



LES PULSIONS À L'ŒUVRE – DEVENIR PEINTRE

Jeanne Catania

► To cite this version:

Jeanne Catania. LES PULSIONS À L'ŒUVRE – DEVENIR PEINTRE. Sciences de l'Homme et Société. Université paris 8, 2023. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-04620729⟩

HAL Id: tel-04620729

<https://hal.science/tel-04620729v1>

Submitted on 21 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis
École Doctorale « PRATIQUES ET THÉORIE DU SENS »

THÈSE DE DOCTORAT de Psychanalyse
Sciences Humaines et Sociales

présentée par Jeanne CATANIA

LES PULSIONS À L'ŒUVRE – DEVENIR PEINTRE

Sous la direction de Fabienne HULAK

Date de soutenance : le 6 mars 2023

Jury:

Fabienne HULAK

Gérard WAJCMAN

Tania COELHO DOS SANTOS

Yohan TRICHET

Emmanuelle BORGNIS-DESBORDES

Anne CORNELOUP

LES PULSIONS À L'ŒUVRE – DEVENIR PEINTRE

Résumé

Les pulsions œuvrent entre conscient et inconscient à créer les formations du langage qui permettent d'entrer dans l'échange social. Elles sont donc à l'origine des représentations psychiques qui les sous-tendent, et ont constitué un objet d'étude fondamental pour la psychanalyse dès ses origines, car elles articulent toutes les créations sociales de l'humanité.

La peinture nous offre un vivier d'images qui exposent, dans leur forme même, comment les pulsions du peintre en leur parcours travaillent à faire du tableau un double d'image du corps. C'est en repérant dans le tableau les effets visibles du passage des pulsions du sujet sur la toile, dans les traces qu'il montre de leurs actions, dans la composition des signes iconiques qu'il choisit, que Freud et Lacan ont isolé *la* pulsion, afin de nous donner à voir une représentation de l'irreprésentable : le mouvement vital du psychisme de la naissance à la mort du sujet. Le peintre leur a montré la voie. Les tableaux sont pour le peintre des corps de suppléance donnés en pâture à la jouissance du regard, auxquels il ne cesse de donner naissance. Cette étude expose une esthétique psychanalytique. Elle vise à cerner comment les pulsions font le peintre, qui est en perpétuel devenir, et quelle est sa jouissance.

Mots clés

Freud – Lacan – pulsion -- corps – représentation – tableau – tissu – trait

THE DRIVES AT WORK – BECOMING A PAINTER

Summary

The drives work between the conscious and unconscious to create language formations that allow one to enter the social exchange. Therefore, they are at the origin of the psychic representations that underlie them. They have constituted a fundamental object of study for psychoanalysis from its origins because they articulate all the social creations of humanity.

Painting offers us a wealth of images that, in their very form, expose how the painter's drives work to make the painting a double image of the body. By locating in the painting the visible effects of the movement the subject's drives on the canvas, in the visible traces shown of their actions, in the chosen iconic sign's composition, Freud and Lacan isolated the drive, to show a representation of the unrepresentable: the vital movement of the psyche from the subject's birth to their death. The painter has shown them the way. For the painter, the paintings are substitute bodies given over to the enjoyment of the gaze which never stops giving birth. This study explores a psychoanalytical aesthetic. Its aim is to identify how the drive makes the painter, who is in a state of perpetual becoming, and what his jouissance is.

Key words

Freud - Lacan - body-drive-picture - representation – tissue - fabric-line

UFR : LA SECTION CLINIQUE (EA-4007)

2 rue de la liberté

93526 – Saint-Denis, France

Remerciements

Je remercie Madame Fabienne HULAK, ma directrice de thèse, qui m'a permis de mener cette recherche jusqu'à son terme.

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à Monsieur Gérard WAJCMAN, qui m'a ouvert la voie vers une telle réalisation, pour le soutien sans faille avec lequel son œil amical a veillé patiemment sur mon parcours difficile. La musicalité de son écriture m'a accompagnée tout au long de ce périple, ses mots et ses phrases ont tissé la toile de fond que je n'ai jamais perdue de vue.

Je remercie Madame Anne CORNELOUP pour avoir accepté avec grâce de faire dialoguer Histoire de l'art et Psychanalyse pour mon plus grand plaisir, depuis mes premiers pas d'écriture dans ce domaine jusqu'à ce jour.

Je remercie les autres membres du jury, Madame Tania COELHO DOS SANTOS, Monsieur Yohan TRICHET et Madame Emmanuelle BORGNIS-DESBORDES d'avoir chacun contribué à ma soutenance.

Je remercie Madame Brigitte FÉLIX, directrice de l'École doctorale « Pratiques et théories du sens », qui a soutenu jusqu'au bout ma démarche.

Enfin, je remercie mes enfants, mes proches, ainsi que mes très chers amis et collègues d'avoir manifesté leur intérêt pour mon travail et de m'avoir encouragée jour après jour.

Table des matières

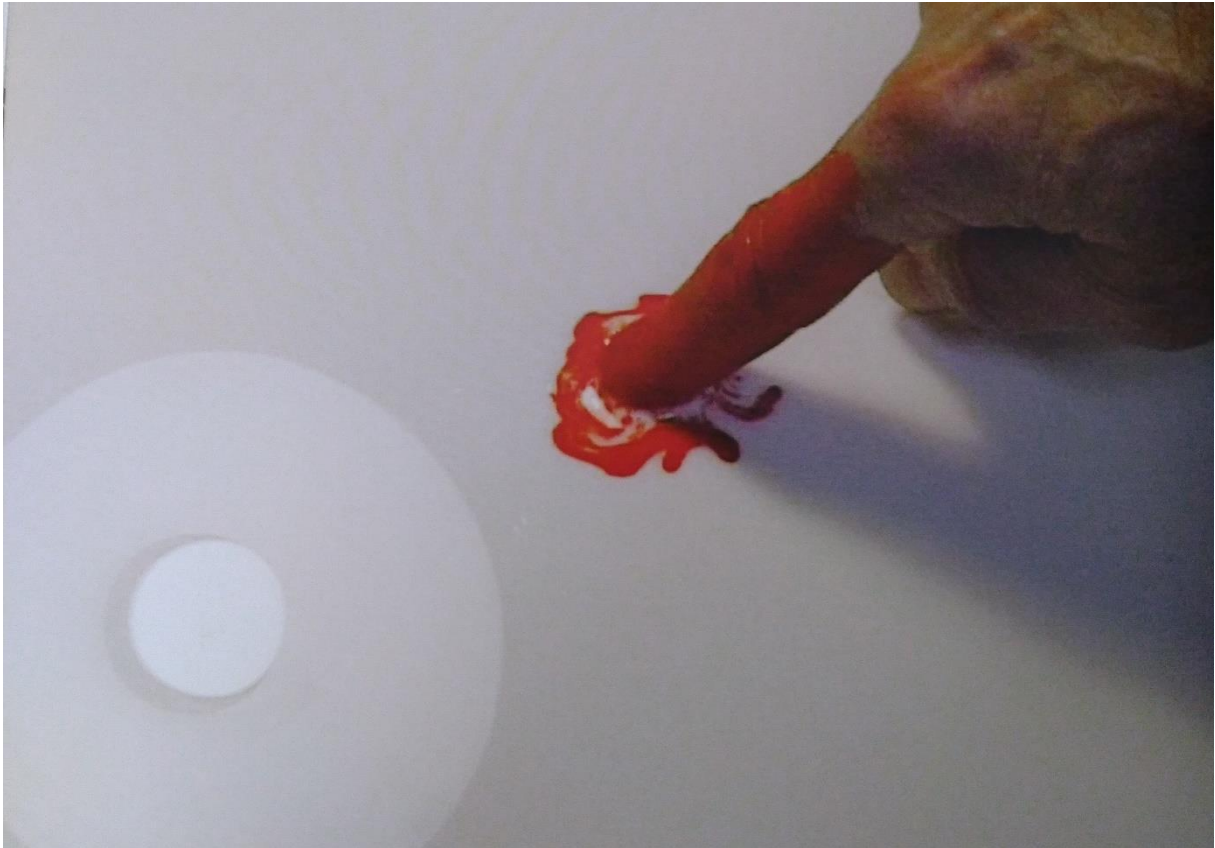
RÉSUMÉ.....	3
SUMMARY	5
REMERCIEMENTS.....	7
TABLE DES MATIÈRES.....	9
INTRODUCTION	13
1. LES HYSTÉRIQUES SE FONT OBJET DE SUBLIMATION POUR L'AUTRE.....	25
1.1. Le désir de Charcot	29
1.1.1. Charcot dessinateur et médecin	29
1.1.2. La rencontre avec les tableaux spectaculaires des hystériques.....	35
1.1.3. Un objet esthétique déssexualisé.....	41
1.2. Une identification imaginaire dans Les Démoniaques dans l'art	49
1.2.1. Quand le corps fait signe de la parole d'un autre	53
1.2.2. De la torsion au retournement un autre corps se dessine	59
1.2.3. L'âme, une pulsion féminisante ?.....	67
1.3. L'hystérie et ses utopies formelles.....	73
1.3.1. La fabrique des images de l'hystérie.....	73
1.3.2. Écriture et chiffrage des passions hystériques.....	85
1.3.3. Destins artistiques de l'iconographie hystérique.....	98
2. REPRÉSENTER, LA FONCTION DU PSYCHISME	107
2.1. Une représentation du système psychique se dessine	107
2.1.1. Des premiers dessins du système neuronal à la première topique	111

2.1.2.	... et aux structures en réseaux des premières associations	119
2.2.	Représenter, un fait de langage	129
2.2.1.	Des représentations de choses aux représentations de mots	129
2.2.2.	... se forment des signifiants, les représentants de la représentation du sujet	135
2.3.	Du signe à la représentation	141
2.3.1.	Les signes iconiques, entre objet et langage.....	141
2.3.2.	La peinture, une langue de signes.....	151
3.	L'IMAGE-MENT DU SUJET	159
3.1.	Sublimer, une issue primordiale du sujet.....	163
3.1.1.	Du « premier mensonge » à la sublimation	165
	Le « proton pseudos »	165
	La genèse de la sublimation chez la fille.....	175
3.1.2.	La psychanalyse représentée par la peinture	181
	Lucy, l'un des « tableaux primitifs » de Freud	181
	Des rêves sublimés par la peinture.....	190
3.2.	Se faire une image	211
3.2.1.	S'imaginer au miroir de l'Autre	213
3.2.2.	La circonvolution de Léonard	231
4.	PORTRAIT DE LA PULSION	255
	<i>La sublimation a inspiré Freud</i>	<i>255</i>
4.1.	Freud dessine le concept de « pulsion »	263
	<i>Une difficile représentation</i>	<i>263</i>
4.1.1.	Comme une poussée constante de sa source à son but.....	267
	Une poussée constante : das Drang	272
	Le but inatteignable de la pulsion	274
	L'objet, un substitut de but	277
	La source de la pulsion	278
4.1.2.	Un circuit en trois ou quatre temps ?	283
4.1.3.	La sublimation, un choix de jouissance ?	291
4.1.4.	Freud sublime l'aversion pour <i>La Chose</i> en pulsion de mort	295
4.2.	Lacan voit la pulsion dans l'œuvre.....	302
4.2.1.	L'Objet qui démonta le tableau	304

Le Ready- Made démonte la hiérarchie de l'art	304
Un Autre modèle de corps.....	306
4.2.2. Lacan voit l'objet duchampien.....	309
Lacan crée sa formule.....	310
L'Objet que Duchamp a vu	320
Le sujet dégenré par la pulsion de l'artiste	326
4.2.3. Les dimensions du corps de l'oeuvre	333
La pulsion donne ses dimensions à la Chose.....	337
Lacan fait de <i>La Chose</i> l'objet de la sublimation.....	337
La sublimation montre l'objet de la pulsion	341
La pulsion découpe l'image phallique du corps.....	345
Deux objets du tableau qui nous regardent	353
L'objet anal	353
L'objet regard.....	357
L'Autre dimension du tableau	365
Un démontage duchampien	365
Un « Portrait à la Lamelle »	368
Topologie et forme dans le tableau	372
<i>Du bon usage du tableau</i>	377
5. UN AUTRE CORPS TU MONTRERAS.....	379
5.1. Un corps surréaliste.....	383
5.1.1. Les corps-phallus.....	383
La Vénus, corps phallique idéalisé.....	383
Des phallus au menu	391
Chardin : sublimer le tactile.....	396
Un corps qui s'ombilique	410
5.1.2. Un corps tissu.....	422
De Clérambault, fasciné par l'objet : des étoffes volées... ..	426
... aux drapés mettant les corps hors-jeu.	454
5.2. Le corps en partance de Watteau	460
5.2.1. Le corps du désir.....	462
Un acteur sans paroles	463
Le corps du discours galant	468
Le corps composite du tableau.....	477
5.2.2. Le mouvement pulsionnel	482

À l'image d'un corps jouissant	482
Le retournement de la ligne	488
La jouissance du peintre	490
5.2.3. L'inscription d'un destin	496
À l'Enseigne de Gersaint	496
La femme, hors cadre	500
Le dernier Pèlerinage.....	502
5.3. Un corps digne du trait	506
0. Incise	510
1. Pinceau	513
2. Contour	518
3. Aspect	522
4. Géométrie	526
5. Expression	530
6. Histoires	534
00. Brèche	540
CONCLUSION	544
BIBLIOGRAPHIE	554
INDEX DES PRINCIPALES ŒUVRES PICTURALES REPRODUITES	576

Introduction



Sarkis, « *Au commencement, l'apparition* »¹

À quoi tient ce lumineux miracle qui fait apparaître sur la feuille la forme de l'objet représenté? Tout peintre, tout dessinateur, aussi novice soit-il, s'est émerveillé un jour de la voir émerger de la blancheur des limbes. Devenir peintre c'est montrer sans la dire la jouissance qui fait vivre. C'est jouir de faire se déposer sans cesse de la main à la toile, un corps au miroir de l'autre, et le lui tendre. Et entendre quelquefois dans ses paroles une petite musique familière, l'écho de son désir.

¹ Sarkis, « *Au commencement, l'apparition* », tirée du Film vidéo de 2005 (3 min 26), 2005, photo tirée de la vidéo, <https://vimeo.com/70322987>.

Il s'agit donc de décrire comment les pulsions d'un sujet sont à l'œuvre dans ses tableaux, et comment il advient ainsi à son destin de peintre.

Il en découle dans le même temps un portrait en creux de la pulsion, telle qu'elle se dessine sous la plume de Freud et de Lacan, qui l'ont regardé faire dans la peinture.

Le mot « décrire » résonne ici avec le sens que lui donne Hubert Damisch, celui du geste du peintre lorsqu'il inscrit un trait sur la toile, trait que l'historien d'art qualifie de pulsionnel. La ligne étant une formation secondaire, sublimatoire, du trait. Ce parcours tente donc de remonter aux sources de la pensée, mais pas sans les traces que le peintre nous en a laissées. Ce qui nous parle, au sens où le *parlêtre parle*, c'est-à-dire en montrant, est ici l'objet de notre attention.

La forme de l'objet se révèle dans sa pureté dans les dernières œuvres des maîtres.

Elle se « précipite » au sens où Lacan employait ce mot déjà dans son premier texte fondateur, celui du stade du miroir. Lacan montre un phénomène : celui de l'apparition de la structure. Il se fait, non pas peintre, mais révélateur de l'alchimique opération psychanalytique, qui laisse apparaître la structure du sujet et sa jouissance. Il ne trouve pas d'autre moyen que celui de recourir à la topologie pour montrer la pulsion à l'œuvre, elle qui fait se structurer le sujet. Il fait ce que le peintre ne cesse de faire : montrer dans l'image la forme du mouvement même qui le pousse à traduire le tracé de la vie qui l'anime.

Lacan, dans son dernier enseignement, dit : « Ça ne cesse pas de ne pas s'écrire »², en parlant de la jouissance. La pulsion ne cesse d'écrire la jouissance.

Il faut toute une vie au peintre pour rejoindre l'unique trait de pinceau, comme il faut à l'analysant une analyse pour voir le précipité de sa jouissance. Et pour situer hors cadre la forme de son plus pur désir.

Car faisant peinture, la pulsion ne cesse de montrer le tracé de la jouissance du sujet qui s'absente.

² Jacques LACAN, *Encore, Le séminaire, livre XX, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Points Essais », 2005, p. 184.*

L' image de la photographie qui surgit à la surface liquide est aussi celle de la Vénusté en ses commencements. Dans son exposition « Au commencement était le toucher »³, Sarkis finit par parler du « lait de la mort ». Il expose des photographies qui nous émerveillent en nous montrant, simplement, de chatoyantes infiltrations qui déploient leurs réseaux de couleurs dans l'eau. Mieux, il les filme, devant une *Déposition de Croix*, une déposition parmi toutes celles qui jalonnent l'histoire de la peinture. Sarkis montre l'essence divine du geste de création. Sur certains de ses clichés polarisés figurent des mains, qui nous offrent de façon variée les premiers signes de l'image : une pluie de petits points s'écoule d'entre leurs doigts. Le peintre met toute sa vie, toute une vie, à se montrer dans son œuvre. Il effeuille ses toiles comme autant de voiles et démultiplie généreusement le mouvement de ce que Freud a appelé son inconscient. Il se montre en ses saints suaires.

De toutes les aventures de la parole, aucune, mieux que la psychanalyse, ne montre la vivacité du regret au cœur de toutes les formations de l'esprit humain, de ne cesser d'échouer à ressusciter l'image.

Du mutisme de l'hystérique qui désire montrer un corps qu'elle n'a pas, aux topologies de Lacan qui révèlent le corps de parole du sujet, la peinture est ce mât de cocagne que l'enfant, puis l'homme, regarde parfois sans mot dire, aux frontières de la sidération.

La peinture hante la psychanalyse.

Il n'y a pas lieu ici de détailler par le menu les raisons ou les déraisons qui ont amené l'artiste à faire le choix de la sublimation, ce que Sophie de Mijolla a réalisé de façon magistrale en scrutant minutieusement les textes de Freud⁴. Son ouvrage décrit de façon enlevée les caractéristiques principales du sujet qui choisit la sublimation :

- l'excès d'énergie libidinale dont il dispose pour dériver les motions sexuelles enfantines perverses vers d'autres buts ;

³ Sarkis. « *Au commencement, le toucher* » : une exposition en trois lieux présentée du 9 novembre 2005 au 5 février 2006 au FRAC Alsace, Sélestat, à la chapelle Saint-Quirin, Sélestat, au Musée d'Unterlinden, Colmar. Paris: Archibooks, 2007.

⁴ Sophie de MIJOLLA-MELLOR, *Le choix de la sublimation*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

- l'aiguillon du traumatisme constituant l'effraction initiale provoquant la répétition de l'afflux d'excitation qui fait suite au flot d'impressions visuelles, et rend nécessaire leur transposition en une activité créatrice ;
- le désinvestissement de l'objet anal au profit d'autres objets socialement valorisés propres à s'inscrire dans le processus de symbolisation,
- le rôle du psychanalyste face au désir de l'analysant, qui se limite à lever d'éventuelles inhibitions, afin qu'il puisse accéder à son destin pulsionnel, car en définitive il reste du ressort du sujet et de ses choix lorsqu'il est confronté aux possibilités de jouir qui lui sont offertes.

Il manque à ce tableau la topologie de Lacan, celle qu'il fait émerger peu à peu en croisant l'Histoire de l'art, ses lectures de Freud et ses observations cliniques, nouant ainsi réel, imaginaire et symbolique : la structure qu'il montre est celle du langage.

Notre propos, guidé par le regard de Lacan, porte dès lors davantage sur une esthétique psychanalytique. Il aborde la question de la forme du parcours des pulsions du peintre, de la naissance à la mort du sujet, celle de son destin qui s'inscrit dans la peinture sous les dehors d'un double de corps, d'un corps pulsionnel. Nous suivrons donc le chemin montré par Freud à la suite de Lacan. Tous deux voient le tableau pour ce qu'il est : un lieu donné en pâture à la jouissance du regard. Ils le regardent déployer la représentation d'un corps dérisoire et grandiose. "Grandioses dans leur indétermination" : c'est ainsi que Lacan⁵ cite Freud⁶ parlant des pulsions.

Si l'artiste montre la voie au psychanalyste, on peut se demander pourquoi, pour Freud, tout commence avec l'hystérie, pourquoi ce sont les hystériques qui l'ont amené à prendre véritablement la parole. Car Freud se penche d'abord sur les symptômes de l'hystérique lorsqu'il commence à parler psychanalyse. Elles sont les phénomènes énigmatiques portés sur

⁵ Jacques LACAN, *Écrits, texte établi par Jacques-Alain-Miller*. Nouvelle éd., Paris, Ed. du Seuil, 1999, vol. 2, p. 332, 333.

⁶ « La doctrine des pulsions est, pour ainsi dire, notre mythologie. Les pulsions sont des êtres mythiques, grandioses dans leur indétermination. », extrait de «angoisse et vie pulsionnelle», in Sigmund FREUD, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. Rose Zeitlin, Paris, Gallimard, 1984.

le devant de la scène de l'époque, et font parler d'elles. Or, dans la toile de Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, l'hystérique, elle, regarde vers le tableau pour désigner son modèle. L'histoire des hystériques de la Pitié Salpêtrière montre en effet que ce qui peut sembler être un détail désigne, au-delà du seul désir du peintre, la question du sujet. Et sa question est sexuelle. Et sa question est pulsionnelle.

Charcot a pour sa part déjà longuement admiré la peinture lorsqu'il commence à porter haut le langage de la neurologie. Il scrute, entre autres objets de la pathologie, les hystériques qui s'agitent, possédées par un mal nommé depuis la plus haute Antiquité, ce mal qui révolte les mâles : l'hystérie. Et ce qu'il voit est contraire à ce qu'il voudrait voir, car la lésion organique dont il pourrait venir à bout ne se montre pas. Bien au contraire, rien n'explique l'origine mystérieuse des troubles "dysfonctionnels" qui provoquent les spectaculaires démonstrations de corps qui agitent ses patientes. Charcot est un médecin. Il s'empare de son objet, l'hystérie, avec le bon vouloir du scientifique entouré de ses assistants, et va même jusqu'à tenter dans ses laboratoires de l'encadrer dans un tableau de classification.

Pourtant Charcot a une sensibilité artistique, il sait ce que l'artiste montre : que c'est un mal de l'âme et non un mal de la matière qui traverse des femmes et des hommes. Il les différencie bien des aliénés.

Il cherche à voir le symptôme pour l'identifier, et expose dans ses expériences et dans les photographies de corps qui font tableaux, et qui sont à l'image, non pas des Imitations de Jésus-Christ, mais des reproductions d'œuvres de grands maîtres qu'il a recueillies dans *Les Démoniaques dans l'art*. Il monte et il démonte ces tableaux cliniques en isolant essentiellement le moyen d'action qu'est la parole. Charcot s'adjoit Paul Richer, un médecin artiste qui a sa place aux Beaux-arts et qui, contrairement à lui-même, poursuit un destin d'artiste, y compris aux Beaux-Arts. Richer mesure à l'aune de ses croquis les différents degrés de la crise hystérique. Charcot sait lui aussi dessiner mais il faut croire que sa jouissance n'est pas celle d'un peintre. Et il continue d'espérer jusqu'au bout qu'il trouvera la cause organique aux désordres des corps comme fin mot de l'histoire.

Des artistes ont été spectateurs et auditeurs des choses de l'hystérie et, lecteurs de Freud, ils en ont fait l'argile d'un nouveau mode de pensée : le surréalisme, qui promeut une forme de beauté convulsive. Lacan n'y a pas été indifférent, en témoin attentif et curieux des évolutions de son temps, et il a appuyé certaines de ses trouvailles sur les perspectives que ce mouvement artistique lui a ouvertes.

Nous suivrons alors le regard de Freud dans les détours que le spectacle de l'hystérie, et de ses foisonnements imaginaires, à l'œuvre dans les cures de ses patientes – ce sont des femmes pour la plupart – lui inspirent.

L'écoute des secrets de leur psyché lui permet de dessiner les arcanes, à partir du modèle réticulaire neuronal, d'une *Esquisse d'une psychologie scientifique*, qui constitue sa première topique, au cœur de laquelle on voit la libido sexuelle circuler entre conscient et inconscient, diffractant les représentations pour en créer de nouvelles par dérivations. Il s'agit pour le système psychique de réguler par ce moyen l'excès d'excitation, qui ne doit pas s'épuiser, en mettant néanmoins à distance *Das Ding*, instance qui incarne la source originelle de toute satisfaction rattachée au corps propre, et qui constitue l'inconscient freudien. Les représentations de choses et les représentations de mots sont des réservoirs de réseaux de représentations auxquels s'articulent des représentants de la représentation : c'est à ces derniers que Lacan se réfère pour montrer que les signifiants du langage sont à l'origine de la pensée. Les signes iconiques qui permettent la symbolisation de l'image par son regardeur procèdent quant à eux par métonymie pour composer l'image à partir des modèles de représentations du sujet qui prennent leur source dans son inconscient. Ils appartiennent au réservoir de l'inconscient collectif des images.

Le cheminement logique de la pensée de Freud le conduit à se représenter comment le symptôme du sujet féminin prend naissance à partir de la vision d'un premier objet de désir dans le corps de l'autre, qui crée en lui un manque imaginaire. Ce phénomène permet à Freud d'expliquer sa compulsion à tisser des leurres pour suppléer ce manque imaginaire. C'est là l'origine mythique de la sublimation chez la fille : dans ce nouage qui lui donne accès à des satisfactions imaginaires, auquel s'agrègent ensuite les formations de symptômes consécutifs à l'Œdipe. La fille montre à ce moment-là une aversion pour sa mère qui ne se démentira pas, et qui est, pourrait-on dire, de structure : elle est à rapprocher de celle du sujet à l'égard de la Chose. Lacan situe la source de l'expression réelle de cette aversion dans le langage, qui se substitue aux satisfactions de corps mais permet au sujet d'accéder à une autre jouissance. L'hystérique manifeste cette insatisfaction qu'il ne peut adresser au langage en l'adressant à d'autres sujets ou à d'autres instances. Il déplace ainsi son penchant l'insatisfaction. La sublimation est donc un moyen de se satisfaire en réparant l'Autre. Lacan donne ce nom, l'Autre, au réservoir des signifiants du langage dont le sujet est nourri dès son origine.

Selon Lacan, Freud a procédé comme un « peintre primitif italien », pour composer ses premiers récits d'études de cas, notamment celui de Lucy R, en recourant à une recomposition des images de ses souvenirs. Il s'inspire également de ses analyses de tableaux de maîtres, comme les *Stanze* de Raphaël, pour déchiffrer les rêves selon une méthode scientifique. On peut repérer dans son ouvrage princeps, *La Science des rêves*, comment les représentations se structurent, se ramifient, se divisent, se déploient pour sublimer les rêves en récits que Freud découpe et incorpore dans son écriture.

Lacan invente, dès 1936, la théorie du *stade du miroir* qui met en perspective la naissance du sujet en son nouage entre image et parole et du corps et l'opération de symbolisation du langage. Le stade du miroir serait la souche des identifications secondaires, identifications qui lui feront emprunter des traits idéaux à un tiers autre que la mère, pour se constituer sujet idéal désiré par l'Autre social, dans lequel s'insèrera son Idéal du Moi. Ce processus implique l'acceptation progressive des normes ou règles communes imposant une limite à ses désirs. Mais ses réalisations se montrent elles aussi partielles, fragmentaires, et défailtantes par rapport à l'image parfaite qu'il désire atteindre. Lacan a fait résonner le mot *discordance* avec celui de *discours*, référant ce point de manque initial au corps symbolique attribué par le langage, qui fait toujours retour dans le symptôme du sujet, somatiquement ou verbalement. La sublimation prend place à un moment particulier, pendant la phase de structuration du petit sujet lors du stade du miroir, pour constituer une issue possible à l'insatisfaction qu'il impute à l'Autre.

La question des dédoublements de figures dans la peinture de Léonard de Vinci nous interpelle quant à la formation singulière du processus sublimatoire chez ce personnage de génie. Lacan lit l'ouvrage de Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, qui constitue une matrice explicative du phénomène sublimatoire dans son cas le plus général, en interrogeant son rapport à l'image du corps dans une relation en miroir au grand Autre. La structure de la représentation elle-même traduit le mouvement de torsion que le sujet imprime à ses actes de création comme un trait incontournable de la vie pulsionnelle qui lie le réel du sujet à ses formations imaginaires. C'est le petit Hans qui, cette fois, a montré la voie à Lacan pour définir

et situer la sublimation comme une issue permettant au sujet de conserver une part de ses jouissances infantiles, au seuil de l'a-version et sans verser dans la perversion.

Freud a suffisamment d'expérience analytique en 1915 lorsqu'il se décide à représenter la pulsion. Ses travaux faisant une large part à la sublimation lui ont montré la voie. Il réussit à en saisir les linéaments essentiels, en dépit des boucles qu'elle décrit en se retournant sur elle-même, grâce aux divisions en *Pulsions et destins des pulsions* que la libido sexuelle donne à voir. Il pose ainsi les bases, comme Lacan l'a repéré, d'une nouvelle éthique permettant de poser un autre regard sur les relations de l'individu au monde : les pulsions qui l'agitent montrent que ce qui détermine l'humain, qui le pousse à agir, est avant tout centré sur l'obtention d'un plaisir propre, qui trouve son origine dans un manque interne, dans le corps du sujet lui-même. Freud a longuement cheminé depuis son *Esquisse*, pour parvenir à réaliser cette synthèse qui se démarque du vieux système perception-conscience, dans laquelle il distingue les pulsions sexuelles qui relèvent du domaine du psychisme. Il découpe quatre composantes et trois temps pour définir la pulsion, mais il en ajoute un quatrième : il fait ainsi de la sublimation une issue pulsionnelle à part entière, un destin possible pour l'individu. C'est en 1925 qu'il théorise la notion de pulsion de mort dont Lacan se saisira pour articuler la fonction de l'impossible symbolisation du manque qui gît au cœur du langage. Elle trouve à se loger au cœur même de la peinture.

Lacan, alors qu'il est déjà un psychiatre renommé, fréquente après la guerre les milieux artistiques de son époque, et notamment les surréalistes. Il côtoie André Breton et Marcel Duchamp dont il connaît les élaborations théoriques. Il subvertit la formule de Breton instituant un nouveau principe pour l'art contemporain, celui d'« élever le sujet à la dignité de l'objet », en accomplissant un tour de vis supplémentaire pour inventer sa propre maxime : « élever l'objet à la dignité de *La Chose* ». La révolution duchampienne qui promeut les *Ready-made* comme objets d'art est en réalité un manifeste qui vise à promouvoir l'acte du sujet, car l'acte premier de l'artiste est de regarder. Ces élaborations qui ont donné naissance à l'art contemporain, Lacan, loin de les ignorer, les traduit en termes de regard clinique en isolant son objet *a* cause du désir qu'il localise dans *La Chose* freudienne. Mais il résout l'aporie concernant la source et le but de la pulsion qu'il localise dans le corps propre, en localisant

dans l'inconscient le lieu du bouclage de la pulsion, où l'Autre symbolique du langage s'articule à *La Chose* de la jouissance.

C'est l'identification de l'objet analytique, de sa place, de sa fonction et de ses déplacements et substitutions, qui permet de se représenter comment le peintre élabore ses représentations. Ainsi le corps ne peut être décerné au sujet par la pulsion qu'au moyen de représentations, lesquelles procèdent à partir du découpage du corps en objets partiels symbolisés par des mots. L'artiste le cerne à partir de signes iconiques, articulés par le moyen de représentations des objets partiels du corps prélevés sur la Chose. Seuls les signifiants permettent donc au sujet d'incorporer l'image. C'est en se saisissant des effets de l'image sur le sujet que Lacan isole la pulsion scopique, elle-même reliée aux autres pulsions premières. Il lui revient d'avoir énuméré ces objets, qui organisent la demande du sujet, car ils sont destinés à satisfaire les pulsions issues des points de béance que sont les orifices du corps : le sein, les fesses, le regard et la voix. Si la pulsion orale est celle à partir de laquelle se forment toutes les autres, nous nous pencherons aussi particulièrement sur la pulsion scopique et sur la pulsion anale qui jouent leur rôle de façon singulière dans le rapport du sujet à la peinture et au tableau. Lacan a tracé un portrait de la pulsion. Ce portrait est surréaliste : il démonte la représentation freudienne en montrant les impossibles mariages entre les sources et les buts de la pulsion que tentent de réaliser ses objets en tant qu'ils suivent les règles aléatoires des copulations de la langue : la satisfaction est loin d'être assurée et s'éloigne vers un horizon improbable. L'image de la lamelle lui permet de représenter l'insaisissable de la pulsion qui se glisse dans toutes les failles de la subjectivité. Quant au peintre, il trouve dans le langage pictural ses moyens langagiers pour satisfaire ses pulsions morcelées, reliquats des jouissances enfantines, en déplaçant sa libido sur des objets déssexualisées. Ce sont ceux grâce auxquels il élabore un ersatz de corps en l'espèce du tableau. Les pulsions qui l'ont traversé trouvent à s'exprimer là en donnant à voir une topologie qui traduit le circuit de la pulsion et rend manifeste sa structure.

C'est donc un corps autre que donne à voir le peintre dans le tableau, un corps qui est une incarnation de l'image idéalisée de l'Autre. Mais ce corps qu'il donne en pâture à son manque présente les incohérences qui résultent des découpages et des raboutages que les signifiants

imposent à la représentation : si les réseaux de signes qu'il présente peuvent signifier, c'est grâce aux projections du sujet qui relie leur assemblage par le moyen des siennes propres. La représentation du tableau est discontinue, c'est un fait indépassable, n'en déplaise au principe unitaire de l'académisme qui a pris du plomb dans l'aile quasiment dès son institution. Le corps du tableau, asexué, s'expose, comme un corps surréel, constitué de pièges à regard, ses représentations rivalisent de leurres métaphorisant les objets cause du désir pour accrocher le regardeur.

Le tableau montre en outre en sa structure un ombilic semblable à celui qui hante le rêve. La toile de Carpaccio, *La Prédication de Saint Étienne*, montre ainsi une étrange corporéité : elle incarne une parole tournée vers des intérieurs énigmatiques. La représentation qui s'involute invite le regard à suivre un parcours dont la destination est hors cadre.

Watteau est ce peintre qui pèlerine en des lieux ouvrant sur des horizons lointains qui invitent au voyage. Il expose ses toiles et montre ses pérégrinations au sein d'univers corporels qui sont bien plus que des incarnations d'une Carte du Tendre. Son discours qui échoue à se dire s'est perdu dans les méandres de ces paysages. Du *Pèlerinage à l'Isle de Cythère* à *L'Enseigne de Gersaint*, sa fuite en avant s'accompagne d'un éloge de l'amour.

Le trait final est laissé à Hubert Damisch, à son analyse qui se coule dans le discours de Wittgenstein pour distinguer le trait de la pulsion, de façon magistralement lacanienne, de la manifestation de la sublimation représentée par la ligne. Damisch décrit dans sa matérialité le déplacement de la pulsion en faisant voir le tracé du trait qui surgit du pinceau pour cerner les contours des objets de la représentation, et pour donner à l'œuvre son aspect géométral ou expressif.

Il en expose les variations en montrant que l'histoire du trait, son destin, est de rejoindre l'unique trait de pinceau.

La question de la symbolisation singulière qui opère dans la peinture, celle du réel du corps, est venue à nouveau se poser au moment de nommer l'artiste. Que son corps s'enlève, se décolle ou s'arrache à lui-même dans son acte, impose le respect. L'exigence de s'incliner devant cet acte s'est presque imposée à moi dans l'ultime difficulté éprouvée à l'instant

d'inscrire les noms dans la liste normée des illustrations. Impossible alors de diviser *Léonard de Vinci* en *de Vinci*, *Léonard* sans avoir un sentiment de sacrilège⁷. Comme si le sujet était toujours là, tout entier rassemblé dans ce nom-holophrase pour dire l'amour⁸, car c'est bien de cela qu'il s'agit, que lui ont adressé des générations entières de regards conquis au fil des siècles.

Aimer la peinture, n'est-ce pas l'un des plus grands plaisirs qu'il nous soit donné de connaître ?

Rien de surprenant à ce que nous soyons hantés par l'amour de la peinture.

⁷ D'autant plus que l'usage l'interdit (merci Anne Corneloup de m'en avoir fait la remarque !).

⁸ Sur la formule consacrée de l'amour, voir Roland BARTHES, *Le discours amoureux: séminaire à l'école pratique des hautes études, 1974-1976 ; suivi de Fragments d'un discours amoureux, pages inédites*, Traces écrites, Paris, Seuil, 2007, p. 398-414.

1. Les hystériques se font objet de sublimation pour l'Autre

La jouissance féminine était considérée comme la source d'une parole fertile dans le monde grec de l'antiquité archaïque.

Elle trouve dans la figure de la Pythie une allégorie de choix, elle dont le corps était consacré à être le réceptacle des vapeurs apolliniennes. Ce corps convulsé était le théâtre d'un jaillissement de paroles, de bribes de discours, dont l'équivocité nécessitait une reformulation par deux prêtres masculins sous forme de choix alternatif. Dessaisies de leurs corps par une jouissance ritualisée, elles l'étaient aussi de leurs paroles issues d'un lieu échappant à leur conscience, un lieu autre localisé hors de leur corps propre, un ailleurs divin. Cependant ces paroles étaient considérées comme précieuses.

Jean Richer considère, comme d'autres historiens, qu'au sanctuaire de Delphes, la pierre sacrée appelée « *omphalos* représente le nombril d'une femme enceinte qui a nom Gé ».⁹ Cette pierre de forme conique, littéralement le nombril, placée dans le temple, était entourée d'un réseau tissé formant un filet. Hérodote relate le rôle politique joué par les paroles énigmatiques de la Pythie pendant les guerres, qui suscitaient également la vocation de voyager, de coloniser, et permettaient donc d'établir des cartes géographiques pour ordonner et civiliser le monde.

Ce phénomène montre surtout, c'est que ces paroles pulsées étaient utilisées par ces bâtisseurs de civilisations comme des germes fertiles donnant naissance à des discours mais aussi à des images. Ils organisaient ainsi une représentation du monde en opérant un découpage de la réalité perçue en déployant des paroles réelles. Littéralement, ces paroles destinées à enfanter un avenir riche de promesses leur ouvraient la maîtrise du monde.

⁹ Jean RICHER, *Géographie sacrée du monde grec: croyances astrales des anciens Grecs*, 2e éd., revue et augmentée, Paris, Éditions de la Maisnie, 1983, p. 69-70.

Il en va autrement des paroles des femmes tout au long de l'histoire : non consacré à cet usage, leurs corps en proie aux pulsions étaient regardés comme dangereux hors des enceintes des édifices religieux destinés à les circonscrire.

Les corps convulsés ont fait parler depuis la première antiquité. On a retrouvé des témoignages, notamment dans le traité de gynécologie du papyrus d'El-Lahoun, dit papyrus de Kahun, daté de 1900 av. J.C., selon lesquels les premiers médecins égyptiens traitaient déjà l'utérus comme un organisme indépendant, qui auraient causé notamment des troubles oculaires et des contractions de la bouche.¹⁰

L'étymologie du mot *hystérie* provient du grec ancien *hustéra* (ὕστερα), « l'utérus », « la matrice ». Dès l'époque d'Hippocrate qui la mentionne dans son traité *Des maladies des femmes*, cette nomination est utilisée par les médecins, qui cherchent à circonscrire un phénomène symptomatique polymorphe en localisant son origine dans cet organe.¹¹ Cependant le phénomène de la contagion hystérique collective avait été décrit également dès l'antiquité, pour la première fois par le rhéteur professionnel Ælius-Aristide au II^e siècle.¹²

Sydenham en 1681 décrivait cette « maladie » comme « un protée qui prend une infinité de formes différentes ; c'est un caméléon qui varie sans fin ses couleurs [...]. Ses symptômes ne suivent aucune règle, ni aucun type uniforme »¹³. Ce portrait haut en couleurs de l'hystérie n'est pas nouveau.

L'usage du concept d'hystérie est le plus souvent utilisé depuis l'antiquité pour décrire une folie irréductible propre aux femmes. Il met en regard désordres organiques et désordres sociaux dont les hommes se disent les victimes. Les possédées de Loudun, les Convulsionnaires de Saint-Médard qui, passivées par leur symptôme, étaient en proie à des pulsions qu'elles ne pouvaient contrôler d'elles-mêmes. Elles offraient à voir des manifestations spectaculaires qui défrayaient les chroniques de leur temps, et en avaient appelé à des interventions non moins remarquées des pouvoirs civil et religieux. Leurs spectaculaires démonstrations ont précédé celles des femmes internées par Charcot.

¹⁰ Jacqueline SCHAEFFER, « Hystérie », in *Dictionnaire international de la psychanalyse: concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Nouvelle éd. revue et Augmentée. Grand pluriel. Paris: Hachette littératures, 2005, p. 804-805.

¹¹ Jean GARRABÉ, *100 mots pour comprendre la psychiatrie*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2006.

¹² Didier TOURNIAIRE, Olivier SALADINI, Olivier WALUSINSKI et Jean-Pierre LUAUTÉ, « L'opisthotonos au cours des crises psychogènes non épileptiques », *Annales Médico-Psychologiques*, 173, p. 439-442.

¹³ Nicolas BRÉMAUD, « Panorama historique des définitions de l'hystérie », *L'information psychiatrique*, volume 91-6, 2015, p. 485-498.

Quant au terme d'*opisthotonos*, il fait partie du corpus hippocratique.¹⁴ Lié au diagnostic du *tétanos*, terme médical caractérisant l'arc de cercle des crises hystérique, il est issu du grec *opistho* qui signifie « derrière, en arrière » et de *xóvoç tonos*, « tension », et le dictionnaire de Littré de 1863-1872 se référant Ambroise Paré, le définissait comme une convulsion signant le « tétenos avec renversement du corps en arrière ».

Charcot et ses élèves utilisaient le terme d'*opisthotonos* à la fois pour diagnostiquer le tétenos et comme un équivalent sémantique qualifiant l'arc de cercle hystérique. Gilles de la Tourette en revanche avait bien distingué l'ADC du tétenos de l'arc de cercle de l'hystérie. Entre autres différences, il relevait que bien que les mâchoires soient fortement serrées, la face « le plus souvent sans expression (...) n'offre pas cet aspect grimaçant, ce rictus spécial que l'on retrouve dans les cas de tétenos vrai avec *opisthotonos* ». Ce qui appelle la remarque suivante : la fermeture des mâchoires chez l'hystérique est dissociée du rictus nerveux, et l'absence d'expression de son visage semble indiquer chez ce sujet une dissociation des affects. Ce qui l'habite est autre, et ne lui appartient pas.

Nommer l'hystérie, c'était donc le plus souvent avant les découvertes neurologiques de Charcot, mettre en rapport un organe caché et une manifestation de signes symptomatiques visibles dans le corps tout entier. Ce ou ces symptômes avaient généralement pour conséquence de susciter des discours explicatifs sur ses causes, suppléant ainsi l'absence de sens attribué au comportement des femmes. L'hystérie ainsi constituée comme objet organique était la matrice de toute parole délivrant un savoir sur les femmes, et même quasiment depuis les origines de l'écriture d'une littérature clinique. Ce système a longtemps permis de donner consistance à un discours se présentant comme une vérité objective.

Le discours qui a surgi face à l'hystérie s'est longtemps présenté comme objectif car il s'appuyait sur des images de corps, incarnant les signes d'un langage mystérieux que le monde médical s'est attaché à décrypter en termes de symptômes.

¹⁴ D. TOURNIAIRE, O. SALADINI, O. WALUSINSKI et J.-P. LUAUTÉ, « L'*opisthotonos* au cours des crises psychogènes non épileptiques », art. cit.



André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887¹⁵

1.1. *Le désir de Charcot*

1.1.1. Charcot dessinateur et médecin

Si la postérité identifie son nom à la découverte de la sclérose latérale amyotrophique ou SLA, dite « maladie de Charcot », Jean-Martin Charcot (1825-1893) reste cependant associé, dans l’imaginaire collectif, à l’histoire de la psychiatrie et aux patientes hystériques de la Pitié Salpêtrière.

¹⁵ André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, huile sur toile, 290 cm x 430 cm, 1887, Université Paris Descartes.

Les prédispositions psychiques de Jean-Martin Charcot nous restent inconnues, mais on sait qu'il était l'aîné d'une fratrie de quatre garçons et que sa mère décéda alors qu'il n'avait que treize ans. Sa culture et son goût pour les arts indiquent que l'image a été très tôt pour lui un champ d'exploration privilégié, favorisé par la tradition familiale. Fait remarquable, ce penchant s'est manifesté dès ses jeunes années. Il se montre doué pour le dessin, auquel son père l'initie : « En 1849, quand Simon-Pierre Charcot, sellier carrossier, ébauche un nouveau carrosse dans son atelier [...], Jean-Martin, son fils cadet, croque les étudiantes et les passants au détour des rues et du Quartier latin »¹⁶. Catherine Bouchara a retrouvé une lettre que son père lui avait écrite : « Mon cher fils, je t'engage à continuer les croquis. C'est une bonne façon d'occuper ses loisirs: la science et l'art sont alliés, deux enfants d'Apollon. »¹⁷

Élève à l'École de médecine dès 1844, il continue, comme c'était l'usage, à pratiquer le dessin d'observation qui était alors un appui indispensable pour illustrer les leçons d'anatomie, notamment à la suite des séances de dissection. C'est un exercice auquel Freud se livra lui aussi. Illustrant sa thèse sur *Le rhumatisme chronique - la goutte- les maladies des vieillards*, soutenue en 1853, les feuillets préparatoires de Charcot témoignent que son investissement du dessin reste présent : il constitue en effet un outil privilégié pour transmettre précisément ses fines observations et contribue à la transmission des découvertes auxquelles son nom est associé¹⁸. Ses dessins sur les déformations provoquées par certaines maladies organiques, par exemple, ne sont pas sans évoquer les contorsions qui ont plus tard retenu son attention dans l'hystérie, ainsi que l'ouvrage dont il fut l'auteur avec Paul Richer, *Les malades et les difformes dans l'art* (1889).

¹⁶ Catherine BOUCHARA, *Charcot, Une vie avec l'image*, Paris, Philippe Rey, 2013, cité par Hélène Combis-Schlumberger, *Charcot, dans l'œil d'un médecin-dessinateur*, <https://journals.openedition.org/bibnum/608?lang=en>.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Telle « le pied de Charcot », qui est un symptôme de l'ostéoarthropathie des chevilles et des pieds, cf. <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Frms.medhyg.ch%2Fnumero-389-page-1212.htm>



Feuillet préparatoire à la thèse de médecine de Jean-Martin Charcot datant de 1853 et réalisé à l'encre, musée de l'AP-HP, photo : HCS¹⁹

Il y a là comme un intérêt porté aux dérives formelles causées par les dysfonctionnements physiologiques qui s'impriment dans les tissus du corps. Mais la faculté est aussi le lieu dans lequel il exerce ses dons de dessinateur en caricaturant ses collègues, tout comme il le fait en privé pour exprimer ses sentiments patriotiques antiallemands.²⁰

En 1853, après son internat, Charcot accomplit son « voyage en Italie », où il peut contempler des œuvres d'art en compagnie de Benoit Fould, héritier influent d'une famille de banquiers qui s'est attaché ses services. Charcot a donc une culture des images de l'art. Tout au long de sa vie il rapporte de ses voyages des croquis, comme ceux réalisés en couleurs au cours de son voyage au Maroc dès l'été 1887, dont il illustre les étapes dans les lettres qu'il écrit à sa femme.²¹

¹⁹¹⁹ <http://journals.openedition.org/bibnum/docannexe/image/608/img-2.jpg>

²⁰ C. BOUCHARA, *Charcot, une vie avec l'image*, op. cit.

²¹ *Ibid.*



*Dessin de Charcot d'un patient atteint de la maladie de Parkinson au Maroc, 1889.*²²

Les caricatures de Charcot montrent un « style caractéristique mêlant humour, ironie, satire et sarcasme ». l'une d'elle, humoristique, représente « un vieux compagnon de jeunesse surnommé « Ornithorynque », en excursion dans les montagnes suisses, lourdement chargé d'outils, de sacoches, de boîtes et de cartons comme un mulet sous le poids de son lourd bâton de caducée d'argent et est suivi d'un défilé de professeurs : grands et petits, gros et maigres, chauves et rasés, poilus et barbus, certains avec des lunettes et d'autres sans, et certains avec la tête haute et d'autres avec pratiquement le nez dans leur robe ». Une autre représente Charcot lui-même. Deux images clairement patriotiques traduisent son état d'esprit patriotique et son désir de revanche pendant la troisième guerre franco-prussienne de 1870 : la première sans titre, représente un minuscule soldat français sur un énorme soldat prussien, et la seconde intitulée *L'Avenir* montre un énorme pied envoyant promener une ribambelle de petits soldats prussiens²³.

Après avoir réussi le concours des médecins des hôpitaux en 1856, il est affecté à l'hôpital de la Pitié Salpêtrière, où il occupe la chaire de Professeur d'anatomie pathologique de 1872 à 1881, fonction qui lui donne une place dans l'élite médicale de son temps. Charcot est alors

²² <https://www.alamyimages.fr/n-a-dessin-de-charcot-d-un-patient-de-la-maladie-de-parkinson-au-maroc-1889-charcot-1825-1893-471-dimensions-par-charcot-d-un-patient-de-la-maladie-de-parkinson-image210166284.html>

²³ Hélio A.G. TEIVE, Gustavo L. FRANKLIN, Plínio LIMA et AL., « The Art of Charcot: An Outstanding Caricaturist », *European Neurology*, 2021.

reconnu en tant que grand neurologue français et académicien, et ses nombreux écrits sont des références qui font date.

Il débute son enseignement par une série de leçons sur la localisation des maladies de la moelle épinière, puis définit les localisations cérébrales en décrivant le faisceau pyramidal. C'est dans le prolongement de ces recherches qu'il découvre que les paralysies partielles des hystéro-épileptiques ne suivent pas le circuit neurologique habituel. Or, c'est grâce à la mise en œuvre de la méthode anatomoclinique, qui en permet la démonstration, que Charcot réalise ses grandes découvertes. « Charcot aimait à citer Cruveilhier: « l'anatomo-pathologiste doit se faire artiste lui-même, il est des nuances, des contrastes que le langage le plus imagé ne parvient que difficilement à dépeindre » ». Des croquis, et même des aquarelles illustrent ses observations, qu'il saisit sur le vif au chevet des malades. Ils montrent, selon Catherine Bouchara, sa « patte d'artiste ». Cet auteur qui a répertorié un large choix d'images, issues notamment d'archives privées, attire l'attention également sur les notes préparatoires des cours de Charcot, écrites et schématisées avec soin au crayon de couleur, parmi lesquelles elle relève cette phrase qui précède la grande découverte freudienne, celle de l'inconscient : « la plus grande partie de nos trésors mentaux gît en dehors de la sphère de la conscience ».²⁴

Charcot, même s'il n'a pas choisi de poursuivre une carrière aux Beaux-Arts, s'est donc montré très tôt attiré par l'art, mais c'est par la voie de la médecine qu'il s'est fait un nom. Cependant il n'a pas abandonné toutes les satisfactions esthétiques : il ne crée pas d'œuvres d'art à proprement parler, mais regarde les corps de ses patientes comme des objets d'art avec l'œil exercé d'un esthète. Le regard particulier qu'il leur portait les valorisait²⁵ et a probablement renforcé l'emprise qu'il pouvait exercer sur elles en faisant écho à leur désir, ce dont il a usé afin de tenter d'améliorer leur état.

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ D'autant plus que la grande majorité des femmes internées étaient issues de milieux socialement très défavorisés, cf. Nicole EDELMAN, *Les métamorphoses de l'hystérique: du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Paris, Éditions La Découverte, 2003.

1.1.2. La rencontre avec les tableaux spectaculaires des hystériques

L'élaboration renouvelée du concept d'hystérie par Freud est rendue possible par le développement de la pensée scientifique et médicale et elle fait suite aux découvertes de Charcot. Antoine-Laurent-Jessé Bayle (1799-1858) avait précédemment marqué l'histoire de la psychiatrie au dix-huitième siècle en mettant en évidence les atteintes du système nerveux par la syphilis dans son *Traité des maladies du cerveau et de ses membranes : maladies mentales*²⁶ de 1826, établissant de façon claire un lien observable d'un point de vue anatomique entre le neurologique et le psychique.

L'hystérie, quant à elle, faisait spécifiquement l'objet de bon nombre de travaux depuis les années 1850, parmi lesquels figuraient ceux de l'aliéniste Charles Lasègue, pour qui elle était une pathologie indéfinissable. D'abord parlée comme une maladie, elle était alors considérée comme ayant pour origine des lésions organiques neurologiques, et la médecine avait entrepris d'en réduire les effets, alors que paradoxalement le nombre de cas d'hystérie était en constante augmentation²⁷. Mais c'est Pierre Briquet, chef de service à La Charité, qui a identifié l'hystérie comme une entité psychiatrique à part entière dans son *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*.²⁸ Selon ce médecin, cette affection aurait été une maladie héréditaire du système nerveux exclusivement féminine mais non liée à l'appareil génital. Jean-Martin Charcot qui découvre l'hystérie auprès de lui, ainsi que sa méthode clinique traditionnelle, corrélant la symptomatologie à son anamnèse détaillée, le considère comme son précurseur.²⁹

On peut rappeler ici que « l'épidémie » de Morzine, ainsi dénommée car les exorcismes furent sans effet sur les individus qu'elle touchait, n'est pas loin et reste gravée dans les mémoires. Or en 1857, Charcot avait alors déjà 27 ans. Mais c'est vers 1870, lorsqu'il prend en charge l'ancien service des hystéro-épileptiques de Louis Delasiauve (1804-1893), qu'il s'intéresse à

²⁶ Antoine-Laurent-Jessé BAYLE, *Traité des maladies du cerveau et de ses membranes : maladies mentales*, Paris, 1826, <https://tinyurl.com/ycr6cd5s>, Gallica

²⁷ Geneviève PAICHELER, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels : du « labyrinthe inextricable » à l'impasse, (Commentaire) ». *Sciences Sociales et Santé* 6, n° 3 (1988): p. 133-44. <https://doi.org/10.3406/sosan.1988.1107>

²⁸ Pierre BRIQUET, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, J.-B. Baillière & fils, Paris, 1859

²⁹ Olivier CORNIOU, « Vie et œuvre de Jean Martin Charcot » coll. « thèse d'exercice », Faculté de médecine de l'UPEC, Créteil, 2002, p. 99.

l'hystérie, alors qu'il recherche initialement une cause organique, anatomo-pathologique, à l'épilepsie. Il distingue alors l'épilepsie de l'hystérie, pour laquelle le modèle psychogénique ne lui apparaîtra cependant que bien ans plus tard.

