en quoi le désir de l'Autre féminin constitue un insupportable pour l'obsessionnel. Scottie, comme Orphée, perd ses femmes, Midge, Madeleine et Judy après que chacune a exprimé un désir à son égard. Seul le fantasme répétitif de La femme morte lui permet, un temps, de suppléer à l'impossible du rapport sexuel.

Hitchcock fait valoir plusieurs facettes de la répétition ici. S'il ironise sur la théorie de la réminiscence dont souffrirait Madeleine envahie par le souvenir de Carlotta, c'est pour dévoiler le soubassement fantasmatique qu'elle cache. Le symptôme traumatique se fait lui répétitif, scandé qu'il est par l'image indélébile du corps-phallus mortifié. Et la problématique de l'objet perdu, commémoré par la répétition d'un trait unaire idéal, est portée à son paroxysme dans ce deuil à l'envers du symptôme au fantasme. La répétition apparaît là sous la domination du fantasme, comme dans la contrainte de destinée que Freud a mise en valeur¹⁹, et

¹⁸ Hitchcock A. et Truffaut F. avec la collaboration de Scott H., *Hitchcock/ Truffaut Édition définitive*, op. cit., p. 277.

¹⁹ Freud S., « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1970, pp. 7-81.

elle évoque le paradoxe de Zénon où Scottie, moderne Achille, ne peut que répéter indéfiniment son pas à la poursuite de Madeleine, sa Briséis, du fait de « l'insistance du rapport vide²⁰ ». A titre de comparaison, comme apparaît plus léger et plus paradoxal, le comique de l'absurde de la chute d'un « drame bien parisien »²¹ d'Alphonse Allais quand, à la fin du bal des incohérents, ils retirent leurs masques et où ce n'était pas lui et ce n'était pas elle non plus.

²⁰ Lacan J., « ... ou pire, compte rendu du séminaire 1971-1972 », *Autres écrits, op. cit.*, pp. 547-552, p. 550, note 1.

²¹ Allais A., « Un drame bien parisien », *Le Chat noir*, n° 432, 26 avril 1890, Paris, p. 1527-1528.