Lorsqu'il réorganise l'hôpital de la Pitié Salpêtrière, Charcot sépare, en 1870, « les épileptiques et les hystéro-épileptiques non-démentes », auxquelles il s'intéresse plus particulièrement. Désiré Magloire Bourneville devient son bras droit. Également homme politique, ce dernier participe à la laïcisation et au financement des hôpitaux. Dans les années 70, Bourneville, qui poursuit les travaux sur l'hystérie, rédige le texte qui accompagne le premier volume de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* paru en 1860 -1877, illustré d'une quarantaine de photographies issues de l'atelier de Paul Régnard que Charcot a intégré à ses services³⁰.

En 1881 Charcot parvient à faire entendre au gouvernement la nécessité de créer une chaire des maladies du système nerveux, qui voit le jour l'année suivante, et à laquelle il se consacre désormais. Il soutient la nécessité de créer cette chaire en neuropathologie en s'appuyant sur l'importance de l'hystérie et des autres névroses qui constituent selon lui une composante essentielle de la neuropathologie.³¹ Durant ses leçons du mardi, il expose ses travaux sur des nouvelles maladies, parmi lesquelles l'hystérie occupent une place non négligeable. Il constitue un recueil de ces leçons traduit en de nombreuses langues, parmi lesquelles le russe, le japonais, l'italien, mais aussi l'allemand, ce qui permet à Freud, son traducteur, de faire l'éloge de cet ouvrage³².

Ce sont les leçons du vendredi qui feront l'objet en 1887 de la célèbre toile de Brouillet : des schémas anatomiques, des statuettes et des moulages, mais aussi des reproductions de tableaux illustrent ses propos. Ceux-ci sont exposés clairement, y compris en recourant au mime de certains signes cliniques³³.

Cette même année une consultation externe dans une « policlinique pour les maladies du système nerveux » complète les aménagements précédents, service dans lequel sont reçus entre autres, tous les mardis matin, les malades sélectionnés pour les fameuses « leçons du

³⁰ *Ibid.*, p. 100.

³¹ *Ibid.*, p. 55.

³² *Ibid.*, p. 60.

³³ *Ibid.*, p. 61.

mardi ». En 1890 ce service reçoit la plus grande partie des malades, environ cinq mille patients par an, affectés pour la plupart de pathologies neurologiques et psychiatriques. Charcot développe notamment de nouvelles méthodes en ouvrant un cabinet d'électrodiagnostic et d'électrothérapie, un cabinet d'ophtalmologie et ainsi qu'un service d'hydrothérapie³⁴.

Charcot distingue donc l'hystérie des autres affections neurologiques et psychiatriques, et même s'il continue à croire qu'elle est d'origine lésionnelle, considère ses manifestations impressionnantes comme des troubles fonctionnels du système nerveux dissociés.

Même si les symptômes des hystériques peuvent produire un effet de sidération sur leurs spectateurs, Charcot étant avant tout un médecin cherchant à soulager les malades de leurs symptômes, son regard est déterminé par une approche neurologique : il regarde et parle de et à ses patientes en privilégiant le vocabulaire caractérisant le fonctionnement et les dysfonctionnements neuronaux. Il s'inspire du mesmérisme en vogue à l'époque et utilise l'hypnose pour mettre en évidence la labilité et la réversibilité des symptômes somatiques hystériques. Même si le but avancé de ses recherches est curatif, ses spectaculaires séances d'hypnose revendiquent également un usage démonstratif.

Charcot, en donnant toute leur portée aux symptômes hystériques, rend manifeste ce qui jusque-là n'était pas entendable, la présence réelle de la vie psychique chez l'être humain qui se manifeste par des effets visibles dans leur corps.

On parle de « tableau » clinique, en ce sens qu'un sujet montre un ensemble de signes qui permet au praticien de conclure à un diagnostic et souvent de nommer une pathologie.

La polysémie du mot tableau est très riche.³⁵ Cependant ce vocable s'entend le plus communément au sens pictural, au sens d'un dispositif qui permet de rendre visible au public la représentation intérieure du peintre. Le champ sémantique évoqué par le mot tableau souligne l'importance de la fonction imaginaire convoquée par le dispositif mis en place par Charcot : les scènes que constituent les crises hystériques sont connotées.

Les spectacles de monstruosité, mais aussi les représentations théâtrales de « tableaux vivants » ou de saynètes étaient régulièrement mis en scène lors des fêtes et le plus souvent lorsque se tenaient des Foires, sous le nom de « Mystères ». Au Moyen-âge, ces

³⁴ *Ibid.*, p. 49.

³⁵ Cf les nombreuses acceptions de ce terme, exposées à l'entrée « tableau » dans l'article du CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/tableau>.

représentations qui étaient très populaires rassemblaient les foules, et jouaient un rôle important pour les confréries et pour les bourgeoisies locales. À Cherbourg par exemple depuis la reconquête de la ville sur les Anglais en 1450, tous les quinze août un *Mystère* représentait la mort et la résurrection de la Vierge. Les grands *Mystères de la Passion* du XV^e siècle sont très connus : ces spectacles coûteux pris en charge par les notables de la ville et les puissantes confréries, pouvaient s'étaler sur plusieurs semaines et impliquer des professionnels portant la dénomination de « peintres ». Les acteurs étaient pour la plupart des membres de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie qui jouaient avec leurs textes et leurs rôles et ils témoignaient « d'une participation active de la totalité du corps social de la ville (...) et d'une volonté croissante d'encadrement politico-religieux de l'ensemble de la population urbaine par les élites » Les entrées royales constituaient ainsi un rituel extrêmement riche durant lequel le roi en 1431 se vit remettre les clés de la ville en signe de soumission.

Ces traditions , parmi lesquelles il faut mentionner la pratique du *charivari* (chahut organisé par les jeunes de la communauté lors des remariages des veuves et des veuves), ont marqué l'imagerie populaire. Elles avaient également un but d'intégration sociale : elles revêtaient une fonction médiatrice et régulatrice à visée de contrôle sur la jeunesse, d'apaisement, de pacification destinée à canaliser la violence.³⁶

Ces manifestations se déroulaient encore au XIX^e siècle. Pour reproduire des scènes imaginées à partir de textes bibliques par exemple, les figurants se figeaient dans des poses censées représenter les protagonistes afin de frapper l'imagination des spectateurs. Ces « imitations » comme celles de la Passion pendant les processions, avaient un but pédagogique, de même que les fresques, polyptiques, tableaux ou statues visibles dans les édifices religieux.

Les hystériques de la Pitié Salpêtrière avaient d'ailleurs elles aussi droit à leur « charivari », bousculant les normes du champ social lors d'un bal annuel où elles se montraient déguisées. Mais pour ces femmes, que leur sexe et leur qualité sociale plaçaient d'emblée au ban de la société masculine autorisée à donner une issue sublimatoire à leurs pulsions, exhiber des costumes et des parures pour se faire regarder, à défaut de se faire entendre, était la seule possibilité d'expression permise autre que celle, directement pulsionnelle, de l'hystérie. Leur

³⁶ Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI (dir.), *Histoire culturelle de la France*. Paris: Seuil, 1997, p. 308-315.

internement, en les isolant, actait doublement leur exclusion du champ de la parole au pouvoir.

La féministe Maria Deraisme propose un certain nombre de conférences dans la salle du Vauxhall à Paris, dans lesquelles elle dénonce la participation active de la médecine, représentée par des hommes, à l'assujettissement des femmes : « L'infériorité des femmes n'est pas un fait de la nature, nous le répétons, c'est une invention humaine, c'est une fiction sociale »³⁷

Pendant ses « Leçons du mardi » dans son amphithéâtre, à l'occasion de ses « présentations » des crises d'hystérie, Charcot enseignait également ses procédures cliniques et expérimentales pour démontrer au grand jour leur véracité. Il utilisait l'hypnose pour observer leur effet sur les contractures des membres, et prouver que les paralysies pouvaient se transférer d'un côté du corps à l'autre, se déplacer, disparaître ou apparaître.

Certains détails accentuaient la dimension théâtrale de ces démonstrations, notamment les longues plumes des coiffes dont étaient affublés les patients, destinées à traduire visuellement les vibrations illustrant les propos du maître, ou bien le gang et le tam-tam, les explosions rythmant les leçons afin de provoquer les crises et des états cataleptiques chez des patientes plongées dans un état d'hypnose par des internes, guidés par le marquis de Puyfontaine.³⁸

Cependant, note Toby Guelfand, « Si l'image exotique et érotisée de l'hystérie en vint à dominer la personnalité publique de Charcot, le neurologue a fermement préconisé l'investigation clinique et anatomique positiviste d'une maladie qu'il pensait physiologique, croyant qu'elle serait finalement attribuée au fonctionnement désordonné des centres nerveux supérieurs du cortex cérébral. Puisque l'hystérique était considérée comme une « imitatrice » capable de prendre la forme d'autres maladies, Charcot a régulièrement mis en garde les médecins afin qu'ils veillent à suspecter sa présence avant de diagnostiquer des affections du système nerveux plus graves et beaucoup moins répandues.»³⁹ Il parvenait

³⁷ Maria DERAISME, *Ève dans l'humanité*, Paris, 1881, rééd. Cité-Femmes, Paris, 1990, p. 11-12, citée in N. EDELMAN, *Les métamorphoses de l'hystérique*, op. cit chap. 5, « Critiques », pp.94-109.

³⁸ G. PAICHELER, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels », art. cit, p. 140.

³⁹ "If the exotic and eroticized image of hysteria came to dominate Charcot's public persona, the neurologist firmly advocated positivist clinical and anatomical investigation of an ailment he believed was physiological and ultimately would be traced to disordered functioning of the higher nervous centers in the cerebral cortex. Since

parfois par la suggestion à obtenir une réduction ou la guérison des symptômes dont l'origine restait inexpliquée. Hélène Combis-Schlumberger remarque que de nombreux intellectuels et artistes faisant partie du mouvement naturaliste assistaient aux séances de Charcot : « Névrose et chemin de fer, hérédité... sont d'ailleurs autant de thématiques que l'on retrouvera en 1890 dans *La Bête humaine*, roman d'Émile Zola, créateur et chef de file du naturalisme. Sur quoi repose ce mouvement littéraire ? Sur l'observation, la froide analyse scientifique et anatomique, le déterminisme, le rejet du romantisme... »⁴⁰ Pourtant, l'origine de ce mal restait mystérieuse, tout autant que le pouvoir miraculeux de guérison opérée par la suggestion.

Les discours de Charcot permettent donc à ces patientes de ne pas être considérées comme des aliénées. L'image du corps que la femme hystérique donne à voir rend effectivement visible la présence et le pouvoir que peut exercer la parole d'un « Autre » sur elle.

Afin de s'orienter dans ce que l'auteur nomme « le labyrinthe inextricable de l'hystérie » Charcot procède comme il le dit lui-même par « observations attentives et répétées ». « Charcot, dont la réputation était solidement établie sur des travaux de neurologie, s'employait à dompter cette entité rebelle. De façon magistrale, il transforme un fourre-tout nosographique en un tableau clinique cohérent. S'appuyant sur une démarche positiviste, il insiste sur la régularité et la prédictibilité de symptômes apparemment aléatoires » L'hystérie néanmoins restait « une énigme et son opacité était un défi à la médecine. Sa classification se compliquait du fait qu'elle ne se fondait pas sur des symptômes fixes : son tableau clinique était chaotique, protéiforme. »⁴¹

hysteria, was deemed to be a “mimic” capable of taking on the form of other diseases, Charcot routinely cautioned physicians to suspect its presence before diagnosing more grave and much less prevalent ailments of the nervous system.” in Toby GELFAND et J. M CHARCOT, *Charcot in Morocco*, Ottawa [Ont.]: University of Ottawa Press, 2012. <https://www.deslibris.ca/ID/443814>, p. 4.

⁴⁰ Hélène COMBIS-SCHLUMBERGER, « Charcot, dans l'œil d'un médecin-dessinateur », *Bibnum. Textes fondateurs de la science*, 2014.

⁴¹ G. PAICHELER, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels », art. cit., p. 136,137.

1.1.3. Un objet esthétique déssexualisé

L'identification de la dimension sexuelle des crises d'hystérie n'est pas pourtant pas nouvelle. Les convulsionnaires Saint-Médard dès le milieu du XVIII^e siècle avaient par exemple fait l'objet de commentaires éloquents de la part des ecclésiastiques. Les termes employés, « les culbutes indécentes et les attitudes fort malhonnêtes » sont peu équivoques quant à la condamnation d'ordre moral qu'ils supposent. Carré de Montgeron, cité par Calmeil, rapporte ainsi qu'une convulsionnaire « se mettait en arc au milieu de la chambre, soutenue par les reins sur la pointe d'un bâton (...) et dans cette posture, elle criait biscuit, biscuit ». Il s'agissait des « secours » grâce auxquels, comme d'autres convulsionnaires, elle disait éprouver du soulagement et même du plaisir, ce que Calmeil explique « par l'état d'exaltation de leurs organes génitaux ». Il s'avère que « le biscuit en question était une énorme pierre qu'on faisait tomber sur l'estomac de la fille à plusieurs reprises »⁴², ce qui rappelle la technique de la compression des ovaires utilisée à la Pitié salpêtrière.

Pidoux également affirmait déjà en 1877 que la crise avait bel et bien une signification sexuelle et établissait le parallèle avec les signes physiologiques associés au coït, décrivant alors les « battements précipités et tumultueux à la région précordiale, respiration haute et fréquente, soupirs entrecoupés et singultueux, globes des yeux portés en haut, renversement en arrière du col et du tronc, mouvements cloniques et convulsifs du bassin, etc... »⁴³

Si le célèbre chirurgien et physiologiste anglais, Sir Charles Bell, interprétait quant à lui le spasme opisthotonique du jeune possédé comme un symptôme du tétanos, Charcot finit pourtant par voir dans l'ADC, au contraire de Freud, « un déni énergique, par une innervation antagoniste, d'une posture corporelle appropriée au commerce sexuel »⁴⁴.

⁴² D. TOURNIAIRE, O. SALADINI, O. WALUSINSKI et J.-P. LUAUTÉ, « L'opisthotonos au cours des crises psychogènes non épileptiques », art. cit.

⁴³ Jean-Pierre LUAUTÉ, Olivier SALADINI et Olivier WALUSINSKI, « L'arc de cercle des hystériques. Historique, interprétations », *Annales Médico-Psychologiques*, vol.173, n°5, juin 2015, p. 391-398.

⁴⁴ D. TOURNIAIRE, O. SALADINI, O. WALUSINSKI et J.-P. LUAUTÉ, « L'opisthotonos au cours des crises psychogènes non épileptiques », art. cit.

On peut donc s'interroger sur les raisons de ce qui s'apparente initialement à un déni de la signification sexuelle de ces symptômes, alors que la part d'exhibitionnisme de ces manifestations était pourtant bien relevée par Charcot et ses élèves.

Le maître savait pourtant dès l'époque de la visite de Freud à la Salpêtrière que la crise d'hystérie avait une étiologie sexuelle. Freud rapporte qu'il dit à Brouardel, avec sa vivacité coutumière, au sujet d'une femme souffrante dont le mari était « impuissant ou tout à fait maladroit » : « dans des cas pareils, c'est toujours *La Chose* génitale... toujours... toujours ». Freud était resté stupéfait pendant un temps et s'était posé la question suivante « puisqu'il le sait, pourquoi ne le dit-il jamais ? »⁴⁵

S'agit-il d'un savoir insu, aveugle savoir inconscient, que Freud constate aussi bien chez les patients que chez ses maîtres, phénomène qu'il énonce dans les *Études sur l'hystérie* lorsqu'il parle de « cet état singulier où le sujet sait tout sans le savoir... de cet aveuglement qu'on s'étonne de constater chez les mères quand il s'agit de leur fille, chez les maris quand il est question de leur femme, chez les souverains à l'égard de leur favori... » ?⁴⁶

Il a été reproché à Charcot d'avoir mis l'accent sur l'hystérie masculine et d'avoir voulu déssexualiser l'hystérie⁴⁷. En réalité il a peut-être précisément relevé un aspect primordial de ce que montrent les crises d'hystérie, à savoir que le symptôme n'a pas de sexe, pas plus que la pulsion, et qu'il relève du régime de la jouissance. Il faudra les analyses de Lacan sur la jouissance pour regarder autrement ces symptômes, au terme d'un parcours qui passe par un renouvellement du répertoire psychanalytique. En effet, Lacan redéfinit la jouissance en distinguant jouissance phallique et jouissance supplémentaire dans son dernier enseignement, particulièrement en 1972, dans son séminaire XX, *Encore*. Mais il a au préalable reconsidéré celui de pulsion, dont il a fait l'un des *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, une dizaine d'année auparavant en 1963 dans son onzième séminaire XI.

⁴⁵ Sigmund FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, trad. Yves LE LAY, Gisèle HARRUS-RÉVIDI et Frédérique Debout. Paris: Payot & Rivages, Nouvelle éd. Petite bibliothèque Payot 1, 2015, p. 78. Sigmund FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, trad. Yves Le Lay, Gisèle Harrus-Révidi et Frédérique Debout. Paris: Payot & Rivages, Nouvelle éd. Petite bibliothèque Payot 1, 2015, p. 78.

⁴⁶ Sigmund FREUD et Josef BREUER, *Études sur l'hystérie*, trad. Anne BERMAN. Paris : Presses Universitaires de France, 2016, p. 91, 92.

⁴⁷ Mark S. MICALE, *Hysterical men: the hidden history of male nervous illness*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2008.

Georges Didi-Huberman cite ⁴⁸un texte de Freud sur « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité »⁴⁹, dans lequel Freud décrit un paroxysme du corps et auquel, dit-il, il « aura su répondre par une position de regard absolument exemplaire. Le paroxysme correspond à ce moment chaotique de l'attaque hystérique que Charcot nommait « clownisme » ou « mouvements illogiques ». L'historien d'art interroge ce texte à la lumière du cas de Céline, patiente réfractaire à tous les traitements qui lui étaient proposés à la Pitié Salpêtrière. Il associe le terme « clownisme » à la dérision et au jugement « mauvais genre », et ceux de « mouvements illogiques » au non-sens des mouvements lorsque « la patiente s'agitait littéralement en tous sens, son corps affolé, chaviré ici et là, spasmodique, violent, sens dessus dessous. Comme chez Céline, donc. En sorte que ses gestes apparaissaient tout simplement, et à la différence des très iconographiques et hiératiques « attitudes passionnelles », comme privés de sens. Nous voici donc au lieu même – ou au moment même – que les médecins de la Salpêtrière échouaient à photographier autant qu'à comprendre. » Didi-Huberman parle à son sujet de « haine de l'image », dont pourtant le dermatographe⁵⁰ vient à bout, faisant d'elle une sorte de « bloc-notes magique ». Cependant son opposition ne cédant pas, elle est soumise à divers traitements de choc, allant jusqu'à quatre cautérisations au fer rouge de l'utérus, et décède en 1879 de façon « inexplicable ». Si elle a fait œuvre, note-t-il, c'est bien malgré elle, constituant « quelque chose comme une *thanatographie*. Une sentence incarnée *figuralement*, à mort. »⁵¹

C'est pourtant sur ce point d' « incompréhensibilité », *Unverständlichkeit*, que Freud intervient de façon magistrale en articulant sa réflexion autour de la bisexualité. Il appelle l'attention sur « certaines attaques hystériques dans lesquelles la malade joue en même temps les deux rôles de fantasme sexuel sous-jacent », puisque Freud voit, au cœur même du mouvement l'image de la polarité qui s'y joue : « Ainsi, dans un cas que j'ai observé, la malade tient d'une main sa robe serrée contre son corps (en tant que femme) tandis que de l'autre

⁴⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, « Quand les corps disent non, suivi de L'observation de Céline (1876 - 1880). Esthétique et expérimentation chez Charcot (1991) », *Sensibilités*, 3-2, 2017, p. 48-63.

⁴⁹ Sigmund FREUD, *Névrose, psychose et perversion*, trad. Jean Laplanche. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

⁵⁰ Voir plus loin, page 40

⁵¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 320,321.

main elle s'efforce de l'arracher (en tant qu'homme) »⁵². Ce regard est « structural », note Didi-Huberman car « ce corps est double et ne cesse de se dire non à lui-même. Il est paradoxe et paroxysme vivant en tant qu'il joue – et qu'il danse, pour ainsi dire – en lui-même la brutalité d'un viol. » Et il complète la citation en relevant : « Cette simultanéité contradictoire (...) conditionne en grande partie ce qu'a d'incompréhensible une situation cependant si plastiquement figurée (...) dans l'attaque et se prête donc parfaitement à la dissimulation (*Verhüllung*) du fantasme. »⁵³

La crise rend visible l'inconscient qui est à l'œuvre, et l'analyse freudienne constitue « la grande leçon dialectique d'un tel regard sur le corps du paroxysme : que l'inhérence ou l'indiscernabilité du chaos soient pensées en termes de polarités non stables, perpétuellement en mouvement ; et que la « dissimulation du fantasme inconscient » puisse constituer – pour le regard comme pour l'entendement – l'effet voire l'enjeu d'une situation effectivement « si plastiquement figurée ».⁵⁴

La patiente baptisée *Augustine*, à l'âge de 20 ans, déjà hospitalisée depuis 5 ans, peut notamment reproduire à l'envi le fameux *opisthotonos* ou « grand arc hystérique » en arc de cercle, restant rigidifiée en suspens entre deux chaises.⁵⁵

Le cas d'Augustine est à cet égard exemplaire. De son vrai nom Louise Augustine Gleizes, née le 21 août 1861, la jeune fille est admise à La Salpêtrière pour une première consultation à l'âge de 12 ans, donc en 1873. Placée en nourrice très tôt, puis en pension religieuse où elle subit très tôt des châtements corporels, elle est victime d'attouchements à dix ans et violée à treize par l'amant de sa propre mère. Ces simples repères chronologiques laissent à penser le peu de protection dont elle bénéficiait, en particulier d'un point de vue sexuel, alors même qu'elle présentait déjà des symptômes alarmants à l'âge de neuf ans pour lesquels elle avait consulté.

Le film d'Alice Winocour, *Augustine*, sorti en France le 7 novembre 2012, au contraire du court métrage du même nom de Jean-Claude Monod et Jean-Christophe Valtat, réalisé en 2004⁵⁶,

⁵² S. FREUD et J. LAPLANCHE, *Névrose, psychose et perversion*, op. cit, p. 155.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ G. DIDI-HUBERMAN, « Quand les corps disent non, suivi de L'observation de Céline (1876 - 1880) », art. cit.

⁵⁵ G. PAICHELER, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels », art. cit, p. 139.

⁵⁶ <https://vimeo.com/83837469>

n'évoque pas ce passé traumatisant. Ce dernier montre bien en revanche que c'est cette scène première d'attentat sexuel, dont a été l'objet Augustine, incarnée par une Maud Forget juvénile, qu'elle rejoue en la « convertissant » en images.

Collaborateur de Charcot, le médecin et artiste Paul Richer le voit aussi, et il l'énonce. Très photogénique, Augustine pose pour Richer qui note à son sujet « (Augustine) Gl... est celle de nos malades chez laquelle ces poses plastiques ou attitudes passionnelles ont le plus de régularité. Elles retracent principalement deux événements de son existence. Le premier, terrible, marque son entrée dans la vie; elle avait dix ans quand elle en fut victime. Le second, au contraire, lui cause un plaisir qu'elle ne cherche pas à dissimuler »⁵⁷ Si Richer emploie le terme *retracent*, c'est qu'il n'ignore pas non plus le caractère de reproductibilité des signes visuels que son modèle lui met sous les yeux.

Les expressions du visage visibles sur les clichés de Richer évoquent bien l'extase et ouvrent sur la question de la jouissance féminine, à l'image des reproductions des œuvres figurant dans *Les Démoniaques dans l'art*⁵⁸, dont il est le co-auteur avec Charcot, parmi lesquelles la *Sainte Thérèse* du Bernin chère à Lacan a toute sa place.

Refusant d'être traitée comme un objet scientifique étalonné selon des normes, et disséquée par les regards des curieux au point de fuir la Salpêtrière en 1883, Augustine fut pourtant l'une des patientes favorites de Charcot. Elle s'offre tout d'abord aux regards comme le corps souffrant d'un être privé de parole, corps réduit à n'être qu'une moitié de lui-même : misérable « moitié de poulet », aurait pu dire Lacan à son sujet. Femme tout d'abord occultée par le signe d'un œil fermé, elle se montre pure écriture : « *Litura* pure, c'est le littéral. Là, produire cette rature, c'est reproduire cette moitié dont le sujet subsiste. »⁵⁹ Son corps fait signe qu'il y a là un sujet qui ne peut se dire, mais qui se montre découpé par les pulsions selon une logique hors sens. Celles-ci le poussent à se faire tableau habité par objet invisible. Imaginaire, cet objet n'en est pas moins réel en tant que fait psychique autour duquel la jeune femme organise ses postures et ses gestes.

Augustine montre ainsi à la lettre le ratage du rapport sexuel qui la constitue comme sujet.

⁵⁷ Paul RICHER, *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, A. Delahaye&E. Lecrosnier., Paris, 1881, p.90

⁵⁸ Jean-Martin CHARCOT et Paul RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, 1887.

⁵⁹ J. LACAN, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, *Le séminaire, livre XVIII.*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 1973, p. 121.

Cette association du corps et de la parole féminine devant être contenue au risque de laisser surgir une pulsion inavouable est aussi celle qui justifie la formule de Jacques-Alain Miller : « La pulsion est parole ». « Lacan, sans sortir cette formule-là, qui est de mon cru – la pulsion est parole – nous dirige vers ça. », résume-t-il.⁶⁰

Mais encore faut-il pour adresser une demande à l'autre qu'un sujet sache qu'il peut trouver chez lui une parole d'accueil de ce qui se présente au premier abord comme un indicible. Car, remarque Lacan, « il y a ici un accident possible (...), qu'il se produise le manque de parole de l'Autre. C'est au moment précis où le sujet, se manifestant comme la fonction de *phi* par rapport à l'objet, s'évanouit, ne se reconnaît pas, c'est en ce point précis au défaut de la reconnaissance, que la méconnaissance se produit automatiquement. », pouvant entraîner « un mirage de narcissisme ».⁶¹

Faute de cette parole de reconnaissance dans l'autre, le sujet est contraint d'en appeler à lui par des signes. On peut se demander si les patientes de Charcot trouvaient en lui une parole dans laquelle elles pouvaient se reconnaître comme des femmes et assumer une jouissance autre que la jouissance phallique revendiquée par la société de l'époque comme étant l'unique voie possible d'assomption du sujet.

Dès les débuts de la vie pulsionnelle, il est manifeste que la demande d'amour peut être exprimée par des signes : le nourrisson affamé sait ainsi faire entendre à sa mère, au-delà de son cri, sa demande d'amour. L'amour est indissociable de la demande, qui s'exprime par des signes et que le sujet donne à l'autre. Ce que le sujet demande, c'est que l'autre de l'amour lui donne en retour une place où il est situé comme aimable, afin qu'il puisse lui aussi aimer à son tour. « L'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas »⁶², dit Lacan dès le séminaire IV, *La relation d'objet*. Il reprend cette formule dans le séminaire VIII, *Le transfert* : « L'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas et on ne peut aimer qu'à se faire n'ayant pas, même s'il on l'a. (...) L'amour comme réponse implique le domaine du non-avoir. Donner ce que l'on a c'est la fête, ce n'est pas l'amour... ».⁶³ Il s'agit de demande tout court, qui ouvre sur la dimension du désir :

⁶⁰ « Lacan, sans sortir cette formule-là, qui est de mon cru – la pulsion est parole – nous dirige vers ça. », in Jacques ALAIN-MILLER, « La pulsion est parole », Neuvième leçon de L'orientation lacanienne (1995-96), publiée dans *Revue La Cause freudienne*, 60, 1996, p. 21.

⁶¹ Jacques LACAN, *Le transfert, Le séminaire, livre VIII, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2^e éd. corr.*, p. 303, 304.

⁶² Jacques LACAN, *La relation d'objet, Le séminaire, livre IV, exte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2007*, p. 117.

⁶³ J. LACAN, *Le transfert, op. cit.*, p. 119.

l'amour, si l'on peut dire, ne se contente pas de l'amour. Et au-delà du signe d'amour, le désir vise un x, un inconnu. Si le sujet ne peut formuler ce qu'il attend de l'autre, la réciproque est vraie, et le désir de l'autre lui demeure une énigme. Sa demande devient alors une question inversée, c'est pourquoi « le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre ».

Or, l'amour, affirme Lacan, est « un fait culturel » : « L'amour est la sublimation du désir »⁶⁴. Il se déploie avec les signifiants véhiculant les valeurs qui régissent les échanges sociaux. On peut dès lors aisément concevoir quel trait commun relie les imitations développées par les hystériques de Charcot, sensibles à l'esthétique picturale, lorsque par exemple Marie, alias Blanche Witman, reproduit la pose représentée dans le tableau placé au fond de la salle. Elle se fait docile en incarnant ce qu'elle suppose être le désir de Charcot qui lui présente cette toile comme modèle. Le tableau est un objet qui a le pouvoir de susciter du désir, la femme le sait plus que quiconque, qui peut l'imiter en montrant à son tour les signes qu'il recèle.

Le corps des hystériques reste donc traversé par des pulsions enfermées dans leur « enveloppe corporelle », qui n'ont pas pris forme de discours articulés pouvant faire sens. Leurs symptômes leur demeurant « insus », elles n'ont pas accès à leur propre désir. Elles adressent à l'autre en miroir « son propre message inversé » sous forme d'image du désir imaginé au champ de l'autre. Ces sujets n'ont trouvé d'autre voie pour exister que de montrer leur corps comme l'image de messages énigmatiques : à charge pour l'autre de les interpréter. S'il a perçu la dimension de jouissance féminine en jeu dans l'hystérie, Freud ne l'a pas nommée. Néanmoins, on peut rappeler que lorsque Lacan a donné à ce concept de jouissance la dimension d'une parole dans son séminaire XX, c'est pour mieux mettre l'accent sur son versant informulable, indicible. L'interdit à lui seul ne suffit pas à rendre compte du silence inhérent à l'énigme que cette jouissance représente dans son irrationalité.

Les pulsions en leur mouvements pendant la crise hystérique montrent les dissensions qui peuvent agiter le corps propre du sujet divisé par le désir de l'autre, lorsque la pulsion n'est pas libidinalisée au point que le sujet puisse assumer une jouissance sexuée par sa propre parole. Ce que donnent alors à voir les hystériques, c'est l'impossible du rapport sexuel entre deux sujets, qu'ils ou elles entendent pourtant incarner.

⁶⁴ Jacques LACAN, *L'angoisse, Le séminaire, livre X, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien »*, p. 209.

Mais on peut supposer que l'investissement pulsionnel de Charcot ne concernait pas simplement sa relation à l'autre en tant que sujet. La sublimation des images qu'il déploie autour des malades est une œuvre exprimant avant tout son désir de valorisation sociale, dont il ne se cache pas : l'hystérie est à elle seule un objet du savoir qui devenu source de sublimation et de jouissance pour Charcot. Elle est pour lui un objet de savoir, insiste Lacan « dont j'ai accentué que l'exercice ne pouvait représenter qu'une jouissance »⁶⁵. Le pouvoir de Charcot est soumis aux impératifs sociaux de son époque, répondant à la logique du positivisme scientifique.

⁶⁵ J. LACAN, *Encore, op. cit.*, p. 125.

1.2. Une identification imaginaire dans Les Démoniaques dans l'art

On peut définir l'art au sens commun comme « Ensemble de moyens, de procédés conscients par lesquels l'homme tend à une certaine fin, cherche à atteindre un certain résultat », qui par conséquent implique la mise en œuvre d'une habileté, voire d'un talent⁶⁶.

En 1878 Claude Bernard soutient que : « La médecine n'est pas une science; c'est un art; par conséquent, son application est inséparable de l'artiste. (...). En effet, dans toutes les *connaissances humaines*, il y a à la fois *de la science* et *de l'art*. La science est dans la recherche des lois des phénomènes et dans la conception des théories; l'art est dans *l'application*, c'est-à-dire dans une *réalisation pratique* en général utile à l'homme qui nécessite toujours l'action personnelle d'un individu isolé. »⁶⁷ Mais il insiste sur le fait que le médecin n'est pas un artiste, car il ne produit pas d'œuvre d'art : « En un mot, il n'y a pas d'artiste médecin parce qu'il ne peut y avoir d'œuvre d'art médical »⁶⁸

Cela n'empêche pas l'élève et collaborateur de Charcot, Paul Richer (1849-1933), de publier, en 1902 *L'art et la médecine*⁶⁹, ainsi qu'une *Introduction à l'étude de la figure humaine*⁷⁰ dans laquelle il établit un parallèle entre « les canons de la médecine et les canons de l'art ».

Dès ses fondements, toute analyse psychique pertinente a procédé d'un regard, et les grands noms de la psychiatrie étaient dotés d'un regard qui suppose un art, celui de déceler les symptômes de leurs patients et de caractériser ainsi le plus précisément possible une maladie en décrivant les manifestations visibles affectant leur corps. Charcot applique à la lettre sa propre maxime : « Regarder, regarder encore, regarder toujours, c'est ainsi seulement qu'on arrive à voir. »⁷¹ Appliqué à son objet de recherche, il s'agit bien, comme le disait Landré-Beauvais, d'observer des signes pour nommer des symptômes. Cependant, l'une des

⁶⁶ [HTTPS://www.cnrtl.fr/definition/art](https://www.cnrtl.fr/definition/art)

⁶⁷ Claude BERNARD, Léon BINET et Léon DELHOUME, *Principes de médecine expérimentale*, Paris, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, 2008, p. 175.

⁶⁸ Claude BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Bruxelles, 1865, p.358, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3812d/f245.item.texteImage.zoom#>

⁶⁹ Paul RICHER, *L'art et la médecine*, Paris, Gaultier, Magnier et Cie., 1902.

⁷⁰ Paul RICHER, *Introduction à l'étude de la figure humaine*, Paris: Gaultier, Magnier et Cie., 1902, p. 186, 187.

⁷¹ Hélène COMBIS-SCHLUMBERGER, « Charcot, dans l'œil d'un médecin-dessinateur », art. cit.

particularité de la clinique de l'hystérie de Charcot est l'usage qu'il a fait des images de ses patientes pour les donner à voir.

Celles que nous ont léguées les médecins de la Pitié-Salpêtrière montrent que s'ils identifiaient ces troubles provenant d'une cause qui leur était encore inconnue, les photographies étaient pour eux autant de preuves de l'existence de phénomènes auxquels ils entendaient donner une explication scientifique. Autant dire qu'il s'agissait là de faire voir ce qui peut agiter le psychisme d'un être humain vivant autrement qu'à travers le prisme utilisé jusque-là, celui du dogme théologique dualiste de la séparation de l'âme et du corps, et donc d'attribuer les crises hystériques à une autre cause que celle du démonisme. Mais cette conception nouvelle s'éloigne tout autant de l'idée que les Anciens se faisaient de la vie comme une instance tierce entre le corps et l'esprit, un souffle vital, que les Grecs désignaient sous le nom de *psychè*.

Parmi les trois ouvrages auxquels Charcot a collaboré avec Paul Richer⁷², personnage clé sur lequel nous reviendrons, nous retiendrons celui de 1887 intitulé *Les Démoniaques dans l'art*⁷³, dans lequel il recense des cas de démence représentés dans les œuvres d'art depuis le V^e siècle afin d'y repérer les manifestations de l'hystérie dans le passé. Cependant Charcot n'en intitule pas moins ce recueil, dans lequel il tente de circonscrire les signes visibles de l'hystérie, *Les Démoniaques dans l'art* : l'utilisation de ce terme, se référant à la dimension spectaculaire et irrationnelle de ces troubles, ne pouvait qu'attirer l'attention en frappant l'imagination. Mais il montre aussi la dimension mystérieuse et mystique qui imprègne encore les esprits de l'époque, sensibles aux expériences de Mesmer, que Charcot lui-même prend en compte dans ses expérimentations utilisant le magnétisme⁷⁴, tout en prélevant patiemment in vivo des images de sa clinique auprès de femmes réelles.⁷⁵ Ce sont là des faits dont tout lecteur averti ne pouvait faire abstraction en feuilletant cet ouvrage. En faisant appel à des images de l'art, Charcot donne ainsi une dimension intemporelle et culturellement valorisée à ses observations. Non seulement l'art vient objectiver l'intemporalité de ses observations, mais

⁷² Les deux autres ouvrages étant *Le mascarón grotesque de l'église Santa Maria Formosa, à Venise, et l'hémispasme glosso-labié hystérique*, 1815, et *Les Difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé éditeurs, 1889

⁷³ Préface, pages V et VI Jean-Martin CHARCOT et Paul RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, 1887. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6492840j>

⁷⁴ G. PAICHELER, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels », art. cit, p. 135, 136.

⁷⁵ Désiré Magloire BOURNEVILLE et Paul RÉGNARD, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, 1876-1880, « publication en 3 volumes de photographies médicales commentées, présentant les divers stades de crises d'hystérie des patientes du docteur Charcot examinées à la Salpêtrière. Œuvre iconographique réalisée par le photographe médical Albert Londe. », notice BNF, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31188034k>

lui-même peut, après plus d'une quinzaine d'années de pratique clinique, valider les réalisations des artistes comme conformes aux vérités qu'il énonce, et qu'il estampille de son vocabulaire spécifique d'éminent neurologue.

Pour réaliser *Les Démoniaques dans l'art* Charcot a recherché les tableaux ayant pour thème des scènes de possession et d'exorcisme : identifiées dans le passé comme étant possédées par les démons, il postule que ces personnes étaient en réalité affectées d'épilepsie ou d'hystérie. Il collecte ainsi une série de miniatures, plaques d'ivoire, tapisseries, bas-reliefs en bronze, fresques, tableaux et gravures, dont nous allons extraire quelques représentations pour illustrer et analyser l'essentiel de ses propos.

Charcot regarde ces représentations comme des témoignages de faits réels, et il scrute les signes dans l'image pour y repérer des symptômes réels. De fait, il décrit ce qu'il voit du point de vue d'un psychiatre neurologue, à l'aide de signifiants usités à l'époque. Mais il en assemble les éléments, pour subordonner sa propre vision de l'hystérie à l'existence d'un modèle visible, celui du « paroxysme », notion grâce à laquelle il entend donner une consistance réelle à son discours scientifique. Son but, déclaré dans sa préface, est d'en étudier la forme anatomique du point de vue de la pathologie. Il juge donc l'artiste à l'aune de sa capacité à reproduire par « ressemblance » la réalité de la distorsion des corps.⁷⁶

Dès la préface également, Charcot prend immédiatement ses distances avec ce que son titre aurait pu laisser supposer. En homme de science, il traite le terme d'hystérie de « maladie », dit employer à regret une « dénomination dont le sens exact n'a plus aucune relation avec l'étymologie », afin de se démarquer de toutes les hypothèses irrationnelles posées sur ce mal par le passé. Il regarde donc selon un point de vue historique ce traitement de l'hystérie comme une « perversion de l'âme due à la présence du démon et à ses agissements »⁷⁷. Il tient compte de la part faite à la fantaisie dans ces représentations, tout en scrutant les éléments objectifs signant ou non la présence de l'hystérie qui ont pu être saisis précisément ou partiellement éludés. Charcot crédite ainsi les artistes d'avoir fait preuve de « perspicacité et de sincérité » alors que « ce diagnostic rétrospectif d'une affection nerveuse alors méconnue est attribuée à une cause surnaturelle. »⁷⁸ Il leur attribue même une certaine

⁷⁶ J.-M. CHARCOT et P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, op. cit Préface, pages V et VI.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ J.-M. CHARCOT et P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, op. cit , Préface, p. XI.

scientificité : « au fur et à mesure que l'Art, quittant le langage symbolique, se transforme par l'étude détaillée de la nature, la figure du démoniaque dépouille les signes de la convention archaïque ou de la fantaisie personnelle pour revêtir des caractères puisés dans la réalité et qu'il nous a été facile de reconnaître, pour la plupart, comme appartenant à la grande névrose hystérique. »⁷⁹

Charcot relève donc dans les représentations des corps des personnages les signes qui selon lui sont caractéristiques de l'hystérie tout en la distinguant de l'épilepsie. Les modèles de référence sont dans la majorité des cas des femmes, mais aussi quelquefois des hommes. Ils sont animés de pulsions incontrôlables produisant des déformations, des contorsions qui déconstruisent l'image de leur corps propre, et qui se traduisent par des déviations formelles de leur représentation. Ces modifications des normes de bienséance dans les postures des corps marquent aussi un écart par rapport aux canons esthétiques. Elles sont destinées à faire la démonstration de l'existence de ce qui était autrefois, dans le discours de la religion, interprété comme une force allogène et maléfique ayant fait irruption à l'intérieur de leur enveloppe corporelle. Nous la rapporterons quant à nous, dans le cadre d'un discours psychanalytique, à la force d'une pulsion qui surgit là où le désir du sujet, décalé par rapport aux codes sociaux communément acceptés, ne peut se formuler et reste au stade de signes, provoquant une gestuelle actée mais non libidinalisée, car non articulée par la fonction symbolique de la parole. Car lorsqu'il recueille ainsi les manifestations du symptôme hystérique, quelle vérité Charcot cherche-t-il en réalité à atteindre ? Il semble bien que ce soient les signes de la pulsion qu'il repère chez l'hystérique. Sans être nommée, la pulsion en ses effets est l'objet que Charcot tente de cerner. C'est d'ailleurs ce qui apparaît visiblement déjà dans les traits de ses dessins d'observation.

⁷⁹ *Ibid.* Préface, p. XI et XII.

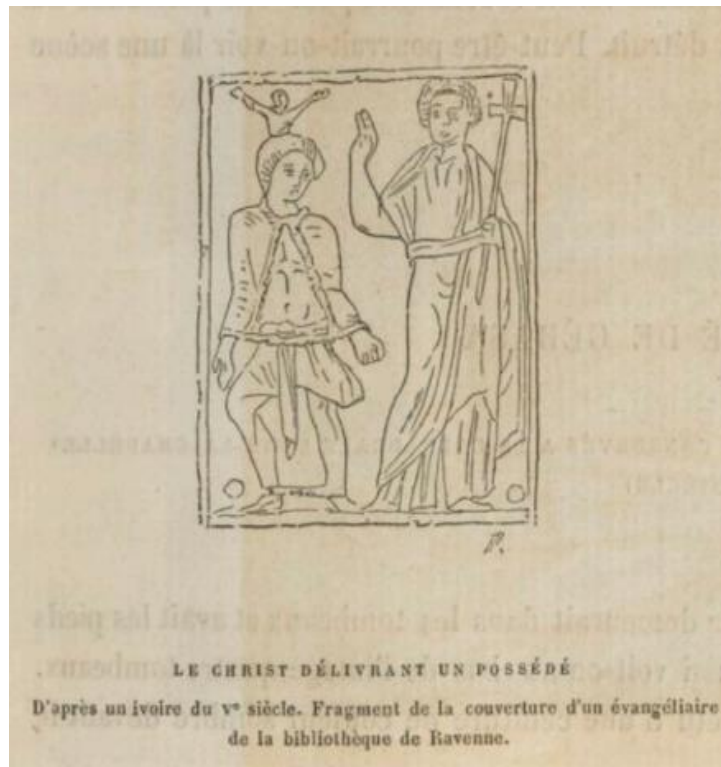
1.2.1. Quand le corps fait signe de la parole d'un autre

Charcot commence par remarquer avec justesse que « Dans les plus anciennes représentations de démoniaques, qui ne remontent pas au-delà des Ve et VIe siècles de l'ère moderne, la possession est figurée d'une manière toute conventionnelle. Le possédé n'a rien de caractéristique, ni dans ses traits, ni dans son attitude. La présence du démon sous une forme visible au moment où il quitte le corps de sa victime est le seul signe qui permet de reconnaître les scènes d'exorcisme »⁸⁰. Ce qui prévalait à l'époque était la représentation d'une séparation bien nette entre les corps des deux êtres, le démon et le possédé.

Il note que c'est l'âme, la *psychè* donc, que les Grecs avaient figuré sous forme de petit fantôme, appelé *eidôlon*, « gardant la ressemblance du corps, ou bien sous les traits d'une petite figure nue, ailée et toujours peinte en noir. Il semble que ce dernier mode de figuration d'une substance spirituelle ait guidé les artistes chrétiens dans leurs premières figurations du démon, lequel est reproduit sous la forme d'une sorte de génie, d'un petit être nu, parfois ailé, s'échappant soit de la bouche, soit du crâne de l'exorcisé ».

Le mal qui affecte le corps du possédé est bel et bien matérialisé, externalisé par un objet à l'image du corps de l'individu, et c'est lui qui manifeste en définitive les signes de son agitation, dont il est rendu responsable. Charcot d'ailleurs le relève : « Mais ici le symbole devient l'accessoire et le démoniaque lui-même possède ces caractères de réalité saisissante sur lesquels nous aurons à insister ». Ce petit personnage qui sort de la bouche ou de la tête incarne littéralement le message délivré par le démon. Le corps du possédé quant à lui est représenté comme un réceptacle, un contenant qui reflète son image : les muscles sur la poitrine nue de l'homme représentent un visage.

⁸⁰ *Ibid.* Préface, p. X.



Le Christ délivrant un possédé. D'après un ivoire du V^e siècle. Fragment d'un évangélaire de la bibliothèque de Ravenne.⁸¹

On remarque également dans le dessin ci-dessus que le petit personnage qui s'échappe de la tête du possédé se présente les bras écartés et exprime un mouvement libératoire qui lui est interdit puisqu'il est enchaîné.

Faut-il voir également un mimétisme reproduisant schématiquement la croix, ou bien même les lettres X et T ? Le Christ debout à droite sur l'image tient la croix, et tout en marquant un geste d'éloignement, administre au possédé un signe de croix qui vient étrangement en contrepoint du dessin en croix inversée, formé par les tissus couvrant les parties sexuelles de l'homme et pointant vers le sol. « Faire une croix sur » ses désirs charnels pour accepter d'intérioriser l'interdit, identifié au calvaire que représente la croix, semble en tout cas aller de pair avec l'expulsion du démon qui incarne les pulsions coupables.

Cependant l'injonction qui inscrit en l'homme la loi du Christ lui impose une direction verticale qui va dans le sens d'une élévation, inverse à celle de la chute évoquée par la croix inversée. Cette remise en ordre suppose donc une phallicisation du corps opérée par la parole de l'Autre. Si sa jambe arquée montre une torsion, qu'elle est tordue, c'est peut-être en raison

⁸¹ *Ibid.*, p. 5.

des liens qui emprisonnent ses chevilles entre elles et déséquilibrent le possédé en menaçant de le faire chuter. Tout au contraire la ligne sans rupture qui souligne le mouvement ascendant du corps du Christ lui confère une grande élégance.

Ce que l'on peut relever dans cette représentation, c'est la transmission par le personnage du Christ qui fait autorité, indiquée par la translation du signe de croix. Il s'agit ici d'un signe ayant une efficacité directe. S'il se passe de mots pour le regardeur de l'image, il est implicitement associé à une formule verbale d'exorcisme, à une bénédiction, à une parole ayant une efficacité réelle. Cet exorcisme est donc lié au pouvoir d'une parole introduite dans le corps du sujet qui a pour effet l'expulsion d'un élément, d'un objet tiers, ce qui produit la disparition du symptôme. Il s'agit d'un échange d'objets, celui qui entre prenant la place de celui qui sort. La représentation est composée autour du symbolisme de la forme de la croix qui circule dans l'image tout entière d'une façon métonymique, en tant que signe qui symbolise à lui seul le pouvoir de la parole du Christ. La représentation matérialise, littéralement, les paroles du prophète Jérémie⁸², reprises par l'apôtre Paul dans son épître aux Hébreux chapitre 8, verset 10 : la promesse de Dieu d'inscrire la nouvelle Loi chrétienne dans les cœurs, réalisant ainsi l'incarnation de la Loi anciennement gravée sur les tables du peuple juif.



Le Faux Prophète. (Révélation 16 :13), dit « Beatus de Saint-Sévère », Saint-Sévère, avant 1072 (BnF, Latin 8878, fol.184v)

Dans cette enluminure qui ne figure pas dans *Les Démoniaques dans l'art*, la représentation démoniaque de la parole est en revanche liée à l'organe qu'est la langue elle-même. On y voit

⁸² « Voici donc l'alliance que je conclurai avec la communauté d'Israël après ces jours-là – oracle du SEIGNEUR : je déposerai mes directives au fond d'eux-mêmes, les inscrivant dans leur être ; je deviendrai Dieu pour eux, et eux, ils deviendront un peuple pour moi. », in *Traduction Œcuménique de la Bible*, Livre de Jérémie, chap.31, verset 33.

un personnage expulser une créature difficilement identifiable, une sorte de flaque informe dont les écailles indiquent néanmoins clairement la nature reptilienne. Cet être fait donc partie de la catégorie des animaux énumérés la Loi hébraïque, celle des animaux impurs et impropres à la consommation. Forme hybride, entre le crapaud, le lézard et le serpent, il est une chimère qui condense les signes d'une parole mensongère voulant « se faire aussi grosse que le bœuf ».

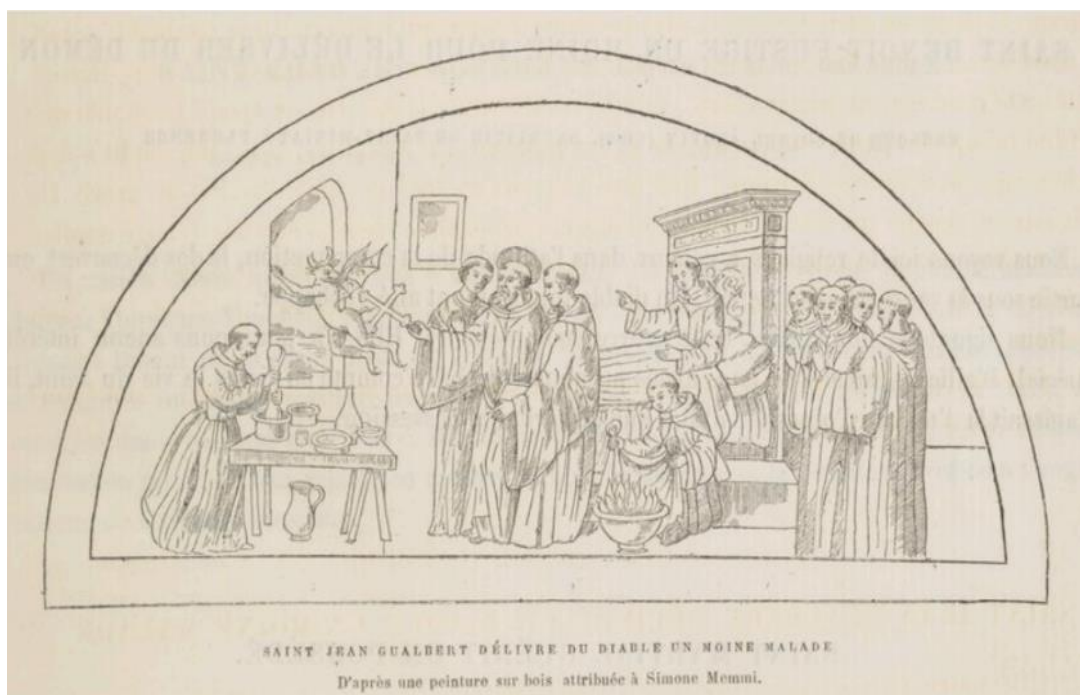
Car l'homme vomit sa propre langue. Sa main gauche, cachée sous sa robe, semble dissimuler une jouissance sexuelle interdite que l'autre main, ostensiblement posée sur son cœur, dément par un geste de comédie. Issue des tréfonds de son corps, la langue incarne une pulsion inavouable. Elle surgit tel un acte de parole, assénée à l'autre de façon brutale et incontrôlée, sous la forme d'une érection monstrueuse dont l'animalité ne fait aucun doute. Elle est muette mais perforée d'un orifice unique béant. Externalisée par le sujet dont elle est issue, prête à être lâchée, elle se fait bras armé ayant un pouvoir autonome. Le locuteur est constitué objet d'un Autre qui le parle, son regard a la fixité de la mort, qui le fige et le ferme. L'homme se présente tout entier sous l'emprise d'une puissante poussée qu'il expulse tout en lui donnant consistance, comme une enveloppe qui, si elle était retournée en doigt de gant laisserait apparaître le contenu immonde qu'elle vient de déverser. Cette langue phallique, cependant semblable à un ballon de baudruche, met à nu le personnage social dont elle est l'emblème, pur paraître dans toute sa vacuité. Son pouvoir maléfisant provient cependant des désirs charnels qui l'animent et qui visent à satisfaire son corps propre.

L'évocation de l'interdit sexuel, symbolisé dans ces deux dernières illustrations, est associée à la représentation de la langue animée d'une vie propre en tant que morceau d'un corps qui échoue à contenir les poussées pulsionnelles irrépressibles du sujet.

Peu à peu la représentation du personnage identifié comme le démon se précise de façon emblématique : « le démon a des cornes, une queue, des griffes; il revêt même les formes d'animaux les plus étranges; et, jusque chez les grands artistes de la Renaissance, nous retrouvons cette tradition, sous la forme de quelques petits diables qui se sauvent dans un coin du tableau. »⁸³

⁸³ Op.cit., préface, p. X

Ces figurations rappellent celles du Dieu Pan qui dans la mythologie grecque est associé à la lubricité. Quelle représentation, mieux que celle de l'animal, dont le trait principal est d'être privé de parole, peut montrer pourtant l'indicible, l'aspect inhumain et donc effrayant que revêtent les manifestations d'un désir qui échappe à la raison sociale ? Mais on peut également remarquer la direction que prennent ces figures, destinées à sortir du champ de la scène représentée, voire à se trouver éjectées de la représentation elle-même. Car si dans les périodes ultérieures les diabolins n'apparaissent plus dans certains tableaux, c'est peut-être parce que ce qu'ils incarnent n'est plus considéré comme représentable.



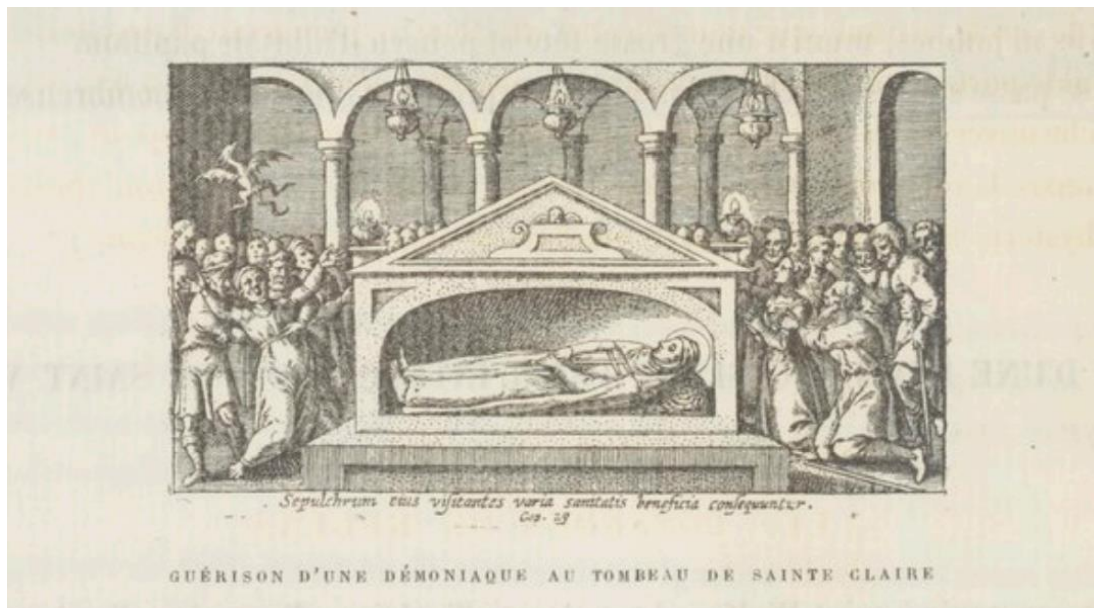
*Saint Jean Gualbert délivre du Diable un moine malade. D'après une peinture attribuée à Simone Memmi.*⁸⁴

Nous relèverons enfin que si l'animalisation du démon est parvenue à un point d'achèvement dans la gravure suivante, elle n'en reste cependant pas moins identifiée à ce qui n'a pas forme humaine. Ici le dragon qui est représenté introduit une dimension métaphorique dans la représentation : il est en effet l'emblème du diable, car c'est le mot employé littéralement dans l'Apocalypse pour l'évoquer. Chimère mythique, ses traits reptiliens le rattachent clairement au champ iconographique médiéval des animaux impurs, « des créatures

⁸⁴ J.-M. CHARCOT et P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, op. cit, p. 13.

rampantes », à l'image de l'illustration de l'enluminure représentant « Le Faux Prophète » du *Beatus de Saint-Sévère* (cf. supra).

Au-delà du serpent, cette figure rappelle avec le pouvoir destructeur du feu, que la parole de l'apostat s'oppose au discours armé par la vraie foi. Le dragon est souvent représenté dans l'iconographie médiévale comme mis en pièce ou destiné à l'être. Dans cette illustration, sa petite taille le rapproche de ceux que Carpaccio a mis en scène dans son cycle de peintures *Saint Georges et le dragon* (Scuola di San Giorgio degli Schiavoni).



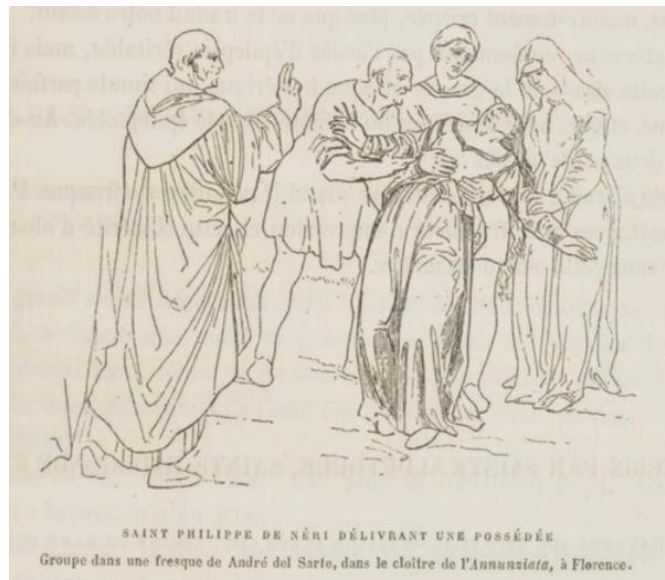
*Guérison d'un démoniaque au tombeau de Sainte Claire*⁸⁵.

Le tableau de Mattéo Rosselli exposant ces diables sous forme multiple évoque une fragmentation du discours lors de crises dont on peut se demander si elles sont toujours bien caractéristiques de l'hystérie.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 114.

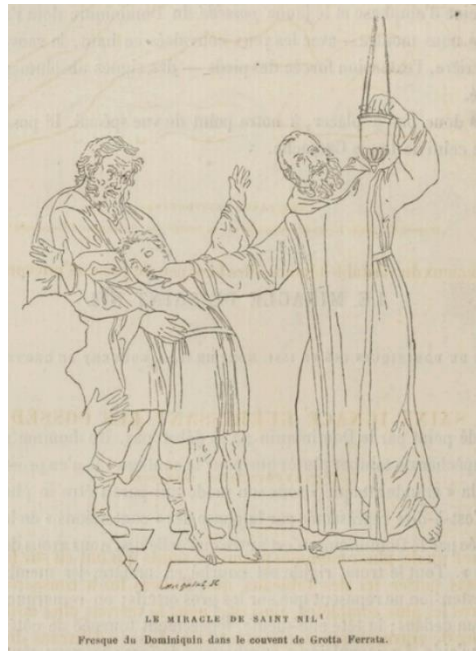
1.2.2. De la torsion au retournement un autre corps se dessine

L'arc de cercle est le plus caractéristique des signes de crises hystériques relevés par Charcot. Il est formé par le corps tout entier arc-bouté vers l'arrière. Il s'accompagne le plus souvent dans les représentations de l'ouverture de la bouche laissant ou non échapper des cris, le cou étant la plupart du temps gonflé par le blocage de la respiration, les yeux révulsés vers le haut faisant disparaître le regard, retourné vers l'intérieur du corps, et les mains crispées agrippant ce qui est à leur portée (cf. illustrations ci-dessous représentant successivement l'arc hystérique, les yeux révulsés, les muscles du cou gonflés et l'agrippement).

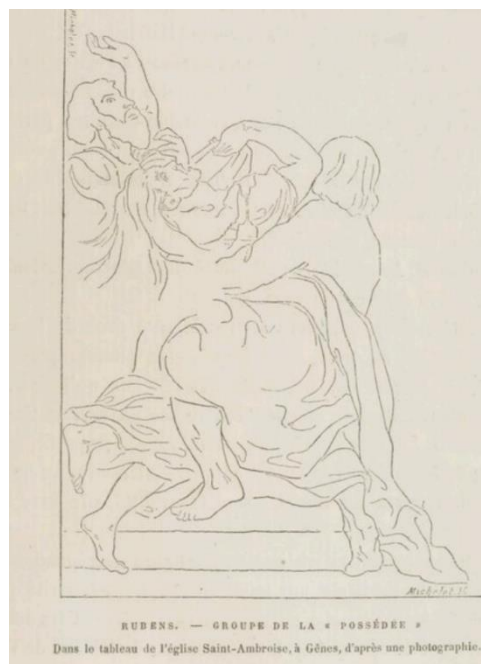


*Saint Philippe de Néri délivrant une possédée. Groupe dans une fresque de Andréa del Sarto, dans le cloître de l'Annunziata, à Florence.*⁸⁶

⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.



Le Miracle de Saint Nil. Fresque du Dominiquin dans le couvent de Grotta Ferrata.⁸⁷



Rubens. Groupe de *La Possédée*. D'après le tableau de l'église de Saint Ambroise, à Gênes, d'après une photographie.⁸⁸

⁸⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 57.



Fragment de *La Transfiguration* de Déodat Delmont.⁸⁹

Charcot prend bien soin, en qualité de neurologue, de distinguer les signes de l'hystérie de ceux d'autres affections, et les qualifie souvent à cet effet de termes médicaux précis. Il note par exemple, au sujet de *Saint Philippe de Néri délivre une femme possédée du démon*, la fresque de 1510 d'Andréa del Sarto située à l'église de l'Annunziata à Florence, « qu'il ne s'agit point ici d'un simple évanouissement. La jeune femme tombe à la renverse en proie aux premières convulsions (...) de l'attaque de grande hystérie à son début. »⁹⁰

Inversement, Charcot déduit de l'apparence du jeune garçon agité du tableau de Vittore Carpaccio, *Le Patriarche de Grade délivre un Démoniaque* (1498 - 1515), qui se trouve à

⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁰ Cet exemple parmi d'autres montre la précision des descriptions de Charcot : « Il semble que le moment choisi par le peintre soit celui qui inaugure l'attaque et précède les grandes convulsions. En termes scientifiques nous pourrions dire que la malade est dans la première période ou période épileptoïde de son attaque. Il nous serait possible de préciser plus encore et d'ajouter qu'elle est dans la phase de contracture tonique.

Saisie par son mal, la jeune femme tombe à la renverse et la rigidité a déjà envahi tout le corps. Cette chute n'a rien du laisser-aller avec flaccidité musculaire de la syncope ou de l'évanouissement, ainsi que le pensait Ch. Blanc. On sent que ce corps ainsi courbé en arrière est raidi des pieds à la tête. Les membres inférieurs légèrement fléchis sont contracturés ainsi que le témoignent les pieds convulsés la pointe en dedans, La tête, fortement renversée, fait saillir le cou gonflé, et toute la face bouffie et turgescence trahit l'arrêt apporté à la respiration par le spasme généralisé. Les deux bras s'écartent du tronc comme pour exécuter ces grands mouvements toniques que nous décrivons plus loin et que les deux assistants semblent interrompre (Voyez. p. 94). Il est vrai que, dans notre hypothèse, les doigts devraient être fléchis dans la paume de la main et les avant-bras en pronation au lieu d'être en supination. Mais la main droite est, sur la fresque, manifestement crispée, plus que ne le traduit notre dessin. Tous ces caractères ne représentent pas l'accès d'épilepsie véritable, mais ils appartiennent sans conteste à cette phase de la grande attaque hystérique qui simule parfois à s'y méprendre l'accès épileptique, et que nous désignons du nom de période épileptoïde. », *Ibid.*, p. 24.

l'académie des Beaux-Arts de Venise, qu'elle « est plutôt celle d'un jeune choréique, d'un malade atteint de la danse de Saint-Guy, que d'un patient en proie aux crises convulsives de l'hystéro-épilepsie »⁹¹.

Les hystériques de Charcot semblent être les dépositaires en droite ligne de l'héritage d'une imagerie moyenâgeuse faisant de la femme l'incarnation du mal, ce dont témoigne l'exemple célèbre du chapiteau de l'abbatiale de Vézelay, figurant *La Luxure*, l'un des sept péchés capitaux, sous la forme d'une femme qui se tord sous l'empire d'une force irrésistible. La bouche est ouverte pour livrer ce que l'on suppose être un cri. Mais la forme serpentine qui contraint le corps à se déformer évoque bien l'idée d'une poussée pulsionnelle. La jouissance qui le traverse est symbolisée par le serpent qui est donc identifié à la possession par le diable.



*Chapiteau de l'Abbatiale de Vézelay, collatéral sud, détail.*⁹²

Tous ces gestes, qui pourraient facilement avoir leur place dans une scène de lutte volontaire, peuvent être interprétés comme un refus de la présence d'un autre, imaginaire mais cependant bien présent dans la représentation mentale du sujet. C'est bel et bien cet écart entre réalité et imaginaire qui au XIX^e siècle pourrait faire douter un psychiatre de la santé mentale d'un patient. Mais il semblerait que la parenté de ce type de phénomène avec l'épilepsie oriente le neurologue vers la recherche d'une causalité physiologique à l'apparition de troubles mentaux chez un patient.

⁹¹ Op.cit., p. 23

⁹² Photo tirée de <http://architecture.relig.free.fr/vezelay6fr.htm>

Gérard Wajcman dans *Le maître et l'hystérique*⁹³ se réfère en introduction à la théorie des quatre Discours, pour démontrer comment dans le prolongement de la voie initiée par Freud, Lacan en situe au contraire l'origine dans le langage.

Mais dans le cas des femmes observées par Charcot, le symptôme aux commandes faisait de leur corps, parfois tout entier, un signifiant énigmatique, mis en jeu dans une représentation s'apparentant à une mise en scène. Le corps des femmes devenait alors une sorte de « spectacle vivant » ayant pour protagoniste le médecin et les spectateurs. À tel point qu'elles étaient soupçonnées de simulation lorsqu'elles étaient hors contrôle de ce même médecin.

Wajcman distingue à ce sujet la simulation comme art de copier, « de l'apparence illusoire », « le simulacre, ce que cet art fabrique, soit les apparences illusoires » elles-mêmes. « Le simulacre n'est pas une mauvaise copie mais une image qui inclut l'angle de l'observateur, pour que l'illusion se produise du point même où l'observateur se trouve ou, comme l'écrit Deleuze, « l'observateur fait partie du simulacre lui-même qui se déforme et se transforme avec son point de vue. »

Wajcman remarque que c'est bien le cas pour l'hystérique dont les symptômes dépendent des propos ou du comportement du médecin, ce qui la rend impossible à observer pour lui puisque « c'est ce dernier qui détermine ce qu'il voit » et « qu'il ne peut qu'être amené à reconnaître du même coup son propre désir dans ce qu'il voit. » L'hystérie, dit-il « ce n'est rien d'autre que le désir du médecin. »

Ce constat s'accorde avec ce que nous montre la clinique, à savoir que la femme, manifestant un manque d'objet a spécifique qui puisse représenter son sexe de façon phallique, se fait parfois tout entière image représentant le symptôme de l'autre auquel elle adresse sa demande. Si elle en vient à formuler une demande, c'est une demande d'être désirée pour un objet qui n'existe pas, et donc un indicible. Elle ne peut à plus forte raison se dire si elle est menacée d'être satisfaite par un objet d'emblée inadéquat, au risque de faire chuter son désir. C'est une demande muette, qui ne peut montrer qu'un signe car elle ne désigne pas de façon univoque un objet précis.

C'est la raison pour laquelle Lacan définit la position féminine par une habileté, un savoir-faire à l'égard de toutes les formes du manque, qui peut se décliner de multiples façons, depuis le

⁹³ Gérard WAJCMAN, *Le maître et l'hystérique*, Paris: Seuil, Navarin, « Bibliothèque des Analytica », 1981., p. 231-233..

manque de l'organe jusqu'au manque de signifiant qui viendrait désigner la différence sexuelle qui la représente comme telle. Lacan énonce par la formule *La femme n'existe pas* que la femme doit en passer par l'identification phallique, c'est-à-dire par la signification phallique induite par le signifiant du phallus, dans le meilleur des cas, pour exister. La femme n'est pas privée de jouissance, mais elle n'est *pas-toute* dans la jouissance phallique. Elle jouit autrement, à partir d'un lieu du corps qui se définit précisément de ne pas être dans la jouissance phallique.

Pour exister l'hystérique a recours au réel phallique de l'image, mais sa jouissance innommable au-delà du phallus dépend de la parole de l'autre qui peut la dire « femme » dans : elle s'articule à l'Autre du désir ainsi, en se faisant objet Autre d'une adresse, au-delà de l'objet réel qui cause son désir. Lacan a pourtant suggéré la possibilité d'un partenaire, le partenaire-symptôme. Dans « Joyce le symptôme » la femme devient le symptôme de l'homme. « une femme par exemple, elle est symptôme d'un autre corps ».

Mais il relève dans le même temps : « Laissons le symptôme à ce qu'il est : un événement de corps, lié à ce que : l'on l'a, l'on l'a de l'air, l'on l'aire, de l'on l'a. Ça se chante à l'occasion et Joyce ne s'en prive pas. »⁹⁴. Il ajoute que son accomplissement n'est pas sans rapport avec l'écriture, auquel il est parvenu « sans recours à l'expérience de l'analyse ». Cependant, si « Joyce ne se tient pour femme à l'occasion que de s'accomplir en tant que symptôme (...) »⁹⁵, il y va, comme pour la femme, de se faire le chantre d'une jouissance phallique hors corps propre.

Gérard Wajcman cite Lacan lorsqu'il fait de l'hystérique un « trompe-l'œil », une illusion d'optique au même titre que le tableau « parce que le tableau est cette apparence qui dit qu'elle est ce qui donne l'apparence (...) Mais l'une sera dite maladie, tandis que l'autre non. Ce que l'on aura dû faire intervenir, c'est un élément supplémentaire qui est la volonté du sujet. » L'hystérie « est-ce qui impose au médecin de reconnaître que le désir de l'homme c'est le désir de l'autre (...) c'est le sujet, cette fois de l'inconscient. »⁹⁶

Ce que l'hystérique montre à travers l'image spectaculaire de son corps qu'elle donne à voir, c'est un acte signifiant, qui exhibe un ou plusieurs signes de son existence de sujet comme lieu

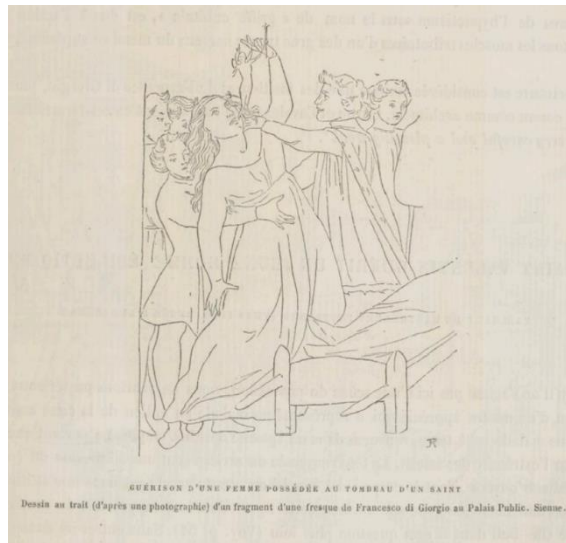
⁹⁴ « Joyce le symptôme », in Jacques LACAN, *Autres écrits, texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, « Champ freudien », 2001, p. 569.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ G. WAJCMAN, *Le maître et l'hystérique, op. cit.*, p. 231-233..

d'inscription d'une énigme. Ce corps, Freud le découvre porteur de ce symptôme sous forme d'une injonction, énoncée dans un langage codé, qu'il interprète alors comme l'impossible à dire son désir montré sous forme de rapport sexuel interdit. Lacan va plus loin et pose comme axiome que le rapport sexuel n'est pas interdit mais impossible car le désir a pour origine un manque d'objet réel. Entre l'homme et la femme, l'objet qui cause le désir masculin, au-delà de l'objet partiel du corps, n'est pas même celui du désir Autre de la femme, qui « n'existe pas ».

1.2.3. L'âme, une pulsion féminisante ?



Guérison d'une femme possédée au tombeau d'un saint. Dessin au trait (d'après une photographie) d'un fragment d'un fresque de Francesco di Giorgio au Palais Public, Sienne⁹⁷.

Sur cet autre dessin reproduisant une fresque du Palazzo Publico de Sienne (XV^e siècle)⁹⁸, le démon semble féminin, à l'image de la « possédée ». Et l'on ne peut manquer d'évoquer à ce sujet les représentations de l'âme telle qu'elles nous sont transmises dans les textes.

Car aussi sommaire soit-elle, la reproduction des principaux traits de cette image évoque bel et bien le personnage de Psyché : le déhanchement est féminin, et elle arbore une paire d'ailes angéliques. Dans la mythologie biblique du récit de la Genèse les démons étaient des anges déchus, ce qui permet de lever l'antinomie. La Renaissance ayant, après la contre-réforme, repris et réinterprété l'héritage iconographique et philosophique antique pour le compte du christianisme. Rien d'étonnant donc à ce que ce chemin nous ramène tout droit la Psyché de la mythologie grecque.

Julia Sissa s'est longuement penchée dans son ouvrage, *L'âme est un corps de femme*, sur les propriétés féminines de la parole.⁹⁹

Elle distingue la langue en tant que telle, de la parole qui selon elle « défait les distinctions logiques. C'est plutôt la parole. La situation théâtrale du dialogue implique la présence active

⁹⁷ J.-M. CHARCOT et P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art, op. cit*, p. 20.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 21, 22.

⁹⁹ Giulia SISSA, *L'âme est un corps de femme*, Paris, O. Jacob, 2000.

des interlocuteurs, leur performance émotionnelle (...) Le privilège de la voix est donc le privilège, inattendu, du corps. »¹⁰⁰

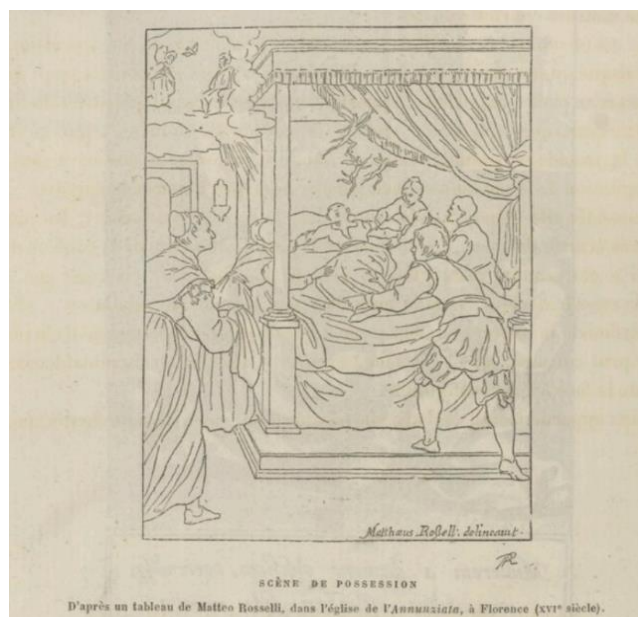
Suivant « l'extraordinaire destin de Psyché dans le néoplatonisme, dans la mystique chrétienne et dans les fables racontées en peinture à la renaissance » elle interroge « la contiguïté, dans un même dialogue, de la maïeutique et d'une théorie du sensible en perpétuel mouvement. ». Elle relève donc « la fluidité métaphorique du corporel du perceptif et de l'affectif » chez Platon, comme associée à la matérialité et à la maternité. Le « Tout s'écoule » d'Héraclite ne s'applique qu'au concret et désigne un lieu distinct de celui des formes conceptuelles : il est la condition de la sexuation dans un monde en perpétuel devenir. « Sur cette différence, écrit-elle, viens se projeter la différence des sexes. La matière est inarticulée, inconsistante, visqueuse et féminine. L'intelligence distingue, identifie, distribue, donc agit de manière masculine. Aristote renforcera une telle antithèse et construira sa théorie de la génération autour de la fluidité de la matière maternelle. »¹⁰¹

Julia Sissa revient sur le mythe de Psyché, mais tel qu'il est interprété de façon romancée par un écrivain platonisant du II^e siècle de notre ère, Apulée de Madaura. La jeune Psyché s'éprend du beau dieu Éros et de leur amour naît Plaisir, Voluptas. Cette fable remplace le mythe platonique par un récit dans lequel le plaisir charnel et la sensualité supplantent la pensée, elle met l'accent sur le paradoxe que représente la somatisation de l'âme pour la pensée et pour le langage. Plotin y faisant allusion, tente de traduire par des mots « ce principe de l'être qui fait exister le monde par une sorte de débordement, de déversement, d'écoulement de soi. Puisant de manière évidente, mais surprenante, au langage platonicien, Plotin associe les attributs de l'être et ceux du devenir. la source est en effet dans un état de perpétuel jaillissement. » Sissa cite Plotin qui, dans *Les Ennéades* (IV, 9, 20-26) écrit : « L'âme, fécondée par le divin, est grosse de tous ces biens, et cette fécondation est pour elle le commencement et la fin ; le commencement parce qu'elle est issue de cette région lointaine ; la fin parce que le bien est là-bas, et que, arrivée là, elle redevient ce qu'elle était ; ici c'est la chute, l'exil, la perte des ailes ; mais ce qui montre que le bien est là-bas, c'est l'amour consubstantiel de l'âme, selon la fable de l'Union des roses avec les âmes, que l'on voit dans les peintures et les récits. »

¹⁰⁰ Ibid., pp. 189 et 190.

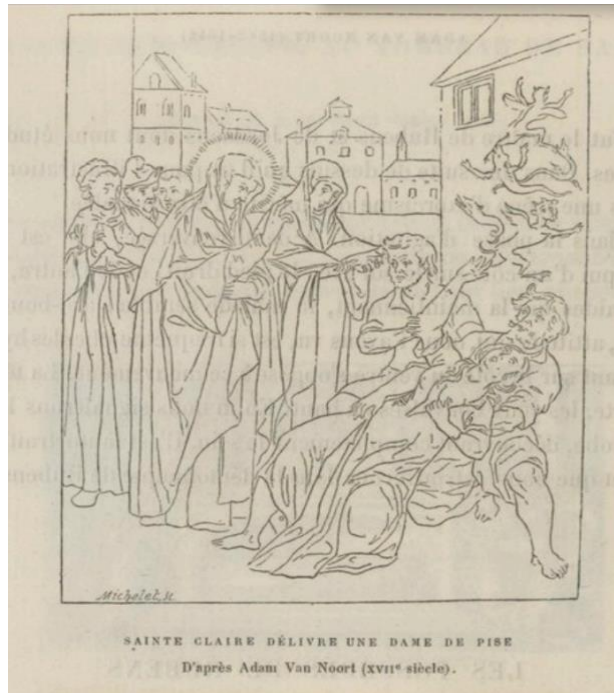
¹⁰¹ G. SISSA, *L'âme est un corps de femme*, op. cit, p. 190-194.

Grégoire de Nysse, théologien chrétien du IV^e siècle de notre ère, utilise le même vocabulaire pour décrire la fusion contemplative de l'âme du croyant avec Dieu. La notion de pureté devient cependant synonyme de chasteté, le mariage spirituel méritant des lettres de noblesse que seul le renoncement aux satisfactions charnelles peut autoriser. L'âme idéalisée dans sa nudité originelle se recouvre de honteuses « tuniques de peau » qu'il faut alors voiler. Cette internalisation de la jouissance ne fait pas cas de la jouissance des extatiques. Est-ce parce que celle-ci font précisément un retour en force dans les débordements baroques que Julia Sissa ponctue pourtant son ouvrage en remarquant que « Dans les fresques de Raphaël à la Farnésina, et dans celles de Jules Romain à Mantoue, philosophie et érotisme seront désormais indiscernables. » ?



Scène de possession. D'après le tableau de Mattéo Rosselli dans l'église de l'Annunziata à Florence (XVI^e siècle)¹⁰²

¹⁰² J.-M. CHARCOT et P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, op. cit, p. 46.



*Sainte Claire délivre une dame de Pise. D'après Adam Van Noort (XVII^e siècle).*¹⁰³

Lacan assure pourtant que l'âme se « voit » : « Qui ne voit que l'âme, ce n'est rien d'autre que son identité supposée, à ce corps, avec tout ce qu'on pense pour l'expliquer? »¹⁰⁴ Il rappelle quelle était la logique des Jésuites de Port royal « Le signe, avance-t-elle, cette logique (...) c'est ce qui se définit de la disjonction de deux substances qui n'auraient aucune partie commune, à savoir de ce que de nos jours nous appelons intersection. »¹⁰⁵ le signe est donc ce qui fait rapport entre deux dimensions que tout sépare. Il se présente comme élément visuel commun dans l'image, que ce soit de forme ou de couleur. Dans la parole ce sont les éléments sonores qui assurent le support réel commun entre deux mots. C'est cette logique même qui a permis à Freud, comme nous le verrons, d'aborder la notion de pulsion et d'inconscient en l'articulant à celle de représentation. C'est aussi cette logique du signe référée à la linguistique qui a permis à Lacan de fonder sa clinique sur le pouvoir des signifiants. Le signe de l'âme est un signe des pulsions qui habitent le corps.

« Un sujet, comme tel, n'a pas grand-chose à faire avec la jouissance. Mais, par contre, son signe est susceptible de provoquer le désir. »¹⁰⁶ Un signe de jouissance du sujet peut donc

¹⁰³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁴ J. LACAN, *Encore, op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

susciter du désir, selon Lacan. Ce signe de la jouissance du corps, la représentation va même jusqu'à le figurer à l'image d'un corps tout entier, qui s'échappe, qui s'exhale du corps de l'hystérique, pour se placer entre elle et ses interlocuteurs et devenir un lien visible.

C'est aussi à partir de cette logique du signe que Charcot a établi un parallèle entre les hystériques et ce qu'il appelle les extatiques, les grands et grandes mystiques à propos desquels il ponctue magistralement sa préface : « Nous ne terminerons pas sans dire un mot des extatiques, qui, dans certains cas, méritent à plus d'un titre d'être rapprochés des « possédés du démon. »¹⁰⁷, alors qu'elles se disent habitées par l'amour de Dieu.

« Dans l'amour, ce qui est visé, c'est le sujet, le sujet comme tel, en tant qu'il est supposé à une phrase articulée, à quelque chose qui s'ordonne ou peut s'ordonner d'une vie entière »¹⁰⁸

Aussi « l'amour vise l'être, à savoir ce qui, dans le langage, se dérobe le plus »¹⁰⁹. Charcot ne s'est pas vraiment penché sur la figuration des « âmes » représentées par les peintres, en tant que représentant l'incarnation de la demande d'amour de ces sujets.

Il a en revanche scrupuleusement observé les phénomènes d'apparition et de disparition de leurs symptômes, s'intéressant à la jouissance des corps. Il a ainsi finement repéré les signes qui témoignaient des pulsions animant les êtres. Mais il en a ignoré la dimension réelle de la parole : une parole imposée, avalée de force avec laquelle le sujet se débat. Cette parole non assumée n'est pas incorporée, l'« âme » du sujet ne peut l'identifier ni l'externaliser comme un désir propre à l'aide de ses propres mots dans un élan, une adresse à un autre. De fait, les pulsions qui le débordent se montrent comme celles d'une « âme » autre qui s'externalise sur les images de délivrance par « exorcisme ».

¹⁰⁷ J.-M. CHARCOT et P. RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, op. cit Préface, p. XII.

¹⁰⁸ J. LACAN, *Encore*, op. cit, p. 48.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

1.3. *L'hystérie et ses utopies formelles*

L'hystérie, telle que Charcot l'a regardée, a donné lieu à un foisonnement de représentations, dont certaines, directement issues de ses laboratoires, sont les produits d'une savante élaboration. Loin de la tarir, ces abondantes productions imaginaires se sont prolongées au point, en retour, de faire de l'hystérique elle-même une source d'inspiration pour les artistes.

1.3.1. La fabrique des images de l'hystérie

Charcot s'entoure très tôt d'une équipe de « techniciens » faisant figurer la production d'images figure en bonne place. S'appuyant sur des signes externes visibles, l'approche des examens de Charcot établit « une correspondance biunivoque entre le dire et le voir, à travers le corps transparent du malade »¹¹⁰ Dès 1875 son laboratoire d'anatomie et de physiologie pathologique comprend un atelier de photographie sous la responsabilité de Régnaud, un atelier de moulage dirigé par Paul Richer, ainsi qu'un musée d'anatomie pathologique incluant une salle pour la préparation des modèles. C'est en 1879 qu'il inaugure son nouvel amphithéâtre pouvant accueillir quatre cents auditeurs, équipé entre autres d'un appareil de projection de photographies.¹¹¹

Le catalogue complet des gestes et postures qui fut créé à des fins descriptives par Charcot et son équipe s'appuya tout d'abord sur des croquis, puis sur des photographies. Dans la tradition des travaux de la fin du XVIII^e siècle effectués par Gall sur la physiognomie des fous, cet inventaire s'étend à l'ensemble du corps de façon détaillée, et fait l'objet d'une publication annuelle dirigée par Bourneville et Régnaud, l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, dans laquelle « l'appareil photographique occupe une place aussi cruciale pour l'étude de l'hystérie que le « microscope pour l'histologie ». L'image du corps des hystériques devient alors un objet d'étude à part entière au sein de ce qui est devenu un véritable laboratoire

¹¹⁰ G. PAICHELER, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels », art. cit, p. 137.

¹¹¹ O. CORNIOU, *Vie et œuvre de Jean Martin Charcot*, op. cit, p. 49.

d'expérimentations donnant lieu à des examens, des interrogatoires, des expériences, en particulier électriques, durant lesquelles la parole et le regard, mais aussi le toucher sont impliqués. Les crises d'hystérie sont ritualisées, préparées à l'éther et au nitrate d'amyle.¹¹² Ces femmes deviennent des objets de curiosité dans ce laboratoire de la psyché humaine. Les célèbres leçons du mardi sont très courues par la bonne société et les politiques. Nombre d'intellectuels éminents y assistent, et Charcot recueille l'admiration d'écrivains comme Guy de Maupassant ou Tolstoï. La presse compare à Napoléon ce conquérant de contrées inconnues.¹¹³

Geneviève Paicheler, mentionnant l'opposition de Léon Daudet aux méthodes du maître, insiste sur le fait que la dimension du débat dont l'hystérie est l'objet dépasse le seul plan médical, et touche au domaine politique. En effet l'anticléricalisme radical de Charcot, basé sur le positivisme scientifique, l'oppose aux conservateurs. Le pouvoir religieux se trouve par exemple en mesure d'ordonner l'internement de Louise Lateau, dont les stigmates sont interprétés comme des symptômes hystériques, alors qu'il les considère comme des marques de sainteté dans le cas d'une autre femme baptisée la « Madeleine extatique ». L'hystérie se retrouve ainsi au centre de l'un enjeu du mouvement de laïcisation et de sécularisation de la société française. Comme d'autres psychiatres, Charcot est d'ailleurs intégré dans un réseau de politiciens républicains dans la mouvance des idées politiques de Gambetta, dont il est proche, et qui soutient la création de sa Chaire de « Pathologie mentale et de l'encéphale »¹¹⁴ Pour se faire regarder comme des objets satisfaisant par les médecins, pour « nourrir » leur regard et leur intérêt, les patientes de Charcot leur offrent donc des images répondant à leur désir de voir. Si dans un premier temps, elles ont montré des signes de somatisations qui les ont amenées à consulter, ces signes peuvent se modifier ensuite pour répondre aux critères du discours du médecin. Elles se font ainsi un corps qui se conforme à la nomination de l'« hystérique » répondant à des critères précis tels qu'ils ont été énoncés. La pulsion de l'hystérique la conduit à représenter, à incarner littéralement l'image de l'objet du désir de l'Autre. Cet objet est fantasmé et imaginé à partir de paroles qui jouent comme des injonctions. Ici ce sont les paroles de Charcot qui font foi pour les patientes.

¹¹² G. PAICHELER, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels », art. cit, p. 137,138.

¹¹³ T. GELFAND et J. M. CHARCOT, *Charcot in Morocco*, op. cit.

¹¹⁴ G. PAICHELER, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels », art. cit, p. 140,141.

Le cas clinique de *Justine Etchevery* illustre l'intérêt que Charcot porte très tôt à l'hystérie. Cette patiente de quarante ans est admise en 1869 à la Salpêtrière en raison d'un nombre impressionnant de symptômes, en particulier des paralysies localisées. C'est à son propos que Charcot identifie le « signe ovarien », déjà utilisé auparavant, pour distinguer l'hystérie de l'épilepsie. Charcot insiste ensuite, dès 1872, sur les différences entre hystérie et épilepsie, en utilisant en particulier la compression des ovaires¹¹⁵ qui a une incidence uniquement sur les crises d'hystérie. Mais il insiste surtout sur le fait que l'absence de troubles mentaux permet de conclure en faveur de ce dernier diagnostic.¹¹⁶

Cependant si les descriptions des symptômes cliniques de Justine sont particulièrement élaborées, il n'établit pourtant pas vraiment de liens entre ces troubles et son histoire personnelle tourmentée : survivante d'une famille nombreuse, travaillant dès l'âge de neuf ans, hospitalisée après avoir contracté la typhoïde et le choléra, elle est victime à vingt-cinq ans d'une agression sexuelle. Cet événement marque le début de ses convulsions puis de manifestations repérées par Charcot comme étant liées à son hystérie, qu'il réussit à guérir. Cette patiente, défigurée à la suite de ses nombreux accidents ayant provoqué la perte d'un œil, de dents, était affligée d'importantes cicatrices. Ce n'est donc pas la conformité aux canons esthétiques relatifs à l'image de son corps propre qui suscite l'intérêt de Charcot mais plutôt les photographies elles-mêmes en tant qu'elles sont composées comme de véritables portraits d'art. On peut supposer que cette femme a pu trouver dans cette valorisation singulière de sa personne une véritable satisfaction à se faire regarder.

C'est avec *Rosalie Leroux* que Charcot s'attache à définir plus précisément ce qu'est une crise d'hystéro-épilepsie. Enfant abandonnée et maltraitée, elle subit précocement des traumatismes divers : à l'âge de onze ans l'attaque d'un chien enragé provoque chez elle des convulsions avec perte de connaissance. Ces symptômes s'aggravent à dix-neuf ans : elle est alors témoin de l'assassinat d'une femme par son mari, mais se fait également agresser par un voleur. Admise à vingt-trois ans chez les aliénées à la Salpêtrière, elle n'est transférée dans le service de Charcot qu'au bout de plusieurs années.¹¹⁷

¹¹⁵ traitement appliqué par exemple à Augustine, cf. PAUL RICHER, *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, op. cit, p. 190.

¹¹⁶ Marcel GAUCHET, Gladys SWAIN, Jacques GASSER et Alain CHEVRIER, *Le vrai Charcot: les chemins imprévus de l'inconscient*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 284.

¹¹⁷ O. CORNIOU, *Vie et œuvre de Jean Martin Charcot*, op. cit, p. 103.

Charcot décrit à son sujet le modèle de ce qu'il nomme « l'hystérie épileptiforme » qu'il baptisera ensuite « grande hystérie ». C'est l'occasion pour lui de remarquer que ces crises très violentes, pendant lesquelles « ses contractures revêtent la forme d'une crucifixion, semblent lui faire revivre quelques frayeurs éprouvées dans l'enfance »¹¹⁸. Le motif de la crucifixion n'est pas sans évoquer, non seulement les crucifix exposés dans les églises, mais également les tableaux qui participaient à l'éducation religieuse ainsi que les images pieuses populaires : le Christ est le modèle par excellence de toutes les « Imitations », à l'image des « Imitations de Jésus-Christ » reproduites par les convulsionnaires au XVIII^e siècle. Carré de Montgeron, rédigeant *La vérité des miracles* (1737-1747), rapporte que chacun des actes, paroles ou symptômes des convulsionnaires était compris comme une « figure de l'écriture sainte » et un moyen grâce auquel « Dieu envoie les représentations par les corps. ». Or la plus importante de ces représentations, « Ce signifiant, cette scène première, c'est la Crucifixion ».¹¹⁹ Georges Didi Huberman tire un principe de cette « rhétorique exégétique, toute figure est un contrat divin (...) concernant le rapport du symptôme (le corps souffrant) au signifiant (l'Autre du corps, le texte) »¹²⁰. Il cite le cas de sœur Suzanne qui comptabilisait pas moins de trois cent soixante-quatre crucifiements 1773 et 1787, et décrit par le menu le long supplice de Françoise en 1759, mains et pieds cloués, et le sein droit percé par une lance.¹²¹

Les gravures tirées de *La vérité des miracles*, de Jean Restout, illustrent ces « représentations des corps » qualifiées de « sublimes » par Carré de Montgeron. On peut y relever en particulier le symptôme et son miracle de guérison présenté par Marie-Jeanne Fourcroy, une ankylose absolue du pied gauche que Didi Huberman qualifie d' « arrêt sur image », de « hiératisation d'un détail de la souffrance christique : le pied cloué, tordu sur la croix », ce même symptôme que l'on retrouve abondamment photographié dans *L'iconographie de la Salpêtrière* par Paul Régnaud sous le nom de « pied-bot hystérique ». Le photographe fait également figurer en 1875 dans l'Iconographie photographique de la salpêtrière des pauses exemplaires d'Augustine, l'une des patientes favorites de Charcot, intitulées chacune « Attaque hystérique : crucifiement ».¹²²

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ cité par G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, p. 274.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 268.

¹²² *Ibid.*, p. 276 et 282-284.

Assisté de Paul Richer, son interne depuis 1878, Charcot qui travaille plus précisément sur l'hystérie, soutient l'existence d'un modèle de la « grande hystérie » qui serait le type fondamental auquel se rattacheraient les autres formes partielles moins lisibles. Paul Richer, à la fois médecin et artiste, publie en 1879 sa thèse inaugurale : « Étude descriptive de la grande attaque hystérique ou attaque hystéro épileptique et de ses principales variétés »¹²³. Cette thèse développe des arguments et définit les modèles formels qui constituent les critères appliqués à l'analyse des œuvres d'art dans *Les Démoniaques dans l'art*, ouvrage collaboratif publié en 1887 par Charcot et Richer, sur lequel nous reviendrons. Plusieurs phases successives permettent d'identifier cette « grande attaque hystérique » qui en est considérée comme la forme complète :

- La période épileptogène avec quelquefois aura (hallucinations sensorielles) suivie de crises toniques ;
- Celle des contorsions et grands mouvements avec gesticulations et, le cas échéant, posture acrobatique ou clownesque, parmi lesquelles figure le fameux « arc de cercle » caractéristique de l'hystérie où seul la tête et les pieds touchent le sol ;
- Les attitudes passionnelles qui impliquent l'expression d'émotions et la verbalisation
- La période terminale accompagnée de délires et d'hallucinations.¹²⁴

On remarque que c'est après la verbalisation, acte vraisemblablement déclencheur, que survient le déchainement de la dimension imaginaire. Mais Charcot regardant les symptômes neurologiques comme des objets scientifiques, ne se penche pas sur les liens entre les traumas vécus par ces femmes et les symptômes neurologiques qu'elles montrent, il ne s'interroge pas sur la possible « traduction » directe de ces vécus non subjectivés en signe d'appels corporels, processus que Freud nommera « conversion », terme qui peut même renvoyer à une opération d'équivalence quasi-mathématique de signes. Ces dernières restent donc pour Charcot des objets fermés sur leur énigme, dont les symptômes ne font pas sens.

¹²³ M. GAUCHET, G. SWAIN, J. GASSER et A. CHEVRIER, *Le vrai Charcot : les chemins imprévus de l'inconscient*, op. cit.

¹²⁴ O. CORNIOU, *Vie et œuvre de Jean Martin Charcot*, op. cit.

Georges Didi-Huberman, dans *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*¹²⁵, s'est saisi des images collectées et exposées par Charcot pour démontrer comment elles ont contribué à forger une représentation de l'hystérie opérante, au sens fort, c'est-à-dire constituant en elles-mêmes la cause déterminante de ces crises. Ces scènes données à voir comme des spectacles à des tiers socialement influents ont cependant autorisé le discours médical à détenir le pouvoir de faire du corps des femmes un objet d'étude expérimental en nouant le regard et la parole. En suivant la méthode de vérification des hypothèses, il démontre en réalité le pouvoir de la parole. Et lorsqu'elle n'est pas libidinalisée par le sujet, cette parole agit comme une injonction d'un Autre tout-puissant. Car sa présence ayant infiltré l'inconscient du sujet reste à l'état de réel allogène, et fait retour dans l'image qu'il donne à voir de son corps.

L'esprit du discours scientifique en cette fin de XIX^e siècle se démarquant de la causalité magique doit ramener à une explication rationnelle ce qui déborde les femmes en proie à des crises nerveuses. Mais en dépit des développements de la neuroanatomie, en particulier après la découverte des lésions occasionnées par la syphilis, aucune cause lésionnelle organique n'est à cette époque mise en évidence concernant l'hystérie. Puisque le principe est posé qu'il n'y a de science que de l'observable, les images du corps des hystériques sont alors considérées comme les preuves tangibles des variations de phénomènes de corps, sur lesquelles ils appuient leurs descriptions.

Le dessin reste encore un moyen de incontournable pour fixer des observations en vue de leur transmission. La naissance de la photographie témoigne, non seulement de la fascination que les symptômes hystériques ont exercé sur les premiers grands cliniciens, mais aussi de l'importance qu'ils accordaient aux images qu'ils utilisaient pour tenter d'objectiver des faits cliniques, tout en frappant l'imagination du public. Cet usage de l'image était d'un précieux recours pour ces médecins désireux de faire de l'hystérie un objet d'études scientifiques. Charcot a cherché à matérialiser ses observations par des images tout autant que par ses écrits. Son discours se présente ainsi comme un fait de vérité s'appuyant sur la réalité des objets que sont les photographies d'Albert Londe. Destinées à fixer l'évènement en saisissant

¹²⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Ed. Macula, 1982.

l'instant où se donnent à voir les modifications corporelles témoignant du phénomène psychique, elles sont constituées preuves irréfutables de l'existence d'une réalité de l'hystérie. Albert Londe, à l'avant-garde de la photographie médicale et plus particulièrement de la photographie à rayon X, mais aussi inventeur de la photographie instantanée, contribua auprès d'Alphonse Bertillon à l'invention de la photo anthropométrique au service de l'identité judiciaire de la préfecture. Il fonde en 1887, avec Tissandier, la Société d'Excursions des Amateurs Photographes : les sujets qu'il capte, du cirque au théâtre de rue, « appartenant à un univers situé entre réel et imaginaire (...), s'apparentent étrangement à ces patients que Londe a photographié à la Salpêtrière. Les portraits présentés révèlent un attrait de Londe pour les êtres marginaux de l'époque industrielle. »¹²⁶

Londe s'approprie également les procédés de la chronophotographie. Cette technique de photographie séquentielle, qui a permis à Muybridge de décomposer le mouvement (celle du galop du cheval est la plus célèbre) en images successives, il la perfectionne et l'applique à l'épileptique et à l'hystérique.

Ce fin technicien, à la fois inventeur, journaliste, mais aussi artiste, participa à l'exposition sur l'art du Nu au XIX^e siècle.

« Que Charcot ait tant travaillé à mettre sur pied, au cœur de la Salpêtrière, un laboratoire de photographie – mais aussi de moulage et de toutes les sortes possibles d'enregistrement, jusqu'au cinéma lorsque, après sa mort, ce fut possible techniquement grâce aux efforts d'Albert Londe –, voilà qui nous indique à quel point une *image du paroxysme* était requise de se constituer comme médium scientifique aux fins d'illustrer le *savoir du paroxysme* que constituait le concept même d'"hystéro-épilepsie" »¹²⁷

Dès 1878 Charcot utilise la chronophotographie, pour prouver notamment que l'extase mystique, la possession et la « grande hystérie » sont une seule et même chose.

Cependant ces images constituent des objets concrets susceptibles d'être instrumentalisés dans le contexte des débuts d'expérimentations. Les médecins de l'époque montrent les corps de ces femmes comme des organismes affectés, soit dans leur globalité, soit en leurs différents organes : lorsqu'ils sont regardés dans leur extériorité, ils sont le plus souvent saisis

¹²⁶ <http://baillement.com/lettres/londe.html>

¹²⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, « Quand les corps disent non, suivi de L'observation de Céline (1876 - 1880) », art. cit., p. 48-63.

dans des poses inhabituelles lors des moments de crise, l'enjeu étant de mettre en évidence un signe du « paroxysme » considéré comme preuve indéniable du caractère hystérique. Le mouvement au sens strict du terme échappe à l'observation puisque les images sont fixes, contrairement à celles des séquences filmées au cinéma. Le dessin reste encore aujourd'hui un moyen de transmission privilégié des observations les plus fines, en vue des apprentissages et de la vulgarisation, notamment de l'intérieur du corps. Aujourd'hui d'ailleurs les outils numériques, en modifiant les clichés photographiques saisis par des microscopes électroniques n'effectuent rien d'autre qu'une traduction personnelle des images par un observateur. Ses remaniements, effectuant des choix pour en découper tel ou tel objet afin de le mettre en évidence dans l'image, redessinant ainsi pour la rendre visible sa propre représentation de la réalité.



André BROUILLET, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887¹²⁸

C'est dans ce contexte historique mais aussi pictural qu'il faut resituer le tableau de Brouillet qui rend compte de la façon dont l'hystérique, tout en focalisant les regards sur elle, convoque des points de vue divergents.

¹²⁸ A. BROUILLET, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, op. cit.

Jean Clair remarque à juste titre que le phénomène d'imitation qui est au centre de la célèbre toile représentant une leçon de Charcot dans son amphithéâtre :

*« Brouillet réalisant en 1887 Une leçon clinique à la Salpêtrière (Fig. a), avec l'accord de Charcot (et suivant probablement ses conseils) montre exactement la position des bras de Marie/Blanche Wittmann lors de la phase tonique de l'attaque. Il se range du côté des nombreux commentateurs actuels, pour lesquels, Marie/Blanche prend une « pose qui répète ce qu'elle voit sur le tableau qui se trouve dans l'angle supérieur gauche au fond de l'amphithéâtre », c'est-à-dire la représentation de l'ADC exécutée par Paul Richer (cf. détails), quand bien même son état d'abandon extatique dans les bras de Babinski semble correspondre davantage à la phase suivante du paroxysme de la crise. »*¹²⁹

Il faudrait donc supposer que le moment où elle a regardé le tableau est déjà passé puisqu'elle ferme les yeux, et que l'instant représenté par le peintre est le temps suivant, celui durant lequel Charcot commente le phénomène.

Car si les regards des soignants sont bien orientés vers la patiente autour de laquelle ils s'affairent, force est de constater que c'est vers Charcot lui-même que convergent les regards fascinés des spectateurs. C'est lui le sujet du tableau, lui qui capte l'intérêt. Son propre regard en revanche est intériorisé, tourné vers un dedans insondable. Ses yeux sombres ne regardent personne et font écran aux pensées qui l'absorbent. Ils font tache et centrent ainsi notre regard.

¹²⁹ Jean CLAIR, Nicole Edelman, René Major et al., *Autour des « Etudes sur l'hystérie »*, Vienne 1985, Paris 1995. Paris, Harmattan, 1998.



André BROUILLET, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887 (détails)

De fait, l'historien d'art Georges Didi-Huberman considère que son expérimentation va bien plus loin qu'un programme épistémologique compris comme « l'art de mettre les faits en œuvre », selon le mot de Claude Bernard. Elle serait davantage selon lui « une esthétique comprise, ou plutôt insue, non comme l'effet de cette expérimentation, mais bien comme son moteur, voire son fondement. L'expérimentation chez Charcot est avant tout un travail sur les formes, un travail *de* la forme – c'est même, en un sens, un travail de la beauté, une *invention* au sens fort du terme. »¹³⁰ En effet lorsque Charcot « présentait » visuellement les symptômes hystériques à l'œuvre dans les corps, il entendait montrer directement ces crises dans leur naturalité, et ces clichés photographiques dans lesquels les vivants s'immobilisaient étaient immortalisés comme des tableaux naturalistes.^{131 132}

Cette orientation que l'historien qualifie de « moteur », et qui se déclare très tôt dans la vie de Charcot, nous la qualifierons de « destin pulsionnel » car elle met en jeu une organisation

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Voir à ce sujet, de Désiré Magloire Bourneville, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière (Service de M. Charcot)*, 1878, Photogravure, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

des pulsions orientée vers une jouissance qui lui est singulière. En exposant les symptômes des hystériques, il donne à voir le pouvoir de sa parole.

On peut concevoir que cette scène ait pu ainsi être immortalisée par un peintre. Il choisit de mettre en présence la dimension énigmatique du désir de cet homme hors du commun, qui regarde on ne sait quoi de grandiose bien au-delà du corps de la femme qui lui est offert.



Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632¹³³

De fait, on peut s'interroger sur la « leçon » donnée ici par le peintre. La référence picturale qui lui fait honneur n'est pas moins prestigieuse : la composition de Brouillet semble synthétiser celles de deux célèbres toiles de Rembrandt, *La leçon d'anatomie du Docteur Tulp* (1632), et *La Ronde de nuit* (1642), dans laquelle les personnages sont en pied. La position exacte de Charcot reproduit celle du Dr Tulp, qui était lui-même comparé à Vésale : il est situé sur une verticale dans le tiers droit du tableau, en pied et de trois-quarts, face à des spectateurs placés en contrebas sur la gauche qu'il ne voit déjà plus (tous sont des portraits de collaborateurs ou de personnages connus à l'époque). Son attitude figée relève de la statuaire, il regarde vers la postérité.

Les commentateurs de l'œuvre de Rembrandt ont souvent comparé le corps du cadavre allongé à celui d'un Christ, le chirurgien étant alors identifié, en miroir, à un nouveau sauveur.

¹³³ Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632, huile sur toile, 216,5cm × 169,5 cm, 1632, Mauritshuis, La Haye,

Ils insistent sur la rupture épistémologique qu'il représente en introduisant dans la peinture la science opposée à la religion.

Dans le tableau de Brouillet l'objet de l'art du médecin est le corps de la femme, qui s'est littéralement plié à sa démonstration. Le sujet de la science n'est plus ici présenté comme étant la physiologie anatomique, car la patiente est vivante, pas plus qu'il n'est le sujet du tableau. La dissection était la base de l'enseignement des Beaux-Arts, visant la maîtrise de la représentation du corps humain. Si le peintre s'identifie à Charcot, quelle sorte de sujet la peinture va-t-elle donc découvrir à l'orée du XX^e siècle ?

1.3.2. Écriture et chiffrage des passions hystériques

Le collaborateur de Charcot, Paul Richer, en vint à dessiner un lexique de signes visuels qui créaient une sorte de champ sémantique autour du renouveau du nom donné à la folie féminine, celui d'hystérie. Il le concrétisa en réalisant un « tableau » de classification de ces signes de l'hystérie, qui se présentait comme un imagier répertoriant une sorte d'alphabet des formes typiques que revêt la pulsion pendant les crises. Charcot avait observé les particularités des postures corporelles mises en évidence par le dessin et la peinture dans les œuvres d'art, en les regardant comme les signes d'un mal mystérieux qu'il n'avait pas pu expliquer. Mais les voici traitées comme un ensemble de données scientifiques, dans une classification à la Dewey, dont les éléments sont ordonnés à la manière d'un tableau de Mendeleïev, du plus simple au plus complexe. Désireux de donner à son discours une valeur scientifique, Richer avait découpé la réalité observable de sa clinique quotidienne en une sorte d'alphabet fondamental qui s'apparentait à un chiffrage.

Paul Marie Louis Pierre Richer (1849- 1933), élève de Jean-Martin Charcot à la Salpêtrière, qui avait été chef de laboratoire à la Faculté de médecine, fut récompensé comme tel en étant nommé membre de l'Académie de médecine en 1898. Mais il ne se contenta pas d'être un neurologue et un anatomiste, s'étant aussi « distingué comme l'un des meilleurs dessinateurs et illustrateurs d'anatomies humaines de son époque. Il a aussi produit des bas-reliefs (médailles) et sculptures en ronde bosse (...) Lauréat de l'Institut de France, il a aussi été titulaire de la chaire d'anatomie artistique de l'École des beaux-arts de Paris en 1903 ».¹³⁴

Charcot l'appréciait au point d'avoir collaboré avec lui pour rédiger plusieurs ouvrages, parmi lesquels *Les Démoniaques dans l'art* que nous avons précédemment évoqué, mais aussi un traité sur *l'hystéro-épilepsie*, terme forgé pour désigner ce qui était identifié alors comme l'alternance de crises d'épilepsie authentique et de crises d'origine névrotique¹³⁵. Il réalisa ainsi à l'hôpital de la Salpêtrière plus d'une centaine de dessins d'après modèle vivant ou d'après photographies pour témoigner de ce phénomène, tout en s'attachant à distinguer l'épilepsie due à des intoxications de celles des « névropathes » qui passaient souvent pour

¹³⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Richer#cite_note-1

¹³⁵ Paul RICHER, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris: Delahaye & Lecrosnier, 1881, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76939c?rk=171674;4#>.

être simulées. Ainsi Paul Richer était considéré comme l'illustrateur attitré de Charcot lors de ses leçons du mardi.

L'historien d'art Philippe Comar relate que les modèles étaient le plus souvent nus car « L'étude du nu conférait à la vue un privilège presque exclusif à la vue considéré comme le seul sens de l'évidence, permettant selon le mot de Cuvier d' « ordonner en voyant », ordonnancement que Richer réalisa de fait en 1890, dans son *Anatomie artistique, ou description des formes extérieures du corps humain* ». ¹³⁶ D'ailleurs Richer publia par la suite, de 1906 à 1926, un cours en plusieurs tomes suivant un ordre chronologique intitulé *Nouvelle anatomie artistique du corps humain. Cours supérieur. Le nu dans l'art*. ¹³⁷

La dissection avait dominé l'enseignement de la figure du corps pendant tout le XIX^e siècle, et donc pendant son professorat aux Beaux-arts. Elle était paradoxalement indissociable du souci déjà ancien des médecins d'isoler les causes du vivant en repérant comment la vie circule à travers les réseaux des tissus organiques. Cette pratique tendit à disparaître au début du XX^e siècle. Paul Richer renonça donc pratiquement à la dissection au profit des effets d'unification produits par les études morphologiques, d'ailleurs plus propices à la sublimation.

Philippe Comar rappelle que le terme de « morphologie » qui nous est devenu familier est un néologisme créé par Goethe. Initialement prévu pour désigner « une méthode pour décrire les métamorphoses des plantes en écartant toute explication finaliste », d'abord utilisé en biologie, il fut ensuite appliqué à l'anthropologie. Ce n'est que dans la seconde moitié du XIX^e siècle qu'il en vint à désigner « l'anatomie des formes extérieures ». Il s'appliqua alors à « l'anatomie artistique » et à « l'anatomie plastique » qui étudie les différences, variations et modifications des formes entre les sujets. ¹³⁸

Dans son ouvrage *Canon des proportions du corps humain* ¹³⁹, Paul Richer, tentant de définir un prototype de l'homme parfait, idéalement l'homme moyen, écarte bon nombre d'individus et inclut la notion de race, pour ne sélectionner finalement que l'athlète de race blanche. Son canon est très éloigné de celui de la Renaissance, dans lequel l'homme lui-même était la mesure d'unité du monde, la référence de « la divine proportion » basée sur le nombre d'or.

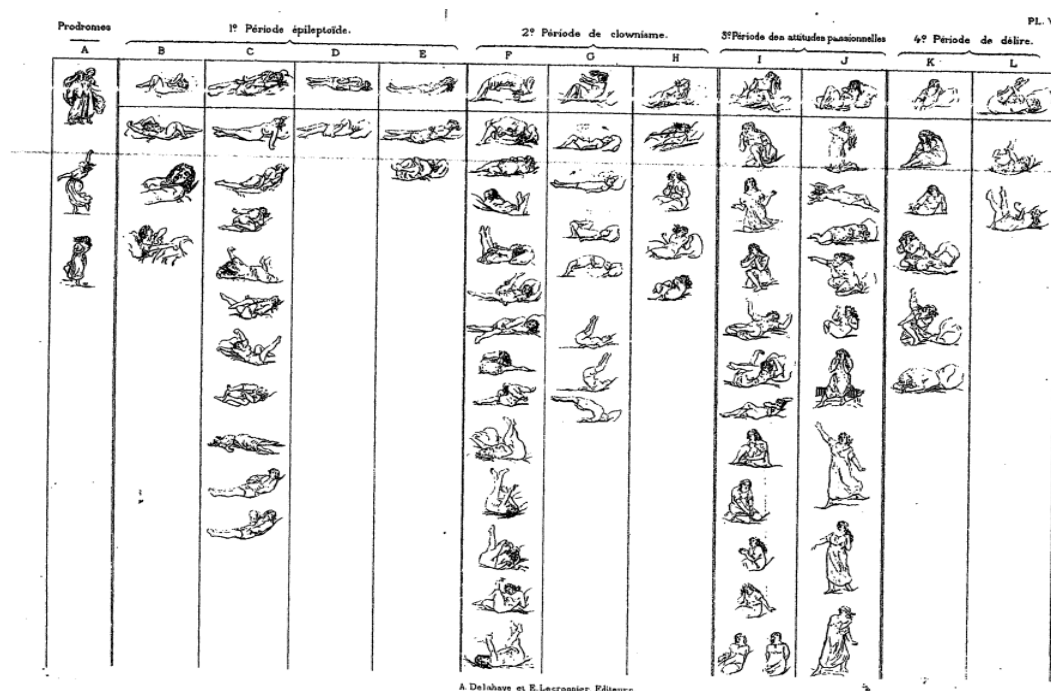
¹³⁶ Philippe COMAR, dir., *Figures du corps: une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts, catalogue d'exposition [à l'occasion de l'Exposition Figures du Corps, une Leçon d'Anatomie à l'École des Beaux-Arts (du 21 octobre 2008 au 4 janvier 2009)]*, Paris, Les Beaux-Arts de Paris Editions, 2010. p. 56.

¹³⁷ Paul RICHER, *Nouvelle anatomie artistique du corps humain. Cours supérieur. Le nu dans l'art*, Paris: Plon, 1906.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁹ Paul RICHER, *Canon des proportions du corps humain*, Paris, Delagrave, 1893.

La naissance des théories évolutionnistes substitua à un idéal, celui de l'homme représenté par un modèle fixe comme source d'une beauté transcendante, celui d'une « perfection biologique immanente ». Dès lors la santé devint une norme, dont la nouvelle référence était l'esthétique. Richer occupait ainsi « une place singulière dans l'histoire croisée des arts et des sciences » qu'il rêvait de fusionner, à l'image du mythe de « l'homme nouveau » qui prendra son essor dans les années 30.¹⁴⁰ Pendant vingt ans, il classa scrupuleusement dans des albums les photographies de centaines d'hommes et de femmes en chiffrant les mensurations de leurs membres sur des fiches signalétiques, et reporta les données chiffrées recueillies dans des tableaux statistiques. « Ce mal aigu du fichage, contemporain de l'avènement de la bureaucratie universelle, où toute chose doit être recensée, répertoriée, cataloguée, n'épargne aucun domaine qui touche au corps et à ses usages. » Il participe dès cette époque aux prémices d'une prise de pouvoir généralisée sur l'individu.¹⁴¹



Paul Richer, *Tableau synoptique de la grande attaque hystérique*.¹⁴²

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴² "Tableau synoptique de la grande attaque hystérique", Paul Richer, *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, Planche V.

Plus de quatre-vingts illustrations font l'objet du tableau élaboré par Paul Richer qui consiste effectivement en un ordonnancement visible des attitudes corporelles pendant les crises d'hystérie, qui se présente selon une suite chronologique de mouvements, proche d'une chorégraphie ou d'un enchaînement de gymnastique artistique. Les prodromes d'ailleurs se présentent de façon très similaire aux mouvements d'une danse.

Edward Muybridge, suivi de Jules-Etienne Marey, s'étaient tournés vers la photographie, la chronophotographie, le cinéma ou la radiographie pour traquer les manifestations de la vie. Il s'agissait alors pour eux non plus d'ouvrir des corps morts, mais de décrire les mouvements d'un être vivant ou inanimé, en prenant comme objet d'observation les modifications de sa forme et, en suivant sa trajectoire, de le décomposer en une série d'images séquentielles selon une logique temporelle. Cette exploration du mouvement à travers l'image se trouvait ainsi transposée dans une dimension mécanique, dont les applications ne tardèrent pas à produire leurs fruits dans l'ère de la reproduction industrielle.

C'était déjà le principe régissant l'ordonnancement des phases de la crise hystérique auquel aboutit Paul Richer, qui parvint à établir une sorte de tableau de classification : « La planche V représente un tableau synoptique de la grande attaque hystérique et des variétés qui résultent des modifications apportées aux éléments qui la constituent ».¹⁴³

Mais quelle que soit la vocation scientifique de son entreprise, elle s'inspirait cependant des canons artistiques des siècles précédents.

Les recherches esthétiques des artistes avaient précédé celles des médecins, dans la droite ligne des travaux effectués à la Pitié Salpêtrière. Les médecins aliénistes de la première moitié du XIX^e siècle étaient encore aux prises avec les controverses qui avaient agité la philosophie depuis Descartes, concernant l'origine périphérique ou centrale des émotions, car seuls les progrès des connaissances neurophysiologiques, auxquels Charcot a contribué, ont mis en évidence les liens physiologiques intrinsèques entre l'esprit et le corps.

Philippe Pinel (1745–1826) avait lui aussi employé le terme de « passions », qu'il situait comme étant souvent à l'origine des maladies mentales dans son *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, ce qui justifiait le « traitement moral » dont bénéficiaient ses

¹⁴³ Paul RICHER, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, op.cit., p. 167.

patients : « Le médecin peut-il rester étranger à l'histoire des passions humaines les plus vives, puisque ce sont là les causes les plus fréquentes de l'aliénation de l'esprit ? »

Pour Jean-Etienne Esquirol (1772–1840), dans la droite ligne des conceptions de Caspar-Johann Lavater (1741–1800) et de Pierre Jean-Georges Cabanis (1757–1808), la physiognomonie restait le moyen de diagnostiquer les passions et les désordres de l'esprit, grâce à l'analyse des expressions faciales : les passions « déterminent certains mouvements physiognomoniques plus ou moins apparents, qui donnent la mesure de l'influence réelle des passions. Ces mouvements, saisis par un habile observateur, lui fournissent les traits propres à caractériser chaque passion, et à déterminer ses effets sur l'économie ». Maximien Parchappe (1800–1866) suit les traces de son maître Esquirol, et choisit le thème des passions comme sujet de sa thèse (1827).¹⁴⁴

La parenté du mot *visage* avec celui de *vision* indique bien que le visage est au premier chef la partie du corps d'un individu qui est visée d'emblée par le regard, *visible* immédiatement et non dissimulée par des vêtements. Il est l'emblème d'une personne, son étendard pourrait-on dire. Ce sont les yeux qui focalisent l'échange visuel des regards entre regardeur et regardé. Le visage étant la partie du corps qui supporte essentiellement les traits d'identification sociale du sujet, il figure sur les documents attestant de son identité et donc de sa filiation, et inscrit une image de l'individu dans la dimension temporelle symbolique. Il le singularise, le différencie par des détails, des traits, qui composent de lui un portrait (un « pourtrait » disait-on anciennement) distincts de ceux des autres. Les expressions du visage sont déterminées par le regard et la voix, deux objets principaux des pulsions : il est le siège des organes à l'origine des pulsions scopique et invocante, les yeux et la bouche. Le visage montre aussi les signes exprimant ce qui anime le sujet de l'intérieur, les pulsions qui le traversent lorsqu'il est en relation avec l'extérieur, avec les autres.

Or les expressions du visage des illustrations de Richer sont théâtralisées au point d'évoquer les masques tragiques du théâtre grec ou les mascarons des décors architecturaux classiques.

¹⁴⁴ Olivier WALUSINSKI et Jean-Pierre LUAUTÉ, « La localisation viscérale des passions selon Pinel, Esquirol et leurs prédécesseurs, et le concept contemporain d'interoception », *Annales Médico-psychologiques*, vol 179, n°3, mars 2021, p. 262-69.

Il ne s'en cachait pas et explicitait ses références, par exemple dans *Paralysies et contractures hystériques*¹⁴⁵ :



Fig. 24. — Mascarons grotesques de l'église Santa Maria Formosa à Venise, reproduisant très fidèlement le spasme glosso-labié hystérique. (Voy. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, t. 1, page 309.)



Fig. 25. — Hémispasme glosso-labié hystérique.

Paul Richer, *Mascarons grotesques de l'église Santa Maria Formosa à Venise, reproduisant très fidèlement le spasme glosso-labié hystérique, et Hémispasme glosso-labié hystérique, fig. 23 et 24.*¹⁴⁶

La notion d'*hybris*, d'excès, est présente dans bon nombre d'entre elles. La plupart prendraient place sans peine dans des scènes de peinture d'histoire ou même dans des scènes de genre. Mais l'ouvrage de Paul Richer cite les mêmes œuvres que celles qui figurent dans *Les Démoniaques dans l'art* et se réfère abondamment à la peinture et aux toiles de maîtres tels Rubens ou Jordaens que Charcot affectionnait, ceux qui avaient contribué à la fondation de l'Académie Royale par Félibien.¹⁴⁷

La troisième phase des crises d'hystérie notamment, qualifiée de "passionnelle", ne peut manquer de se référer aux « passions », dont les célèbres « expressions des passions de l'âme » que Charles Le Brun (1619-1690) avait établi en répertoire.¹⁴⁸

« L'interrogation sur les passions, que nous nommerions aujourd'hui sous le terme d'émotions, a été de tout temps. Pourtant c'est avec la publication de l'ouvrage de René Descartes en 1649, *Les passions de l'âme*, qui fut un grand succès, que l'intérêt reprit vigueur. Après lui Baruch Spinoza leur consacra ses réflexions (*Éthique* III), puis David Hume dans son

¹⁴⁵ Paul RICHER, *Paralysies et contractures hystériques*, Paris: Doin, 1892, p. 186, 187.

¹⁴⁶ P. RICHER, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, op. cit, p. 89.

¹⁴⁷ Richer y mentionne, par exemple, que « M. Charcot possède une lithographie de source anglaise, faite d'après une esquisse de Rubens (...) des possédés et exécuté d'après ce grand tableau peint par Rubens pour l'église des jésuites d'Anvers. » PAUL RICHER, *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, op. cit, p. 944.

¹⁴⁸ Charles LE BRUN, *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu monsieur Le Brun premier peintre du Roy. À Paris par Jean Audran graveur du Roy en son Académie; à L'Hôtel royal des Gobelins, 1727.* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1352510.image#visuAccordion>.

Traité de la nature humaine. Elles devinrent enfin un sujet d'étude avec la thèse de médecine d'Esquirol en 1805, *Des passions considérées comme Causes, Symptômes et Moyens curatifs de l'Aliénation mentale*. »¹⁴⁹

André Félibien (1619 - 1695) « véritable créateur de la littérature artistique en France » et de l'Académie, publia, entre autres ouvrages, *Les principes de l'architecture de la sculpture et de la peinture*, mais également une série d'*Entretiens*. Il commenta ainsi à l'intention de Louis XIV le portrait hors normes du roi que Charles Le Brun avait réalisé : « ma plume ne peut imiter les traits de son pinceau ». L'Académie royale était, au service du portrait du roi, un véritable instrument de propagande qui se devait d'incarner la rencontre du modèle et de l'*Idée* même du roi, accomplissant dans la nature l'ordre de la Providence.¹⁵⁰

Selon Félibien un portrait devait mettre en valeur des correspondances entre les traits et les couleurs du visage, mais aussi les quatre tempéraments, issus des principes hippocratiques de la théorie des humeurs. Le corps constitué par quatre éléments, air, feu, eau et terre, posséderait quatre qualités : chaud ou froid, sec ou humide, associées aux tempéraments *bilieux* colérique, *atrabilaire* triste, *flegmatique* et *sanguin* plutôt gai. Il avait eu connaissance du *Traité de la Physiognomonie humaine* de Giambattista Della Porta (1586), texte fondateur qui reposait sur l'idée des rapports entre l'intérieur et l'extérieur, c'est-à-dire les vices, vertus et inclinations de l'âme, et les traits, la forme du visage. Le principal utilisateur de ce texte était le médecin du roi, Cureau de La Chambre, qui publia en 1660 *L'art de connaître les hommes*. Félibien s'y réfèra afin de résumer ainsi les principes devant orienter le travail du peintre portraitiste : « Dieu qui réduit toute choses à l'unité pour lui être plus conformes, après avoir raccourci tout le monde dans l'homme, a voulu raccourcir tout l'homme dans le visage ».¹⁵¹

Dans son sixième *Entretien*, Félibien mentionnait les *passions*, c'est-à-dire « les mouvements qui sous le coup d'un événement particulier animent, saisissent, bouleversent un homme à un instant donné ». Cette connaissance des passions qui avait été explorée par Charles Le Brun, dit Félibien, est comme l'âme de la peinture : « (...) je souhaiterais que vous puissiez voir les dessins que M. Le Brun en a fait : je suis assuré que vous admireriez comment, par de simples

¹⁴⁹ <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/les-expressions-des-passions-de-lame-par-charles-le-brun-1727>

¹⁵⁰ Edouard POMMIER, *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*, Paris: Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1998.p. 224-226.

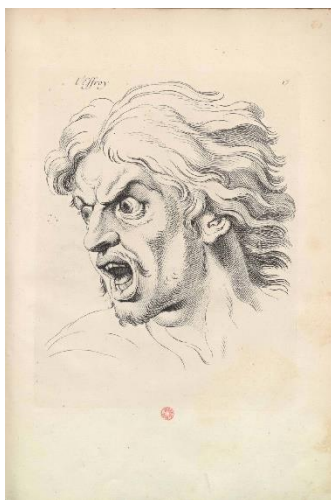
¹⁵¹ *Ibid.*, p. 248.

traits, il a si bien marqué toutes les passions de l'âme et les divers mouvements de l'esprit : ce qui sans doute peut-être d'une grande utilité aux peintres. »¹⁵²

Le cahier publié par Jean Audran, graveur, sur Charles Le Brun, nous éclaire sur ce qu'étaient déjà les préoccupations du Premier peintre du roi Louis XIV, directeur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, à l'origine de la création de la Manufacture royale des Gobelins, et à qui l'on doit la décoration du château de Versailles.

Jean Audran reprenait la définition de la *Passion* telle que Charles La Brun l'avait établie :

« (...) la Passion est un mouvement de l'Âme qui réside en la partie sensitive, qui luy fait poursuivre ce qu'elle pense lui être bon, ou fuir ce qui lui paraît mauvais ; il dit que ce qui cause à l'Âme quelque passion, fait faire au corps certains mouvements, et produit des altérations dont il rapporte les principales. Ensuite, il prétend que l'Âme reçoit l'impression des passions dans le cerveau, et qu'elle en ressent les effets au cœur, et que comme le cerveau est la partie du corps, où l'Âme exerce le plus immédiatement ses fonctions, le visage est aussi celle où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent ; c'est pour cette raison qu'il est appelé le miroir de l'Âme (...) il remarque en général que le sourcil exprime plus que tout autre partie l'impression des Passions ; ensuite les yeux, la bouche, le nez, les joues ; c'est ce qui est exprimé par diverses esquisses de têtes de cet illustre Auteur, qu'on a copié fidèlement avec le précis du Discours, qui convient à chacune de ces têtes. »¹⁵³



Charles Le Brun, *L'Effroy*, gravure de Jean Audran. ¹⁵⁴

La gravure XVII, dite « L'Effroy », tirée de ce recueil, est accompagnée de sa légende :

« La violence de cette Passion altère toutes les parties du visage, le sourcil s'élève par le milieu ; les muscles sont marquez, enflez, pressez contre l'autre, et baissez sur le nez, qui se retire en haut aussi-bien que les narines ; les yeux forts ouverts ; la paupière de dessus cachée sous le sourcil ; le blanc de l'œil environnée de rouge ; la prunelle égarée se place vers la partie

¹⁵² *Ibid.*, p. 251.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

inférieure de l'œil ; le dessous de la paupière s'enfle et devient livide ; les muscles du nez et des joues s'enflent, et ceux-ci se terminent en pointe du côté des narines ; la bouche fort ouverte, et les coins fort apparents ; les muscles et les veines du col tendus ; les cheveux hérissés, la couleur du visage comme du bout du nez, des lèvres, des oreilles, & le tour des yeux pâle & livide ; enfin tout doit être fort marqué. »¹⁵⁵

On retrouve dans le dessin de Paul Richer présenté ci-dessous bon nombre d'éléments qui, pour être violemment accentués, n'en témoignent pas moins d'une corrélation possible avec ces canons bien connus de tous les habitués du dessin académique : les muscles du visage, du cou, du nez et des joues tendus et enflés, les sourcils relevés, la bouche très ouverte, les cheveux hérissés. Les yeux aux orbites révulsés sont en revanche clairement des attributs de l'épilepsie. Quant à la langue pointue, il est difficile de dire si le dessin ne produit pas à lui seul un rapprochement imaginaire immédiat par référence à l'iconographie du serpent qui symbolise le mal. Les jeux de dessin des cheveux dupliquent l'effet serpentin, auxquelles s'ajoutent les cassures introduites par les crispations rigides des mains.

La torsion est le principe qui préside à la formation de ces figures, distorsion d'un ou de plusieurs muscles, membres, ou du corps tout entier qui, poussée à l'extrême, peut produire l'effet visuel d'une ligne brisée.



Paul Richer, *Attaque démoniaque*.¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ P. RICHÉ, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, op. cit, p. Planche VI.

Philippe Comar établit un lien entre les travaux de Richer et l'obsession érotomaniaque de Pierre Louÿs, qui avait collectionné des milliers de photographies ainsi que et des « feuilles d'observation anthropologiques » de ses nombreuses connaissances féminines.¹⁵⁷

Mais le tableau de classement des signes de l'hystérie effectué par Paul Richer porte non seulement sur les expressions du visage mais aussi sur les postures du corps tout entier. C'est dans le corps que sont localisés les organes sexuels ainsi que les signes secondaires d'identification sexuelle : il est directement en cause dans le rapport sexuel et en supporte les pulsions lorsque le désir sexuel anime un sujet. Les images répertoriées par Paul Richer sont en grande partie des postures corporelles révélatrices de « passions » explicitement sexuelles. Cette division intrinsèque du corps et du visage est aussi celle qui peut entrer en jeu dans la partition entre l'amour et le désir, comme en témoigne le récit d'une anecdote rapportée par Pascal Quignard, celle de la relation amoureuse entre Marie d'Enghein et son amant le Duc d'Orléans : ce dernier dissimule le visage de la belle à son époux Aubert de Cany qui, tandis qu'il admire son corps, ne le reconnaît pas pour être celui de son épouse. Réduite au statut d'objet sexuel par les deux hommes, l'estime et l'amour de la dame à leur égard chutent.¹⁵⁸

Tout en reconnaissant que toute « classification est toujours plus ou moins un artifice de l'esprit »¹⁵⁹, Richer était en quête de perfection absolue. La sublimation qu'il visait tendait à effacer tout signe de singularité du sujet. Il appliquait un principe normalisant et unifiant aux signes de l'hystérie, dont aucun ne devait lui échapper, pour en faire un répertoire de formes qu'il voulait complet. In fine son travail de classification visait à traduire les écarts de ces formes par référence aux canons du corps idéal, et à créer un modèle parfait du paroxysme de l'hystérie. Il faut rappeler ici que lors des démonstrations des Convulsionnaires de Saint-Médard, la beauté était associée comme un don à la guérison censée survenir comme « un renversement miraculeux » à l'approche du Dieu¹⁶⁰. Transfigurant le fidèle à son image, elle était considérée comme l'envers de la monstruosité attribuée à la maladie et au mal. Mais cette normalisation par le dessin unifiait également les variations des symptômes sous une nomination unique. Elle a eu pour effet de nous laisser des témoignages muets, dans lesquels les sujets sont réduits au silence, mortifiés, car figés dans des images modélisées.

¹⁵⁷ P. COMAR, *Figures du corps: une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, *Op. cit.*, p. 60, 61.

¹⁵⁸ « Sur la nudité de Marie d'Enghein », Pascal QUIGNARD, in *Les paradisiaques*, Le Dernier royaume, t. 4. Paris: Gallimard, « Folio », 2007., p. 91-95.

¹⁵⁹ PAUL RICHER, *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, *op. cit.*, p. 775.

¹⁶⁰ G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, *op. cit.*, p. 272.

Le procédé qui consiste à reprendre une référence picturale pour en coder les signes visuels est d'ailleurs toujours valide et largement utilisé aujourd'hui. En témoigne l'émoticône utilisée pour figurer l'horreur qui est un emprunt au *Cri*, le tableau d'Edward Munch. Le système des émoticônes, simplifiant à l'extrême l'utilisation de signes, montre bien l'efficacité du codage : il substitue des signes visuels normalisés aux mots qui provoquent des émotions et donc des pulsions. Coder les émotions annihile leur effet pulsionnel en réduisant le champ des signes expressifs. Pour autant, on ne peut considérer que les signes répertoriés par Richer aient dans l'absolu valeur de signe iconique représentant l'hystérie, à l'exception peut-être de l'arc hystérique.

Ce désir d'inscrire son discours dans l'autre s'incarnait même littéralement, grâce à l'utilisation de l'écriture directement sur leur corps : les médecins inscrivaient différents mots ou signaient littéralement sur le dos des patientes.

Georges Didi-Huberman, dans *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*¹⁶¹, qualifie de « férocité mimétique » l'acharnement avec lequel des médecins s'efforcèrent de susciter les symptômes des crises hystériques, en les manipulant pour en créer des images. Il énonce ainsi que ce sont les corps qui font eux-mêmes images. Mais sous le qualificatif de « corps clichés », il met également l'accent sur la façon dont ils utilisèrent les phénomènes d'écritures ou de signes à partir du symptôme d'hypersensibilité de la peau, le dermatographisme.

Augustine, sujet de choix, fut notamment l'objet en 1877 d'une telle « objectalisation », à la limite de la mise en acte du fantasme pervers, note Georges Didi-Huberman, qui faisait du corps des femmes des supports plus ou moins dociles aux expérimentations dont ils se prévalaient. Cette mise en œuvre d'une écriture sur le corps devenant jouet de l'autre prend la forme d'une sentence appliquée comme un châtiment corporel, et suppose une capacité d'accueil du sujet hystérique. Il y aurait alors « une position du symptôme-cliché comme plan de *conjonction graphique* - comme *stigmat* - d'un fantasme hystérique et d'un fantasme pervers »¹⁶² Il rappelle que le procédé d'inversion entre en jeu dans la définition optique et photographique du cliché.¹⁶³

¹⁶¹ G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte, op. cit.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 319,320.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 304.

Didi-Huberman cite le terme employé par le docteur Dujardin Beaumetz qui, observant les symptômes hystérique d'une femme à l'hôpital Saint Antoine à Paris, la qualifiait de « femme autographique », car son histoire semblait se dessiner comme une projection de la mort du père vers les surfaces corporelles, où se manifestait une anesthésie de toute la surface cutanée. Le médecin trouvait étrange que le type d'urticaire qu'elle manifestait reproduise exactement tous les caractères qu'il y inscrivait. « La peau, dit Huberman, a perdu son sens pour faire accueil au sens de l'Autre (...) la surface corporelle ne spécifie son sujet qu'à devenir la pure surface d'inscription du désir de l'autre ». ¹⁶⁴

En 1893 le docteur Barthélemy consacra sa thèse au dermatographisme en décrivant soixante-dix cas examinés. Il considérait que ce symptôme était plus particulièrement le fait du sexe féminin chez lequel « le système nerveux est plus vibrant, plus impressionnable ». L'hystérie ayant été longtemps appréhendée comme un « appareil grossissant des impressions nerveuses » sur le modèle optique et photographique, Barthélemy employait, comme les médecins de la Pitié-Salpêtrière, le qualificatif de « femme cliché ». Les femmes hystériques étaient ainsi plus susceptibles d'être « clichées » par le regard de l'autre, intériorisé puis extériorisé, du dedans vers le dehors de la peau, phénomène que l'hypnose rendait particulièrement manifeste. ¹⁶⁵ Mais Barthélemy s'étonna de ce qu'un simple regard sur le dos d'une femme, sans sa perception effective par la vision, puisse produire des larmes. Remarquant que les règles débutent alors immédiatement, il ne douta pas que ce regard puisse produire une crise hystérique. ¹⁶⁶

Le mari d'une patiente revenue de la Pitié Salpêtrière profitait du dermatographisme pour « écrire à certains moments son nom sur l'épiderme de son épouse ». Un autre cas répertorié en 1910 dans la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (XXIII, planche XVII) est éloquent : le médecin avait tracé son diagnostic a même la peau du dos d'une femme : «démence précoce », ce qui pose la question de son devenir sur un sujet dit « impressionnable ». En 1891, ajoute l'historien d'art, le docteur Élie Châtelain signait et datait « le corps iconique de son sujet cliché dans le même temps où, pour le verser au grand musée de la clinique, il le photographiait. »

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 291.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 292,293.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 304-306.

Qu'en était-il de l'impact sur le sujet et sur son destin « d'un devenir visible du discours de l'autre, de son écriture, de sa signature »...?¹⁶⁷

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 301.

1.3.3. Destins artistiques de l'iconographie hystérique

Les historiens d'art se sont penchés sur l'influence de l'arc de cercle hystérique sur les représentations artistiques, en relevant au préalable comment les images de cette figure du corps ont manifestement contribué à l'apparition des crises hystériques¹⁶⁸. On peut même voir une sorte de cristallisation des représentations autour de cette attitude corporelle signant le paroxysme de la crise, devenue une forme emblématique de l'hystérie.

Gilles de la Tourette estimait déjà que l'arc de cercle, dit *ADC*, pouvait apparaître lors de deux périodes, non seulement dans la phase dite paroxystique de l'opisthotonos, mais dès la phase tonique de la période dite épileptoïde. En effet, le médecin note que « le corps courbé en arrière et ne reposant plus que sur les pieds et la tête peut simuler l'arc de cercle, et que les bras étendus perpendiculairement au tronc peuvent faire croire à l'attitude du crucifiement, qui est parfois une attitude passionnelle de la troisième période ». Ainsi cette figure « chorégraphique » pouvait se manifester de façon claire dès la première phase de la deuxième période de la crise, dite des *contorsions*, des *grands mouvements* ou du *clownisme*. Et lorsque Gilles de la Tourette décrit une variante de l'arc debout, il l'illustre en citant la fresque du Dominiquin représentant saint Nil guérissant un jeune possédé, qui figure dans *Les Démoniaques dans l'art*.

Car si la systématisation en quatre périodes de la grande crise d'hystérie est à présent considérée comme une construction, l'ADC, phénomène ancien qui est devenu aujourd'hui synonyme des crises psychogènes non épileptiques, était toujours observable récemment lors des épidémies d'hystérie collective. « Son interprétation dans le langage du corps en fait l'expression archaïque d'une souffrance ou d'une terreur majeure, à laquelle s'ajoute la popularisation de sa signification érotique. » note Walusinski¹⁶⁹, qui cite l'ouvrage du psychiatre Baruk¹⁷⁰. Ce dernier relate un épisode se déroulant en 1939–1940 dans un hôpital

¹⁶⁸ J.-P. LUAUTÉ, O. SALADINI et O. WALUSINSKI, « L'arc de cercle des hystériques. Historique, interprétations », art. cit.

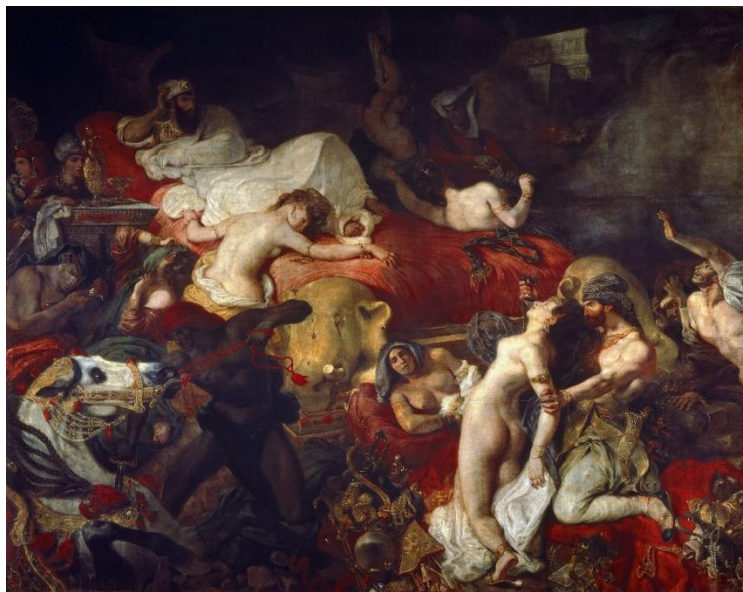
¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Henri BARUK, *Mémoires d'un neuropsychiatre*, 2e éd. rev. et Augm., Paris, Téqui, 1990.

militaire, la crise se propageant parmi des soldats qui avaient vécu une forte émotion : « Dans tous les étages de l'établissement, des malades sont recourbés en arrière dans un arc de cercle qu'ils paraissent incapables de rompre. Leurs nuques touchent presque les talons. Dans cette attitude qui leur donne la puissance d'un ressort archi-tendu, ils font des sauts gigantesques (...) puis retombent lourdement. Cela produit un bruit terrifiant lorsque les corps s'abattent sur les matelas avant de rebondir (...). Le personnel est affolé, plus il y a de monde, plus les gens courent et s'agitent, plus les troubles s'exacerbent. »

On peut considérer le tableau de Brouillet de 1887, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, lui aussi comme le représentant d'une rupture épistémologique, ce que relève son auteur.

Il pourrait pratiquement trouver sa place dans la catégorie de la peinture d'Histoire, car l'arc de cercle hystérique y inscrit comme un événement historique, au moins autant que le passage de Charcot à la postérité, la reconnaissance du pouvoir de la parole sur les corps.



Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827¹⁷¹

Mais la toile donne également un statut de modèle à cette pose hystérique, qui existe bel et bien désormais comme tel dans le panel de référence des poses picturales. La torsion du corps n'est pas induite, comme dans le tableau de Delacroix *La Mort de Sardanapale*, par une action externe au personnage, l'agresseur ne parvenant d'ailleurs pas à faire plier totalement la

¹⁷¹ Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, huile sur toile, 3,92m x 4,96m, 1827, Musée du Louvre, Paris.

femme qui résiste. Dans le cas de l'hystérie au contraire, l'agression vient du dedans, la pulsion retourne le personnage contre lui-même et parachève ce mouvement, qui s'accomplit ainsi jusqu'à son terme. On pourrait aussi parler de cette phase de pandiculation, de détente quasi-orgastique comparable à une détumescence, que montre la femme, comme d'une « déposition d'hystérie ». Le choix de montrer la dernière phase de la crise est certainement esthétique, car il véhicule une vision la femme dans un moment d'abandon de son corps. Cette pose alanguie se prête, davantage que celle, rigide, de l'arc hystérique sur le tableau (ou dessin ?) exposé au fond de la salle, à une représentation du sublime féminin conforme aux critères de l'époque. Elle suggère aussi la détente de la femme satisfaite après l'orgasme. L'attitude érotique consiste ici, face aux messieurs qui l'entourent mais aussi aux spectateurs de la toile, à ne pas opposer de résistance, mais à se faire objet jouissant. Le seul signe patent de symptôme hystérique est la crispation de la main retournée par la paralysie : la déformation introduit la laideur hystérique dans un corps « sublime ». Finalement les valeurs esthétiques, culturelles, imposent une représentation de la femme soumise aux caprices masculins. On oublie les viols et les traumatismes relatés par les patientes qui ont fait le lit de leurs bruyants symptômes. Le modèle de l'ADC devient ainsi une figure érotique autonome au moins autant que celle du rapt dans l'histoire de l'art.

Quoiqu'il en soit, ce tableau ne se contente pas de faire entrer Charcot dans l'Histoire aussi sûrement qu'une statue à son effigie, mais il inscrit l'entrée de l'arc de cercle hystérique dans le répertoire des formes comme une figure emblématique qui modifie profondément l'histoire de la peinture et de l'art en ouvrant la voie à une nouvelle esthétique.

Si, entre 1922 et 1936, la « pathologie artistique » a fait partie du cursus des études à l'École des beaux-arts, on le doit certainement à Henry Meige qui, contrairement à Paul Richer, considérait que les difformités et les maladies étaient une composante de la réalité, une « vérité du laid » prise en compte par des maîtres de la peinture, comme Fra Angelico ou Jérôme Bosch. L'histoire retient pourtant que cet enseignement ne fut qu'un interlude, qui cessa précisément l'année précédant l'exposition de Munich sur l'Art dégénéré, les nazis ayant alors tenu responsables les artistes de renvoyer à la société une image de la laideur.¹⁷²

¹⁷² P. COMAR, *Figures du corps: une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, op. cit., p. 58.

Dans un catalogue d'exposition, Céline Eidenbenz, qui a rassemblé de nombreuses représentations graphiques de l' « âme renversée », remarque que « dès le moment où elle a fait son apparition dans le nouveau répertoire de l'hystérie, cette cambrure se retrouve massivement dans une iconographie souvent très construite (...) ». L'arc de cercle, « devenu un topos de la modernité, a pour effet de mettre l'accent sur le bassin et le sexe ». Elle ajoute que la signification de l'arc hystérique est plus large et, reprenant le terme de *Pathos formeln* proposé par Aby Warburg, précise que si l'arc dorsal est un phénomène pathologique, « il varie en fonction du contexte que l'artiste lui attribue. Due au spasme d'un plaisir intense ou à une souffrance psychique, la cambrure est par excellence la posture de l'excès ».¹⁷³

Récemment encore, Jean Clair, dans son article « L'homme moderne ou la naissance de l'homoncule »¹⁷⁴ a agité le spectre inquiétant de la laideur dans l'art relativement à la question légitimité de l'art contemporain. Il soutient que l'expression déchaînée des pulsions en serait la cause, en posant cette équation en rapport avec l'hystérie.

Pour le prouver, l'historien d'art montre le parallèle visuel qui peut être établi entre le schéma en arc de l'*homonculus* de Penfield et l'arc de cercle de l'hystérique tel que Richer le dessine dans la « période des contorsions et des grands mouvements (clownisme) - contorsion en arc de cercle », le rapprochant « des anatomies convulsées des surréalistes », qui prônaient d'ailleurs une « beauté convulsive » dans leur *Manifeste du surréalisme*.

Et il en déduit que les bouleversements qui ont agité l'esthétique contemporaine se traduisent par une déviation qui consiste à représenter le corps, non plus regardé à travers le prisme de la sublimation, mais plutôt déformé, enlaidi, par la pulsion. La pulsion scopique déconstruirait en quelque sorte l'image du corps, la dérivation pulsionnelle que constitue la sublimation n'étant plus opérante.

Jean Clair établit un lien entre l'arc des hystériques mises en scène par Charcot et les homoncules de Penfield qui signeraient « dans la longue histoire des représentations anatomiques du corps humain, un nouveau régime (...) un rapport inédit aux impulsions d'un corps morbide, démoniaque, épileptoïde, nées de la couche inférieure, la plus sauvage, la plus animale ou la plus sensitive, d'une stratigraphie complexe du cerveau (...) que l'esthétique

¹⁷³ Céline EIDENBENZ, « L'âme renversée : l'arc hystérique et ses corps à rebours autour de 1900 », in *Pulsions, art et déraisons*, Renaissance du livre., Waterloo, 2012, p.51-89.

¹⁷⁴ Jean CLAIR, « L'homme moderne ou la naissance de l'homoncule », *Ibid.*, p. 119-127.

surréaliste de la beauté convulsive des années 1930, voire les anatomies étirées, cabossées ou disloquées de Francis Bacon dans les années 1950 , avaient comme annoncé, voire préfiguré. »¹⁷⁵

Il se réfère au onzième séminaire de Lacan portant sur « L'anamorphose »¹⁷⁶, dans lequel le psychanalyste évoque à ce sujet une érection que le regard ferait surgir dans l'image, « dimension qui n'a rien à faire avec la vision comme telle- quelque chose de symbolique de la fonction du manque-de l'apparition du fantôme phallique ». ¹⁷⁷

Dans ce texte Lacan met l'accent sur « un des corrélats essentiels de la conscience dans son rapport à la représentation, et qui se désigne comme *je me vois me voir* », déjà convoqué dès 1936 dans « Le stade du miroir », mais ici également présent dans le cogito cartésien. Si ce que le sujet voit est au-dehors, dit Lacan, « le privilège du sujet paraît s'établir ici de cette relation réflexive bipolaire, qui fait que dès lors que je me perçois, mes représentations m'appartiennent ». Nous noterons l'emploi du mot « paraît » car la suite du texte impose la déduction que « c'est de là que le monde est frappé d'une présomption d'idéalisation, du soupçon de ne me livrer que *mes* représentations », celles qui, insiste-il, « m'appartiennent ». Il se produit ainsi une réduction du sujet de la méditation cartésienne, selon Berkeley, à ce pouvoir de néantisation. Ainsi, « le mode de ma présence au monde, c'est le sujet en tant qu'à force de se réduire à cette seule certitude d'être sujet, il devient néantisation active ».

Il note, chez Merleau-Ponty, au-delà d'un questionnement qui consiste à tenter de retrouver le point originel de la vision comme ce qui serait une « chair du monde », un réel visible donc, que le philosophe a repéré un point qu'il appelle « le retournement en doigt de gant », « pour autant qu'il semble y apparaître- voir la façon dont la peau enveloppe la fourrure dans un gant d'hiver- que la conscience, dans son illusion de *se voir se voir*, trouve son fondement dans la structure retournée du regard.»

Si, ajoute, Lacan, « l'objet dont dépend le fantasme dans une vacillation essentielle, est le regard », le sujet en est dépendant car il symbolise à merveille son propre trait, grâce à son caractère « évanouissant ». Et il cite Goya et ses masques, qui peuvent être terrifiants, pour

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Jacques LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le séminaire, livre XI, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Points Essais », 1990, p. 101.*

¹⁷⁷ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit* leçon du 6 février 1964.

évoquer ce que le sujet voit lorsqu'il demande et obtient un regard de l'autre, à savoir, « non point un regard vu, mais un regard par moi imaginé au champ de l'Autre. »¹⁷⁸

« Puisque l'inconscient toujours se dérobe, dit Lacan, Freud ne peut s'empêcher d'espérer trouver une forme à l'informe, une figure à l'infiguré, une trace, aussi fugitive soit-elle. À travers toute son expérience d'écriture de la réalité psychique, il poursuit le rêve de rendre perceptible, visible, presque palpable, le savoir insu, « invu », de l'âme humaine. »¹⁷⁹ Freud énonce ce désir dans sa correspondance adressée à l'écrivain Arnold Zweig « Par la brèche de la rétine, on pourrait voir profondément dans l'inconscient. »¹⁸⁰

Pourtant Lacan ne soutient pas que l'homonculus de Penfield soit une figuration possible de la libido, de la pulsion sexuelle. Il utilise plutôt l'image d'une lamelle « plus facile à animer que l'homme primordial, dans la tête duquel il faut toujours que nous mettions un homoncule pour le faire marcher », qui a pour caractéristique de ne pas exister, mais qui n'en est pas moins un organe(...). »¹⁸¹

Les artistes ont à leur manière déjà posé cette question bien avant Penfield, reconnaît d'ailleurs Jean Clair, à propos de Marcel Duchamp et de son *Grand Verre*. Cette œuvre et sa « projection déformante d'un œil désirant », qui transforme une surface en une autre grâce à des formules mathématiques, produit elle aussi des anamorphoses.

Cependant la référence de Jean Clair au rôle joué par la « beauté convulsive » prônée par les surréalistes vaut d'être relevée.

Dans la revue *La Révolution surréaliste*, Louis Aragon et André Breton fêtent en effet « Le Cinquantenaire de l'Hystérie » le 15 mars 1928 en lui dédiant leur article¹⁸² : Les surréalistes se sont fait et un manifeste de l'hystérie et un étendard de la forme convulsée.¹⁸³

C'est en rédigeant en 1927 la dernière phrase de *Nadja*, que Breton qualifie pour la première fois la beauté de « convulsive »¹⁸⁴, concluant son roman par cette phrase restée célèbre : « La

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 118.

¹⁷⁹ Lydia FLEM, « Freud, poète de l'inconscient », *Alliage*, numéro 37-38.

¹⁸⁰ Cf. sa lettre du 10 septembre 1930, in *Correspondance S. Freud-A. Zweig, 1927-1939*, Paris, Gallimard, 1973, p. 48.

¹⁸¹ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 180.

¹⁸² *La Révolution surréaliste*, Gallica, 15 mars 1928, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1528303p>.

¹⁸³ Une exposition consacrée à ce sujet s'est tenue du 25 avril au 26 août 1991 au Centre Pompidou, qui avait pour titre « André Breton, La beauté convulsive »

¹⁸⁴ André Breton, *Nadja*, Édition entièrement revue par l'auteur, Paris : Gallimard, « Folio » 73, 2013.

beauté sera *convulsive* ou ne sera pas »¹⁸⁵. Il reprend ce qualificatif dans *L'Amour fou* en l'explicitant par le rapport au mouvement induit par la pulsion elle-même :

« Le mot « convulsive », dit-il, que j'ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doive être servie, perdrait à mes yeux tout sens s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement même. Il ne peut, selon moi, y avoir de beauté — beauté convulsive — qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos. » La suite du texte expose sur un mode à peine voilé le récit d'exploration d'un paysage qui prend des allures de métaphores du sexe féminin, une grotte dans laquelle il voit une sorte d'œuf originel : « manteau minéral gigantesque », dit-il « manteau impérial, dont le drapé défie à jamais la statuaire et que la lumière d'un projecteur couvre de roses »¹⁸⁶.

Dans *Le Surréalisme et la peinture*, Breton se souvient de la « révélation » qu'il aurait eue lors de sa visite du Musée Gustave Moreau : « La beauté, l'amour, c'est là que j'en ai eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes. Le « type » de ces femmes m'a probablement caché tous les autres ».¹⁸⁷

Jean-Luc Steinmetz a analysé sous une perspective très freudienne le lien pulsionnel qu'André Breton semble entretenir avec la peinture. Il revient sur *Les Vases communicants*, ouvrage dans lequel Breton évoque tout particulièrement « la petite aquarelle de Gustave Moreau représentant une Dalila », en décrivant un rapport empreint d'une certaine angoisse qu'il chercherait à reproduire. Mais cette angoisse, « reste cependant un bien grand mystère dans la façon dont Breton l'hallucine, car c'est la propre convulsion de la beauté qui lui importe. Le mouvement si particulier qui l'affecte, et qui voluptueusement la tord, se communique alors au spectateur, on pourrait presque dire au témoin — ce qui, de façon latente, impliquerait une scène violente (refoulée) vue dans l'enfance. Breton ne s'inquiète pas de la restituer, d'aller dans ce « fond », ou il ne le souhaite guère. Il n'est pas interdit de penser qu'une vision sexuelle présida à ce genre d'émotion, dont l'angoisse n'est pas absente. »¹⁸⁸

Le phénomène convulsif « scruté comme au ralenti qui, dès la fin de *Nadja*, lui permettra de formuler une réflexion esthétique s'attachant à une sorte de transe produite par l'objet ou

¹⁸⁵ André BRETON, « La beauté sera convulsive ou ne sera pas », *Revue Le Minotaure*, N°5 (12 mai 1934): 9-16.

¹⁸⁶ André BRETON, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, "Folio", 1976, p. 15.

¹⁸⁷ André BRETON, *Le surréalisme et la peinture: 1928-1965*. Nouv. éd. rev. et Corr. Paris: Gallimard, 2013, p.363.

¹⁸⁸ Jean-Luc STEINMETZ, « 2. La beauté dans tous ses états », in *André Breton et les surprises de l'amour*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 1994, p. 8, 9.

l'être de beauté », témoigne d'une tendance à établir une « homologie proposée entre jouissance physique et jouissance esthétique (...), pour peu que l'on suppose que ce qui se montre dans l'œuvre d'art mime, donne à voir sans être, théâtralise »¹⁸⁹.

Steinmetz propose même de repérer, dans les pages que Breton consacre à cette nouvelle esthétique de la beauté, les « représentations de mots et représentations de choses par lesquelles Freud envisagea de caractériser les traces mnésiques dans leur relation avec les différentes instances de l'inconscient », qui interfèrent entre elles en donnant la prééminence au visuel : « Le visuel l'emporte, même si, toujours commenté, il ne nous est perceptible que par les mots de Breton ». Cet auteur voit ainsi dans les descriptions de Breton « un lieu matriciel » en « rapport avec l'archaïque, puisqu'on y retrouverait les couleurs perdues du temps des anciens soleils ».¹⁹⁰

Les hystériques de Charcot, faute de pouvoir accéder à une parole subjectivée, se trouvaient donc aux prises avec leur corps découpé en signes symptomatiques variés, soumises aux aléas d'une parole leur intimant l'ordre de se faire de leur corps le représentant de traces du langage d'un autre : ce corps rendu difforme par un désir informulé prenait ainsi la forme de signes d'un objet du désir d'un autre, hors sens pour elles. Mais de ce fait elles lui laissaient le champ libre pour faire d'elles un objet de sublimation grâce auquel il se plaçait aux commandes du pouvoir. Car la sublimation a toujours été une valeur sûre.

Il s'en déduit cependant une affinité qui est toujours d'actualité entre le silence bruyant de l'hystérique et le langage dérangeant de l'artiste, qui se tient au bord des marges de l'indicible. Au frontières de l'inconscient, sur les rives de la parole, le langage fait retour vers des états antérieurs proches du chaos, il se fragmente, s'effrite et se dissout en ne laissant voir que des signes, vestiges d'images révolues.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 10, 11.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 12- 14.

2. Représenter, la fonction du psychisme

Il fallut attendre l'oreille de Freud, attentif à ses patientes pour que soit porté sur la diversité des symptômes hystériques un regard autre, qui dépasse le point de vue du neurologue. À partir de son séjour à Paris, Freud les a observés de visu à la Pitié Salpêtrière, et il a vérifié qu'ils concernent le système nerveux d'un point de vue fonctionnel et non lésionnel, tout en questionnant le pouvoir de suggestion des mots utilisés dans le traitement par hypnose.

Son regard se portant, au-delà du biologique, sur la personne, ses observations prennent sens d'un point de vue clinique. En effet donner forme à cette chimère qu'était l'hystérie à l'époque, qui refusait jusque-là de se laisser circonscrire, était une véritable gageure à laquelle Freud se confronte en adoptant un point de vue radicalement différent de celui de ses confrères médecins. Freud, cherchant à décrypter le sens de leurs symptômes suivant sa propre voie, crée alors lui-même son objet de recherche, une cure par la parole, la « psycho-analyse ». En privilégiant directement la parole des « bouches d'or des hystériques », et en leur laissant enfin l'opportunité de s'exprimer, Freud a pu disposer de données qui lui ont permis de formuler des hypothèses sur les formations psychiques : s'il décrit le système perception- conscience, c'est donc selon une nouvelle approche qui donne la primauté aux représentations que l'individu se fait du monde par l'entremise du langage.

2.1. Une représentation du système psychique se dessine

Freud, s'éloignant toutefois du dessin pour lui préférer l'écriture, a lui-même modélisé une représentation de son « appareil psychique », destinée à montrer comment un individu élabore son savoir en inscrivant des traces mnésiques inconscientes entre perception et conscience. Toutefois, il s'inspire de la neurophysiologie qui est son domaine de recherches initial, dans lequel le dessin tient toujours une place privilégiée.

S'il présente clairement comme un langage le système psychique qui élabore des représentations dans *La science des rêves* en 1900, il en a déjà conçu la théorie en 1895 dans l'« Esquisse d'une psychologie scientifique »¹⁹¹ adressée à son ami Fliess le 5 octobre 1895 (parue initialement dans sa traduction française d'une traduction anglaise des *Lettres à Wilhelm Fliess* dans *La naissance de la psychanalyse*¹⁹². Il y revient en 1927 dans sa « Note sur le bloc magique », puis en 1920 dans *Au-delà du principe de plaisir*, texte dans lequel il relève l'automatisme de répétition des processus inconscients nécessaire à la mise en place de la fonction symbolique, puis en 1923 dans « Le Moi et le Ça », le système perception-conscience prenant alors place dans la topique ça-moi-surmoi.

Nous nous pencherons tout particulièrement sur cette première *Esquisse* qui situe comme une topique les différents niveaux de formation des représentations, organisées en réseaux dont la complexité est croissante, en partant de celles qui voisinent avec le réel du corps, jusqu'à celles que le sujet peut externaliser comme des objets d'échange sociaux. Le terme de *réseau* est repris tel quel par Lacan dans son séminaire XI comme titre de sa leçon du 5 février 1964, « Du réseau des signifiants », comme rapporté au système des signifiants, à « la constellation des signifiants tels qu'ils résultent du récit » que Freud recueille de ses patientes hystériques¹⁹³, qui se tisse au fil des séances.

Le choix de *L'Entwurf* qui expose la théorie relative à la première topique de Freud comme objet d'analyse parmi des textes freudiens se justifie par l'attention qu'il porte aux détails de la formation de la représentation. Parmi eux nous tenterons de situer la place de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui le « signe iconique », en tant qu'il représente dans les objets d'échange sociaux que sont les images, l'un des éléments d'articulation essentiel à la constitution des formations psychiques du sujet. L'objet d'art qu'est le tableau est composé en représentation grâce à ces signes iconiques, qui prennent forme au « niveau des basses rencontres de toute la cohue parlante qui nous précède, de la structure du signifiant », car « là où s'établissent les prérelations entre le processus primaire et ce qui en sera utilisé au

¹⁹¹ Nous choisissons ici de nous référer à la traduction de Suzanne Hommel, initiée lors d'un cartel en 1976, outil de travail de la Section clinique Strasbourgeoise de l'École de la Cause freudienne, cf. Sigmund FREUD, « Esquisse / Entwurf - Lettre à Wilhelm Fliess, 1895 ». Suzanne Hommel et al. trad., *Paléa*, n° 6, 7, 8 (2012), consultable en ligne à l'adresse suivante :

www.lutecium.fr/Jacques_Lacan/transcriptions/freud_esquisse_fr.pdf

Cette traduction nous semble davantage que les autres éclairer et s'éclairer des analyses de Lacan.

¹⁹² Cf. lettre 112, in S. FREUD, *La Naissance de la psychanalyse: lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

¹⁹³ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 52, 53.

niveau du préconscient, il ne saurait y avoir de miracle. Ça doit avoir, dit Lacan, un rapport avec la causalité. »¹⁹⁴ Or, il met aussi l'accent sur la notion spatiale de « topologie » que suppose le fonctionnement du système psychique ϕ , Ψ , ω décrit par Freud dans ce qui constitue alors sa première topique.¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 54-56.

¹⁹⁵ Jacques LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse, Le séminaire, livre VII, exte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 1986, p. 47, 48.*

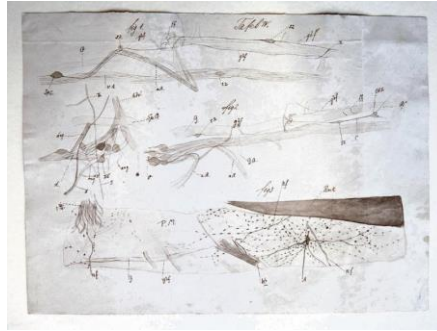
2.1.1. Des premiers dessins du système neuronal à la première topique

Lorsqu'il dessine, en 1878, les réseaux constitués par le système nerveux des anguilles, la clarté et la lisibilité du trait des illustrations qu'il réalise alors au crayon et à l'encre aquarellée témoigne de l'intérêt qu'il porte au dessin comme moyen de représentation. Dès ses premiers travaux en tant que neurologue, Freud se montre déjà « artiste » dans la finesse de ses observations.

Le savoir d'un imaginaire représentatif de l'anatomie est ancien. Il s'inscrit dans la tradition des Cabinets de curiosité du XVIII^e siècle, qui a vu fleurir les cabinets anatomiques. À cette époque ont proliféré des représentations de corps anatomisés, présentant une parenté surprenante avec le monde végétal, le système nerveux se présentant comme un arbre dont les racines seraient situées dans les parties supérieures du corps et les branches dans la partie inférieure. Certaines planches de l'Encyclopédie, dont celles de l'article « Anatomie » dessinent par exemple l'une de ces sortes d'arbre sans feuilles. « Réduit à son arborescence et mis à plat, l'homme s'étale sur la « feuille » de papier, laquelle semble également participer de cette botanique spéculative »¹⁹⁶.

On peut ainsi émettre l'hypothèse que les images représentant l'organisation biologique des tissus nerveux ont pu inspirer à Freud une possible représentation du fait psychique, lui permettant de donner une forme à ses hypothèses. Ces schèmes illustrant la complexité, la multi dimensionnalité de la circulation de l'information dans le système neuronal pourraient avoir constitué des modèles structurels lui ayant permis d'orienter ses recherches sur le fonctionnement du psychisme humain. Il est possible que le regard qu'il a porté sur ces illustrations lui ait permis de formaliser un savoir dont il avait l'intuition et de concevoir comment se forme la pensée, à l'image de la façon dont se développent les cellules nerveuses.

¹⁹⁶ Philippe COMAR, « Fertile anatomie », in Alain TAPIÉ et Jeanette ZWINGENBERGER, *L'homme-paysage: visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle*, , catalogue d'exposition, [exposition du Palais des beaux-arts de Lille du 15 octobre 2006-14 janvier 2007], Paris, Lille: Somogy, Palais des beaux-arts de Lille, 2006, p. 43.



Dessin de Sigmund Freud. *Ganglions spinaux et moelle épinière de la lamproie marine* (1878), encre sur papier. Londres, Freud Museum, photo tirée de l'exposition *Freud du regard à l'écoute*, 2018, MAHJ, Paris¹⁹⁷

On remarque que ce modèle neuronal suit des développements linéaires, quelquefois en faisceaux, souvent en réseaux, qui peuvent se rencontrer ou se ramifier à partir de nœuds, converger ou diverger, et qui comportent aussi des stases, des points d'arrêt.

Mais lorsqu'il esquisse sa « psychologie scientifique », le projet de Freud n'est pas de produire un avatar du système neuronal. Il a repéré en effet que les symptômes hystériques ne provenaient pas d'une source organique. Pour lui le symptôme hystérique est un signe psychique lié à l'histoire de l'individu.

Concomitante et vraisemblablement liée à sa découverte des images de l'hystérie, la notion de représentation psychique en psychanalyse est abordée très tôt par Freud. Elle pose à la fois la question de savoir comment un individu produit une représentation mentale, mais aussi comment il est possible d'élaborer la représentation d'un modèle formel de ce qu'est un fait psychique. Si Freud a mis l'accent sur la notion de représentation psychique, il a isolé ce concept à partir de ses observations premières principalement à partir de sa clinique de l'hystérie.

La démarche de Freud introduit en effet dans ce domaine une nouveauté qui le distingue radicalement de ses prédécesseurs : même s'il n'exclut pas la présence de lésions organiques, il ne réduit pas le psychique à l'organique, ni le symptôme au somatique. Il pose un regard différent de celui de Charcot sur ces troubles : il crée un « regard psychanalytique » orienté par l'écoute, en priorisant la dimension psychique qui lui permet d'avoir accès aux pensées de ses patients pour trouver la cause de leur mal, en opérant un nouage vivant entre image et parole. Il sublime en les modélisant, les productions langagières de ces « bouches d'or », en

¹⁹⁷ <https://www.humanite.fr/exposition-quand-aime-freud-toujours-20-ans-664184>

les considérant comme les sources d'un savoir précieux pour orienter sa quête sur l'origine de la formation des pensées humaines.

Dès ses premières observations, Freud, fort de son expérience de neurologue, constate auprès de Charcot que les phénomènes de paralysie manifestés par les hystériques suivent une logique indépendante de celle qui répond à l'arc réflexe (stimulation, excitation, réaction motrice). Dans son article « Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques »¹⁹⁸, il a déjà remis en question le dogme organiciste du parallélisme entre le trouble clinique neurologique et le système nerveux central ou sa distribution neuro-vasculaire. Il distingue la paralysie périphéro-spinale, ou « paralysie de projection », de la paralysie cérébrale pour laquelle il propose « le nom de paralysie de représentation ». C'est dans cette dernière qu'il loge la modalité de dissociation propre à l'hystérique : « on peut soutenir que la paralysie hystérique est aussi une paralysie de représentation, mais d'une représentation spéciale dont la caractéristique reste à trouver. »¹⁹⁹

Cependant c'est bel et bien la réalité du constat d'une forme de cheminement neurologique qui lui a permis de mettre formellement en évidence ce trou dans le savoir. S'il laisse ouverte la question organique du mode de transmission de l'influx nerveux par certaines fibres et non par d'autres, le choix du terme « représentation » annonce déjà sa théorie sur la genèse de l'inconscient et des pulsions. Et dès ses premières théorisations, la représentation mise en évidence par Freud lui-même tourne déjà autour d'un centre énigmatique qui prend forme comme un noyau dur résistant à la dialectisation.

Dès avant ses *Études sur l'hystérie*, Freud a donc repéré, que le corps agi par une force interne indépendante des stimuli externes, semble gouverné par les mots. En effet, il remarque que le comportement de l'hystérique ignore l'anatomie mais « prend les organes dans le sens vulgaire, populaire, du nom qu'ils portent ». C'est pour lui l'indice qu'il existe des « représentations de mots » qui ont mainmise sur le corps. Il en déduit par voie de conséquence, qu'à l'inverse, les troubles d'origine psychique devraient pouvoir être traités en agissant par la parole plutôt que directement par un traitement portant sur l'organique. Il observe que cette thérapie verbale peut modérer ou mettre un terme aux symptômes

¹⁹⁸ In Sigmund FREUD, *Résultats, idées, problèmes*, v.1, 1890-1920, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 45- 59

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 49.

somatiques dont se plaint le sujet : en isolant le « représentant de la représentation » responsable du dysfonctionnement, car il recouvre la représentation refoulée par le sujet, et en le réinsérant dans une chaîne de mots qui fasse sens, il peut réduire les impacts de la force qui fait agir le sujet de façon insensée ou qui l'inhibe : il la nomme pulsion, *das Trieb*. Il s'agit donc, grâce au procédé psychanalytique de modifier le cours de la pulsion, afin qu'elle ne fasse pas retour chez le sujet par des gestes incontrôlés.

Freud, s'appuyant sur sa clinique psychanalytique, pose donc des hypothèses sur la façon dont l'humain construit sa réalité psychique en internalisant les objets extérieurs, en élaborant un savoir qui est à son tour à l'origine de toute production externe d'objet, qu'il soit ou non un objet d'art. Or les premiers *objets* du monde ne sont pas identifiés comme tels par le psychisme, ils ne deviennent pour lui des objets constitués que lorsqu'ils entrent en fonction dans la dynamique qui met en jeu les diverses catégories du langage par le biais de la nomination. La réalité étant impossible à appréhender dans son entièreté, le sujet doit au préalable en détacher des fragments, des éléments, afin de les incorporer en tant que représentations qui les constituent comme des *objets* qu'il peut isoler comme unités intelligibles d'un système-monde. C'est ce système que Freud décrit comme un système psychique incluant le système de perception proprement dite, dans lequel l'image tient une place centrale en tant que constituant à part entière du langage. Freud applique le modèle neuronal tel qu'il est connu à son époque pour donner forme à un système qui fonctionne en réseaux.

La représentation est selon lui une invention du psychisme humain dont un sujet peut se satisfaire en « hallucinant » une réalité passée, un moyen de s'en ressaisir au présent en la réactualisant par le moyen d'une image ou de paroles pensées ou verbalisées. Il s'agit donc dans l'après-coup, de réaliser par cet artefact un désir de revivre une scène, en se représentant les objets qui la composent pour éprouver à nouveau un ressenti déjà éprouvé. Il le réalise en substituant à ces objets réels d'autres objets, les mots. La représentation qui surgit ainsi n'est qu'un substitut de la réalité dont il doit se contenter, mais qui présente l'avantage de pouvoir être modifiée, recrée. De la réalité elle-même ne subsistent que des traces des perceptions jadis incorporées, mais qui peuvent désormais grâce à aux associations réalisées par la parole, faire resurgir d'autres images ou « sou-venirs », qui *viennent* effectivement des dessous de la conscience, de l'inconscient, et permettant au sujet de retisser les images et les mots afin de redonner une cohésion à un l'évènement en créant de

nouvelles représentations. C'est donc le langage qui permet par l'association des mots et des images la formation de ces réseaux de représentation.

Regarder le monde comme un produit des sociétés à l'image des représentations psychiques n'est pas sans évoquer le titre de l'œuvre majeure du philosophe Schopenhauer parue en 1844, que Freud connaît bien : *Le Monde comme volonté et comme représentation*.

Avoir mis en relation les termes de *volonté* et de *représentation* était déjà une avancée importante pour penser le monde différemment, car la source des modalités de la connaissance se trouvait ainsi désormais située directement dans les fonctions mentales des humains eux-mêmes indépendamment de toute origine divine. En effet en énonçant « Le monde est ma représentation », le philosophe affirmait le pouvoir de sa propre subjectivité. Cependant, par le vocable de *Volonté*, Schopenhauer entendait un principe vital cosmique régissant tout l'univers dans une direction unique, et il ne concevait les représentations humaines individuelles que destinées à soutenir ou à entraver la force agissante de ce principe unitaire.

Ce modèle de pensée, Freud s'y réfère en le citant nommément dans *Au-delà du principe de plaisir* pour asseoir son hypothèse que « la mort est bien « le propre résultat » de la vie et, dans cette mesure, son but, tandis que la pulsion sexuelle est l'incarnation de la volonté de vivre. »²⁰⁰ Il relève cette association entre volonté et représentation littéralement et réélabore sa propre définition psychanalytique du fait psychique en faisant de la représentation un pivot de sa théorie. Le terme de *volonté* prend ainsi après Freud une autre résonance car il recouvre et subsume les vains efforts des hommes pour s'opposer à la pulsion de mort par la sublimation, ainsi qu'il le démontre dans son ouvrage *Malaise dans la civilisation*. La psychanalyse a en effet suffisamment balayé le champ des effets des désirs humains pour faire douter de l'idée d'un bien commun qui réglerait la marche de l'univers. A contrario, Freud constate plutôt que la pulsion de mort est à l'évidence la force qui exerce son emprise sur la civilisation : il a été le témoin de cette première partie de XX siècle marquée par deux guerres mondiales, en dépit des actes découlant de supposées « pulsions de perfectionnement » présentes de façon singulière chez ses sujets. On peut donc s'attendre à ce que ce fonctionnement s'illustre dans toute les œuvres de la civilisation, y compris dans celles de l'art et de la peinture.

²⁰⁰ « Au-delà du principe de plaisir » in Sigmund FREUD, Paris : Presses Universitaires de France, «Quadrige», 2013, p. 106-107.

Lacan insiste pour situer caractériser la démarche de Freud loin de la biologie ou de l'éthologie, car il est selon lui « parti d'une intuition initiale, centrale, qui est d'ordre éthique », il précise : « Il est clair que ce n'est pas la pauvre petite contribution à une physiologie de fantaisie qu'il comporte, qui fait l'intérêt brûlant que nous pouvons prendre à lire l'*Entwurf* » dans laquelle il identifie « les germes » de sa pensée.

C'est pourquoi, de Freud à Lacan, la notion même d'individu au sein de la représentation du monde est l'objet grâce à la psychanalyse d'une véritable reconfiguration éthique, en passant d'une dimension subjective caractérisant l'approche clinique freudienne au concept de *sujet* proprement dit qui en occupe la place centrale. Freud se démarque en effet d'une appréhension simpliste de la doctrine évolutionniste qui ramène les progrès humains à un système adaptatif répondant à des stimuli externes. D'où l'admiration de Lacan à son égard, considérant que la découverte de Freud, comparable pour la pensée à la révolution copernicienne, subvertit la représentation classique du monde, en la resituant au centre de l'homme lui-même, au point, dit-il, qu'il nous est difficile d'imaginer que l'on ait jamais pu penser autrement. Cette révolution fait coupure dans la structuration de la pensée humaine : « la découverte freudienne a exactement le même sens de décentrement qu'apporte la découverte de Copernic »²⁰¹ Car le système de l'inconscient qui régit les pulsions, responsable selon Freud de l'évolution elle-même, est soumis au régime des complexifications qu'elles induisent, et donc de la civilisation représentée par ses réalisations les plus remarquables dans les différentes formes d'art, d'artisanat, des premiers âges jusqu'aux formes d'art les plus conceptuelles que le psychisme humain ait produit, Or Lacan relève d'emblée que le système psychique de cette première topique comporte une dimension topologique.²⁰²

Même dans le système des Anciens, rappelle Lacan, l'homme pensait le monde à partir d'une sorte de « moi », d'une conscience : car « enfin, ils avaient l'idée qu'il y avait des choses qui étaient en bas, disons au centre, et que le reste du monde s'édifiait au-dessus »²⁰³ Freud serait donc l'instigateur d'une première révolution psychanalytique qui modifie la représentation du monde humain, introduisant une véritable coupure épistémologique dans la façon même de se représenter la place de l'humain dans le monde.

²⁰¹ J. LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Le séminaire, livre II*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2005, p. 16.

²⁰² J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 47,48.

²⁰³ J. LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 16.

Les Anciens avaient une représentation du monde organisée selon des principes différents des nôtres. La *Lettre aux aveugles à l'intention de ceux qui voient* de Diderot, dit Lacan, qui expose une vision géométrale du monde, montre qu'à l'époque classique déjà, lorsqu'on parle de représentation, il s'agit pourtant toujours d'une construction élaborée par le psychisme, et donc interne au sujet.²⁰⁴ Car la découverte de la perspective appliquée à la peinture suppose précisément la mise en forme d'une vision géométrale qui, en créant sciemment une illusion de réalité, matérialise également la place du sujet dans cette fiction représentant le monde, place qui peut perdurer au-delà de la mort par le moyen de l'objet pérenne qu'est le tableau. La psychanalyse, après la prise en compte de ce décentrement, a profondément modifié la notion d'individu grâce à la redéfinition du concept de sujet par Lacan, dans une conception du système psychique centré sur le langage qui permet d'extraire les objets du monde en passant par des images, qui en sont les premières abstractions nécessaires avant de pouvoir accéder à l'utilisation des mots.

Bien que Freud se soit inspiré des trames neuronales de la physiologie cérébrale, il reste encore dans la tradition de la logique classique de l'Ancien régime, celle des Jésuites de Port Royal, car son premier abord de la notion de représentation, la *Vorstellung*, se réfère à la vérité d'un savoir qui reste à constituer.²⁰⁵ Les philosophes de leur côté visent un savoir universel, une « vérité en soi » : ils ne s'intéressent donc pas à la même « chose » que les psychanalystes lorsqu'ils approchent le réel de « *La Chose* même », *to pragma auto*, c'est-à-dire *le fait* comme le démontre par exemple Giorgio Agamben.²⁰⁶

Pour les psychanalystes après la mise au point de Lacan, le regard porte sur le savoir en tant que construction d'une vérité singulière propre à chaque sujet. La représentation, dans laquelle les images ont un rôle constituant, est une notion qui en psychanalyse participe à l'avènement d'une « coupure épistémologique » de la pensée contemporaine produite par la pensée freudienne, qui est elle-même le fondement des théories lacaniennes.

²⁰⁴ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, leçon VIII.

²⁰⁵ Guy LE GAUFÉY, « Représentation freudienne et signifiant lacanien », *Littoral*, n° 14 (novembre 1984). <http://www.legaufey.fr/Textes/Attention.html>.

²⁰⁶ « sens et référence n'épuisent pas la signification linguistique. Un 3^{ème} terme est nécessaire : *La Chose* même, l'être tel quel, qui n'est lui ni la référence ni le sens. C'est la signification même de la théorie platonicienne des idées », in Alain BADIOU, *Intervention dans le cadre du Collège international de philosophie sur le livre de Giorgio Agamben : la Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*. <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/Agamben.html>.

2.1.2. ... et aux structures en réseaux des premières associations

Freud, lorsqu'il rédige son *Esquisse*, a déjà priorisé une approche de ses patients par le langage, dans lequel la place des images est primordiale pour la remémoration des souvenirs : ses premières études sur l'hystérie en témoignent.

Lacan, repérant d'ailleurs dans sa lecture de Freud la place du signifiant refoulé, considère que « *l'Entwurf* a une place éminente, autrement dit, le *Projet pour une psychologie (...)* fort révélateur de ce qu'on peut appeler une espèce de base, de soubassement de la réflexion freudienne ». Il lui consacre une leçon intitulée « Une relecture de l'Entwurf » le 2 décembre 1959, lors de son séminaire VII, *L'Éthique de la psychanalyse*.²⁰⁷

Lors de cette leçon, Jean-Bertrand Lefèvre-Pontalis²⁰⁸ mentionne que les éditeurs de *l'Entwurf* ont adopté finalement un point de vue conforme à « la grande illusion du siècle dernier qui n'est jamais tout à fait dissipée, à savoir à chercher à imposer un ordre et des lois scientifiques en biologie par un recours systématique, parfois nettement forcé, aux notions et à la terminologie de la physique qui serait capable de donner, là où manque l'administration d'une preuve proprement dite, le sentiment de la rigueur. ». Ceux-ci n'ont vu dans le texte de Freud, dit-il, « qu'une tentative cohérente pour ramener le fonctionnement de l'appareil psychique à un système de neurones (...) qui est en train de s'élaborer à cette époque comme unité fonctionnelle du système nerveux, de cellules spécifiantes, sans continuité avec les cellules adjacentes. »

On voit là combien l'imagerie biologique a continué à soutenir les projections imaginaires, y compris celles des éditeurs de Freud à l'époque de Lacan. Et l'on peut se demander si le réel de l'image que constitue la représentation formelle de ces structures en réseaux qui font partie des processus secondaires, désignées par Lacan sous le terme de « frayages », ne produit pas les fondements d'un « imaginaire optique » qui entretient une illusion de vérité orientée par un déterminisme biologique. En effet c'est ce que semble suggérer le fait que le système freudien, dont la raison d'être est de permettre au lecteur de se représenter par

²⁰⁷ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 45-53.

²⁰⁸ Exposé transcrit pages 56 et 57 dans la version AFL.

l'image un modèle topologique du travail psychique, continue d'être utilisé non comme une illustration, mais comme une preuve en soi que le fait biologique est la cause première de son existence. Ce n'est pas le point de vue de Lacan.

Une remarque qui peut paraître de prime abord surprenante fait interprétation quant à la distance marquée par Freud par rapport à la dimension biologique du fait psychique : « Cet appareil, précise-t-il, il faut bien voir qu'il nous est présenté comme isolé dans l'être vivant. C'est l'appareil nerveux qui est étudié et non pas la totalité de l'organisme. » Mais Lacan la reprend en montrant qu'en réalité le regard de Freud remet en question ce qui paraît une évidence, car il ajoute aussitôt : « Il est évident pour nous que cet appareil est essentiellement une topologie de la subjectivité »²⁰⁹

Mais il n'en explicite pas moins résolument sa propre démarche en usant d'un lexique biologique : « Nous allons rechercher le phylum, le déploiement des concepts dans Freud - *I'Entwurf*- le chapitre VII de la *Traumdeutung* », dit-il.²¹⁰

Freud établit clairement un *distinguo* fondamental entre structure et fonction : « Ainsi la structure du système neuronique pourrait servir à tenir à l'écart des neurones la quantité (Q_n), tandis que sa fonction pourrait être de les en décharger. »²¹¹

Lacan remarque une propriété structurale de ce système : « Il y a aussi dans le système ψ une part importante que Freud distingue de la partie appelée noyau, les *Spinalneuronen* qui, eux, sont ouverts à une excitation endogène, celle du côté de laquelle il n'y a pas d'appareil transformant les quantités. »²¹² Ce détail n'en est pas un car il démontre que le psychisme lui-même produit sa propre excitation, il ne se contente pas de réagir en tant que pur système de perception des stimuli externes.

Freud décrit minutieusement et dès les premières pages les représentations de ces structures qui comportent des réseaux tissés de façon complexe :

« (...) le système neuronique est constitué de neurones distincts, de structure analogue, en contact par l'intermédiaire d'une masse étrangère. De l'un à l'autre, les extrémités se comportent comme des parties de tissu étranger dans lesquelles certaines directions de conduction sont préformées ; en effet, ils reçoivent au moyen d'appendices cellulaires et transmettent par des cylindres-axes. À cela s'ajoutent de nombreuses ramifications de calibre très différent. Si l'on combine cette présentation des neurones avec notre conception de la

²⁰⁹ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 51.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 47, 49.

²¹¹ S. FREUD, « Esquisse / Entwurf - Lettre à Wilhelm Fliess, 1895 », art. cit, p. 13.

²¹² J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 51.

théorie des quantités ($Q\eta$), on obtient la représentation d'un neurone N investi rempli d'une certaine quantité ($Q\eta$), qui à d'autres moments peut être vide. Le principe d'inertie trouve son expression dans l'hypothèse d'un courant dirigé, à partir des voies de conduction ou appendices cellulaires, vers le cylindre-axe. Chaque neurone est ainsi à l'image du système neuronique tout entier avec sa structure clivée, le cylindre-axe étant l'organe de décharge. Toutefois la fonction secondaire qui exige un emmagasinement de quantité ($Q\eta$) est rendue possible si l'on suppose des résistances qui s'opposent à la décharge, et la structure des neurones permet de penser que toutes les résistances se produisent aux points de contact qui prennent ainsi la valeur de barrières. L'hypothèse de barrières de contact est féconde à bien des égards. »²¹³

Freud insiste sur le fait que la structure en réseaux est la condition permettant au système psychique de réaliser des acquisitions :

*« Si l'on suppose deux systèmes neuroniques φ et Ψ , dont le premier est constitué par des éléments perméables et le second par des éléments imperméables (...) Toute acquisition psychique reposerait dès lors sur une organisation du système Ψ caractérisée par la levée (*Aufhebung*) partielle et topiquement déterminée de la résistance dans les barrières de contact qui différencie φ et Ψ (...) »²¹⁴*

Les neurones peuvent ainsi :

*« permuter (*Verbindung* -nouer, joindre, rabouter- *vertauschen* : échanger-) leur topique et leurs connexions. Ils conservent pourtant leurs caractéristiques parce qu'ils ne sont en connexion, pour l'un, le neurone φ , qu'avec la périphérie, pour l'autre, le neurone Ψ , qu'avec l'intérieur du corps. La différence de nature est remplacée par une différence de milieu et de destin. »²¹⁵*

Or seule la structure, qui implique une notion spatiale de localisation, peut-être l'objet d'une représentation par l'image. Celle-ci forme un ensemble composé de deux sous-types de structures : les cylindres-axes et les réseaux situés aux deux extrémités de ces axes. Le fait qu'il présente cette structure générale comme pouvant s'appliquer aussi bien au neurone seul qu'au système nerveux tout entier indique bien qu'il cherche à élaborer un modèle qui puisse permettre au lecteur de se représenter un fonctionnement du système psychique qui, bien que s'accordant au savoir de l'époque concernant le système nerveux, ne revêt pas de finalité biologique proprement dite. Son introduction montre qu'il cherche à expliquer des phénomènes observés dans la clinique avant tout, et non à en réaliser une figuration exacte de la réalité dans tous ses détails. Il s'agit bien d'exposer une esquisse, et le terme d'*Entwurf* a d'ailleurs également été traduit par projet, à des fins de démonstration logique et non de finaliser un dessin réaliste de ce système psychique. C'est un schème explicatif qu'il dessine

²¹³ S. FREUD, « Esquisse / Entwurf - Lettre à Wilhelm Fliess, 1895 », art. cit, p. 3.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

pour le rendre immédiatement accessible à son lecteur. Encore fallait-il que ce dernier puisse y retrouver une lecture possible dans le dédale faisant lui-même barrage au sens qu'ont constitué les traductions successives de ce texte qui n'a véritablement commencé à être accessible au public que dans les années cinquante.

Lacan s'est saisi de ce texte dont il relève toute la valeur du point de vue de son rapport au langage, et s'y réfère d'emblée dans ses allusions non dissimulées :

« L'intérêt du commentaire que nous faisons de certaines œuvres, je l'exprimerai aujourd'hui dans les termes mêmes dont Freud se sert dans l'Entwurf pour désigner quelque chose qui, à mes yeux tout au moins, est très proche du langage que je vous ai appris, au cours de ces années, à mettre au premier plan du fonctionnement du processus primaire- Bahnung, frayage. »²¹⁶

Il rappelle que le système ϕ des excitations endogènes, n'est « susceptible d'aucune inscription dans une référence biologique ». Mais surtout, le terme *Bahnung*, qui désigne le système destiné à retenir un certain niveau de quantité d'excitations exogènes, rendu à tort par *facilitation* dans la traduction anglaise, serait plutôt à mettre en rapport avec le système du langage: « *Bahnung* évoque la constitution d'une voie de continuité, une chaîne, et je pense même que cela peut être rapproché de la chaîne signifiante pour autant que Freud dit que l'évolution de l'appareil Ψ remplace la quantité simple par la quantité plus la *Bahnung*, c'est à dire son articulation. »²¹⁷

Ce terme serait à l'opposé plus proche de celui de *complication*, remarque Lacan, qui ajoute que d'ailleurs « Freud utilise même le terme latin – *complicationes* ». Il en ressort un schéma dans lequel « le système Ψ réseau extrêmement complexe susceptible de rétrécissement et aussi d' *Aufbau* c'est à dire d'extension (...) cette notion de structure d' *Aufbau* est donnée par Freud comme essentielle. Il distingue dans cet appareil Ψ son *Aufbau*, retenir la quantité, et sa fonction qui est de la décharger (...) la fonction n'est plus simplement de circuit et d'écoulement, elle apparaît à ce niveau comme dédoublée. »²¹⁸

En conclusion, Lacan situe le principe de l'articulation par la *Bahnung* comme « le lieu où se produit tout le phénomène hallucinatoire de la perception, de la fausse réalité à laquelle est en somme prédestiné l'organisme humain », mais aussi, paradoxalement, où « se forment, et

²¹⁶ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 47.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 49,50.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

d'une façon inconsciente, les processus orientés et dominés par la réalité, pour autant qu'il s'agit que le sujet retrouve, le chemin de la satisfaction. Dans cette occasion, la satisfaction ne saurait être confondue avec le principe du plaisir. »²¹⁹

Dans la leçon suivante, Lacan se réfère à nouveau à la biologie pour caractériser le principe de réalité décrit dans l'*Entwurf* qui « fonctionne en fait comme isolant le sujet de la réalité », conformément à « ce que la biologie nous enseigne, à savoir que la structure d'un être vivant est dominée par un processus d'homéostasie, d'isolation par rapport à la réalité (...) Car l'*Entwurf* est la théorie d'un appareil neuronique par rapport auquel l'organisme reste extérieur tout comme le monde extérieur. »²²⁰ Cet appareil sensoriel, comparé à un tamis, permet à l'homme une subjectivation du monde « sous une forme profondément choisie. L'homme a affaire à des morceaux choisis de réalité ». Or, cette fonction « ne concerne pas la qualité en tant qu'elle nous informerait plus profondément, qu'elle atteindrait une essence, mais les signes. », le signe étant ce qui « nous avise de la présence de quelque chose qui se rapporte effectivement au monde extérieur, signalant à la conscience que c'est à ce monde extérieur qu'elle a affaire. »²²¹ D'ailleurs « l'impression du monde extérieur comme brute, originale, primitive, est hors du champ qui correspond à une expérience notable » (*Prägung*), mais Lacan relève sa dimension scripturale dans le terme utilisé par Freud, qui la nomme *Niederschrift*, littéralement *transcription*, *Schrift* signifiant écriture. Lacan précise « mais dans le sens de quelque chose qui fait signe, qui est de l'ordre de l'écriture- ce n'est pas moi qui lui ai fait choisir ce terme. »²²²

Le principe de réalité domine donc la pensée en se présentant « dans l'ordre du discours réfléchi articulable accessible sortant du préconscient »²²³ et « Il ne nous est donc accessible que par l'artifice de la parole articulée ».²²⁴

Au niveau du *Moi*, de l'*Ich* freudien, il convient donc de distinguer la structure et la fonction pour saisir comment le sujet appréhende la réalité extérieure.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²²⁰ *Ibid.*, p. 59.

²²¹ *Ibid.*, p. 60.

²²² *Ibid.*, p. 63.

²²³ *Ibid.*, p. 60.

²²⁴ *Ibid.*, p. 61.

Autrement dit, le principe de plaisir est corrélé à l'inconscient mais n'intervient que « pour autant que la structure signifiante s'interpose entre la perception et la conscience », non pas pour maintenir un certain investissement, dit Lacan, « mais en tant qu'il concerne les *Bahnungen*. La structure de l'expérience accumulée y gît et y reste inscrite. » : c'est elle qui règle la décharge. La fonction de l'inconscient que Freud compare à une armoire à provisions, *Vorratskammer* est donc, au contraire de celle du principe de plaisir, de retenir la décharge en écartant le monde extérieur, « en supportant la quantité et l'énergie qui constitue le cœur de l'appareil psychique ». La structure de l'appareil psychique montre par conséquent ce qu'il est : un système de réglage du mode de décharge de l'excitation.²²⁵

La première appréhension de la réalité par le sujet passe ainsi par cet appareil psychique qui la filtre, qui joue le rôle d'un tamis : « Seulement, nous avons là aussi une notion d'une profonde subjectivation du monde extérieur- quelque chose trie, tamise, de telle sorte que la réalité n'est aperçue par l'homme, du moins à l'état naturel, spontané, que sous une forme profondément choisie. L'homme a affaire à des morceaux choisis de réalité. »²²⁶ Tout ce qui de ce premier objet, attributs ou qualités, est investi par le système des *Bahnungen* constitue « ce qu'on peut appeler les entrées primitives du sujet », « les *Vorstellung* primitives », les représentations originelles du sujet. Ce sont elles « autour desquelles se jouera le destin de ce qui est réglé selon les lois du *Lust* et de l'*Unlust*, du plaisir et du déplaisir »²²⁷.

Or il faut préciser ici que la réalité ne figure dans ce système que par l'intermédiaire d'un autre qui l'incarne initialement : un *Nebenmensch*, littéralement une personne proche qui régit principalement l'ensemble de ses premières relations, et que Lacan désigne sous le terme de « complexe du *Nebenmensch* » car pour un sujet il est un ensemble appréhendable comme deux parties, un dedans et un dehors.²²⁸

Le mot « entrées » précédemment utilisé par Lacan résonne avec la suite du texte, qui définit ce « dedans du sujet (qui) se trouve à l'origine porté dans un premier dehors », car ce premier dehors-là qui correspond au lieu du système de décharge est à distinguer d'un autre lieu, celui de la réalité qu'il cherche à retrouver, cette réalité qui posséderait les qualités, les

²²⁵ *Ibid.*, p. 64.

²²⁶ *Ibid.*, p. 59.

²²⁷ *Ibid.*, p. 65.

²²⁸ *Ibid.*, p. 64.

caractéristiques objectives de l'objet censé lui procurer la satisfaction attendue. Ce dehors qui est en fait à l'intérieur du psychisme du sujet dans une zone que l'on pourrait qualifier d'interlope, de suspecte d'un point de vue objectif. Elle ne peut être objectivement qualifiée de réalité dans la mesure où elle est orientée et infiltrée par les réseaux de signifiants qui lui font barrage, les *Bahnungen*. Déterminés par une structure signifiante inscrite dans l'inconscient, ces réseaux constituent un lieu subjectif, grâce auquel le sujet se fraye une voie dans ce qui lui apparaît cependant bien comme la réalité du monde extérieur. Cette extériorité est incarnée initialement par le *Nebenmensch* dont il escompte tirer sa satisfaction, qu'il convient de situer comme le lieu où se constitue son premier objet et la source dont découlent tous les objets de son désir.

Or le symptôme hystérique a constitué un objet clinique de choix pour le clinicien qu'était Freud, soucieux de saisir ce qui s'y présente comme un défaut de représentation.

Avant Freud, Jacob Landré-Beauvais avait lui aussi posé un regard clinique sur les femmes admises à la Pitié-Salpêtrière : pour cet assistant de Pinel, le critère déterminant pour accéder au « traitement moral » supposait de rendre possible un dialogue et donc l'usage de la parole. Cependant Landré-Beauvais accordait un rôle majeur aux signes visuels et il a le premier clairement différencié phénomène, symptôme et signe. Ce clinicien décrit en effet « l'opération de l'entendement par laquelle un symptôme, qui ne frappait que les sens, acquiert une signification, et devient un motif de juger de l'existence d'une chose cachée. Cette opération consiste dans la recherche qui unit le symptôme signifiant et le phénomène signifié, et cette recherche se fait de plusieurs manières : par l'observation physiologique, par l'observation clinique, par l'anatomie pathologique »²²⁹

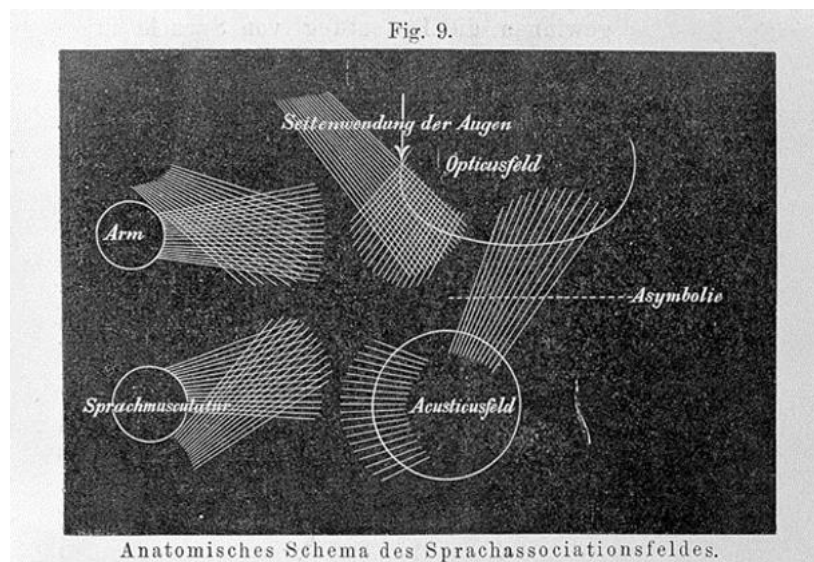
Sa position clinique précède celle de Freud, qui a fait du symptôme hystérique une vraie question en lui donnant un statut scientifique. Elle annonce celle de Lacan, qui a donné au *signifiant* un rôle primordial, et l'a redéfini : en effectuant une synthèse entre les trouvailles de Freud et celles de Saussure, Lacan a ouvert la voie à celle du concept de *Sujet*. La notion de signifiant, au sens où Lacan l'entend, ouvre enfin une possibilité d'interprétation symbolique des signes visuels observables chez un patient, qui se réfère, non plus au savoir constitué du

²²⁹Augustin Jacob Landré Beauvais, *Séméiotique, ou Traité des signes des maladies*, Paris, 1818, p. 4 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k28573w/f25.image>)

praticien en position de maître, mais à celui du patient lui-même. Celui-ci se fait sujet par le moyen de sa propre énonciation en recourant à la parole, en particulier lorsqu'il se remémore ses souvenirs selon son point de vue déterminé par ses premières expériences, dont les images sont partie intégrante.

L'un des premiers ouvrages de Freud, *Contribution à la conception des aphasies*, paru en 1891, contient un « Schéma anatomique des champs des aires d'association du langage » qui, loin de ses premiers dessins de neurones, montre qu'il cherche déjà à aborder les troubles du langage d'un point de vue fonctionnel plutôt que d'un point de vue neurophysiologique²³⁰.

On y distingue la place importante du *Settenwendung der Augen / Opticusfeld*, la mise au point des yeux dans le champ visuel qui est associé au fonctionnement du langage.



Sigmund Freud, *Schéma anatomique des champs des aires d'association du langage*, 1891

Mais c'est en 1895 dans son « *Entwurf einer Psychologie* », « Esquisse d'une psychologie Scientifique »²³¹, dans une lettre répertoriée sous le numéro 52, publiée dans le recueil de la correspondance qu'il a adressée à son ami Wilhelm Fliess, que Freud formule pour la première fois les principes de sa théorie sur le système psychique et expose ainsi les fondements de sa pensée.

²³⁰ Sigmund FREUD, Roland KUHN et Claude VAN REETH, *Contribution à la conception des aphasies: une étude critique*, Paris, Presses universitaires de France, 5e éd., 2009, p. 131.

²³¹ Sigmund FREUD, *Lettres à Wilhelm Fliess, 1887-1904*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

Freud a posé l'hypothèse que les complexes de la perception sont articulés par le système psychique humain, et filtrés, triés, reliés d'un côté à une part inassimilable et de l'autre à une part assimilable grâce aux *Bahnungen*, à partir de réseaux de frayage qui procèdent par voie neuronale. Mais qu'il conduise ou non à une expression verbalisée, le langage occupe une place centrale dans la formation de cet appareil psychique grâce auquel l'humain appréhende le monde dans lequel il vit.

Freud utilise le termes *chose* de différentes façons pour identifier les éléments composant ce système. Mais à plusieurs reprises et pour la première fois, il donne alors à ce qu'il nomme *Das Ding* valeur de concept en la distinguant au singulier des « autres choses », de l'ensemble pluriel des objets du monde tels qu'ils sont appréhendables par l'appareil de perception. Il différencie trois types d'objets dans la représentation du monde :

- Les représentations de **choses**, *Sachvorstellungen*
- Les représentations de **mots**, *Wortvorstellungen*
- La **Chose**, *Das Ding*

Il ressort à la lecture de ce texte que la traduction en français par un unique mot *chose(s)* qui se réfère à un indéfini, en brouille le sens. Deux mots lui correspondent en allemand qui correspondent aux deux étapes de la représentation psychique selon Freud : le psychisme prélève tout d'abord des fractions de réalité, en tant que fragments d'événements perçus, ainsi que de mots perçus, et cette étape préliminaire précède nécessairement la seconde, celle de la nomination des objets, leur identification qui les distingue comme tels.²³²

²³² Le texte original allemand montre que Freud avait bien pris soin d'isoler les premiers éléments pour les en distinguer. Une nouvelle traduction de ce texte, par Françoise Kahn et François Robert, en 2006, restitue la distinction majeure que Freud marque entre *objet* et *chose*. Cette différence conceptuelle apparaît lisiblement dans la deuxième citation (cf. infra) qui emploie les deux mots²³². La confusion peut sembler encore plus grande lorsqu'on considère que l'objet de désir perçu comme un élément du monde, et visé par le réseau de représentations peut être dénommé à nouveau, *das Objektes* :

das Objektes = l'objet visé par la pulsion au moyen de :

die Sachen	des choses au sens de faits relevant du discours	les objets en tant que fragments de perception et de langage composant un dire, un discours
das Ding	La Chose	l'objet indéfinissable du désir
die Ding(en)	les choses	les objets matériels non identifiés

- 1. « Noch andere Wahrnehmungen des **Objektes**, z. B. wenn es schreit, werden die Erinnerung an eigenes Schreien und damit an eigene Schmerzerlebnisse wecken. Und so sondert sich der Komplex des Nebenmenschen in 2 Bestandteile, von denen der eine durch konstantes Gefüge imponiert, als **Ding** beisammen bleibt, während der andere durch Erinnerungsarbeit verstanden, d. h. auf eine Nachricht vom eigenen Körper zurückgeführt werden kann » ; « D'autres perceptions de l'**objet**, par exemple

Le mot *Das Ding*, *la Chose*, désigne en allemand au sens courant un signifiant « fourre-tout ». Cependant il est à noter que Freud n'emploie pas le pronom *etwas*, qui en français désigne alors *quelque chose* de non défini mais qui n'est pas cerné, ne forme pas un tout. Au contraire *La Chose* est une entité cernée au singulier et définie, ce que marque l'emploi du déterminant *La* ; elle l'est par un réseau de représentations car il s'agit de *La Chose* visée par le désir.

Das Ding reste cependant précisément déterminée comme un inassimilable et Freud lui confère un sens singulier afin de nommer un lieu du psychisme différent de ceux qu'il peut décrire. Le caractère innommable de ce lieu, situé en-deçà des marges où prend racine le langage, nous interpelle.

Car là réside la source des satisfactions premières qui fondent l'existence de toutes les formes d'expression créées par le système psychique.

« Freud nous désigne ce champ, dit Lacan, comme celui autour duquel gravite le champ du principe de plaisir, au sens où le champ du principe de plaisir est au-delà du principe de plaisir. Ni le plaisir, ni les tendances organisatrices, unificatrices, érotiques de la vie, ne suffisent d'aucune façon à faire de l'organisme vivant des nécessités et des besoins de la vie le centre du développement psychique. »²³³ C'est-à-dire que cet « Au-delà du principe de plaisir » qui regarde donc la pulsion de mort, source de satisfaction pulsionnelle, est identifié par Lacan à *Das Ding*, comme l'irreprésentable « corps mythique de la mère ». ²³⁴

lorsqu'il (l'objet) crie, réveillent (chez le sujet) le souvenir de son propre cri ainsi que de ses propres expériences douloureuses. Ainsi le complexe de perception du prochain se scinde en 2 composantes dont l'une s'impose par la constance de sa structure qui forme un ensemble en tant que **chose** alors que l'autre part, grâce au travail de la remémoration, peut être comprise, c'est-à-dire ramenée à une information donnée par le corps propre.

- 2. « Was wir **Dinge** nemen, sind Reste, die sich der Beurteilung entziehen » ; « Ce que nous nommons des **choses** sont des restes qui se soustraient au jugement »
- 3. « Zu Beginn der Urteilsleistung, wenn die Wahrnehmungen wegen ihrer möglichen Beziehung zum **Wunschobjekt** interessieren und ihre Komplexe (wie bereits geschildert) sich in einen unassimilierbaren Teil (**das Ding**) und einen dem Ich aus eigener Erfahrung bekannten (Eigenschaft, Tätigkeit) zerlegen, was man Verstehen heißt, ergeben sich für die Sprachäußerung zwei Verknüpfungen » ; « Au début du processus de jugement, quand les perceptions éveillent l'intérêt à cause de leur relation à l'**objet désiré** et que leurs complexes (comme nous l'avons vu plus haut) se scindent en une part inassimilable (**la Chose**) et une part (qualités, activités) que le sujet connaît de par sa propre expérience, ce qui s'appelle comprendre, deux voies de liaison possibles vers l'expression verbale se présentent.

²³³ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 124.

²³⁴ *Ibid.*, p. 128.

2.2. Représenter, un fait de langage

2.2.1. Des représentations de choses aux représentations de mots

Au contraire de *Das Ding*, *die Sachen* sont des faits de représentation. Bien que ce terme soit traduit également par *choses* dans la langue française courante, il a le sens de *faits* (par exemple dans « *die Sache ist die, dass...* », *le fait est que...*), mais aussi de *cause* dans un usage juridique. Il est aussi employé de nombreuses fois dans le texte de Freud, et combiné à celui de *Vorstellungen*, *Sachvorstellungen*, il a été traduit par *représentation de choses*. Mais il revêt alors également une signification différente de *Das Ding*, car ces *Sachen* sont mis en relation par le moyen de représentations. C'est constitués en représentations, *Sachvorstellungen*, que les fragments de perception que sont les *Sachen*, choses en tant que faits psychiques, deviennent assimilables par la conscience.

Lacan insiste sur « la différence linguistique qu'il y a entre *Ding* et *Sache*. » : « *Die Sache*, pourrait-on dire, *ist das Wort des Dinges*. On peut dire cela, et pour le traduire en français cela voudrait dire que « *Die Sache*, l'affaire, *ist das Wort des Dinges* », est le mot de la Chose. Cela peut se dire. C'est justement en tant que nous passons au discours que la *Ding*, la Chose, se résout dans une série d'effets »²³⁵ Les *Sachen* sont des objets partiels prélevés sur la réalité, des fragments mnésiques d'images visuelles, sonores, olfactives, etc... rattachés par le vécu de la perception à la Chose, dont ils constituent des éléments en tant que reflets de la réalité. Ce sont des objets psychiques non encore liés à la parole puisque les mots, en tant qu'images sonores forment un ensemble distinct émanant de la Chose, même s'ils proviennent du même lieu, le *Nebenmensch* qui les émet. L'ensemble des mots, *Worten*, a une organisation en représentations qui lui est propre, les *Wortstellungen*, qui bien que reliée à ces éléments, constitue un niveau supplémentaire d'articulation en représentations. Les représentations de Choses sont donc des éléments de l'appareil psychique, bribes d'images, de sons, de perceptions diverses, différents des représentations de mots. Directement détachés, en tant

²³⁵ *Ibid.*, p. 78.

que fragments de perception, de *La Chose* muette, les *Sachen* forment néanmoins des représentations en étant reliées entre elles par le biais de réseaux d'association lors de leur mémorisation, ce qui les rend assimilables. On peut donc les rattacher aux signes : ils peuvent en assumer la fonction dès lors qu'intervient un processus d'association qui permet de former une chaîne dans le langage, par métonymie ou métaphore, c'est-à-dire dès lors que par la rétroaction en jeu dans la parole, les mots en tant qu'images sonores, interviennent également pour articuler les images visuelles.

Dans le séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan insiste à nouveau sur les premières théories freudiennes des articulations psychiques en rappelant que l'expérience de la psychanalyse ne commence réellement qu'avec la démarche de Freud dans le champ du rêve. L'expérience du rêve permet en effet de repérer que le sujet se constitue entre perception et conscience.

Les traces de la perception évoquées par Freud sont mémorisées par effacement de la perception. Il ne s'agit pas là d'un refoulement, mais d'un processus qui organise ces traces par synchronie signifiante. Et c'est dans ces traces de la perception que Lacan retrouve un premier niveau de formation des signifiants du sujet. Elles se constituent, dit Lacan, « dans la simultanéité », par « synchronie signifiante ». La synchronie procède par « hasard et contiguïté », de façon métonymique.

Mais Lacan précise aussi qu'en d'autres couches, les traces se constituent de façon différente, cette fois « par analogie » : ce sont celles où il repère la métaphore, formée « par contraste et similitude » sur un axe diachronique. Ici, c'est la structure qui est en jeu. Il s'agit d'une structure en diaphragme, et il mentionne à son propos un « focus », dont « le cœur est béant ». Il parle alors de « béance causale ».²³⁶

Lacan reprend la thèse de Freud qui soutient que dans les rêves de névrose traumatique, le processus d'association a lieu au niveau du fonctionnement primitif, celui où « il s'agit d'obtenir la liaison de l'énergie », là où il n'existe pas de « prétendu psychisme totalisant », donc au plus près de ce « niveau des basses rencontres de toute la cohue parlante qui nous précède, de la structure du signifiant », le lieu, selon ses termes, de la « béance causale ». À

²³⁶ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 54-56.

s'approcher de ce centre le sujet se divise, à l'approcher de trop près il peut être en danger de fragmentation.

On peut donc penser que, tandis que les *Worten*, les mots, peuvent être également assimilés grâce à des représentations sur le versant symbolique de la métaphore, les *Sachen* directement articulés au corps sont des sortes de fragments de faits perçus par les sens : les sensations visuelles, et les sensations sonores, tactiles, olfactives, donnent plutôt naissance à des représentations constituées par métonymie : ces dernières concerneraient davantage l'imaginaire du corps.

Les *Sachvorstellungen* sont donc les premières formations psychiques, les plus proches de *La Chose* qui reste insymbolisable par le langage, des sensations éprouvées par le corps propre. Le langage qui permet d'utiliser les mots, les *Worten*, à la fois sur un versant métonymique et sur un versant métaphorique, ce dernier supposant un niveau d'organisation différent avec l'accès à la dimension symbolique.

L'assimilation des objets par le système psychique consiste donc en cette étroite intrication des deux, en ce tressage, voire en ce que Lacan appellera nouage par *imaginarisation* (traitement de la perception en image) et symbolisation (associations de mots) de l'objet, sur fond d'un reste de réalité perçue par le corps propre non complètement assimilable.

Cependant ce sont les *sachen* qui se situent à un niveau inconscient, au niveau du reflet, donc de l'image du corps de l'Autre, auquel le sujet associe l'image de son propre corps. Le petit sujet reçoit les paroles provenant des représentations de l'Autre qu'il organise à son tour en représentations, dans lesquelles il peut projeter une localisation de sa place. L'avènement du sujet au moment du *stade du miroir* est l'enjeu de l'articulation des éléments d'images et de mots en une représentation de lui-même tel qu'il se suppose représenté au champ de l'Autre, processus que Lacan a théorisé dès 1936.

L'articulation de la parole est vitale, dit Lacan, car le *Not des Lebens*, « Le besoin, et non pas les besoins (...) l'état d'urgence de la vie »²³⁷ qui est ce « qui maintient un certain niveau l'investissement de l'appareil- se trouve dans le champ de l'inconscient. Il ne nous est

²³⁷ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 58.

accessible que par l'artifice de la parole articulée »²³⁸. Néanmoins l'usage de la parole suppose que les mots aient déjà été enregistrés, gravés dans la mémoire.

Lacan précise que le rôle de la *Wortvorstellung* est de permettre à la conscience d'enregistrer ce qui a eu lieu rétroactivement, que « quelque chose en soit, en somme, rétroactivement perçu, sensible sous la forme de *Wortvorstellung*, c'est-à-dire que le système de la conscience, le système w peut enregistrer quelque chose de ce qui se passe dans le psychisme de la réalité endopsychique ». ²³⁹

Lacan est clair : « Ici Freud ne nous laisse aucun doute. Il s'agit de mots (...) dont nous suivons à travers le mécanisme inconscient le processus de superposition, de métaphore et de métonymie comme je vous le disais à l'instant.(...). Ce sont les *Wortvorstellungen* qui instaurent un discours qui s'articule sur les processus de la pensée. »²⁴⁰ Les *Wortvorstellungen* cependant, insiste Lacan « reflètent » en un discours ce qui se passe au niveau des processus de la pensée, lesquels sont eux-mêmes réglés par les lois de l'*Unbewusst*, c'est-à-dire par le principe du plaisir. Les mots ne font que *refléter* en un discours conscient les processus de la pensée. Les *Wortvorstellungen*, les mots, appartiennent également au registre du conscient. Cependant même si « Sache et Wort sont donc étroitement liés, font un couple », l'opposition entre la *Wortvorstellung* et la *Sachvorstellung* pose problème à Freud qui ne dispose pas de l'outillage conceptuel linguistique. Il distingue malgré tout « admirablement », dit Lacan, « l'opération du langage comme fonction, à savoir au moment où elle s'articule, et joue en effet un rôle essentiel dans le préconscient, et la structure du langage, selon laquelle s'ordonnent les éléments mis en jeu dans l'inconscient. Entre, s'établissent ces coordinations, ces *Bahnungen*, cette mise en chaîne qui en domine l'économie ». ²⁴¹

Alors que la *Sachvorstellung* ordonne dans l'inconscient des éléments de perception en représentation, La *Wortvorstellung* dans le préconscient remplit sa fonction en les articulant. Et la coordination entre les deux pour en faire une chaîne propre à faire langage est assurée par les frayages, qui la soumet aux impératifs des modèles des premières représentations du sujet.

²³⁸ *Ibid.*, p. 61.

²³⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

Dans cette même leçon du 9 décembre 1959, Lacan situe donc clairement les *Wortvorstellungen* à la fois dans le champ du préconscient et dans celui du conscient: « la *Sachvorstellung* comme appartenant à l'inconscient, (...) la *Wortvorstellung* comme appartenant au préconscient ». ²⁴²

Mais pour situer le lieu psychique dans lequel s'articulent les symptômes dont sont affectés les patients, qui produisent des réactions indésirables chez un individu , et qui se montrent en particulier dans l'hystérie, Freud décrit un autre type de représentations.

Freud oppose alors les *Wortvorstellungen*, dit Lacan, aux *Vorstellungsrepräsentanzen* « que Freud appelle aussi, au niveau de *l'Entwurf*, les souvenirs conceptuels ». Ces *Vorstellungsrepräsentanzen* sont des articulations qui gravitent autour de l'inconscient. ²⁴³

Le terme *Vorstellungsrepräsentanzen* traduit par *représentant de la représentation* est le fondement théorique du signifiant lacanien qui permet au spectateur de regarder les tableaux comme des créations de l'inconscient en les interprétant.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 76.

2.2.2. ... se forment des signifiants, les représentants de la représentation du sujet

C'est dans un lieu bien précis, entre la zone du système ϕ préconscient, et celle de la zone des représentations Ψ du conscient, que gravitent les *Vorstellungsrepräsentanzen*, au niveau de la zone où s'associent les *Bahnungen* organisant les représentations archaïques, primordiales, du sujet. Car les *Représentants de la représentation* sont un produit de la réaction inconsciente qu'est le refoulement « typique de l'organisme, en tant qu'il est réglé par l'appareil neuronique », c'est à dire de l'élidement des éléments conscients de représentation que sont les *Wortvorstellungen*, les mots.

« Observez que ce que nous avons ici au niveau du système ϕ , c'est-à-dire au niveau de ce qui se passe avant l'entrée dans le système Ψ et le passage dans l'étendue de la *Bahnung*, de l'organisation des *Vorstellungen*, ce qui se passe comme réaction typique de l'organisme, en tant qu'il est réglé par l'appareil neuronique, c'est l'élidement. Les choses sont *vermeidet*, élidées. Ici, au niveau des *Vorstellungsrepräsentanzen*, c'est le lieu élu de la *Verdrängung* ». ²⁴⁴ Ici Lacan distingue bien le lieu du *verdrängt* ou refoulé, de celui de la *Verneinung*, de la dénégation.

Le lieu du refoulé « C'est une façon par où se situe, dans le discours prononcé, énoncé, dans le discours du *Lautwerden*, ce qui est caché, ce qui est *verborgen* dans l'inconscient. » dit-il. Tandis que le lieu de la dénégation de « Ce qui est *verneint*, c'est la façon paradoxale sous laquelle s'avoue ce qui, pour le sujet, se trouve à la fois là présentifié et renié. » ²⁴⁵ Car, explique-t-il, les mots sont dans ce cas présents dans le discours, bien que sur le mode de la négation : ils sont énoncés et ne sont pas cachés. D'ailleurs, précise-t-il, « la particule négative ne vient au jour qu'à partir du moment où je parle vraiment, et non pas au moment où je suis parlé si je suis au niveau de l'inconscient ». C'est ainsi qu'il convient d'interpréter ce que dit Freud quand il affirme « qu'il n'y a pas de négation au niveau de l'inconscient, et que dans le rêve il y a toute sortes de façon de la représenter métaphoriquement » sauf bien sûr la petite

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁴⁵ *Ibid.*

particule *ne* parce qu'elle ne fait partie que du discours. »²⁴⁶, donc de ce qui est dit et non refoulé.

Le refoulement se passe donc au niveau inconscient des *Vorstellungsrepräsentanzen*, des *représentants de la représentation*, tandis que la dénégation mettant en jeu des *Wortstellungen* se passe au niveau préconscient des processus de la pensée, des *représentants de mots*.

Lacan accorde toute sa portée de création subjective à ce terme freudien de *Vorstellungsrepräsentanzen* en la référant à la notion de signe linguistique saussurien, qu'il subvertit en lui redonnant sa place dans les processus psychiques entre conscient et inconscient.

Dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », en 1957, il se réfère à Saussure et à son *Cours de linguistique générale*²⁴⁷ qu'il qualifie de « publication primordiale » et auquel il emprunte la notion de *signifiant*, composé d'un signifiant et d'un signifié séparés par la barre. Mais ce terme correspond pour lui au *Vorstellungrepräsentanz* de Freud, le *représentant de la représentation*, et le *signifiant* concerne donc le domaine *des choses* désigne donc une représentation de chose, alors qu'il s'applique pour Saussure, au domaine de la signification, du sens. Car s'il s'agit pour Lacan de « serrer dans le langage la constitution de l'objet »²⁴⁸, c'est au sens où la psychanalyse montre la place de cet objet la relation existant entre le symptôme et l'inconscient du sujet: « La thématique de cette science, dit-il, est dès lors en effet suspendue à la position primordiale du signifiant et du signifié, comme d'ordres distincts et séparés initialement par une barrière résistante à la signification ».²⁴⁹

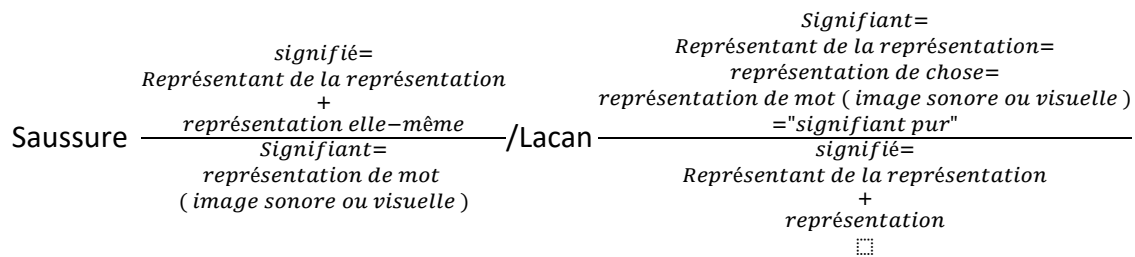
On pourrait résumer ainsi leurs positions respectives relativement à leur définition du signifiant :

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 79.

²⁴⁷ Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris: Éditions Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot, Classiques » 1028, 2016.

²⁴⁸ Jacques LACAN, *Écrits*, Paris: Seuil, « Champ freudien », 1966, p. 498.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 497.



Encore convient-il de replacer ce signifiant dans le contexte dont nous l'avons extrait pour saisir ce qu'implique la barre, c'est-à-dire le refoulement dont parle Freud lorsqu'il situe le *Vorstellungrepräsentanz* dans le champ du préconscient.

Si pour Saussure c'est le signifié qui est aux commandes du langage, il n'en est pas de même pour Lacan, qui considère que l'empreinte psychique est donnée par un représentant de la représentation, issu du refoulement dans l'inconscient de représentations de mots liées à des représentations de choses. Autant dire que la portée éminemment subjective de ces opérations psychiques rend l'accès à la vérité d'un signifié universel hautement improbable.

Lacan affirme donc que « l'on échouera à en soutenir la question, tant qu'on ne se sera pas dépris de l'illusion que le signifiant répond à la fonction de représenter le signifié, disons mieux : que le signifiant ait à répondre de son existence au titre de quelque signification que ce soit. »²⁵⁰

Le signifiant est un élément virtuel de la langue, qui ne prend sens que lorsqu'il est adressé à un autre, donc réalisé par la parole en étant articulé par la voix, et inséré dans la chaîne parlée du discours : « Or la structure du signifiant est, comme on le dit communément du langage, qu'il soit articulé (...) Les éléments qui composent la parole articulée « sont les phonèmes où il ne faut chercher aucune constance phonétique dans la variabilité modulatoire où s'applique ce terme, mais le système synchronique des couplages différentiels, nécessaires au discernement des vocables dans une langue donnée. »²⁵¹ Il s'insère dans le système pulsionnel du sujet car il implique son inconscient.

Les phonèmes qui composent le mot, une fois externalisés par la parole, permettent la réalisation de l'image acoustique intérieure du mot, et ce d'autant que « c'est dans la chaîne du signifiant que le sens *insiste*, mais qu'aucun des éléments de la chaîne ne *consiste* dans la

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 498.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 501.

signification dont il est capable au moment même », car les signifiants ne peuvent résonner que l'un par rapport à l'autre dans la chaîne parlée.²⁵² D'où la définition du sujet par Lacan, qui fait ressortir la relativité du sens des signifiants, ne prenant sens que dans le discours du sujet qui les articule, soumis aux impératifs de ces *Bahnungen*, ces frayages qui ont constitué ses « premières entrées » en termes de modalités de représentation. Sans le signifiant, dit Lacan, « il n'y aurait aucun sujet dans le réel. Mais ce sujet, c'est ce que le signifiant représente, et il ne saurait rien représenter que pour un autre signifiant. »²⁵³

Dans son onzième séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, il revient le 3 juin 1964 sur cette notion de *Vorstellungrepräsentanz* en utilisant une allégorie pour l'illustrer, celle des diplomates représentant un pays : « Quand les diplomates dialoguent, ils sont censés représenter quelque chose dont la signification, d'ailleurs mouvante, est, au-delà de leur personne, la France, l'Angleterre, etc. Dans le dialogue même, chacun doit n'enregistrer que ce que l'autre transmet dans sa pure fonction de signifiant, il n'a pas à tenir compte de ce que l'autre est, comme présence, comme homme, plus ou moins sympathique. L'interpsychologie est une impureté dans ce jeu. » Et il conclut : « Le terme *Repräsentanz* est à prendre dans ce sens. Le signifiant a à être enregistré comme tel, il est au pôle opposé de la signification. La signification, elle, entre en jeu dans la *Vorstellung*. », dans la représentation que leur donne le sujet qui les ordonne dans la chaîne parlée.²⁵⁴

Après avoir déplié dans ses *Écrits* ce qu'est la métonymie, c'est-à-dire un procédé du langage qui substitue un mot à un autre en prenant la partie pour le tout, Lacan définit la métaphore comme étant « *Un mot pour un autre*, telle est la formule de la métaphore »²⁵⁵, et il décrit le caractère créateur de l'inconscient en tant qu'il produit des effets de surgissement dans la langue du sujet : « L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne. »²⁵⁶

Cette remarque souligne combien les images à elles seules ne sauraient faire sens par leur seule présence dans le tableau si elles n'étaient articulées en signifiants, ce qui suppose donc

²⁵² *Ibid.*, p. 502.

²⁵³ *Ibid.*, p. 835.

²⁵⁴ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 246.

²⁵⁵ J. LACAN, *Écrits*, éd. 1966, op. cit, p. 507.

²⁵⁶ *Ibid.*

que l'intervention des représentations de mots, *des Wortvorstellungen*, entre conscient et inconscient, ait présidé à leur intégration par le sujet. Faute de quoi, elles resteraient à l'état d'objets psychiques non symbolisés.

Cependant Saussure marque la différence majeure entre ce qu'il nomme les « signifiants visuels » et les « signifiants acoustiques » : « Par opposition aux signifiants visuels (signaux maritimes, etc.) qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps ; leurs éléments se présentent l'un après l'autre ; ils forment une chaîne. »²⁵⁷ Cette différence est majeure car elle suppose que l'inscription des signifiants visuels est relative à leur localisation spatiale dans la représentation du tableau, par opposition aux signifiants acoustiques dont l'inscription est ordonnée « dans la ligne du temps » de la représentation de la chaîne parlée du discours.

Les « signifiants visuels » sont donc désarrimés les uns par rapport aux autres dans la représentation, et la valeur métaphorique qu'ils peuvent revêtir est fonction du regardeur, à qui est ouverte la possibilité d'une « lecture » polysémique beaucoup plus large. Ce sont plutôt des signes (Saussure parle d'ailleurs de « signaux »), qui peuvent néanmoins prendre valeur de signifiants en étant articulés par le moyen des mots dans le discours du spectateur qui les regarde.

Il revient à Pierce d'avoir développé une théorie de ce qu'il a nommé des « signes iconiques ». Le signe iconique, comme le signe acoustique, satisfait cependant bien à la définition que Lacan en a retenu : « le signe, selon l'expression de Pierce, c'est ce qui est à la place de quelque chose pour quelqu'un ». ²⁵⁸

²⁵⁷ F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, op. cit, p. 103.

²⁵⁸ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 110.

2.3. Du signe à la représentation

2.3.1. Les signes iconiques, entre objet et langage

Les signes iconiques utilisés dans les rêves et dans les tableaux font partie des composants des formations de l'inconscient créées de toutes pièces par la pulsion. Les matériaux qui composent les images du rêve comme ceux des œuvres picturales sont issues de la représentation du corps. En ce sens ils sont partie intégrante de la représentations du monde, produite par le système psychique qui associe des images et des mots : « l'investigation freudienne a fait entrer en nous tout le monde, l'a remis définitivement à sa place, à savoir dans notre corps », à l'inverse des projections cosmologiques des Anciens²⁵⁹. C'est ce constat qui conduira Freud à élaborer sa théorie des pulsions, qui constitue le prolongement de son *Entwurf*, tout en établissant le lien entre les objets de la représentation et les objets partiels du corps. En ce sens l'interprétation des rêves de Freud, qui constitue une analyse avant la lettre du fonctionnement du signe iconique, prépare cette redéfinition du concept de pulsion.

Le modèle sémiologique de Peirce est particulièrement adapté pour décrire l'univers psychologique du sujet « regardeur » de signes iconiques car il fournit un cadre de classification des relations entre le signe et son objet : reproduction de l'objet par l'image, reproduction des relations entre les objets par le diagramme, production d'un objet conventionnel parallèle par la métaphore.²⁶⁰ Il permet a posteriori un abord de la lecture de l'interprétation freudienne des rêves qui donne une place privilégiée à l'image pour accéder à l'inconscient d'un sujet.

Morris, reprenant la définition de Peirce, définit l'icône comme un signe qui présente une ressemblance par rapport à son objet, « an iconic sign [...] is any sign which is similar in some

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 111.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.233.

respects to what it denotes. »²⁶¹, ce qui laisse supposer que le dessin montrerait directement *La Chose* absente en se passant de mots, par une mise en relation sémiotique quasi automatique. Cette définition ne va pas sans quelque ambiguïté selon les dires de Peirce lui-même car la qualité représentative d'une icône est ce qui « en tant que chose la rend apte à être un *representamen*. Par conséquent n'importe quelle chose peut être un substitut de n'importe quelle chose à laquelle elle ressemble. »²⁶² Or le critère de la ressemblance, poussé à l'extrême pose la question du double et du miroir, et même celle même d'ailleurs du réalisme dans la peinture, illustrée par la légende des raisins de Zeuxis picorés par les oiseaux relatée par Pliny l'Ancien.

La fonction du signe iconique est de permettre au sujet de se *représenter* lui-même l'objet évoqué mais il ne montre qu'une partie de l'image : c'est l'incomplétude du signe qui induit la partialité de la représentation, qui recourt alors à l'association avec d'autres signes pour la compléter.

Il est difficile de déterminer ce qui déclenche la mise en relation du signe à son objet. Umberto Eco distingue donc deux situations bien différentes d'utilisation du signe iconique : d'une part l'acte de production d'une occurrence d'un signe déjà bien défini, suivant le « patron » d'un type existant ; d'autre part, l'acte de création d'un nouveau type de signe dans le cas où le type du signe doit être produit, inventé en même temps que son occurrence, pour communiquer. Il abandonne donc l'idée d'une relation symétrique et immanente de ressemblance pour celle d'une relation asymétrique inscrite dans le temps historique, liée à la création de codes comme pratique culturelle humaine.²⁶³ C'est alors que se produit le marquage qui fait qu'un signe sera perçu comme iconique, ce qui permet la reproduction de configurations spatiales par d'autres configurations spatiales, procédé psychique que Eco appelle *spatio-sensitivité*. Cela peut expliquer que l'attribution d'un sens aux signes iconiques soit relative aux individus et aux époques.

Umberto Eco avance également l'idée que le passage de l'image de l'objet de référence au signifiant s'effectue par transformations, en passant par un modèle qui en retient les traits

²⁶¹ Charles MORRIS, *Signs, Language and Behavior*, Prentice-Hall., New York, USA, 1946, p. 191.

²⁶² Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, Paris: Seuil, 1978, p. 148.

²⁶³ Umberto ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milan (Italie): Bompiani, « Il campo semiotico », 1975, p. 246-248.

saillants. Le *Groupe μ* , groupe de chercheurs qui s'est penché sur la notion de signe iconique²⁶⁴, adapte quant à lui le schéma du triangle sémiotique au signe iconique en y introduisant la notion de type, produit par les opérations de stabilisation et de conformité, pour répondre à la question du lien immédiat entre signifiant et référent. Par ailleurs l'étude des transformations prend en compte, outre les transformations géométriques, les transformations analytiques, optiques, mais aussi cinétiques. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que ces dernières impliquent une dimension dynamique qui s'intéresse aux « effets visuels prévus pour se déclencher lorsque le spectateur change de point de vue sur le signe, en s'éloignant ou en modifiant son angle de vision ».²⁶⁵ La pulsion scopique qui, comme nous le verrons, le situe à une place précise dans le champ de la relation du sujet à l'autre, serait donc directement concernée dès l'origine dans le processus créatif.

Le Groupe μ ajoute le rôle de la motivation pour la mise en lien du signe iconique à l'objet référent, notion que Klinkenberg reprend en l'associant à une cotypie culturelle et donc arbitraire, comme c'est le cas pour le signe linguistique. Le signe iconique est également poly sémiotique, c'est-à-dire qu'il peut recourir à des types d'encodage différents. En fait il est en lui-même hétérogène et Tixier a montré que

*« l'environnement scriptural d'un lecteur ordinaire était particulièrement foisonnant et hétéroclite et qu'il s'y trouvait pêle-mêle de l'écrit et de l'image, du motivé et du conventionnel, de l'iconique et du symbolique (...) Cela signifie que dans la perspective d'une utilisation pratique du signe iconique il faut renoncer à l'utopie de la simplicité et de l'accessibilité immédiate de ces signes, prendre en compte les différents paramètres qui président à leur composition et établir de l'icône, préalablement à toute utilisation, une définition opérationnelle. »*²⁶⁶

Ces remarques concordent avec les observations relatées par Freud qui, lorsqu'il s'est penché sur les images des rêveurs, leur a attribué une intentionnalité, ce qu'il formule à plusieurs reprises comme un principe par « le rêve est la réalisation d'un désir ». Ses déchiffrages analytiques, par comparaison aux rébus et à l'écriture hiéroglyphique, élucident la complexité des opérations en jeu dans l'utilisation des signes iconiques pour composer des représentations.

²⁶⁴ Francis EDELIN, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET et GROUPE MU, *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

²⁶⁵ Pascal VAILLANT et Emmanuelle BORDON, « Le statut du signe iconique entre iconicité et intertextualité », *VISIO*, revue de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle 2001, 6, p.22.

²⁶⁶ *Ibid.*

Le signe iconique pose d'ailleurs des problèmes d'interprétation, car il n'est pas non plus univoque dans sa forme la plus élémentaire. C'est ce qu'ont montré certaines études : d'une part celle de Tourneux, menée dans les années 1990 pour tester des pictogrammes relatifs aux consignes d'utilisation et de sécurité de produits phytosanitaires en Afrique, et d'autre part celle de Dewally en 1998, concernant l'usage de médicaments en France. Cette dernière étude montre que l'interprétation peut même donner lieu à un contresens pur et simple, « c'est pour les femmes qui allaitent » pouvant être même interprété « médicament contre-indiqué pour les femmes qui allaitent ». Or il s'avère que ce sont les lecteurs qui sont le plus susceptibles de connaître des difficultés avec l'écrit, donc ceux auxquels les pictogrammes sont destinés en priorité, qui accèdent le plus difficilement à l'effet perlocutoire attendu, c'est-à-dire à leur sens.

De la même façon, l'étude menée en 2000 par Bordon fait apparaître une donnée intéressante quant au décodage des pictogrammes. En effet devant la tâche d'interpréter le pictogramme « Lavage à la main », la question du point de vue du lecteur est apparue clairement liée à la dimension symbolique du langage caractérisée par l'arbitraire du signe. En effet l'un des étudiants en linguistique faisant partie de l'expérience refusait d'interpréter la ligne ondulée comme étant de l'eau, convention graphique communément admise, et persistait à attendre une représentation de la surface de l'eau conforme à une ressemblance physique, c'est-à-dire une ligne droite horizontale. Cette étude montre qu'outre l'équivocité du tracé de l'icône, son identification et son interprétation dépendent du « bagage cognitif » préexistant de son lecteur. Le contexte exige de choisir le schéma qui convient pour l'orienter de façon adéquate et répond à ce que requiert la fonction de l'icône : le lecteur doit pouvoir la mettre en lien avec ses savoirs et ses expériences pour qu'il puisse accéder à son sens implicite. Ainsi, on peut en déduire que « l'icône n'a pas la vertu d'accessibilité immédiate qu'elle semble avoir et que la ressemblance avérée du signe avec l'objet qu'il désigne n'est pas un gage de transparence du signe iconique. »²⁶⁷ Par ailleurs, les objectifs de l'utilisation du signe iconique peuvent varier et impliquent une plus ou moins grande accessibilité à un sens univoque : l'objectif de communication d'informations des pictogrammes est en effet très éloigné de l'objectif esthétique des tableaux de peinture.

²⁶⁷ *Ibid.*

La question du référent initial auquel se rapporterait le signe iconique a donné lieu à nombre de débats que l'on peut écarter avec profit si l'on considère la création relativement au désir de l'artiste lui ayant donné forme. Ainsi il devient par exemple factieux de se demander si, dans le tableau de Rembrandt daté de 1654 et intitulé *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, le peintre ayant pris son épouse Hendrickje comme modèle, a voulu représenter Bethsabée ou Hendrickje sur sa toile. Ou bien si l'objet initial de référence d'un tableau représentant une licorne, animal mythologique, posant sa tête sur les genoux d'une vierge est un cheval particulier qui aurait servi de modèle, la licorne inexistante, ou l'idée de virginité. Pour répondre à ces questions Peirce distingue l'« objet immédiat » faisant appel à l'être de l'objet, « l'objet comme le signe lui-même le représente, et dont l'être par suite dépend de sa représentation dans le signe », et l'« objet dynamique », défini par la relation « qui est la réalité qui par un moyen ou un autre parvient à déterminer le signe à sa représentation ».²⁶⁸

Mais dans le deuxième cas de figure le problème de ce qu'est la ressemblance se pose d'autant plus lorsqu'il s'agit de déterminer comment un signe iconique en vient à avoir pour référent un objet qui n'existe pas : au-delà de la licorne se référant directement à l'image du cheval, comment par exemple le signe iconique représentant un diable s'est-il créé ? Il s'agit ici d'une combinaison de signes, donc d'un « syntagme visuel » composé d'objets qui, pris séparément, ne pourraient signifier isolément le signe diable : homme + fourche + sabots fendus + cornes. Ici intervient la notion de texte iconique pour qualifier des images, comparables à des textes linguistiques, relativement au fait qu'une interprétation est nécessaire pour accéder au sens de la représentation, interprétation dans laquelle entrent en jeu plusieurs opérations déterminantes pour la mise en relation des éléments qui la composent. Ainsi :

- « Le local détermine le global » : le « diable » est le résultat d'un assemblage donné d'éléments déterminés
- « Le global détermine le local » : le disque seul ne prend sens de tête que par sa figuration à la bonne place dans une silhouette humaine, de même que les croissants ne peuvent être interprétés comme des « cornes » que parce qu'ils sont localisés sur

²⁶⁸ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris: Seuil, 1978, p.189.

la tête. Dans un autre contexte visuel ou localisé autrement, le même rond pourrait figurer la lune ou le soleil, et un croissant la lune ou éventuellement une faucille.²⁶⁹

Ce système forme un langage qui articule un axe paradigmatique et un axe syntagmatique qui utilise deux dimensions spatiales dans un espace géométral.

L'expérience décrite précédemment démontre que le rôle du contexte de communication est incontournable pour obtenir une interprétation adéquate. Par exemple, le pictogramme qui montre une main plongée dans une bassine, c'est-à-dire « laver à la main », ne peut être interprété correctement hors de son contexte. C'est la situation de communication qui permet d'intégrer l'objet support dans un champ sémantique afin de lui donner le sens qui correspondent à sa fonction. C'est elle qui met en relation le producteur du signe iconique et son lecteur par l'intermédiaire d'un champ lexical à se référant à une culture commune. Cela se révèle d'autant plus important lorsqu'il s'agit de représenter un objet abstrait non-spatial. Les spécialistes considèrent donc que les signes iconiques sont à interpréter au-delà du texte iconique proprement dit, en fonction d'une *intertextualité intersémiotique*, faisant appel aussi bien au langage idéographique conventionnel typographique, au langage mathématique (flèches, signes plus et moins, barre oblique), qu'à des associations métaphoriques figées : ils parlent alors d'un *tissu* de signes.²⁷⁰

Lorsque le tissu formée par ce champ sémantique fait défaut, le signe iconique ne peut plus être interprété ou bien se constituer comme signe codé figé. Pascal Vaillant²⁷¹ suggère de tenir compte de l'aspect dynamique de sa formation, en le considérant sous un angle diachronique. Il propose quatre phases dans la vie des signes iconiques :

- une phase I où le code est en formation, le signifiant évoluant conjointement au signifié
- une phase II où se fixe par convention une unité graphique moins dépendante des variations syntagmatiques

²⁶⁹ P. VAILLANT et E. BORDON, « Le statut du signe iconique entre iconicité et intertextualité », art. cit.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Pascal VAILLANT, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris: Honoré Champion, « Bibliothèque de Grammaire et de Linguistique », 1999, p. 57-64.

- une phase **III** où le signe figé est reconnu comme signe iconique uniquement par ses contemporains
- une phase **IV** où le signe, devenu un idéogramme arbitraire, n'est plus identifié, le signifiant et le signifié ayant chacun évolué de part et d'autre.

Par ailleurs, la *Gestaltpsychologie* ou psychologie de la forme indique que des formes dites « prégnantes » sont immédiatement perçues avant les autres, comme le cercle, la croix, le triangle, mais aussi la forme du visage humain. L'exemple du diable cité ci-dessus n'est d'ailleurs pas choisi au hasard, le corps humain étant le référent majeur directement interprété comme tel.

Dans cette herméneutique de l'image, dans cette recherche des commencements, le corps humain figure en effet en première place. Ses formes sont comme « imprimées » dans nos facultés de vision, qui les reconnaît avant des configurations plus vastes nécessitent un balayage exploratoire du champ de vision pour réassembler des éléments disparates, mais également avant les petits détails. Les signes iconiques auxquels nous avons généralement affaire sont donc à proprement parler décodés comme les textes visuels d'un langage, car ils ont en commun de laisser une large place à l'interprétation contextuelle fondée sur des configurations spatiales, dont le niveau d'organisation de base se rapporte aux « bonnes formes » décrites par la Gestalt-théorie.

En réalité, les signes iconiques se présentent plutôt comme des emblèmes, ils sont disponibles comme des signifiants déjà constitués dans l'Autre par l'inconscient collectif : objets enfantés par Zeus, le sujet en dispose directement et les extrait tout armés de son crâne. Ce sont des sortes de fétiches de la langue immédiatement utilisables comme des métaphores « prêtes à porter » par l'inconscient de celui qui les reçoit. Ces objets déjà constitués de la langue de l'Autre n'ont pas à être articulés pour faire représentation pour le regardeur, avant même qu'il n'observe la composition du tableau. Ils sont incorporables immédiatement par son regard, sans en passer par l'élaboration secondaire de la parole, qui agit depuis les dessous de la conscience pour lui suggérer une interprétation.

Ces études vont aussi dans le sens des conclusions de Lacan lecteur de Freud sur lesquelles nous nous sommes penchés, selon lesquelles les *Wortvorstellungen*, les représentations de mots occupent une place centrale dans la formation des signifiants, en articulant la signification des perceptions par rétroaction. Les « images sonores » que sont les signifiants purs entrent dans la composition des représentations psychiques en tant qu'ils effectuent les liaisons nécessaires au sujet pour inscrire les signes iconiques dans une représentation qui fait sens. Cependant les représentations de mots qui entrent en jeu lors de l'interprétation des signes iconiques sont localisées directement dans le psychisme du regardeur, elles ne sont pas prélevées à l'extérieur et n'agissent pas de façon rétroactive. Elles surgissent directement de l'intérieur, des soubassements psychiques internes au sujet, même lorsqu'elles sont dans un deuxième temps externalisées par la parole ou par l'écriture. Ces *Wortvorstellungen* impliqués dans l'interprétation de l'image sont donc celles que dans sa première topique Freud a localisées dans la partie inconsciente du préconscient. En tant que telles, elles sont soumises au refoulement et entrent en jeu dans le système des signifiants, des *Vorstellungsrepräsentanzen*. La signification qui « saute aux yeux » du regardeur de signes iconiques est donc directement reliée à son savoir inconscient.

Les neurophysiologistes ont localisé les activités pulsionnelles dans les aires corticales droites, où ils situent les images, l'affectif et le sensoriel. C'est donc le lobe gauche qui prend en charge les activités supérieures : paroles, calcul, et abstraction. Ils ont démontré une vectorialisation droite-gauche de l'excès pulsionnel vers les aires du langage, suggérant fortement que la conscience humaine est toujours verbale, y compris pour les activités oniriques qui supposent l'intervention de l'hémisphère gauche pour être mémorisées par la conscience langagière.²⁷² Ces découvertes confirment les hypothèses freudiennes, dont le génie avait mis en évidence dès ses premiers écrits le rôle structurant du langage pour la psyché humaine : « les représentations de choses à droite sont refusées par les représentations de mots à gauche. L'image est pulsionnelle, lieu idéal de la représentation narcissique incestueuse. »²⁷³

²⁷² Gérard POMMIER, *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse*, Paris: Flammarion, « Champs » 752, 2007, p. 115, 116.

²⁷³ *Ibid.*, p. 152.

Elles fournissent également matière à penser quant au rôle de pare-excitation de l'image, provoquant l'intervention du langage qui s'organise en chaînes et produit des réseaux de représentations, car lorsqu' : « Aristote énonce que la pensée est impossible sans image cet aphorisme gagne encore en magnitude s'il avoue son ressort : l'impossible de l'image nous fait penser. Un impossible commande la perception, et la nomination des choses soulage cette angoisse, non parce que le mot serait adéquat à *La Chose* mais parce que le mot se définit par un autre mot. La vision ne peut prendre conscience de ce qu'elle voit sans s'y réfléchir et s'y aveugler. Pour que la perception devienne consciente, il faut la nommer, puis nommer cette nomination, et enfin que le semblable de la parole légitime cette opération. »²⁷⁴

La mémoire humaine, pour permettre au sujet une appropriation des faits, s'organise donc par refoulement de l'image au profit de « la littéralité de ces traits caractéristiques », c'est-à-dire que l'image filtrée, encodée par les mots, en est métamorphosée. Seule cette opération qui suit la logique du système du langage, et en la « grammaticalisant », rend l'image signifiante pour la rendre ainsi accessible à la conscience par le sujet. « L'organisation spatiotemporelle se fonde à proportion de la symbolisation de la pulsion ». L'image elle aussi doit donc être symbolisée pour que la représentation du sujet puisse s'élaborer. Et elle ne ressort pas indemne de cette « mutilation »²⁷⁵, pour employer le mot de Lacan, car elle en est profondément remaniée.²⁷⁶

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 133, 134.

²⁷⁵ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 89.

²⁷⁶ G. POMMIER, *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse*, op. cit, p. 135.

2.3.2. La peinture, une langue de signes

Le modèle de système psychique qui a passionné Freud à l'origine ne peut manquer d'évoquer les modèles esthétiques choisis par les philosophes de la deuxième partie du XX^e siècle, avec leurs nombreuses variantes. À cet égard, il est un paradigme majeur de la conception contemporaine sur la façon dont circulent les idées. Mais comme nous le verrons, et comme Lacan n'a pas manqué de le souligner, ces représentations empruntent les voies du langage, grâce auquel le sujet se fraye des chemins pour exister. Cette conception inspirée par le structuralisme auquel les théories linguistiques ont donné naissance, expose dans sa vision une parenté entre le mode de formation des tissus organiques et celui de la pensée. L'image du tissage infiltre les textes de ces philosophes.

À titre d'exemple, dans *Hermès I – La communication*, Michel Serres, en incipit de son introduction, intitulée « Le réseau de communication : Pénélope », cite un texte tiré des récits orphiques : « Perséphone, laissée par Déméter dans la grotte de Cyane, avait commencé un tissage sur lequel se serait représenté l'univers entier. »²⁷⁷

Il décrit ensuite les relations entre les actions humaines comme des « flux de déterminations différents, et variables dans le temps », et oppose cas général et cas particulier. Le second, qui prend la forme d'un quadrillage régulier, n'est qu'un cas particulier du premier. Mais c'est le premier modèle qui est le plus représentatif d'un grand nombre de relations : « caractérisé par la pluralité et la complexité des voies de médiation (...) Il est en effet tout à fait clair que ce cheminement peut passer par autant de points que l'on veut et en particulier par tous. Il n'y en a donc aucun qui soit logiquement nécessité : le plus court, c'est-à-dire le court-circuit entre les deux points en question, peut éventuellement être plus difficile ou moins intéressant (moins praticable) qu'un tout autre plus long. »²⁷⁸

Michel Serres l'applique à ses analyses dans le domaine de la peinture. Il repère notamment, dans les tableaux du peintre Carpaccio comment les réseaux de signes sont agencés dans la composition pour former un système de représentation qui revêt une haute valeur symbolique, comme nous le verrons avec *La Prédication de Saint Étienne à Jérusalem*.

²⁷⁷ Michel SERRES, *Hermès I, La communication*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 11-13.

²⁷⁸ *Ibid.*

Gilles Deleuze, qui s'est intéressé comme on l'a vu aux mouvements de la matière pour nourrir sa réflexion sur l'art en général, et plus particulièrement sur l'art baroque, a décrit quant à lui des affinités de forme entre des objets esthétiques et le langage.

Il cite Leibniz pour caractériser la courbure de l'univers selon trois notions fondamentales : « la fluidité de la matière, l'élasticité des corps, le ressort comme mécanisme. » La force active qui comprime l'univers donne à la matière « un mouvement curviligne ou tourbillonnaire, suivant une courbe sans tangente à la limite »²⁷⁹.

Les plis illustrent la formation de l'organisme, et notamment de façon remarquable chez le fœtus, à partir d'une division de la matière passant par une infinité d'états intermédiaires cohérents, mais non isolés, « un peu comme il est improbable de former au hasard un mot avec des lettres séparées, mais beaucoup plus probable avec des syllabes ou des flexions ».²⁸⁰

Le langage, cette fois, montre ici son affinité avec l'organique dans sa structure et sa formation. Davantage qu'à l'assemblage d'éléments, il faut faire appel à une idée de tissage continu pour se représenter cette formation. Deleuze en tire comme conséquence un principe : « L'affinité de la matière avec la vie, avec l'organisme ». Si les plis organiques ont leur spécificité, « la division des parties ne va pas sans une décomposition du mouvement courbe ou de la flexion » et pour imaginer ce trait il cite l'exemple de « l'invagination comme plissement ».²⁸¹

Mais surtout, « le mécanisme de la matière est ressort », ce qui fait que « plier ne s'oppose pas à déplier, c'est tendre - détendre, contracter – dilater, comprimer- exploser ».²⁸²

Ce mouvement pulsatile de contraction-décontraction, Lacan l'a appliqué aux formations de l'inconscient grâce auxquelles le sujet assure son existence en se faisant une place dans l'Autre du langage : « Effet de langage en ce qu'il naît de cette refente originelle, le sujet traduit une synchronie signifiante en pulsation temporelle ». Place « d'où ça parle », il la décrit ainsi :

« La place en question, c'est l'entrée de la caverne au regard de quoi Platon nous guide vers la sortie, tandis qu'on imagine y voir entrer le psychanalyste. Mais les choses sont moins faciles, parce que c'est une entrée où l'on n'arrive jamais que quand l'on ferme (...), et que le seul moyen pour qu'elle s'entrouvre, c'est d'appeler du dedans. Ceci peut être résolu (...) mais exige de l'analyste qu'il revienne sur la fermeture. Béance, battement, une alternance, de succion pour suivre certaines indications de Freud, voilà ce dont il nous faut rendre compte, et c'est à quoi nous avons procédé à le fonder dans une topologie. La structure de ce qui se ferme, s'inscrit

²⁷⁹ G. DELEUZE, *Le pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, « Critique », 1988, p. 7.

²⁸⁰ *Ibid.*, 10

²⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁸² *Ibid.*, p. 11.

*en effet dans une géométrie où l'espace se réduit à une combinatoire : elle est proprement ce qu'on y appelle un bord. »*²⁸³

Mais cet infini mouvement de dépliage, ce déploiement de l'organisme, contient en germe sa propre limite : « l'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, et de les déplier, non pas à l'infini, mais jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce ».²⁸⁴

De Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, deuxième tome de « Capitalisme et schizophrénie », appliquant ce modèle à l'écriture, propose un modèle en « Rhizome » (titre de l'introduction) pour décrire la structure des idées qui donne à un livre sa forme.

Les auteurs s'y disent multiples : « chacun de nous était plusieurs », portant divers discours : « Nous avons été aidés, aspirés, multipliés. » Ils soutiennent d'ailleurs que « dès qu'on attribue un livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et de l'extériorité de leurs relations. Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité ou au contraire de précipitation et de rupture. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un agencement » qualifié « d'agencement machinique ». Selon eux « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. »

Les auteurs décrivent plusieurs modèles types de circulation de l'écriture, dont le premier est le livre racine classique basé sur la ramification d'une seule idée forte, tandis que le second type promeut les principes de connexion et d'hétérogénéité : « Le système radicle, ou racine fasciculée, est la seconde figure du livre, dont notre modernité se réclame volontiers. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. »²⁸⁵

Ces systèmes décrivant les cheminements de la pensée dessinent clairement l'origine biologique de leur source : l'image du tissage organique fait immanquablement retour et montre sa prégnance dans l'imaginaire humain de la représentation. Nous montrerons que ce principe qui vaut dans l'écriture se retrouve d'autant plus visible dans la peinture.

²⁸³ « Position de l'Inconscient », in J. LACAN, *Écrits 2*, op. cit., éd. 1999, p. 318.

²⁸⁴ G. DELEUZE, *Le pli*, op. cit., p. 13.

²⁸⁵ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI FÉLIX GUATTARI. *MILLE PLATEAUX*, T. 2. PARIS: ÉDITIONS DE MINUIT, « CRITIQUE », 1980, p. 9-11.

Nos modèles de création contemporaine, issus de la « révolution » cybernétique, sont déjà lisibles dans les dessins des réseaux de neurones que Freud a transposés dans ses premières descriptions des réseaux de la pensée qui constituent le psychisme humain. Observant les cheminements des pulsions, plutôt qu'un sens immanent qui aurait guidé la pensée humaine, Freud s'attache à décrire les réseaux contenant qui informent ses contenus. Il ne parle pas d'un destin unique idéal qui exclurait la notion de singularité du sujet. S'il emploie, dans son premier texte dédié spécifiquement à la pulsion, le mot de destin, en l'intitulant « Pulsions et destins des pulsions »²⁸⁶, il le fait au pluriel, ce qui laisse entrevoir la pluralité potentielle de voies et de modalités des chemins tracés par les pulsions sexuelles, qui constituent ainsi la source des créations du sujet.

Le terme de représentation recoupe différentes acceptions courantes qui traduisent sa relation avec les créations d'objets divers dans nos sociétés. Il s'articule à la notion d'image, plus large, qui fait elle-même appel à d'autres notions.

L'image est le versant perceptible de la représentation, elle recoupe à la fois ses composantes et ses manifestations. Elle peut être la traduction d'une relation optique à un objet, de façon globale ou partielle. En tant que reflet d'un objet, elle peut prendre la forme d'un signe de sa perception : l'image peut être, non seulement visuelle, mais aussi auditive, gustative, olfactive, tactile, visuelle. Dans le psychisme, image acoustique ou graphique, elle est un élément qui compose la représentation de chose constituant le versant matériel des signifiants du langage. En psychanalyse elle se réfère aux images parentales, sous le terme d'*imagos*, qui ont leur place dans la théorie lacanienne du stade du miroir. Celui d'*imaginaire* qui en dérive met en évidence son rapport au réel du corps et à la jouissance. Il emporte l'idée de l'imitation, du reflet, du double d'un objet, ou d'une partie d'objet.²⁸⁷

La première occurrence du mot *image* apparaît au XI^e siècle, dans le domaine de la représentation de l'art. Le terme *image*, *ymagine* définit d'abord l'« apparence visible d'un objet, imitée par le dessin, la peinture, la sculpture : « statue, figure moulée ou sculptée » (*ca* 1050). Ce n'est qu'au siècle suivant qu'il s'applique à l'apparence visible d'un objet, conçue par l'esprit comme « représentation mentale produite par la mémoire, vision intérieure », en particulier à l'« apparition, vision au cours d'un rêve » (*ca* 1160), puis à l'apparence visible

²⁸⁶ Sigmund FREUD, *Métopsychoanalyse*, Paris: Presses universitaires de France. «Quadrige», 2018, p. 5-29.

²⁸⁷ <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/image>

d'un être ou d'une chose : « reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit (1180) ». ²⁸⁸

Toujours selon le Centre national de Ressources Textuelles et Lexicales, la représentation est, quant à elle, plus précisément l' « Action de replacer devant les yeux de quelqu'un », « par la présence effective (de pièces justificatives) » (*Statuts de la léproserie de Noyon*), « par l'évocation, la pensée » (Oresme, *Éthiques*), « par l'imitation, le jeu », du « droit de représenter quelqu'un (une personne décédée) » (*Le Ménagier de Paris*) ou un « groupe de personnes représentant une ville » (Froissart) ou une nation, le « corps des représentants d'un peuple » (Raynal). Ce mot emporte également l'idée placer sous le regard d'un Autre « Remontrance respectueuse » et provient du latin *repraesentatio*, *-onis* « action de mettre sous les yeux » formé sur le supin *repraesentatum*, de *repraesentare*, v. *représenter*, d'où l'association de ce verbe à l'idée d' « image » ²⁸⁹. L'activité est un trait qui situe la représentation sur un versant pulsionnel, c'est-à-dire dans un faire : le sujet tend par ce moyen à s'articuler à l'autre dans un rapport conscient en l'incorporant comme objet psychique.

Le préfixe « re » désigne clairement un acte répétant d'une action ayant déjà eu lieu auparavant, et surtout que la représentation a pour but de montrer l'existence de cette action première, de la rendre manifeste et donc visible. Si la première action est supposée s'être déroulée dans la réalité, la seconde expose dans la réalité une scène réelle elle aussi, mais son acte même consiste en réalité dans la reproduction de la première en faisant appel à l'imaginaire à la fois de celui qui la produit, mais aussi chez celui qui en est le témoin. La représentation fait appel à la fonction visuelle qui est entrée en jeu par le moyen du regard sur une scène composée d'images. Mais les images auxquelles fait référence l'acteur ne sont pas nécessairement fidèles à la perception de la réalité de ce qu'il a vu (s'il en a été témoin) car le travail de la mémoire a pu les modifier, et d'autre part le spectateur qui n'a en général pas assisté à la scène doit faire appel par association aux images similaires dont il dispose, qui peuvent différer considérablement de cette réalité. Le regard porté sur une représentation par les spectateurs est donc bien éloigné de celui qui a pu l'être sur la scène originelle : ce premier regard a tout simplement disparu en tant que fait psychique et ne s'est produit que l'éclair d'un instant. Les images elles-mêmes ont été perdues, ou n'ont laissé que des bribes

²⁸⁸ <https://www.cnrtl.fr/etymologie/image>

²⁸⁹ <http://www.cnrtl.fr/etymologie/représentation>

de perception conservées en mémoire. On voit là à quel point la représentation de cette réalité disparue ne peut être que partielle, et donc partiale. Le réel étant lui-même insaisissable, et ne pouvant exister à nouveau, ne peut se *re-présenter* et a fortiori est loin de pouvoir être tout entier contenu dans une représentation. Il en résulte un écart impossible à combler. Le pouvoir d'évocation des images mentales auxquelles la représentation fait appel réside avant tout dans le langage qui permet de les associer entre elles afin qu'elles forment un tout cohérent en établissant la possibilité d'un sens. « Car la fonction du langage n'[y] est pas d'informer, mais d'évoquer. », écrit Lacan dès 1953.²⁹⁰

La définition donnée à l'entrée *Représentation* de l'encyclopédie en ligne Wikipédia, rassemblant des notions couramment admises, traduit cependant cette idée que la représentation est une création que le sujet interpose entre lui et le monde.²⁹¹

« Représentation du monde : au sens courant c'est l'image que l'on se fait du monde, autrement dit le monde remplacé devant ses propres yeux (...). Mais si la représentation peut désigner une idée que l'on se fait sur le monde, elle exprime aussi le fait de communiquer cette idée, le fait de la placer devant les yeux de l'autre. » La dimension pulsionnelle introduite par la mise en jeu de la représentation est ainsi convoquée d'emblée puisqu'elle est destinée à permettre au sujet de se mettre en relation avec les autres sujets auxquels il a affaire dans le monde qui l'entoure.

L'encyclopédie propose en particulier de retenir les acceptions suivantes, qui montrent que les formes que peut prendre une représentation sont incarnées par des éléments matériels lorsqu'elles sont adressées à un autre :

- Une action, notamment dans l'art, et en particulier dans les arts du spectacle, comme le théâtre. On distingue dans les arts visuels la *représentation* qui est un mode sémantique consistant à imiter l'apparence, de la *présentation*, le fait de donner à voir concrètement, et l'*expression* qui désigne le fait même de produire du sens
- Le graphisme et l'image, utilisés dans tous les domaines de la société, qui permettent de visualiser des faits ou une réalité, y compris par le biais de la photographie ou du cinéma
- L'abstraction, formalisée grâce aux mathématiques.

²⁹⁰ Jacques LACAN, *Écrits, op.cit.*, vol. 1, éd. 1999, p. 237.

²⁹¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Repr%C3%A9sentation>

L'article insiste ensuite à juste titre sur la distinction à faire entre *La Chose* représentante et *La Chose* représentée, telle que René Magritte l'expose par exemple dans *la Trahison des images*, qui s'avère souvent être « une distinction conceptuelle importante. On les distingue en particulier sous les noms de signe et de référent dans le cadre de l'étude du signe linguistique. »

L'abstraction suppose donc le recours à des représentations mentales et le fait de les formaliser par des schèmes et à schémas permet de les donner à voir : Lacan a eu notamment recours à des représentations géométriques et topologiques pour démontrer certains fonctionnements psychiques.

La définition spécifique de l'objet en psychanalyse ne manque pas à cette description de ce qu'est une représentation, ni celle de pulsion, qui apporte un éclairage essentiel à cette notion : « En psychanalyse, la représentation renvoie en particulier au concept freudien de représentation psychique et il est l'une des deux composantes de la pulsion — contenu concret d'un acte de pensée —, par opposition à l'affect. » Cette définition est d'ailleurs détaillée dans les articles « représentant-représentation, représentation de chose et représentation de mot ».²⁹²

Ces références montrent que la représentation au sens le plus large tente de signifier une réalité absente, passée, à laquelle un sujet a été confronté et dont il tente de se ressaisir au présent par le moyen d'une image ou de paroles pensées ou parlées. Il s'agit donc dans un après-coup, *in absentia*, de réactualiser un objet ou une situation mettant en relation différentes personnes, avec les moyens langagiers divers à l'intention de lui-même ou d'un autre. Cette dernière hypothèse supposant une opération d'externalisation, la représentation peut dès lors être supportée par des media visibles ou audibles, la peinture ayant de tout temps constitué un moyen privilégié pour l'incarner.

Cependant, le tableau est autre chose. Lacan consacre à la définition du tableau sa leçon du 11 mars 1964 : « Qu'est-ce que le tableau ? »

Il le distingue clairement de la représentation : « le tableau ne joue pas dans le champ de la représentation. Sa fin et son effet sont ailleurs. »²⁹³ Le peintre ne cherche pas réellement à représenter un objet ressemblant. Lacan cherche donc, en analysant ce qu'est un tableau à

²⁹² <https://fr.wikipedia.org/wiki/Repr%C3%A9sentation>

²⁹³ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 123.

« restaurer le point de vue de la structure dans la relation libidinale »²⁹⁴, dans la relation du sujet à l'Autre, dans le champ de la sublimation. Dans le tableau, dit Lacan, le peintre « *donne-à-voir* ».²⁹⁵

Mais afin de le *donner-à-voir*, il tisse des réseaux de représentations grâce au système du langage, en composant les éléments que sont les images et les signes iconiques pour façonner la matière qu'il travaille selon une forme qui accroche le désir du regardeur.

Lacan avait repéré dès ses premiers séminaires la structure réticulaire des représentations dans sa lecture de Freud, et il avait déplié cette idée :

« Ce qu'il y a de frappant, c'est que nous décollons tout à fait de la métaphore pseudo anatomique qui est justement celle évoquée à l'époque, des images verbales plus ou moins déambulantes au long des conducteurs nerveux; tandis que là les images, ça évoque exactement ce que vous dites; celle d'une liasse de documents... Partitions à plusieurs registres, toutes métaphores qui elles-mêmes tendent invinciblement vers la matérialisation de la parole, et non pas la matérialisation mythique des neurologistes, mais les matérialisations concrètes où la parole se met à couler dans du feuillet manuscrit imprimé. Il y a là quelque chose qui ne peut pas manquer de frapper. Même la métaphore avec la page blanche, le palimpseste, vient aussi à son tour, et est venue à la plume de plus d'un analyste.

Et dans ce cas-là, dans le passage que vous évoquez, la notion de plusieurs strates longitudinales, c'est-à-dire en somme plusieurs fils de discours, qu'on imagine vraiment dans le texte qui les matérialise sous la forme de faisceau, et on parle de ce faisceau comme de quelque chose de littéralement concret. Un faisceau, un courant de paroles parallèles qui, à un certain moment, s'élargissent pour entourer ce fameux noyau pathogène qui, lui aussi, est une histoire, s'en écartent pour l'inclure et se rejoindre un peu plus loin, le phénomène de la résistance étant littéralement constitué par quelque chose qui est dit dans le texte, comme étant ceci qu'il y a deux sens : le sens longitudinal et un sens radial, et que c'est dans le sens radial que s'exerce la résistance, quand on veut se rapprocher des fils qui sont au centre du faisceau (...). »²⁹⁶

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 126.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 130, 131.

²⁹⁶ Jacques LACAN, *Les écrits techniques de Freud, Le séminaire, livre I, Le séminaire, livre I, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Points Essais », 1998, p. 39, 40.*

3. L'*image-ment* du sujet

Lacan a cette formule éclair pour situer dans le langage l'origine des symptômes hystériques : « Car le symptôme est une métaphore, que l'on veuille ou non se le dire, comme le désir est une métonymie, même si l'homme s'en gausse. »²⁹⁷ Le symptôme suppose donc qu'un signifiant ait été éliminé tout entier, image et représentation, pour qu'il devienne effectif à partir du lieu de l'inconscient non régi par les mots. Seul un signe lié à son effet dans le corps, affect ou dysfonctionnement somatique, témoigne de la place qu'il occupe dans le système psychique.

Il rappelle d'ailleurs que dans la relation transférentielle, qui fait l'objet du séminaire qui suit celui sur *L'Éthique de la psychanalyse*, le symptôme qui est mis en jeu dans l'analyse doit en passer par la parole et le recours au signifiant. Car dans « la batterie du signifiant » c'est à dire dans la langue, insiste-t-il, tout est donné pour permettre à l'homme de s'exprimer comme sujet. « Il n'y a pas de signifiant qui manque. À quel moment commence à apparaître, possiblement, le manque de signifiant ? À cette dimension qui est subjective, et qui s'appelle la question », question qui indique « le recul du sujet par rapport à l'usage du signifiant lui-même », et « l'incapacité sentie » à ce moment par l'enfant qui formule ses questions, et qui alors « attaque le signifiant comme tel ».²⁹⁸

C'est-à-dire que l'enfant attaque l'insuffisance du signifiant qui ne lui est d'aucun secours alors qu'il se trouve démuné face au réel. Ce que le symptôme vient pointer, c'est un signe de refus du manque dans l'Autre qui détient les signes du langage. Lacan rappelle donc dans ce séminaire, *Le transfert*, que dans l'épreuve de réalité décrite par Freud, c'est la présence des signes qui est mise à l'épreuve, en tant qu'ils ont rapport à la représentation d'un objet qui, lui, ne sera jamais retrouvé, qui est d'emblée perdu du fait même de l'usage du langage. Il s'agit donc dans cette « épreuve », comme Freud l'a énoncé « de contrôler que nos représentations sont bel et bien représentées, au sens du *Vorstellungsrepräsentanz* ».²⁹⁹

²⁹⁷ J. LACAN, *Écrits*, op. cit, éd. 1966, p. 528.

²⁹⁸ J. LACAN, *Le transfert*, op. cit, p. 285, 286.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 289.

Car en réalité, justement, « Quel est le rapport du sujet au signifiant ? Nous n'avons affaire, au niveau de la chaîne inconsciente qu'à des signes. C'est une chaîne de signes. »³⁰⁰

Et la meilleure preuve qui en est donnée par Lacan est picturale : c'est celle des portraits d'Arcimboldo, ce peintre dont la technique singulière consiste à matérialiser le visage humain par des assemblages d'objets, de fleurs ou de fruits ou légumes « ce procédé maniériste qui consiste à réaliser l'image humaine dans sa figure essentielle par la coalescence, la combinaison, l'accumulation, d'un amas d'objets, dont le total sera chargé de représenter ce qui dès lors se manifeste à la fois comme substance et comme illusion. En même temps que l'apparence de l'image humaine est soutenue quelque chose est suggéré, et qui s' imagine dans le désassemblage des objets. Ces objets, qui ont en quelque sorte une fonction de masque, montrent en même temps la problématique de ce masque ». Il en résulte cette impression de vide, qui rencontre l'évocation de la persona au sens latin du personnage de théâtre, dont l'identité tient tout entière dans son masque. »³⁰¹

Freud inscrit le titre de l'une des parties conséquentes de *L'Esquisse* qu'il consacre à l'hystérique sous une forme qui peut sembler de prime abord énigmatique: « Le πρωτον ψευδος de l'hystérique ». « Proton pseudos », πρωτον ψενδος a été traduit par *premier mensonge* de l'hystérique. Comme d'autres praticiens de son époque, Freud se heurtait au problème de saisir si et pourquoi l'hystérique simulait ses symptômes. Dans le vocabulaire de Lacan, leurre ou semblant conviendrait mieux, termes qu'il emploie lors de l'une des leçons de son séminaire *L'Éthique de la psychanalyse*. Or, c'est précisément dans ce chapitre qu'il remarque que Das « *Sublimierung*, la sublimation est l'autre face en effet de cette exploration que Freud fait en pionnier de ce qu'on peut appeler les racines du sentiment éthique. »³⁰²

Et en effet, la vraie question concernant les hystériques a longtemps été de savoir si elles simulaient, donc si leurs symptômes étaient « vrais » ou non, c'est-à-dire si la réaction hystérique est calculée. Est-elle une réponse consciente, correspondant à un désir qui, même s'il provient de l'inconscient, est réprimé sciemment pour tromper son spectateur, ou bien est-elle l'effet d'un désir refoulé qui, ne parvenant pas à accéder à la conscience, reste dans l'inconscient et continue à être actif dans le psychisme ? Freud avait des doutes à ce sujet, mais il y répond pourtant déjà dans *L'Esquisse*, selon Lacan.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 290.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 284.

³⁰² J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 105.

« Au niveau de l'inconscient le sujet ment. Et ce mensonge est sa façon de dire là-dessus la vérité. L'*orthos logos* de l'inconscient à ce niveau s'articule, Freud l'a écrit précisément dans *l'Entwurf, proton pseudos*, premier mensonge de l'hystérie. »³⁰³ Mais c'est une parole de sujet dans la mesure où elle provient de la vérité de son inconscient : « C'est que cette parole ne sait pas elle-même ce qu'elle dit quand elle ment, et que d'autre part, mentant, il y a quelques vérités qu'elle promeut. »³⁰⁴

Alors qu'est-ce que ce mensonge originel de l'hystérique, ce mal mythique que les Grecs avaient représenté par la boîte de Pandore à l'origine de tous les maux de l'humanité, et que la religion nomme *péché*, mot qui étymologiquement provient du mot *manque*³⁰⁵ ?

Freud consacre la troisième partie de son *Entwurf* à la psychopathologie des hystériques en partant de ses observations cliniques.

Il commence par un retour radical au *proton pseudos*, le recours aux racines de la langue grecque pour nommer le *premier mensonge* hystérique, manifestant ainsi son intention de démontrer ce qu'il considère comme un phénomène originel psychologique à part entière. Il a isolé une faille à l'origine de la formation des symptômes de ces patientes : au cœur de leur système de représentation, se dissimule en effet un événement sexuel non intégré.

Il donne forme en 1896 à ses *Études sur l'hystérie*, dans lesquelles la dimension de remémoration des souvenirs par associations, en faisant appel aux images notamment, permet de redonner un sens à leurs symptômes. Peu de temps après, en 1900, est publiée sa *Traumdeutung, La Science des rêves*, dans laquelle il décrit les processus de formation des productions imaginaires que sont les récits des rêves, entre images et langage : il illustre alors sa méthode de décryptage des messages cachés des rêves, élaborés par le psychisme pour satisfaire un désir sexuel, par son analyse de la symbolique qui est au cœur de la peinture. Or, dans le même temps que sa théorie sur l'origine sexuelle des symptômes névrotiques prend tournure, Freud accorde une place de plus en plus importante à la sublimation, en repérant tout d'abord son origine avant le complexe d'Œdipe chez la fille en 1905, puis chez le garçon en 1910 grâce à son analyse du cas de Léonard de Vinci. Ce n'est qu'en 1915 qu'il situe le processus de la sublimation au cœur du système des pulsions qu'il formalise enfin dans

³⁰³ *Ibid.*, p. 89, 90.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 100.

³⁰⁵ « le péché, *amartia*, ce qui veut dire en grec *manque* et non-participation à *La Chose* », *ibid.*, p. 101.

« Pulsions et destins de pulsions », mais sans y développer la notion de sublimation, à laquelle il confère cependant une valeur d'articulation singulière entre les différentes structures psychiques.

De fait, on voit se dessiner la confirmation dans la formalisation même de son expérience de psychanalyste, de l'axiome freudien selon lequel l'artiste précède le psychanalyste. Freud n'a pas fait le choix de devenir peintre, mais il a observé de près comment prend naissance cette « vocation », qu'il considérait en tant que sublimation comme une autre issue pulsionnelle que celle du symptôme. Et Lacan suivant Freud de très près sur ce principe, a réinterprété sa vision au prisme des théories sur le système du langage, dans lequel les représentations picturales ont un statut singulier.

3.1. Sublimer, une issue primordiale du sujet

Lacan a identifié le processus de sublimation comme formation réactionnelle du sujet pour s'isoler de *La Chose*, et des effets de mortification qu'induit son voisinage sur la libido du sujet, jusqu'à aboutir à formaliser que le sujet fonde son existence sur la singularité de son mode de jouissance. Il consacre de nombreux développements au concept de pulsion dont a découlé celui de jouissance. Aussi relèverons nous quelques jalons sur la théorisation de la pulsion, qui nous ont semblé nécessaires au déroulé de cette recherche sur le devenir peintre.

La pulsion articule le sujet à *La Chose* en tant qu'elle représente les satisfactions que le monde est susceptible de lui apporter. Le mot *truc* souvent utilisé lorsque le mot manque, recouvre alors un champ non défini d'objets matériels et immatériels, une sorte de terrain vague sémantique. Il permet de mieux concevoir l'inconcevable de *La Chose* freudienne.

Nous avons vu que dès *L'Entwurf*, Freud a associé *La Chose* au *Nebenmensch*, le premier proche secourable auquel l'enfant a recours. Utilisé par les enfants qui apprennent à parler, le mot « truc » qu'ils emploient à défaut de pouvoir définir un objet « n'est pas un nom et s'il n'a pas de signifié, le contexte le lui donnera. De même un mot comme lumière, dans *Fiat Lux* du Dieu de la Bible qui crée le monde, n'a pas encore de Nom. Il a fallu créer puis nommer les choses du monde, l'acte en quoi consiste la nomination, pour avoir idée qu'il reste quelque chose d'inassimilable, qui ne se laisse jamais réduire par le symbolique (...) les mots font « entendre » *La Chose* et la font ek-sister. Il s'agit, au-delà de la nomination, de considérer que l'insymbolisable se donne à entendre entre le vide qu'a laissé l'objet et les frayages de la première satisfaction. » remarque Isabelle Morin.³⁰⁶

« Lacan, résume-t-elle, en suivant le pas de Freud, conçoit *La Chose* comme apparaissant dans le réel, retranchée de la symbolisation. Elle apparaît toujours sur le versant de l'horreur comme une zone interdite « parce que c'est un lieu où le plaisir y serait trop intense ». On la retrouve au cœur même du symptôme, particulièrement sous la forme du « tout mais pas ça ». Et si le langage, dit-elle, opère une certaine « désactivation de ses effets, il « ne vient pas

³⁰⁶ Isabelle MORIN, « Les mots et la Chose », in *Psychanalyse*, no 8-1, 2007, p. 5-22.

à bout de ce lieu où le désir a pris sa première marque, qui deviendra le « rond brûlé dans la brousse des pulsions ».³⁰⁷

Certains objets sont cependant susceptibles de l'évoquer, qui sont à distinguer de *La Chose* elle-même, et ne sont pas sans effets dans les relations que le sujet peut entretenir avec son entourage.

Freud emploie à nouveau *Das Ding* en 1925, dans son texte *die Verneinung*. Ce qui fonde le sujet, dit-il, c'est son jugement sur « l'existence réelle de choses représentées (eines vorgestellten Dinges) », l'important n'étant pas seulement qu'une chose (ein Ding), un objet de satisfaction (Befriedigungsobjekt) possède une bonne qualité (...) mais de savoir si elle existe dans le monde extérieur pour pouvoir la retrouver. »³⁰⁸

³⁰⁷ J. LACAN, *Écrits 2*, op. cit., éd. 1999, p. 144.

³⁰⁸ I. MORIN, « Les mots et la Chose », art. cit.

3.1.1. Du « premier mensonge » à la sublimation

Le « proton pseudos »

Le « proton pseudos » de l'hystérique est une expression énigmatique cernant le premier leurre au cœur du langage, et elle se trouve déjà dans *L'Entwurf*.

Lorsque Lacan relit *L'Entwurf*, il reprend l'analyse de Freud à propos de l'hystérie, qui dès la première page de cet écrit, indique en effet quel est le point de départ de ses observations. À la source des questionnements qui l'ont conduit à élaborer son système décrivant l'appareil psychique se trouvent en effet deux observations relatives aux hystériques, notamment concernant le concept de quantité d'excitation neuronique qu'il aborde d'emblée comme étant déterminant pour poser ses hypothèses. Il mentionne que la conception quantitative « est directement tirée des observations cliniques de la pathologie, surtout là où il s'agissait de représentations hyperintenses, comme dans l'hystérie et la névrose obsessionnelle, où, comme cela s'avérera, le caractère quantitatif ressort plus nettement que dans le normal. »³⁰⁹ Et il annonce quels mécanismes il a découvert en ces termes : « Des processus comme la stimulation, la substitution, la conversion, la décharge, qui étaient à décrire, ont directement suggéré la conception de l'excitation neuronique en termes d'écoulements de quantités. Il semblait possible de généraliser ce qui est ici admis. »³¹⁰ On y retrouve en germe les mécanismes qu'il a identifiés comme étant à l'œuvre dans le rêve en les nommant, dans l'ouvrage qui lui est consacré, condensation et déplacement. Par ailleurs Freud remarque d'emblée que la portée de ses réflexions dépasse les seuls symptômes hystériques : « Je commence par des choses qu'on rencontre dans l'hystérie, sans que pour autant elles lui soient nécessairement propres. », écrit-il.³¹¹

Il observe les faits cliniques suivants :

- L'hystérique souffre de réminiscences liées à des vécus traumatiques sexuels prématurés non inassimilables. Ce caractère inassimilable est un fait de structure : « *La*

³⁰⁹ S. FREUD, « Esquisse / Entwurf - Lettre à Wilhelm Fliess, 1895 », art. cit, p. 1.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 32.

contrainte hystérique est donc 1) incompréhensible; 2) insoluble par le travail de penser; 3) incongrue dans son montage. »

- Contrairement au système de formation de symbole « normal », le système de défense hystérique consiste à organiser la déliaison, *Entbindung*, entre une représentation refoulant la trace mnésique associée au trauma et l'affect qui continue à circuler en s'attachant à d'autres représentations tout en produisant des symptômes :

« L'individu ne sait pas pourquoi A le fait pleurer, il trouve cela absurde, mais il ne peut pas l'empêcher. Après l'analyse on a trouvé qu'il y a une représentation B, laquelle provoque à juste titre des pleurs (...) En effet, il y a eu un événement qui consistait en B + A. A était une circonstance accessoire, B était propre à produire cet effet qui demeure. Dès lors la reproduction de cet incident a pris forme dans le souvenir comme si A avait pris la place de B. A est devenu le substitut, le symbole de B. D'où le caractère incongru: A est accompagné de suites dont il ne semble pas être digne, qui ne lui vont pas. (...) Le symbole s'est complètement substitué à La Chose (das Ding). »³¹²

Freud constate que le comportement illogique de l'hystérique, qui pleure en apparence sans raison valable, est relatif au déplacement de l'affect sur A, un objet anodin présent lors d'un événement, mais dont B est la cause. Contrairement aux formations de symboles qui se produisent « de façon normale » : le gant que la Dame donne au chevalier qui se bat pour lui représente bien la dame ou le drapeau qui est reconnu par tous comme un symbole de la patrie.

« Résumons l'état des choses, dit Freud : A a un caractère de contrainte, B est refoulé (du moins hors de la conscience). L'analyse a révélé ce résultat surprenant; à chaque contrainte correspond un refoulement, à chaque intrusion démesurée dans la conscience correspond une amnésie. »

Et il ajoute que :

« Ce n'est donc que la répartition qui a changé. Quelque chose a été ajouté à A qui a été soustrait à B, le processus pathologique est celui d'un déplacement comme nous avons appris à le connaître dans le rêve donc un processus primaire Ψ »,

ce que Lacan relève justement lorsqu'il écrit que Freud affirme que l'accès hystérique n'est aucunement une décharge, n'est pas relatif à une quantité d'affect, mais il est en lui-même une action « *eine Aktion* » qui, comme toutes les actions, est un moyen de reproduction est « *Mittel zur reproduction von Lust* », et qui est réglée sur l'Autre.³¹³ Sa répétition ne lui procure donc en soi aucune satisfaction.

³¹² *Ibid.*, p. 33

³¹³ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 66.

La traduction du texte par Suzanne Hommel retient à juste titre le terme *La Chose* en l'écrivant entre parenthèses car Lacan a le premier restitué un rôle fondamental à *Das Ding* utilisé par Freud. Il la distingue bien du terme d'objet utilisé par ailleurs, par exemple dans les citations précédentes, dans lesquelles figurent les objets A, B ou C.

L'objet, qui n'est plus à sa place de symbole pour l'hystérique, ne représente pas *La Chose* qui, elle, reste toujours à sa place centrale dans l'appareil psychique. Dans ce mode de relation la quantité d'affect est déplacée directement sur un objet subsidiaire qui en est devenu la cible. En revanche le déplacement concerne l'objet, car il y a eu substitution : un objet « accessoire » faisant partie de la scène a pris la place de *La Chose* tout entière, devenant la cause de l'insatisfaction. La fonction symbolique de la représentance, qui consiste à soustraire par abstraction l'objet en lui substituant l'une de ses parties par procédé métonymique, n'est plus assurée. L'élosion de la métaphore communément admise par le sens commun faisant équivaloir une partie à un tout n'est plus efficiente. La partie de la représentation qui provoquait trop de plaisir ne peut être représentée sur le versant conscient par un mot, et dès lors que ce mot passe du côté de l'inconscient, elle s'agrège à *La Chose* et disparaît du champ de la conscience. La représentation procède à une substitution en élisant un autre représentant, un autre mot qui remplace la partie insymbolisable de la représentation. Mais l'excitation demeure car la décharge n'a pas lieu. Lacan précise bien d'ailleurs que pour Freud lui-même la crise d'hystérie n'est pas une décharge : « Il nous dit : « L'accès hystérique n'est aucunement une décharge », n'est pas une décharge. Avis pour ceux qui éprouvent toujours le besoin de mettre au premier plan l'incidence de la quantité dans la fonction de l'affect (...) Ce n'est aucunement une décharge, *sondern eine Aktion*, mais une action qui est *Mittel zur Reproduktion von Lust*. », un moyen de se procurer du plaisir, caractère inhérent à toute action, dit Lacan.³¹⁴ Or dans le cas de l'hystérie « Tout est calculé, réglé comme buté sur *den Anderen*, sur l'autre, c'est-à-dire avant tout, dit-il, cet autre préhistorique, inoubliable, que personne plus tard n'atteindra jamais plus (afin) de recréer un état centré par l'objet en tant que cet objet, *das Ding*, est le centre et le support d'une aversion comme Freud l'écrit quelque part. »³¹⁵

Et l'affect est justement un signe, aux avant-postes du lieu de la *Chose*, qui permet de la mettre à distance.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 89, 90.

Lacan cite ici l'unique référence de Freud à une patiente nommée Emma, qui n'est pas celle des *Études sur l'hystérie*. Cette patiente-ci souffre d'une phobie qui l'empêche d'entrer seule dans les magasins, et qui s'est déclenchée à l'âge de douze ans lorsqu'elle a éprouvé un attrait sexuel pour un jeune employé dans un magasin, évènement associé au fait qu'elle croit que les employés ont ri de ses vêtements. Ce souvenir est lié à une agression subie antérieurement, à huit ans, de la part d'un « boutiquier » âgé qui l'a pincée « je -ne -sais -où » sous sa robe :

« C'est dans la mesure où tout, dans ce qui reste dans le symptôme, est attaché aux vêtements, à la raillerie sur le vêtement, quelque chose à la fois d'allusif et d'opaque où l'indication, la direction de la vérité est indiquée sous une couverture, sous la Vorstellung mensongère du vêtement, qui est ce dont il ne s'agit précisément pas dans la première rencontre, avec quelque chose qui est effectivement quelque chose qui n'a pas été à l'origine appréhendable, qui ne l'est qu'après coup et par l'intermédiaire de cette transformation mensongère, proton pseudos que nous avons l'indication de ce qui, chez le sujet, marque à jamais son rapport avec das Ding comme mauvais, dont il ne peut pourtant dire, formuler qu'il soit mauvais autrement que par le symptôme. »³¹⁶

Or ce symptôme se dit, se manifeste précisément par un trop d'objet. Le manque n'est pas inhérent à l'objet source qui cause l'excitation, mais à sa présence elle-même dans la représentation, car cet objet appartient à *La Chose* inconsciente du fait du refoulement. Ce manque est en revanche recouvert par un autre objet prélevé dans le souvenir qui est, lui, déplacé dans la représentation pour occuper la place de l'objet source d'excitation. Le nouvel objet intervient intercalé, pour recouvrir le premier comme un ajout, et son caractère superfétatoire est rendu manifeste par l'affect déplacé qu'il provoque.

Des représentants de mots sont élidés pour ne laisser accessibles qu'un représentant de la représentation auquel l'affect se lie par déplacement. Relativement à une situation ayant produit une quantité d'excitation insoutenable, une possibilité d'association a manqué. « L'extrême du plaisir, pour autant qu'il consiste à forcer l'accès à la chose, nous ne pouvons le supporter »³¹⁷. Pour rendre les choses tolérables, certains éléments ont été soustraits à la conscience, ils sont cachés à la pensée même qui ne permet pas aux mots de les formuler. C'est-à-dire que la part des mots appartenant au langage commun devient inaccessible à la

³¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 97.

conscience pour représenter ce qui a provoqué ce plaisir au moment de concevoir que la jouissance de l'autre est corrélée à la sienne.

Emma attribue alors un défaut imaginaire à ses vêtements, qui aurait suscité le rire des employés. Mais en réalité, ce qui cause son malaise est qu'elle ne s'explique pas sa jouissance lors de l'agression du vieil homme. Le vêtement représente, *vorstellt*, signifie d'autres choses. Par le moyen d'associations inconscientes, par condensation d'une constellation de signes il devient le *Repräsentanz*, qui joue un rôle de couverture. Il recouvre un manque que la patiente voit dans le regard de l'autre mais dont elle ne peut rien dire, qu'elle ne peut réellement définir car il se réfère à d'autres manques inauguraux dont elle pâtit de façon répétée. Le vêtement est un objet visuel qui prend ici la place d'un lieu du corps qui n'est pas reconnu comme objet spécifique, qui n'est pas identifié par une nomination. Comme il peut être nommé, il constitue un objet visuel auquel est associé un objet linguistique. Grâce au vêtement, Emma met à distance le manque d'objet constitutif de son insatisfaction fondamentale. Elle ment sur la cause de sa phobie, en la localisant dans la jouissance de l'autre. Le « je-ne-sais-où » relatif à son agression marque la dénégation qui passe par les mots, car si la localisation de l'attouchement du corps est certaine, les mots qui identifieraient clairement le sexe de la jeune fille sont éliminés dans son discours. Ce qui est saisi, pincé par l'homme, c'est ce que vient recouvrir le vêtement, le manque à l'endroit du sexe. Corrélativement, le non-dit, les mots relatifs à son sexe, sont recouverts par une formule, un « je-ne-sais-où », lieu lui-même caché par le vêtement. La jouissance du toucher de l'autre sur un lieu du corps innommable, lieu d'un manque de nomination, celui de la jouissance qui fait énigme, est déplacée lors du deuxième épisode en jouissance d'être regardée « dans son objet » visible, le vêtement. Le manque de mots crée un manque éprouvé dans le corps propre. Mais un objet visible, le vêtement, vient supporter le manque de sens dans une représentation de l'évènement, qui est ainsi remaniée : un objet tangible peut se relier à une jouissance acceptable déjà éprouvée par le sujet, celle de se faire regarder. Car la localisation du regard de l'autre pose un problème au sujet, dès lors qu'il ne peut supporter sa localisation précise sur son sexe. Le refoulement de tout signifiant possible pour parler de ce dernier détail laisse supposer qu'il est rattaché à un lieu de jouissance sans parole, vraisemblablement localisé dans les premières entrées du sujet, ses premières représentations, les *Bahnungen* précédemment évoquées. Le symptôme signale un trou dans la représentation signifiante.

Mais là où le signe linguistique a fait défaut, un objet de substitution accroche le regard, et le signe iconique fait parade, il pare au manque de mots.

Emma recourt inconsciemment à ce procédé dans une situation où se pose la question de son désir relativement à l'autre sexe, car elle est attirée par un jeune homme employé dans la boutique.

Mais quel est donc le rapport entre la phobie d'Emma et la crise jouée et rejouée par les hystériques, qui ne peuvent que répéter les signes en des actions qui re-présentent inlassablement ces entrées en scène premières ? Cet évènement fait de leur corps même une traduction visuelle, métonymique de l'empêchement à former des signifiants qui ne peuvent se dire et l'empêche d'entrer en relation avec l'autre. Aucun discours ne peut prendre forme pour sortir de sa bouche. Le corps de l'hystérique est ramené au lieu où se joue la répétition de l'expérience pulsionnelle qu'elle a vécu avant même d'avoir pu accéder à la parole, face à un autre qui incarne son Autre primordial.

L'inconscient se manifeste à travers le corps vivant qui « parle », et nous avons vu que dans l'hystérie, c'est sous forme d'un fac-simile de discours qu'il l'anime. Il se montre alors sous forme d'un enchaînement de gestes et de poses, qui signe un non-dialogue conflictuel, et se substitue au rapport sexuel qu'il n'y a pas entre homme et femme. L'hystérique fait de son corps un discours, elle se fait toute entière scène où se montrent les signes d'un discours sur une jouissance sexuelle commune qu'il n'y a pas, ce qui explique qu'elle tente de représenter à la fois l'un et l'autre sexe. Elle ne peut séparer sa jouissance de celle de l'autre en les nommant. Dans sa « Note sur l'enfant »³¹⁸, Jenny Aubry énonce ainsi comment Lacan a caractérisé ce phénomène : « Dans la conception qu'en élabore Jacques Lacan, le symptôme de l'enfant se trouve en place de répondre à ce qu'il y a de symptomatique dans la structure familiale. Le symptôme, c'est là le fait fondamental de l'expérience analytique, se définit dans ce contexte comme représentant de la vérité. Le symptôme peut représenter la vérité du couple familial. » Le symptôme du couple familial que met en scène l'hystérique tourne autour de son impossibilité à dire le rapport sexuel. Son corps incarne alors le phallus qu'elle suppose manquer : elle s'en fait le représentant, s'y substitue en suppléant la fonction qui le caractérise, se faisant tour à tour corps tumescent et détumescent, en partie ou dans sa globalité.

³¹⁸ J. LACAN, *Autres écrits*, op. cit, p. 373, 374.

Cependant Emma ne fait pas de crise, car chez elle le symptôme n'est pas encore constitué sous cette forme, il ne fait pas encore retour sur le corps. Pour l'instant, elle a développé une formation défensive phobique d'évitement en localisant dans des boutiques les situations qui pourraient la mettre dans l'embarras. Son discours s'est quant à lui déplacé sur un objet qui lui fournit une justification, « menteuse » mais efficace, à son impossibilité de s'adresser à l'Autre.

Mais c'est en alléguant la mauvaise foi de l'Autre du langage, et non son insuffisance intrinsèque, que le sujet s'autorise ce mensonge.

En effet dans le cas de l'hystérie, *Das Ding*, qui ordonne son *Erlebnis*, son expérience, est « le support d'une aversion », et « l'objet premier est l'objet d'insatisfaction » : c'est-à-dire *La Chose* originelle qui est la part refoulée et inconsciente du *Nebenmensch*, celle qui est aussi pourvoyeuse originelle de langage, l'Autre qui délivre les signifiants.³¹⁹ Comme nous l'avons vu, il se produit grâce aux frayages une déliaison de l'excitation et donc une obtention de satisfaction par le moyen de représentations dans lesquelles mots et images sont articulées. Ici, le mode de satisfaction est établi sur le mode de l'insatisfaction. C'est l'insatisfaction qui permet la mise à distance de cet Autre qui, en provoquant un trop de désir, d'excitation, représente un danger pour le psychisme qui ne peut le contenir. Lacan précise :

« À ce niveau où **La Chose** est source de tout plaisir, *Das Ding* se présente ici, au niveau de l'expérience inconsciente, comme ce qui déjà fait la loi. Encore faut-il ici donner à ce terme, la loi, l'accent qu'il prend dans les jeux les plus brutaux de la société élémentaire, dans ce qu'évoque un livre récent, celui de Vailland. C'est une loi de caprice, d'arbitraire, d'oracle aussi, une loi de signes où le sujet n'est garanti par rien, à l'endroit de quoi il n'a aucune *Sicherung*, pour employer encore un terme kantien. C'est pourquoi ce *Gute*, au niveau de l'inconscient, est aussi, et dans son fond, le mauvais objet, dont l'articulation kleinienne nous parle encore. »³²⁰

Il en ressort cependant que la pulsion est bien localisée dans la zone intermédiaire Ψ du système psychique, entre conscient et inconscient, celle qui régit la relation à l'Autre. C'est celle que Lacan repère comme étant le lieu où le sujet organise sa représentation du monde par le moyen des objets, là où il se représente un certain rapport à *La Chose* comme objet de satisfaction inatteignable. Le terme de sublimation n'apparaît pas encore dans l'*Entwurf*, et ne surgit dans les écrits de Freud qu'au moment où il peut formuler sa théorie des pulsions,

³¹⁹ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 67.

³²⁰ *Ibid.*, p. 89.

postérieure à sa théorie sur l'origine sexuelle des symptômes. Le terme de *Sujet*, étant quant à lui réinventé par Lacan, prend tout son sens relativement à la notion de représentation, fait de langage qui gouverne ses pulsions.

Or, dans ce même séminaire Lacan parle de la colère, expliquant pourquoi selon lui cet affect qui a pourtant sa place dans l'histoire de la psychologie et de l'éthique, « a si peu intéressé les psychanalystes ». Il émet des « hypothèses de travail » au sujet de la colère :

« (...) passion, sans doute, qui se manifeste purement et simplement par tel ou tel corrélatif organique ou physiologique, par tel sentiment plus ou moins hypertonique, voire élatif (...) nécessite quelque chose comme une sorte de réaction du sujet à une déception, à l'un échec d'une corrélation attendue entre un ordre symbolique et la réponse du réel. Autrement dit que la colère c'est essentiellement lié à ce qu'exprime cette formule de Péguy, qui l'a dit dans une circonstance humoristique - C'est quand les petites chevilles ne vont pas dans les petits trous. »

321

Il suggère de « voir peut-être l'indice d'une ébauche possible d'organisation symbolique du monde chez les rares espèces animales où on peut effectivement constater quelque chose qui ressemble à la colère. », indiquant par là que cette passion comme les autres affects, est un signal en relation avec le registre symbolique. La colère signe donc dans la relation à un autre une déception ne pouvant être suffisamment symbolisée par la parole, et qui se traduit par une réaction exprimée par le corps « par tel ou tel corrélatif organique ou physiologique »³²². Et il insiste par conséquent sur le fait que ce que « l'affect n'est pas » : il n'est pas une donnée instinctive, et relève donc des pulsions sexuelles telles que Freud les a identifiées :

*« Il n'est pas l'être donné dans son immédiateté ni non plus le sujet sous une forme en quelque sorte brute. Il n'est, pour le dire, en aucun cas protopathique. (...) Et c'est même justement pour ça qu'il a un rapport étroit de structure avec ce qu'est, même traditionnellement, un sujet (...) Ce que j'ai dit par contre de l'affect, c'est qu'il n'est pas refoulé; et ça, Freud le dit comme moi. Il est désarrimé, il s'en va à la dérive. On le retrouve déplacé, fou, inversé, métabolisé, mais il n'est pas refoulé. Ce qui est refoulé, ce sont les signifiants qui l'amarrent. Ce rapport de l'affect au signifiant nécessiterait toute une année de théorie des affects. J'ai déjà une fois laissé paraître comment je l'entends. Je vous l'ai dit à propos de la colère. La colère, vous ai-je dit, c'est ce qui se passe chez les sujets quand les petites chevilles ne rentrent pas dans les petits trous. Ça veut dire quoi? Quand, au niveau de l'Autre, du signifiant, c'est-à-dire toujours plus ou moins de la foi et de la bonne foi, on ne joue pas le jeu. C'est ça qui suscite la colère. »*³²³

L'inhibition corrélative à la phobie et l'affect qu'est la colère sont deux signes que le sujet montre, grâce auxquels il exprime avec son corps des signifiants qui sont bien présents dans

³²¹ *Ibid.*, pp. 123 et 124.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

son psychisme et qui en tant que tels montrent leur appartenance au registre symbolique du langage. Mais ils sont « désarrimés » dans le discours du sujet, qui ne peut établir une logique de cause à effet entre l'affect qui échappe à sa maîtrise et l'objet externe qui le provoque. La théorie des pulsions développée par Freud peut éclairer la dimension proprement corporelle de ces réactions : en situant clairement le symptôme somatique hystérique comme effet du bouclage de la pulsion sur le corps propre à un niveau structurel, il nous indique en revanche que le niveau auquel ces signes labiles opèrent n'est pas structurel, mais se situe néanmoins en rapport avec *La Chose* et l'inconscient. Et il dessine clairement ce parcours pulsionnel en lui donnant la forme d'une boucle qui part du corps propre et revient se montrer d'une façon ou d'une autre dans le corps propre.

On peut supposer qu'entre les premières « entrées primitives » du sujet, qui constituent le terrain fondamental à partir duquel le sujet va se représenter le monde, et le lieu où se fixent secondairement les représentations fantasmatiques relatives à sa structure et qui génèrent des symptômes, se situe une zone de jeu possible à l'intérieur de laquelle l'analyse peut agir par reconfiguration des représentations. Dans cette zone également le sujet a pu choisir précocement de loger un moyen de sublimer comme alternative au symptôme.

La genèse de la sublimation chez la fille

En 1925, l'année qui suit la rédaction de « Pulsions et destins des pulsions », Freud procède à une sorte de rectification épistémologique en reprenant un élément, qu'il déplace pour en situer l'émergence antérieurement aux formations symptomatiques permettant d'identifier les névroses, les psychoses ou les perversions : il s'agit de la sublimation, telle qu'il a pu la repérer précisément chez la fille.

Dans son article « Quelques conséquences de la différence anatomiques entre les sexes », publié dans le recueil *La vie sexuelle*³²⁴, Freud insiste dans une longue introduction sur le fait que le « résultat de la recherche analytique » qu'il va exposer serait d'une grande importance, bien qu'il le livre sans qu'une « expérience enrichie lui en ait livré la preuve, si preuve il y a ». En effet, il estime ne plus avoir assez de temps devant lui pour traiter un sujet de cette ampleur et abandonne à ses collaborateurs la charge de le confirmer. Néanmoins, il ne qualifie pas sa théorie de supposition, mais de « résultat de recherche », ce qui laisse entendre que suffisamment de faits viennent l'étayer.

Freud a alors 69 ans et il déjà publié la majeure partie de son œuvre : en 1897 il a renoncé à sa *Neurotica* et en 1920 il a posé la pulsion de mort comme axiome de l'inconscient dans *Au-delà du principe de plaisir*. En 1923, il a également affirmé l'existence d'un complexe de castration dans un texte, « L'organisation génitale infantile » (inséré en 1930 dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*), faisant partie intégrante de l'ensemble de sa théorie sur le développement sexuel³²⁵. Le stade phallique est donc selon lui caractérisé par l'absence de représentation psychique du sexe féminin : « L'opposition, dit Freud, s'énonce ici : organe génital masculin ou châtré. »

Il dit s'être plutôt penché jusque-là sur le cas du garçon pour illustrer la place de l'objet génital dans la configuration générale de l'Œdipe : l'investissement du nourrisson par une libido « pas encore génitale », le père comme rival gênant pendant l'Œdipe, la disparition de l'Œdipe lors de l'angoisse de castration activée par la répression de l'onanisme et de l'énurésie, et sa constitution bisexuelle, qu'il relie à une double orientation active et passive. Il mentionne

³²⁴ « Quelques conséquences de la différence anatomiques entre les sexes », in Sigmund FREUD, *La vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 123-132.

³²⁵ Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. fr. Philippe KOEPEL, Paris, Gallimard, 2014, p. 91-132.

cependant « beaucoup d'inexpliqué » relativement à la préhistoire de l'Œdipe, notamment les « fantasmes originaires » liés aux observations du coït et à l'excitation qui en découle.³²⁶

Puis il aborde la question de l'Œdipe de la fille pour recentrer son analyse sur le titre de son article, à partir d'une question : qu'est-ce qui amène la fille à renoncer à la mère comme objet et à lui substituer le père ? Un lien de cause à effet semble d'emblée faire réponse dans le titre lui-même : la différence anatomique entre les sexes serait à l'origine de la « préhistoire » de l'Œdipe de la fille. Mais c'est avant l'Œdipe que Freud situe l'apparition des sublimations chez la fille. Aussi pouvons-nous à sa suite formuler une nouvelle question : qu'est-ce qui amène la fille à renoncer à la mère comme objet en sublimant ? Et en effet Freud apporte également des éléments de réponse à cette question dans ce texte.

La phase qu'il nomme « phallique » débute selon lui lorsque la fille découvre le pénis masculin et le regarde comme « la réplique supérieure de son propre petit organe caché et dès lors elle est victime de l'envie du pénis ».³²⁷

La fille quant à elle n'hésite pas et ne diffère pas sa réaction : « D'emblée elle a jugé et décidé. Elle a vu cela, elle sait qu'elle ne l'a pas et veut l'avoir. » : affirmation qui sonne comme une déclaration de guerre de la gent féminine, et qui n'est pas sans entraîner de multiples effets. « Une première possibilité est pour elle que puisse s'y « brancher » un « complexe de masculinité de la femme » . Freud crée ici un « complexe » à part entière, ce mot impliquant la présence d'un ensemble de manifestations associées qu'il n'évoque que brièvement dans l'attente de recherches plus approfondies. Il distingue ensuite deux issues possibles : soit elle refuse d'y renoncer et garde toujours espoir de l'acquérir, ce qui expliquerait ses comportements irrationnels, soit elle reste dans le « déni » de la castration, position à laquelle Freud associe un risque de psychose s'il persiste à l'âge adulte.

Mais Freud avance ici que chez la petite fille qui s'entête, l'une des conséquences en termes de comportement est d'être « contrainte par la suite à se comporter comme si elle était une homme » et cela sur deux modes possibles : sublimer ou haïr.

En l'absence de cette formation « compensatoire » qu'est la sublimation pour égaler l'homme « un sentiment d'infériorité s'installe » et « elle commence à partager le mépris de l'homme devant un sexe raccourci de façon si importante » : cette envie dont elle ne peut se détacher, d'égaler l'homme, la conduit par une sorte de coalescence à s'identifier à lui en portant un

³²⁶ S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit, p. 124, 125.

³²⁷ *Ibid.*, p. 126.

jugement haineux sur les femmes. En fait la question du « déni » se pose ici à nouveau concernant les hystériques ne supportant pas la féminité des autres femmes, y compris celle de leur fille ; ou manifestant un trait de perversion lorsqu'elles s'attaquent « au joint le plus intime » des autres aux femmes (à leur du corps ou à leurs sentiments).

La formulation « dans la mesure où elle ne s'épanouit pas dans la formation réactionnelle » suggère donc que sa réaction face au constat de son infériorité anatomique peut lui donner accès à une formation psychique permettant son épanouissement, par exemple une sublimation. La sublimation est donc définie comme une formation réactionnelle. Mais il s'agit là d'une réaction située dans le troisième temps de la pulsion mentionnée par Freud dans *Pulsions et destins des pulsions*, temps qui implique une position subjective. Elle intervient comme réaction du Moi qui désire « se faire admirer », par le moyen de réalisations dont il veut obtenir une compensation eu égard au dommage dont il s'estime être l'objet.

La deuxième conséquence est que cette envie du pénis peut persister aussi « avec un léger déplacement », dit Freud, dans la jalousie qui « joue un rôle bien plus grand dans la vie psychique de la femme ».

La troisième conséquence de cette envie « semble être un relâchement de la relation tendre à la mère en tant qu'objet ». Car c'est elle qui est rendue responsable de cette dotation défectueuse dès l'origine. « On ne comprend pas très bien cet enchaînement, ajoute Freud, mais on se convainc qu'en fin de compte c'est presque toujours la mère qui est rendue responsable du manque de pénis, cette mère qui a lancé l'enfant dans la vie avec un équipement aussi insuffisant ».³²⁸ Il avoue ne pas en avoir élucidé le rapport de cause à conséquence, tout en précisant que ce grief lui paraît motivé par un sentiment de jalousie envers un autre enfant, supposé être mieux aimé.

Freud ajoute une quatrième conséquence, car « l'élimination de la sexualité clitoridienne est une condition du développement de la féminité ».³²⁹ Il constate que la femme a moins recours à la masturbation que l'homme, et même manifeste une « intense réaction contre l'onanisme » dont elle veut se libérer, fait qu'il n'attribue pas à l'éducation mais à une « poussée de refoulement » à la puberté pour « écarter une bonne part de sexualité masculine pour faire de la place pour le développement de la féminité » : elle renonce alors à la concurrence avec le garçon grâce à « la reconnaissance d'une différence anatomique entre les

³²⁸ *Ibid.*, p. 128.

³²⁹ *Ibid.*, p. 129.

sexes », qui revient comme point de référence pour expliquer que la fille s'oriente vers un destin différent. La maxime « l'anatomie c'est le destin » pourrait alors s'entendre du côté de l'acceptation d'un réel faisant limite à l'imaginaire.

Une note en bas de page³³⁰ éclaire la position de Freud. Elle souligne que son analyse des conséquences de la différence anatomique entre les sexes est celle d'une privation imaginaire, et non réelle, du phallus. Il y critique en effet deux positions théoriques qui lui sont contraires : il cite d'une part Adler qui explique les conflits sociétaux de pouvoir à partir d'une revendication de « l'avoir » ou pas sur le plan anatomique, et d'autre part la « performance négative, un tour de force dans l'aveuglement et la méconnaissance » de psychanalystes déniaient l'existence de ce complexe de castration chez la fille (fait-il allusion à Mélanie Klein qui met l'accent sur les objets de la mère ?).

On peut rappeler à ce sujet que sa rédaction de l'analyse du *Petit Hans* date de 1908, et que c'est à partir de ce texte de Freud que Lacan réouvrira cette question en définissant le phallus comme objet imaginaire dans son séminaire IV, *La relation d'objet*.³³¹ Le garçon se regarderait d'emblée comme bien pourvu face à sa mère pendant l'Œdipe et devrait recourir à une représentation imaginaire de la perte de son pénis pour en sortir. La fille au contraire se considérant de facto manquante au début de la phase phallique (castration accomplie), elle élaborerait des réponses réactionnelles avant même d'aborder l'Œdipe, ce qui ouvrirait pour elle la possibilité d'une promesse d'obtenir réparation sous la forme d'un enfant. Le développement de la sexualité féminine se trouve donc ramené à la fonction d'un manque organique à l'origine de sa quête de suppléances avant même son entrée dans l'Œdipe : « formation secondaire » chez la fille, il est « précédé et préparé par les séquelles du complexe de castration ». Par conséquent, c'est l'importance de la préhistoire du complexe d'Œdipe chez la fille qui oppose fondamentalement les deux sexes, et cette phase est selon lui sans équivalent masculin connu.

Freud revient ensuite sur le rôle du complexe d'Œdipe, en différenciant ses effets d'un point de vue social chez le garçon d'abord, puis chez la fille.³³²

Il avait déjà décrit la réaction du garçon face au sexe féminin. Le petit garçon face au sexe féminin se conduit, rappelle Freud, « de manière irrésolue, peu intéressée avant tout ; il ne

³³⁰ *Ibid.*, p. 128.

³³¹ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit.

³³² S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit, p. 131.

voit rien ou bien par un déni il atténue sa perception ». Mais la menace de castration donne un sens à sa perception dans l'après-coup, et peut provoquer chez lui deux sortes de réactions, séparées, ensemble, ou liées à d'autres facteurs : « horreur de ces créatures mutilées ou mépris triomphant à leur égard ».³³³ Aussi, chez le garçon, l'Œdipe « vole littéralement en éclats sous le choc de la menace de castration » et ses investissements libidinaux sont « abandonnés, désexualisés et ils sont en partie sublimés ; ses objets sont incorporés dans le moi où ils forment le noyau du surmoi » dont il hérite dans le meilleur des cas, c'est-à-dire la liquidation du complexe d'Œdipe par la socialisation de l'individu.³³⁴

Chez la fille au contraire « Le motif de la destruction du complexe d'Œdipe (...) fait défaut », puisque la castration a déjà eu lieu et que c'est elle qui induit l'investissement œdipien. D'une part puisqu'elle n'a pas peur d'être privée d'organe à titre de représailles, l'interdit a peu d'effet sur elle, et c'est ainsi que Freud explique que « Le niveau de ce qui est moralement normal chez la femme est autre. Son surmoi ne sera jamais si inexorable, si impersonnel, si indépendant de ses origines affectives que ce que nous exigeons de l'homme ». Son Surmoi, « dérive », dit Freud, de la préhistoire de son Œdipe lié aux conséquences de la privation dont elle s'est estimée être l'objet : d'où son sens de la justice, jaugée à l'aune d'une injustice constituée, à son ressenti d'être lésée d'emblée plutôt qu'à la possibilité de recourir à une loi équitable et impartiale, et sa considération que ce qui est nécessaire ou non est relatif face à la primauté de sa revendication phallique. Mais pour Freud l'idéal d'une morale masculine et la partition sexuelle « pures » ne sont que des théories, car « tous les individus par suite de leur constitution bisexuelle et de leur hérédité croisée, possèdent à la fois des traits masculins et des traits féminins », car l'organisation psychique de tout individu, qu'il soit fille ou garçon, repose sur le refoulement d'une libido unique phallocentrique, selon un principe moniste.³³⁵ Lorsque Freud décrit la réaction de la petite fille, insistant sur le fait qu'elle « sait », c'est qu'il s'agit pour elle d'un savoir aussi intangible qu'une vérité dont elle décide d'assumer les conséquences. « D'emblée elle a jugé et décidé. Elle a vu cela, elle sait qu'elle ne l'a pas et veut l'avoir. » Mais que sait-elle ? Elle ne croit que ce qu'elle voit : elle ne l'a pas. Il y a quelque chose de définitif dans ce savoir, qui scelle son destin. Elle veut l'avoir, oui, mais on ne peut la payer de mots. En réalité elle sait qu'elle n'aura jamais un pénis de garçon, que ce dol est

³³³ *Ibid.*, p. 127.

³³⁴ *Ibid.*, p. 131.

³³⁵ *Ibid.*, p. 132.

irréparable. En dépit de toutes les promesses de dons dont elle peut faire l'objet, ça, elle ne l'aura jamais. Elle regarde comme infériorisée l'image qui lui est renvoyée, et qui est celle du manque dans l'Autre, et se trouve pourvue d'un corps défectueux dont elle ne parvient pas à se contenter. Elle ne peut que le constater et pâtit suffisamment longtemps de ce sentiment de frustration, avant que l'Œdipe ne puisse lui offrir des compensations substantielles, pour chercher par elle-même des solutions de bricolage, des « pièces détachées » à s'adjoindre afin de recouvrir ce dont elle s'est fait une honte.

À dommage imaginaire, réparation imaginaire. Les formations compensatoires qu'elle développe alors sont du registre de l'utilisation des leurres, qui vont déplacer le regard sur des objets de suppléance apposés au corps. Les objets plus-de-jouer, la fille en sait la valeur. De même, elle apprend très tôt à développer des habiletés langagières pour s'attirer attention et écoute de la part de ses auditeurs. Freud a connaissance des travaux des femmes psychanalystes qui ont très vite saisi les enjeux sociétaux de sa trouvaille, en particulier en introduisant la notion de *mascarade* féminine.³³⁶ Dessiner et peindre sont des activités qui font partie des productions socialement valorisées que les filles investissent donc très précocement, même si certains garçons ne les dédaignent pas non plus. Mais quid des symptômes, hystériques notamment, lorsque les possibilités de sublimer viennent à manquer ?

Lacan cependant, en orientant ses recherches sur la structuration psychique relativement au système du langage, a éclairé quelles raisons peuvent expliquer cette aversion fondamentale du sujet pour la mère. Mais nous pouvons d'ores et déjà considérer cette aversion comme liée à la formation réactionnelle que sont les sublimations choisies comme destin pulsionnel par les artistes.

³³⁶ cf. Hélène Deutsch, « Féminité masquerade », in Marie-Christine HAMON (dir.), *Féminité masquerade: études psychanalytiques*. Paris: Seuil, « Le Champ freudien », 1994., p. 197-231.

3.1.2. La psychanalyse représentée par la peinture

Dans « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité », Freud n'hésite pas à employer le terme « plastique » pour décrire les phénomènes hystériques dans le tableau que donne à voir leur corps. « Cette simultanéité contradictoire conditionne en grande partie ce qu'a d'incompréhensible une situation cependant si *plastiquement* figurée dans l'attaque et se prête donc parfaitement à la dissimulation du fantasme qui est à l'œuvre. »³³⁷

Le fantasme qui œuvre en façonnant le corps de l'hystérique est aussi celui que l'on peut s'attendre à voir représenté par le tableau.

Lucy, l'un des « tableaux primitifs » de Freud

Lacan compare le récit du cas Lucy R, l'une des hystériques célèbres analysées par Freud, et figurant dans l'un de ses tout premiers écrits analytiques de 1895, *Études sur l'hystérie*³³⁸, à la « peinture » des primitifs italiens : « le cas de Lucie R., qui est si joli... Peut-être eut-il l'occasion - pourquoi pas ? - de nous le rapporter d'une façon abrégée, a été entièrement résolu, et avec une aisance qui a la beauté des œuvres des primitifs. »³³⁹

Ce parallèle interroge donc sur le « donné à voir » du travail d'élaboration pulsionnelle qui se joue particulièrement dans la peinture. Lorsque Lacan évoque ce cas princeps, on pourrait voir dans cette comparaison aux primitifs italiens une référence à la façon imagée dont Freud décrit chronologiquement le travail de dénudage du symptôme par *hystorisation* par l'analyse. Celui-ci est comparable au cheminement lisible dans certaines prédelles des polyptiques, semblables aux « vignettes » découpant une histoire dans nos bandes dessinées, ou dans les cycles picturaux tels celui de *La Guérison miraculeuse* ou de *La Légende de Sainte Ursule* chez Carpaccio, qui déroule un processus de castration mené jusqu'à son dénouement, un terme fatal dans les écrits hagiographiques. Dans ces histoires le corps du saint est mis en pièces . Or

³³⁷ S. FREUD, *Névrose, psychose et perversion*, op. cit, p. 155.

³³⁸ S. FREUD et J. BREUER, *Études sur l'hystérie*, op. cit.

³³⁹ J. LACAN, *Les écrits techniques de Freud*, op. cit, p. 36.

le récit de Freud présente la suite des avancées de son analysante comme une série de vignettes cliniques très imagées, opérant un démontage du symptôme dans un sens chronologique inversé, au fur et à mesure que la patiente dépose les signifiants qui ont construit son édifice.

Miss Lucy R. est une jeune gouvernante anglaise adressée à Freud par l'un de ses amis médecin. Le psychanalyste la qualifie rapidement d'hystérique en raison de la nette contradiction entre sa perte de sensations olfactives, accompagnée d'hallucinations olfactives, et l'amélioration de son état d'un point de vue organique. Elle ne cède pas aux tentatives de suggestion hypnotique de Freud, demeure poursuivie par une odeur « d'entremets brûlé », et son état général est inhabituellement déprimé. Freud décrit longuement son embarras à l'occasion de cette cure, et expose aussi dans l'après-coup les fondements du procédé qu'il choisit alors d'appliquer.

Il explique être « tenté d'en faire le prototype d'un certain genre d'hystérie, celle qu'une personne sans hérédité chargée peut acquérir à la suite d'évènements appropriés. »³⁴⁰ Le choix de ce cas lui permet de mettre en évidence ce qu'il en est du phénomène hystérique en son principe même, c'est-à-dire dans sa relation à la représentation du langage, sans avoir à justifier de son indépendance par rapport aux facteurs organiques. Le symptôme de Lucy s'est probablement formé dans une zone perméable aux interventions de l'analyste.

Freud consacre cependant près d'un quart de l'écriture de ce cas à ce qu'il nomme « une longue mais indispensable digression »³⁴¹ sur sa méthode. À cette occasion il expose ce qu'est l'art de la suggestion par hypnose de Bernheim et pourquoi il y a renoncé, et démontre avec ce cas la preuve que le pouvoir de la cure tient tout entier dans le pouvoir de la parole. Lucy en effet n'a pas cédé à l'hypnose, précise-t-il, mais l'exigence de la concentration, les yeux fermés, lui a permis d'obtenir les résultats escomptés. Il mentionne donc la méthode de pression des mains sur le front du patient, ou le fait de saisir sa tête entre ses mains en lui demandant, au moment où la pression se relâche, de faire surgir un souvenir en le visualisant ou en le verbalisant.³⁴² De même, il relate un procédé (hypnotique) qui pourrait sembler « peut-être plus étrange encore », qui consiste à faire resurgir des chiffres et des dates supposés oubliés à partir de l'énumération par l'analyste des années, des noms des 12 mois

³⁴⁰ S. FREUD, J. BREUER, *Études sur l'hystérie*, op. cit, p. 95.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 88.

³⁴² *Ibid.*, p. 86.

de l'année, et des 31 chiffres du mois, et en demandant au patient d'ouvrir les yeux « lorsqu'il sentira quel chiffre est le bon », c'est-à-dire quel chiffre lui permet de faire une association pertinente.³⁴³ C'est alors que surgissent les images des souvenirs.

En fait cette « digression » se justifie si l'on saisit le projet de Freud. Car on peut voir se dessiner la genèse de l'invention de la psychanalyse à travers le choix explicite qu'il fait alors d'utiliser la cure par la parole plutôt que l'hypnose. Les images précieuses pour effectuer l'anamnèse surgissent grâce au procédé de « l'association libre » sans qu'il soit besoin d'y recourir, comme en témoignent toutes les expériences qu'il relate dans ses *Études sur l'hystérie*. En 1917 il énonce clairement : « Je suis en droit de dire que la psychanalyse proprement dite ne date que du jour où l'on a renoncé à avoir recours à l'hypnose. »

Il y décrit les phénomènes de remémoration sur le mode du roman introspectif en relatant les pensées et les sentiments qui le traversent. Les dialogues reconstitués comme une transcription intégrale de l'anamnèse nous permettent de clairement nous représenter les scènes des séances et de « voir » ce qui s'y passe comme si un film défilait sous nos yeux. On peut évoquer à ce propos le déroulement des spectacles vivants à la mode à cette époque, consistant à faire reconstituer, le plus souvent aux enfants, et des scènes et saynètes, pieuses pour la plupart.

Freud nous permet donc de nous représenter sa méthode, dans laquelle la vision intérieure, de préférence les yeux fermés, occupe une place majeure. Les occurrences du terme « voir » décliné sous toutes ses formes en témoignent, en particulier comme opération mentale exigée du patient. Freud appelle ainsi sa patiente à revoir, à reconstituer l'image clé de la scène traumatique comme un tableau pour effectuer sa « remémoration ».

De Miss Lucy il dit : « J'ai déjà dit que ces souvenirs présentaient toute la vivacité de scène réelle et qu'elle était une visuelle. De fait, une image surgit en elle sous une nouvelle pression de ma main, une image au début imprécise et fragmentaire, celle de la salle à manger de la maison. En compagnie des enfants, elle attend que les messieurs reviennent de l'usine pour le déjeuner (...) Persévérez, insiste Freud en s'adressant à elle, regardez cette image, quelque chose va sûrement se passer. »³⁴⁴ Et l'incitant à détailler l'image : « Vous voyez distinctement cette scène ? »³⁴⁵

³⁴³ *Ibid.*, p. 87.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 93.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 89.

Cette visualisation mentale permet à Lucy de replacer chronologiquement les éléments dont elle se souvient en les verbalisant dans une chaîne signifiante qui forme un récit, pour leur donner du sens, jusqu'à parvenir à un moment qui fait « noyau » traumatique. Alors se nouent la frustration imaginaire suscitée par l'évènement, la coupure symbolique opérée par les mots prononcés sur le moment, et le réel organique affecté. Freud utilise dans son texte la métaphore des hiéroglyphes à propos de Lucy. La jeune fille y est décrite comme possédée par une langue indéchiffrable, inscrite dans son corps, entre mots et images, et dont elle est comme séparée, coupée. Le sens de son symptôme ne lui est pas plus accessible que son corps, car il se trouve ailleurs, « hors d'elle ». Le désir qui l'habite parle d'ailleurs, d'un autre corps dans l'Autre. Freud parle « d'isoler psychiquement » la représentation comme si elle ne s'était jamais produite pour décrire ce qui se joue dans le processus hystérique. « Lorsque ce processus apparaît pour la première fois, il donne lieu à la production d'un noyau ou d'un point central de cristallisation où se forme un groupe psychique séparé du moi et autour duquel tout ce qui dépendait de l'idée contradictoire va se concentrer. » Il emploie le mot de « dissociation » du conscient.³⁴⁶

Il importe donc de distinguer la remémoration de la réminiscence. Si la première fait des liens et reconstitue une histoire, la deuxième apparaît sous forme de bribes de réel dont le caractère de dissociation est à l'image des effets pathogènes du symptôme pour le sujet. Si Freud affirme, concernant l'hystérie que « C'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique »³⁴⁷, c'est la dissociation qui caractérise la façon dont celles-ci se manifestent, dissociation solidaire du traumatisme, et qui agit « à la manière d'un corps étranger ».³⁴⁸

Sophie Gayard³⁴⁹, note que « Les scènes traumatiques que Freud met à jour dans le traitement de Lucy R ne sont pas le trauma en tant que tel, déjà elles l'habillent. » et rappelle à ce sujet la remarque de Lacan qui reprend cette question en 1954, évoquant les « formes immémoriales qui apparaissent sur le palimpseste de l'imaginaire, quand le texte s'interrompant laisse à nu le support de la réminiscence. »³⁵⁰

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 96.

³⁴⁷ « Communication préliminaire », *Ibid.*, p. 5.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 3,4.

³⁴⁹ Sophie GAYARD, « Réminiscence », blog *Attentat sexuel*, <https://www.attentatsexuel.com/reminiscence/>.

³⁵⁰ Jacques LACAN, *Le sinthome, Le séminaire, livre XXIII, texte établi par Jacques-Alain Miller*, Paris : Seuil, « Champ freudien », 1973, p. 131.

Les réminiscences appartiennent au registre du réel, et en tant que traces perceptives sont qualifiées de support, qui font le lit d'un travail imaginaire du sujet pour réécrire sans cesse une scène manquante qu'il revêt de « formes immémoriales ». Ces formes mythiques habillent son fantasme. La remémoration, située sur un versant symbolique, relève quant à elle effectivement dans sa modalité d'un tissage par répétition, qui redonne une texture et un sens au travail pulsionnel là où les réminiscences font trou pour le sujet.

Sophie Gayard repère la nouvelle place donnée à la réminiscence par Lacan dans le séminaire le *Sinthome*, qui est celle d'un signe. Ainsi « La réminiscence fait signe de la jouissance qui s'immisce dans le symptôme : « on se la *réminisce* »³⁵¹ Ainsi, la réminiscence n'est-elle pas le nom freudien de l'itération de la marque première de jouissance ? »³⁵²

Si ce qui manque dans l'image du corps est bien la représentation de la différence sexuelle, différence supposée permettre d'inventer un mode de relation entre les sexes, on peut concevoir que ces bribes de perception externes soient le support de fixations auquel l'hystérique collapse son symptôme somatique. On peut aussi en déduire que les images se constituent à partir de ces signes qui font trou et permettent une jouissance par le moyen de formations, de « formes immémoriales » venant les recouvrir.

Dès lors il s'agit pour sa patiente, dit Freud « de renouer le fil coupé »³⁵³.

Dans la *Science des rêves*, l'image du fil est à relier à celle du canal, qui fait l'objet d'une note en bas de page, mais que Freud déroule soigneusement. « Une patiente sceptique fait un rêve assez long, dans lequel il se produit que certaines personnes lui parlent de mon livre sur le « Witz » et en disent grand bien. Il est question ensuite d'un « canal », il s'agit peut-être d'un autre livre dans lequel le mot canal intervient, ou de quelque chose qui a à voir avec canal ... elle ne sait pas ... ça n'est pas clair. »³⁵⁴ Mais Freud relève justement ceci : « Or vous inclinerez certainement à croire que l'élément « canal » va se soustraire à l'interprétation, puisqu'il est à ce point imprécis. Vous avez raison pour ce qui est de la difficulté supputée ».

L'association est faite le lendemain seulement par la patiente, entre le mot « canal » et son interprétation : il s'agit du mot *Witz*, le *trait* d'esprit, justement. Elle se souvient avoir entendu

³⁵¹ Jacques LACAN, *Le sinthome*, *ibid.*

³⁵² S. GAYARD, « Réminiscence », *op. cit.*

³⁵³ S. FREUD, J. BREUER, *Études sur l'hystérie*, *op. cit.*, p. 84.

³⁵⁴ Sigmund FREUD, *L'interprétation du rêve*, trad. Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Seuil, 2013, p. 560.

raconter que dans un bateau entre Douvres et Calais un écrivain célèbre aurait dit en français à un anglais : « Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas (...), le Pas-de-Calais, par quoi il veut dire qu'il trouve la France sublime et l'Angleterre ridicule. » Freud remarque alors qu'entre les deux villes se trouve bel et bien un canal, une manche, le canal de la Manche. Et il ajoute : « Regardez ici le rapport de l'élément onirique à son inconscient. Il est comme un petit morceau de cet inconscient, en même temps qu'une allusion à celui-ci : son isolement l'a rendu complètement incompréhensible. » Freud ne se contente pas de relever le jeu verbal du mot d'esprit, il *voit* littéralement l'image cylindrique qui le supporte et qui est celle d'un canal qui permet le passage, l'association d'un mot à un autre. Mais c'est aussi la fragmentation du discours en images isolées qui fait obstacle et empêche l'accès au sens du rêve.

Inversement Freud permet grâce à ses paroles de faire resurgir les images d'un rêve oublié par un patient lorsque celui-ci oppose une résistance à l'analyste : « Je puis, dit-il, au demeurant achever la démonstration de ce que l'oubli du rêve est pour une large part une opposition de résistance par une *démonstratio ad oculos*. Lorsqu'un patient lui dit qu'il a oublié son rêve Freud l'aide « à se réconcilier avec quelque pensée désagréable, et à peine y est-on parvenu qui s'exclame : ça y est j'ai retrouvé ce que j'ai rêvé. Par le dépassement de cette résistance j'ai fait revenir le rêve dans la mémoire. »³⁵⁵

C'est donc un mythe fondateur de la psychanalyse que Freud décline dans ces premiers textes emblématiques. Représenté par la métaphore empruntée à la technique picturale, le procédé *per via di porre*, évoqué dans *La technique psychanalytique*³⁵⁶, se déploie pour décrire cette fois la formation du symptôme dans toute sa dimension imaginaire. « Dans toute une série de cas, j'ai pu constater de la même manière que les symptômes apparus en dernier recouvraient les premiers, et que seule la découverte de ceux-ci par l'analyse permettait de trouver la clé de tout le phénomène ». La logique de la cure est de procéder a contrario *per via di levare* car, dit Freud, « Il faut noter aussi l'ordre inversé auquel l'analyse doit de même se plier. »³⁵⁷ Dans

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 562-563.

³⁵⁶ Sigmund FREUD, *La technique psychanalytique*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

³⁵⁷ S. FREUD, J. BREUER, *Études sur l'hystérie*, *op. cit.*, p. 97.

la cure, il s'agit donc de faire tomber les morceaux d'images que sont les réminiscences en tant que signes du refoulement d'un signifiant refoulé désarrimé de ses affects.

Mais on pourrait également comparer l'analyse à une technique de restauration des œuvres d'art, également *per via di levare*, celle qui consiste à retirer une par une les couches de vernis qui occultent la représentation initiale. Les images qui surgissent alors sont celles des repentis et des lavis successifs dont la superposition est dissimulée par la couche finale de peinture, telles que les radiographies permettent actuellement de les reconstituer : elles montrent le cheminement de la conception d'une œuvre et illustrent celui du parcours de l'analysant.

Le récit que fait Lucy lui permet effectivement de « voir » précisément les rôles et les places dévolues à chacun. Lors d'une scène reconstruite comme une composition à un moment précis, elle décrit la lettre de sa mère avec son timbre, et les enfants autour d'elle : elle recrée à partir de cette composition la succession logique de ses pensées à l'égard des protagonistes dans le drame qui se joue pour elle, parmi lesquelles ses sentiments contradictoires et sa culpabilité à l'endroit de l'épouse défunte de son patron dont elle est amoureuse. C'est à une lecture d'indices, de signifiants iconiques qu'elle se livre, à la manière d'un décodage de l'histoire d'une scène mythologique dans un tableau. Tel portrait de défunt se superpose dans la peinture à un personnage mythique : il n'est pas rare alors qu'un personnage, un commanditaire par exemple, soit figuré sous les traits d'un héros. C'est d'ailleurs le ressort principal de l'art du portrait qui a pris ses lettres de noblesse au XVIII^e siècle.

Ici, l'image de sa mère malade qui l'appelle à son chevet lui permet de défaire l'association à la mère défunte des enfants, à laquelle elle a fait la promesse qui la retient. Cette condensation la divise autour d'un sentiment de trahison non élucidé. Car se refusant à situer son désir du côté de l'adresse à un homme, elle n'en a pas encore trouvé l'origine exacte. Son ambivalence à l'égard de sa mère, entre les deux versants mère abandonnique / mère abandonnée, et enfant abandonné / enfant abandonnant, l'empêche de choisir entre une place de mère et sa place aux côtés des enfants : elle ne peut donc ni assumer ni risquer de laisser voir son désir de prendre la place de l'épouse. Freud le lui dit plutôt brutalement, et elle l'admet : « Vous devez nourrir l'espoir de prendre vraiment la place de la mère. »³⁵⁸ D'un rôle à l'autre opère une logique de retournement.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 91.

La pulsion scopique, là encore, a noué cet amour, le jour où elle s'est fait regarder par « cet homme sérieux (qui) lui dit combien il comptait sur elle pour les soins à donner à ces enfants privés de mère, et la regarda en même temps d'une certaine façon... c'est à partir de ce moment-là qu'elle se mit à l'aimer et se plut à nourrir en elle l'espoir joyeux que cet entretien avait fait naître ».³⁵⁹ Mais un nouveau nouage s'était opéré alors que cet homme l'avait rudoyée verbalement à la place d'une autre femme, la rendant responsable d'avoir laissé cette femme embrasser les enfants, ce qu'il avait interdit. Lui-même pourtant était responsable de l'avoir laissée faire. Une fois encore les rôles sont inversés, et Lucy endosse l'interdit que les deux autres protagonistes lui font porter : elle retourne alors les sentiments tendres qu'elle lui prêtait en sentiments négatifs contre elle-même. Le dernier retournement rétablit les responsabilités respectives et fait tomber le symptôme qui constituait l'autopunition qu'elle s'était infligée pour avoir désiré être aimée de cet homme. On pourrait encore ajouter que la présence invisible d'un autre personnage vérifie l'équation de l'hystérique posée par Lacan, conforme au mythe du névrosé, selon laquelle la mort est le quatrième protagoniste qui mène la danse : elle est le fantôme phallique qui regarde le sujet et auquel celui-ci s'identifie. Lucy joue la morte, en prenant le rôle de la défunte, pour donner à voir l'impossible du rapport sexuel. Dans le rêve de l'injection faite à Irma, la mort est également un protagoniste très présent, non seulement parce qu'elle est la conséquence possible d'une évolution de la maladie, mais aussi parce qu'elle regarde directement Freud en la personne d'Otto, qui comme lui s'est injecté de la cocaïne, mais à une dose létale.³⁶⁰

La succession des scènes décrites est d'une grande précision qui rappelle celle des peintures des primitifs, architecturées selon la géométrie naïve d'une perspective uni focale, qui met en valeur de façon simple et lisible les protagonistes du drame, comme le fait la bande-dessinée, ainsi que la succession des événements conduisant à son dénouement. Le sens y est univoque et sans appel. Les cycles picturaux, dont la suite des images suit un ordre chronologique, tels les épisodes d'un roman, décrivent les étapes successives constituant le déroulement de l'histoire. Dans celui de *La légende de Sainte Ursule*, de Carpaccio, le rêve de Sainte Ursule préfigure le destin sacrificiel vers lequel la conduit son désir de jeune martyre chrétienne qui

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 92.

³⁶⁰ S. FREUD, *L'interprétation du rêve*, op. cit, p. 156.

refuse absolument le mariage car elle réserve sa virginité à Dieu. Le parallèle est frappant avec l'histoire de Lucy qui se retranche dans le célibat au nom d'une maternité sacrificielle.

On pourrait dire aussi que ces peintures, comme c'est le cas pour les scènes reconstituées par Lucy R., imagent l'accomplissement d'un désir comme peut le faire un rêve. Dans le cas de Lucy, son désir de jouer à la mère se réalise dans une pacification qui laisse cependant dans l'ombre une possible satisfaction du côté de la femme. Si *La vie est un songe*, pièce de théâtre de Pedro Calderón de la Barca écrite en 1635, met en scène les rapports entre illusion et réalité, entre jeu et rêve, et si *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, pièce écrite entre 1594 et 1595, est une comédie dans laquelle les fantasmes sèment la confusion entre rêve et réalité, c'est à ce dernier auteur que l'on doit aussi la phrase célèbre tirée du drame de l'acte V scène 5 de Macbeth « L'histoire humaine est un récit raconté par un idiot, plein de bruit et de fureur et qui ne signifie rien ».

De même, les images structurelles de ce mythe initial seront répétées, dupliquées, multipliées, développées en des ramifications dont la prolifération est matière à une littérature analytique. Le foisonnement des formations imaginaires dont Freud est témoin le conduit à découper et à composer l'œuvre princeps que constitue *La science des rêves*.

Des rêves sublimés par la peinture

Freud avait déjà rappelé, dans son *Esquisse* de l'appareil psychique, la valeur, désormais devenue pédagogique, des processus d'élaboration du rêve, dont il avait situé les opérations de refoulement des représentations dans l'inconscient, au niveau des processus primaires : « Quelque chose a été ajouté à A qui a été soustrait à B, le processus pathologique est celui d'un déplacement comme nous avons appris à le connaître dans le rêve donc un processus primaire Ψ . »³⁶¹

Cependant nous tenterons de cerner ce qui distingue les processus d'élaboration du rêve de ceux qui permettent au peintre d'élaborer les représentations picturales.

Quand en 1912-1913 Freud publie son ouvrage *Totem et Tabou*, il y expose rétrospectivement, le lien entre les processus à l'œuvre dans les pulsions et le travail d'élaboration créative du rêve proprement dit, qu'il qualifie de « bref, indigent, laconique »³⁶², en les opposant à ceux qui produisent des névroses. Il rappelle alors que « quasi régulièrement, en dehors de la condensation des éléments du rêve, c'est une réorganisation de ces éléments qui a eu lieu, plus ou moins indépendante de l'ordre précédent (...) dont l'intention est visiblement d'éliminer l'incohérence et l'obscurité résultant du travail du rêve au profit d'un nouveau sens. Ce sens nouveau, produit par l'élaboration secondaire, n'est plus le sens des pensées du rêve. » Freud en déduit que « l'élaboration secondaire du produit du travail du rêve illustre parfaitement les sens et les ambitions d'un système. Il y a en nous une fonction intellectuelle qui exige que tout matériel de perception ou de pensée dont elle s'est emparée soit homogène, cohérent et intelligible, et elle n'hésite pas à fabriquer une fausse cohérence quand certaines circonstances ne lui permettent pas de saisir la bonne. »³⁶³

Il en conclut que « les névroses présentent des concordances éclatantes avec les grandes productions sociales de l'art, de la religion et de la philosophie, tout en apparaissant comme des déformations de celles-ci. On pourrait presque risquer la thèse suivante : *l'hystérie est*

³⁶¹ S. FREUD, « Esquisse / Entwurf - Lettre à Wilhelm Fliess, 1895 », art. cit, p. 33.

³⁶² Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, trad. Dominique Tassel, présentation Clothilde Leguil, Paris: Seuil, « Points Essais », 2010., p. 190, note en bas de page.

³⁶³ *Ibid.*, p. 190

l'image déformée d'une création de l'art, la névrose obsessionnelle *l'image déformée d'une religion*, le délire paranoïaque *l'image déformée d'un système philosophique*. Cette déviation se ramène en dernière analyse au fait que les névroses sont des formations asociales »³⁶⁴, par conséquent à usage de satisfaction privée.

Mais « Pour le rêve, chacun sait maintenant que c'est la demande, que c'est le signifiant en liberté, qui insiste, qui piaille et qui piétine, qui ne sait absolument pas ce qu'il veut. » ajoute Lacan.³⁶⁵

Cependant l'hystérique a précisément pour caractéristique symptomatique principale de montrer ce qui ne peut se dire. Et si la question de l'hystérique est bien « Qui suis-je ? », les rêves d'Irma et de la Belle Bouchère en sont une illustration particulièrement parlante. Ils donnent à entendre des images représentant une scène dont elles sont des protagonistes « en quête de peintres », au sens où Pirandello donne la parole à des « personnages en quête d'auteur ». Savent-elles qui elles veulent être, ou bien demandent-elles à celui auquel elles s'adressent de redessiner leur portrait ? On peut dire effectivement que Freud « fait œuvre » grâce aux récits de ces « Bouches d'Or » auxquels il accorde assez d'importance pour les sublimer et pour faire de leurs créations oniriques la trame de l'invention de la psychanalyse. Ces rêves qui s'inscrivent dans la suite des écrits sur les premiers « tableaux hystériques » peuvent être considérés comme des créations à part entière dans la mesure où ils sont constitués en sujet de l'œuvre de Freud qui leur donne corps par son écriture. Les images qui constituent l'étoffe des récits que Freud les appelle à évoquer prennent souvent une consistance réelle, et leur enchaînement lui permet de faire état de la réalité du fait psychique et de la façon dont il se forme.

L'interprétation des rêves précède et prépare l'élaboration du concept de pulsion en tant que processus créatif en décrivant ses éléments constitutifs et ses processus de division, de ramification, ou au contraire de superposition, de fusion. Ces processus que Freud nomme « condensation » et « déplacement » étant également ceux qui œuvrent dans la peinture, Freud fait souvent appel à des œuvres picturales pour les décrire. Nous nous appuyons donc sur les modèles cités par Freud pour mettre en évidence, inversement, que ce dernier avait

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Jacques LACAN, *L'envers de la psychanalyse, Le séminaire, livre XVII, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien »*, p. 149.

repéré le mode de travail pulsionnel à l'origine de la création, et plus particulièrement de la création picturale.

Dans la première partie de son ouvrage paru en 1900, *La science des rêves*, Freud recense les études portant sur le rêve qui ont été effectuées avant lui afin de mieux s'en démarquer. Dans la deuxième partie il expose sa propre théorie sur l'interprétation, la formation, la fonction, et le travail du rêve. La troisième partie, qui découle des précédentes, aboutit à l'exposition de sa théorie dite « de la première topique », telle qu'il l'a esquissée dans *L'Entwurf*, dans laquelle il décrit le fonctionnement de l'appareil psychique constitué de trois instances, le conscient, le préconscient et l'inconscient.

Analysant le cas de Dora en 1905, Freud explique que cette étude laborieuse et approfondie sur les rêves était un préalable nécessaire sur lequel il s'est appuyé pour comprendre les psychonévroses. Le rêve peut en effet être comparé au fantasme, en tant qu'il est une forme de réalisation hallucinée d'un désir refoulé d'un individu. Il est donc également une forme d'expression de son symptôme et nous permet d'approcher la façon d'exister du sujet, en donnant consistance à la représentation qu'il se fait de sa place dans le monde.

Il n'est pas anodin en la circonstance que Freud occupe plusieurs places dans le récit du rêve d'Irma, qui est promu « rêve des rêves » dans la deuxième partie de son ouvrage. Lui-même s'y présente comme un acteur agi par ses pulsions « d'analyse ».

Il est tout d'abord le rêveur qui rêve qu'il est psychanalyste. Mais il est aussi dans le rêve le destinataire du rêve d'Irma, le psychanalyste qui doit déchiffrer le message énigmatique qui lui est adressé par cette femme hystérique. Psychanalyste, il l'est donc ici doublement. On peut même ajouter qu'en écrivant ce récit il est un psychanalyste s'interrogeant sur la psychanalyse, et désirant transmettre l'expérience de sa pratique. Freud situe d'ailleurs le rêve d'Irma dans la deuxième partie, celle dans laquelle il entre dans le vif du sujet, juste après ce que l'on peut considérer comme un préambule, et il intitule cette partie « La méthode d'interprétation du rêve - Analyse d'un modèle de rêve » : le rêve d'Irma est donc présenté comme un rêve modèle pour l'analyste.

Freud raconte que pendant l'été 1895 il a psychanalysé une jeune femme de son entourage proche. Il avoue d'ailleurs ne pas avoir terminé le travail avec elle car elle n'avait pas accepté

son interprétation. Ce sont les résistances de la patiente qui auraient donc suscité son rêve, qu'il expose avec force détails.

Dans ce rêve, Freud reçoit Irma parmi des invités et lui reproche de n'avoir pas accepté sa solution, et d'être par conséquent toujours malade. Cependant ses symptômes lui semblent si graves qu'ils décident de l'examiner. Il inspecte alors sa gorge.

Irma ouvre la bouche et nous conduit directement à ce que Freud va identifier comme un « ombilic », un lieu psychique où s'arrêtent les mots, et où il constate que se localise la fameuse tache blanche : « je trouve à droite une grande tache blanche ». Mais celle-ci est aussi accompagnée de l'autre côté « d'étonnantes formations chiffonnées manifestement imitées des cornets du nez, des croûtes couleur gris blanc, assez étendues ».³⁶⁶

Par ailleurs Freud remarque concernant les plaintes d'Irma : « Les douleurs au cou, au ventre, à l'estomac ; ça la noue complètement », mais quant aux « douleurs dans la gorge, dans le ventre, les nœuds dans le larynx, tout cela ne jouait pratiquement pas de rôle chez elle ».³⁶⁷ Irma se plaint donc de ce qui empêche son corps de s'exprimer, mais pas de ce qui la condamne au silence. Ce qui se dessine du symptôme prend la forme de nœuds qui imagent on ne peut mieux une fermeture accomplie.

Freud mentionne d'ailleurs à plusieurs reprises le mot de *membrane*, qui est pour la première fois associé à l'un des développements du récit qu'il qualifie d'« annexe » : « La personne du docteur M. et la *membrane* réapparaissent de fait dans le cœur du rêve. »³⁶⁸, terme repris dans le chapitre VII, dans lequel il écrit qu'« elle donne à identifier une *membrane* diphtérique », ainsi que le mot *métastases* : « une affection métastatique » et « une zone cutanée infiltrée à l'épaule gauche », qui est associé à la phrase évocatrice suivante : « Je remarque maintenant aussi l'un des rails sur lesquels l'association de pensée se déplace et progresse dans le rêve. »³⁶⁹

³⁶⁶ Sigmund FREUD, *L'interprétation du rêve*, op.cit., p. 145.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 147.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 148.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 334.

La note en bas de page indique que Freud signale « l'assonance entre le premier verbe «verspüre» (sens, ressens), et l'ensemble suivant «wie er spüre» (la façon dont il se sent) »³⁷⁰. En fait il perçoit directement dans son rêve l'association entre l'oxymore métonymique et le retournement du symptôme sur son corps propre : l'énoncé « je perçois dans mon propre corps » amène Freud à remarquer « à quel point la désignation « zone cutanée infiltrée » est inhabituelle. » La question de l'enveloppe corporelle affectée par ce qui le regarde est immédiatement abordée ensuite avec l'expression « *Malgré la robe* » en italique et dont il dit pourtant que « ce n'est qu'une parenthèse », tout en l'associant « aux enfants que l'on met à nu pour les examiner ». Mais l'idée qui surgit ensuite, d'un clinicien (!) qui verrait à travers les vêtements, lui reste justement obscure, et il avoue n'avoir « aucune envie de (s)'aventurer là plus avant »³⁷¹. La représentation du rêve lui oppose un écran dont il se recouvre pour voiler sa castration.

L'image du développement du symptôme en réseau est aussi représentée par le mot *métastases* qui revient à plusieurs reprises et qui introduit une discordance avec le diagnostic de diphtérie. En fait, les mots dérivent et divergent, s'engendrent l'un l'autre par métonymie en produisant une matière impure, glissant de *diphtérite* à *diphtérie* puis à *dysenterie*, tournant autour du signifiant manquant qui est l'objet du désir de savoir de Freud, sans que soit nommé le diagnostic du mal qui affecte Irma, qui consonne pourtant de façon si proche avec le mot *hystérie*.

Ce rêve est une formation de l'inconscient qui permet à l'analyste de réaliser son désir à moindre coût : Freud dit se venger « de la patiente rétive en la troquant contre une autre, plus avisée, plus docile », et « les douleurs d'Irma ne m'incombent pas, car c'est elle qui en a la responsabilité en refusant d'accepter la solution que je lui propose », « elles ne me concernent pas car elles sont d'origine organique », etc....³⁷²

Freud parle à ce sujet des « corrélations de cette vaste matière, sur laquelle repose le rêve »³⁷³. Et la cure de ces formations appelle une élimination : « Cet albumine, il finira bien par s'évacuer » s'exclame un collègue dans le rêve. Et Freud de noter que « dans cet élément

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 150, 151.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 151.

³⁷² *Ibid.*, p. 158.

³⁷³ *Ibid.*, p. 159.

du rêve est contenue une raillerie à l'égard des collègues ignorants de l'hystérie ». Au sujet de l'un d'eux il se demande s'il ne s'est pas « assis dessus ». ³⁷⁴ Or il n'est pas dépourvu d'intérêt de rapprocher le terme allemand traduit par *albumine* qui signifie littéralement « blanc d'œuf », *Eiweiss*, de ce que Freud dit plus loin, au chapitre VII, de l'ombilic du rêve. Le rêve, dit-il, est « assis » sur l'ombilic.

Le désir de se débarrasser de cette matière se lit dans le rêve de Freud dans un acte de *lyse*, de perte, dont le caractère *anal* a déjà été signalé : la « vague idée théorique lointaine sans doute que les matières pathogènes peuvent être évacuées par l'intestin » conjoint les deux mots en un seul, celui d'*anal-lyse*. Ce rêve de désir d'analyse de symptômes organiques le regarde, l'interpellant quant au pouvoir des mots et de leurs effets troublants, car leur circulation ne répond pas à une logique rationnelle. Cette image est clairement exposée lorsque Freud complète le tableau de l'analyse du rêve de l'étoile de mer (cf. infra) par le rêve « *Matter and Motion* », faisant allusion au *Malade imaginaire* de Molière, grâce à une citation extraite de la pièce de théâtre : « La matière est-elle louable ? » qui devient dans son rêve « la matière est-elle laudable ? – a motion of the bowels », un mouvement des intestins. ³⁷⁵

Le mot *motion* que l'on peut traduire par mouvement nous met sur la voie d'une notion essentielle : la constitution du rêve se fait dans un mouvement, elle est une action en devenir, et suit une direction.

De fait, la logique temporelle de cette configuration en réseau, non chronologique, situe la représentation dans une sorte de quatrième dimension, une dimension irréaliste qui rend sa lecture impossible dans les trois dimensions de la perspective visuelle géométrale qui nous est familière. C'est à ce constat qu'aboutira Lacan en se référant à une logique topologique pour montrer la position de l'inconscient du sujet.

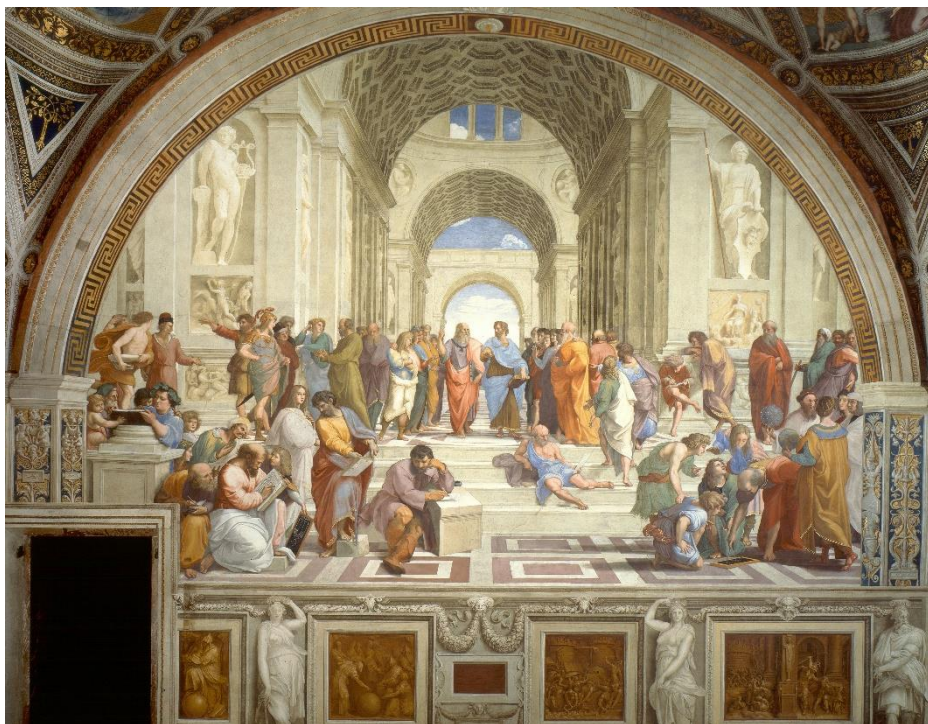
Pourtant c'est une métaphore picturale qui permet à Freud d'éclairer comment il est possible au rêve de montrer grâce à des images une représentation du discours de l'inconscient, qu'il

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 153.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 152.

serait impossible de transmettre autrement. Il expose de cette façon quels sont les procédés du rêve.

La mise en présence d'éléments qui n'ont jamais existé en même temps peut-être fixée dans un tableau. De même, le rêve permet de réunir « ce matériau en un résumé organisé comme situation ou comme processus. Il restitue une *corrélation logique* sous la forme d'une *simultanéité* ; il procède en cela semblablement au peintre qui s'installe dans un même ensemble tous les philosophes où tous les écrivains pour créer l'image d'une école d'Athènes ou du Parnasse, alors qu'ils n'ont jamais été ensemble dans une même salle ou sur un sommet de montagne, mais constituent bien cependant une communauté pour qui les considère de manière pensante. »³⁷⁶



Raphaël, *L'École d'Athènes*, 1512-1508³⁷⁷

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 355.

³⁷⁷ Raphaël, *L'École d'Athènes*, 1512 1508, fresque, 440 cm × 770 cm, 1512 1508, Palais du Vatican, Stitched together from vatican.va, Domaine public, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4406048>.

Freud a très certainement à l'esprit les fresques des *Stanze de Raphaël* au Vatican. *L'École d'Athènes*, fresque monumentale de Raphaël (440 × 770 cm) exposée dans *la Chambre de la Signature* du musée du Vatican, réalisée entre 1508 et 1512, rassemble les figures majeures de la pensée antique « dans une même salle » en réalisant un écrasement spatio-temporel lisible uniquement dans une dimension symbolique.

Le Parnasse, fresque du même peintre commencée vers 1509, est la suite de la première, dans le temps et dans l'espace, puisqu'elle se trouve dans la *Stanza* voisine : elle rassemble quant à elle « sur un sommet de montagne » des personnages mythologiques, le Parnasse étant le lieu de résidence d'Apollon et des Muses. Celles-ci sont les inspiratrices des artistes, parmi lesquels on notera deux poètes inconnus dits « poètes du futur jugeant le passé » : c'est le rapprochement entre deux dimensions temporelles dans un même lieu, que justement la peinture peut rendre possible et faire coexister dans l'image.

Freud accentue le redoublement des jonctions irrationnelles effectuées par ces œuvres en citant leur emplacement « sur site », qui rend également lisible dans une dimension symbolique l'effet d'écrasement spatio-temporel obtenu par chacune de ces représentations : l'accolement des deux salles qui les supportent « condense » justement pensée philosophique et pensée mythologique, de même que le rêve assemble des images et des mots extraits du vécu du rêveur et des images et des mots qu'il fantasme, en créant le rêve « de toutes pièces ».

La façon dont l'artiste inscrit sa place dans ces œuvres n'en est pas moins représentative du procédé : il sépare tout en donnant à voir côte à côte son autoportrait et sa signature apposée de façon significative sur le cou de l'un des personnages de *L'École d'Athènes*, donné pour être Euclide. Raphaël n'a alors que vingt-cinq ans en 1508 et vient d'être nommé peintre officiel de la papauté. Mais il s'incarne dans ses fresques comme le concepteur de cette géométrie picturale.

On peut rappeler que l'oxymore, figure familière dans l'art de la Renaissance³⁷⁸ et en particulier dans la poésie, exprime aussi la volonté du commanditaire, le pape Jules II, de réconcilier la spiritualité de la foi et la rationalité nécessaire à l'accomplissement de ses missions temporelles.

Freud remarque donc que le rêve, de la même façon, n'exprime pas les alternatives mais les réunit, ce qu'il illustre avec le rêve « classique » de l'injection faite à Irma. Toutes les possibilités sont concomitantes quant à la causalité de ce qui lui arrive : Freud n'est pas coupable de la persistance de ses douleurs mais la faute réside dans sa résistance à accepter la solution, elle vit dans des conditions sexuelles défavorable mais ses douleurs ne sont absolument pas de nature hystérique mais de nature organique. « Le rêve réalise complètement toutes ces possibilités qui s'excluent presque les unes les autres et ne se scandalise pas d'ajouter encore une quatrième solution du même genre, tirée du désir à l'œuvre dans le rêve. »³⁷⁹

Freud parle de « cercle de pensées qui joue dans le rêve » pour remettre en cause son professionnalisme, mais ce même « cercle de pensées se serait mis à ma disposition, dit-il, pour que je puisse faire la preuve de la haute conscience professionnelle qui est la mienne ». Ce « matériau mental » réversible découle selon lui « du sujet plus circonscrit du rêve », qu'il a défini deux pages auparavant : « Le rêve me déclare quitte de l'état de santé d'Irma » pour ce cas précis, conclut-il.

En fait, dit Freud, « Le rêve expose un certain état des choses, tel que je voudrais désirer qu'il soit : son contenu est donc une satisfaction de désir, son motif est un désir (Der Traum stellt einen gewissen Sachverhalt so dar, wie ich ihn wünschen möchte; *sein Inhalt ist also eine Wunscherfüllung, sein Motiv ein Wunsch.*) ».³⁸⁰

³⁷⁸ Bertrand ROUGÉ, « Oxymore et contrapposto, Maniérisme et Baroque: sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels », : sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels ». *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe – XVIIIe siècles)*, n° 9 (1 avril 2006). <https://doi.org/10.4000/episteme.2543>.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 357, 640.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 157.

Traduit simplement par le mot français raison *motif*, explication, le mot *Motiv* est également présent dans *Pulsions et destin des pulsions* en 1915, où il se rapporte à la sublimation dans la phrase suivante qui concerne le but des pulsions :

« Da ich die Sublimierung hier nicht zu behandeln gedenke, die Verdrängung aber ein besonderes Kapitel beansprucht, erübrigt uns nur Beschreibung und Diskussion der beiden ersten Punkte. Mit Rücksicht auf Motive, welche einer direkten Fortsetzung der Triebe entgegenwirken, kann man die Triebsschicksale auch als Arten der Abwehr gegen die Triebe darstellen »,

la deuxième phrase étant ainsi traduite par l'équipe éditoriale (et en particulier par Jean Laplanche) :

« En tenant compte des motifs qui s'opposent à ce que les pulsions suivent directement leur cours, on peut aussi présenter les destins de pulsion comme des modes de la défense contre les pulsions. »³⁸¹

Les pulsions qui opèrent par renversement en motion contraire, par retournement sur la personne propre, par refoulement et par sublimation, sont donc dérivées, et leur cours est redirigé sous la pression de certaines raisons ou *motifs*. Le mot est traduit par *cause* et on ne sait s'il s'agit d'une cause interne ou externe, mais elle n'est pas sans rapport avec l'objet et ses substitutions.

Or, il n'est pas inintéressant de remarquer que le terme *motif* est aussi celui qui s'applique en allemand aux images et aux œuvres d'art, et il résonne alors lui-même du côté du dessin, tout comme en français. Le dictionnaire Larousse³⁸² donne successivement les équivalents suivants dans les domaines des actions, des images, des œuvres d'art à *das Motiv* : mobile, motif, thème. Ce mot peut caractériser des éléments récurrents dans le travail d'un artiste ou d'un artisan (dans les décors d'objets ou la broderie par exemple).

En analysant « Le rêve de l'injection faite à Irma », Lacan a relevé comment Freud a introduit « l'hypothèse d'une régression pour rendre compte du caractère figuratif, c'est-à-dire imaginaire, de ce qui se produit dans le rêve ». Et il explique que c'est « parce que l'état de rêve ne permet pas aux processus de se poursuivre normalement jusqu'à la décharge motrice

³⁸¹ S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 16.

³⁸² <https://www.larousse.fr/dictionnaires/allemand-francais/Motiv/289073>

qu'il y a retour en arrière du processus de l'influx intentionnel, et apparition de son caractère imagé. Les choses peuvent aller à l'envers. »³⁸³

Cependant, il y a lieu de se demander dans le cas de la sublimation, qui se déclare comme solution avant même l'Œdipe, s'il ne s'agit pas plutôt d'un « arrêt sur image » du processus pulsionnel qui ne peut parvenir à s'unifier : le désir du sujet étant resté attaché à l'imaginaire maternel, ce dernier ne parvient pas d'emblée « à un désir surmonté. Ce qu'il reconnaît et fixe dans cette image de l'autre, c'est un désir morcelé. - Ce que le sujet trouve dans l'autre, c'est d'abord une série de plans ambivalents, d'aliénations de son désir - d'un désir encore en morceaux. »³⁸⁴

Freud remarque que le représentant de la pulsion peut-être scindé en deux parties ayant deux destins différents : « Il peut même se faire, comme nous l'avons vu dans la genèse du fétiche, que la représentance de pulsion originelle ait été décomposée en deux morceaux dont l'un succombât au refoulement, tandis que le reste, précisément à cause de cette intime connexion, connut le destin de l'idéalisation. »³⁸⁵

De même, on peut en déduire qu'il est possible, dans le cas de la peinture, qu'une partie de la « représentance » puisse être idéalisée en composant une image supposée être conforme au désir de l'Autre, à partir de fragments de perception prélevés au réel du corps du *Nebenmensch* auquel le sujet est restée attaché, associés par condensation à d'autres signes iconiques.

L'interprétation de Lacan concernant les rêves de fraises de la petite Anna éclaire le phénomène de transposition des objets interdits du corps de la mère en images du rêve. Elle hallucine encore son désir, qui n'est pas vraiment refoulé : les fraises interdites dans la réalité lui reviennent alors comme un réel en tant qu'images, car son désir a détaché du corps de l'autre des fragments pour les transposer sur des objets désexualisés : « la petite Anna

³⁸³ J. LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit, p. 203, 204.

³⁸⁴ J. LACAN, *Les écrits techniques de Freud*, op. cit, p. 170.

³⁸⁵ « Le refoulement », in S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 37.

n'hallucine que les objets interdits (...) Et si Freud oppose le principe de réalité au principe du plaisir, c'est justement dans la mesure où la réalité y est définie comme désexualisée ».³⁸⁶

On pourrait donc plutôt commencer par poser la question sous la forme d'un comment. En effet ce qui se révèle dans ce rêve tournerait plutôt autour d'une question qui serait : comment le rêve s'y prend-t-il pour montrer l'indicible à son interlocuteur ?

Freud dans la deuxième partie de *La science des rêves*, consacre le chapitre IV à décrire « La déformation dans le rêve ». Mais Lacan préfère donner à ce chapitre le titre « La transposition du rêve », qui traduit mieux les procédés utilisés par l'inconscient relativement aux déplacements, superpositions, coupures et remplacements de mots ou de parties de mots.

Freud oppose tout d'abord « deux grandes forces » à l'origine de la formation des rêves : « les tendances, le système. L'une construit le désir qui est exprimé dans le rêve, l'autre le censure et par suite de cela déforme l'expression de ce désir »³⁸⁷. La déformation qui rend le rêve « énigmatique » est donc un processus de défense créé par le psychisme dans l'après-coup. Mais, dit Freud, l'accès de la conscience aux pensées latentes inconscientes ne peut se faire que grâce à l'intervention de ce système de censure : c'est seulement parce qu'il les modifie pour les rendre acceptables qu'elles peuvent être remémorées au réveil. Freud conçoit donc la conscience comme « un organe des sens qui perçoit le contenu d'un autre domaine »³⁸⁸, effectuant une traversée en un retour vers l'inconscient régi initialement par les pulsions.

« Il faut que l'analyse dévoile le sens caché de chaque rêve qui est d'accomplir un désir »,³⁸⁹ insiste-t-il. Et il aborde alors directement ce qu'est le désir, dont l'accomplissement peut s'accompagner de déplaisir, désir travesti dans le rêve car contré par « une intention de refoulement ». La notion de refoulement devient donc essentielle au point de l'amener à modifier sa formule :

« *Le rêve est l'accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé)* »³⁹⁰.

³⁸⁶ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 173.

³⁸⁷ S. FREUD, *L'interprétation du rêve*, op. cit, p. 131.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 132.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 133.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 145.

Or ces opérations peuvent être en jeu aussi bien dans l'élaboration du rêve que dans le mot d'esprit³⁹¹ ou d'autres formations de l'inconscient. Freud, en faisant appel à la peinture, élargit donc le champ d'action de la pulsion à l'objet d'art.

Ce chapitre qui fait suite à celui intitulé « Le rêve accomplissement de désir », vient parer immédiatement aux objections soulevées par sa thèse selon lesquelles les rêves au contenu pénible, en particulier les cauchemars, ne vont pas dans le sens d'une satisfaction du désir. Et Freud y répond en argumentant à partir du fait que le rêve opère des transformations sur son contenu, qui est donc dissimulé.

Car l'hypothèse de Freud est en réalité beaucoup plus subversive, en ce qu'elle regarde la nature même du désir humain, le travail pulsionnel produisant des représentations qui travestissent la réalité et gouvernent les actes. Il rappelle, ainsi qu'il l'a dit précédemment au chapitre III, qu'il existe certains rêves « non voilés de désir », mais que « là où l'accomplissement du désir est méconnaissable, déguisé, on peut affirmer qu'il y a eu tendance à se défendre contre lui, il n'a pu s'exprimer que déformé ». C'est précisément pour dissimuler ce que le désir a d'inavouable que le processus du rêve passe par une déformation. Ainsi « le travail d'interprétation découvre derrière le rêve », un contenu de pensée caché, le contenu latent dissimulé derrière le contenu manifeste.

La fin du chapitre aborde la question de l'angoisse. Freud remarque à ce sujet que, dans le rêve comme dans la phobie, l'angoisse ne provient pas des représentations qui l'accompagnent, « elle est issue d'une autre source. » À ce stade d'élaboration de son travail il considère les cauchemars comme une variété de rêves « avec un contenu sexuel dont la libido s'est transformée en angoisse. »³⁹², qui proviendrait d'une libido « détournée de sa destination et n'ayant pas trouvé d'emploi ». Les cauchemars seraient donc « des rêves à contenu sexuel dont la libido s'est transformée en angoisse ».³⁹³

Plus tard, dans *Inhibition, symptôme, et angoisse*³⁹⁴, en 1925, Freud nuance son explication et soutient que ce n'est pourtant pas toujours le cas. Car il fait désormais une place à la pulsion

³⁹¹ cf. Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier. Paris: Gallimard, « Folio Essais » 201, 1993. cf. Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier. Paris: Gallimard, « Folio Essais » 201, 1993.

³⁹² S. FREUD, *L'interprétation du rêve*, op. cit, p. 146, 147.

³⁹³ *Ibid.*, p. 145.

³⁹⁴ Sigmund FREUD, *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. Joël Doron et Roland Doron. Réimpr. de la 6e Paris: Presses universitaires de France, « Quadrige », 2007. Sigmund FREUD, *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. Joël Doron et Roland Doron. Réimpr. de la 6e Paris: Presses universitaires de France, « Quadrige », 2007.

de mort qui œuvre dans l'angoisse. Dans *Le malaise dans la culture*³⁹⁵, il reconnaît à la pulsion de mort le pouvoir d'infléchir le destin des sociétés.

Or le rêve de l'injection faite à Irma montre au terme ultime du désir un innommable que Lacan a identifié pour ce qu'il est dans son deuxième séminaire :

« Ce qui est intéressant, dit-il, ce sont les étapes de l'élaboration du rêve, car c'est là que se révèle ce que nous cherchons dans l'interprétation du rêve, cet x, qui est en fin de compte désir de rien. Je vous défie de m'apporter un seul passage de la *Traumdeutung* qui conclue- le sujet désire ceci. »³⁹⁶

Les explications de Freud, non élaborées d'un point de vue linguistique, analysent le rêve comme nous révélant « une sorte d'état primitif de l'humanité », dans lequel le symbolisme entretient un rapport archétypal avec l'image : elles présentent de ce fait « bien des difficultés » d'un point de vue topique et « La régression temporelle, formelle, produit également les plus grandes antinomies ». La dimension symbolique du langage est recouverte par la mort en tant qu'impossible à symboliser et Lacan en conclut que « le rapport imaginaire est, chez l'homme, dévié, en tant que là se produit la béance par où se présentifie la mort. »³⁹⁷

Le travail de la « pulsion de mort » qui présentifie la perte de jouissance inhérente à la dimension du langage, manifeste dans les rêves, se montre logiquement le plus souvent sous ce jour imaginaire dans la peinture.³⁹⁸

Freud théorise le processus du travail du rêve en relation avec ce qu'il a déjà explicité concernant l'appareil psychique, dont il a exposé ce qu'il est convenu d'appeler sa première topique. Cette fois, le processus de formation du rêve est exactement décrit comme celui qui opère dans le langage, en particulier dans le chapitre « Condensation et déplacement » de la quatrième partie.

S'il avait montré précédemment que le travail de condensation pouvait porter sur des personnes, il va démontrer à présent qu'il s'applique aussi aux mots « traités comme des

³⁹⁵ Sigmund FREUD, *Le malaise dans la culture*, trad. fr. Pierre Cotet, René Lainé Johanna Stute-Cadiot, Nouvelle éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2015. Sigmund FREUD, *Le malaise dans la culture*, trad. fr. Pierre Cotet, René Lainé Johanna Stute-Cadiot, Nouvelle éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

³⁹⁶ J. LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit, p. 288.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 286, 287.

³⁹⁸ cf. le texte orienté par la psychanalyse de Régis MICHEL, commissaire de l'exposition, *Posséder et détruire: stratégies sexuelles dans l'art d'Occident*, catalogue d'exposition, [Musée du Louvre, Paris, France - 10 avril - 10 juillet 2000]. Paris: Réunion des musées nationaux, 2000.

choses », et ajoute qu'ils « connaissent les mêmes compositions que les représentations de choses », ce qui implique que ces recompositions peuvent être entendues comme des inventions du psychisme.

On peut rappeler la mention faite par Freud de « représentations de chose » dans son texte tiré de sa correspondance avec Fliess, l'*Entwurf* (cf. supra, § 2), dans lequel il rendait compte d'une représentation du monde organisée par le psychisme grâce à la perception, sur fond de réalité, et composée d'objets de trois types :

- Les représentations de **choses**, *Sachvorstellungen*
- Les représentations de **mots**, *Wortvorstellungen*
- La **Chose**, *Das Ding*

Nous avons vu que la représentation psychique comporte selon lui deux étapes : le psychisme prélève tout d'abord des fractions de réalité, en tant que fragments d'événements perçus, ainsi que des mots perçus, étape préliminaire nécessaire précédant nécessairement la seconde, celle de leur nomination en tant qu'objets. Lors de l'étape de la représentation de mots, « Le symbole s'est complètement substitué à *La Chose (das Ding)*. »

Il en concluait donc bien que le langage, par la voie de la symbolisation, est ce qui permet à l'humain d'articuler sa présence au monde de façon consciente.

Si Freud situe la formation du rêve proprement dite à l'étape de la représentation de choses, c'est qu'il s'est opéré, par refoulement dans l'inconscient, une régression à une étape antérieure à la symbolisation consciente du langage, alors que la « deuxième production du rêve » dont il est question plus loin dans le texte pourrait être considérée comme une sorte d'articulation consciente, d'ailleurs liée au fait qu'elle implique une adresse à l'analyste.

Freud emploie bien ici le terme *die Sache* pour parler de *choses*, *mot* qui combiné à celui de *Vorstellungen*, forme *Sachvorstellungen*, pouvant lui-même être traduit par *représentation de choses*, et revêtant alors, comme on l'a vu, un sens différent de *Das Ding*, puisque ces *Sachen* sont assimilées en tant que représentations.

Freud y distinguait donc les représentations de mots des représentations de choses, qui sont des bribes d'images ou de perceptions. Suivent alors des exemples concrets tirés de rêves :

Par exemple, une patiente rêve d'un banquet qui se terminerait dans une *Maistollmütz*, et plusieurs associations découlent de chaque syllabe, chacune issue d'une bribe de conversation familiale à table :

- *Mais*, maïs : lors de l'exposition du Jubilé, figure de porcelaine de *Meißen* représentant un oiseau/ *Miß* étant partie pour *Olmütz*, mies, dégoûtant
- Associé à *Stoll* dans *Mann Stoll*, folle des hommes
- *Mütz* dans *Olmütz*, ville de Moravie septentrionale

Ici les éléments sonores du mot sont déformés, et entrent dans la composition de plusieurs autres mots, par des associations multiples.

Les procédés sonores sont variés : assonance, rime, glissement d'un mot à un autre par association d'idées, homophonie, anagramme, inversion, substitution de syllabe, néologisme, permettant le cas échéant des condensations de personnes.

Il semblerait donc que ces mots que Freud considère comme des « choses », sont des objets sonores, dont les bribes sont des sons, des parties de mots entendus, mais qui deviennent aussi des objets visuels par le biais de l'écriture qui demande à être lue, donc regardée.

La suite logique au chapitre suivant porte sur la notion de déplacement.

Freud distingue deux sortes de rêves :

- Ceux comme « l'injection faite à Irma » où tous les éléments sont cohérents avec le souhait du rêve, les pensées du rêve.
- Ceux, comme le rêve de l'oncle, dans lesquels le sens du « le point central », la barbe blonde, se détache du « noyau des pensées du rêve », les souhaits de grandeur. C'est à leur propos qu'il use du terme de « déplacé », car le centre du rêve vers lequel convergent de nombreuses associations semble sans lien logique avec ce qui fait le plus sens dans le rêve.³⁹⁹

Peut-on voir comme le fait Lacan, dans la « barbe blonde » du rêve de l'oncle, « la béance symbolique, majeure, le manque symbolique, le point x en somme correspondant à l'ombilic du rêve » (leçon du 29 avril 1959) ?⁴⁰⁰

«Alors à partir de là, dit-il, à partir de cette structure où le sujet, dans son moment de disparition - et je vous le répète c'est là une notion dont vous pouvez trouver la trace lorsque Freud parle de l'ombilic du rêve, le point où toutes les associations convergent pour

³⁹⁹ S. FREUD, *L'interprétation du rêve*, op. cit, p. 350.

⁴⁰⁰ Jacques LACAN, *Le désir et son interprétation, Le séminaire, livre VI, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: La Martinière, 2013, p. 402.*

disparaître, pour n'être plus reliables à rien (d'autre) que ce qu'il appelle l'*Unerkannt*. »⁴⁰¹, c'est-à-dire à *La Chose, Das Ding, méconnue*.

Freud mentionne ici des « pensées éloignées », « interpolations artificielles en vue d'une certaine fin », celle de faire le lien entre contenu et pensées du rêve.

Il s'agit d'une « production secondaire », dit Freud, qui transfère et déplace les intensités psychiques des éléments.

Pour lui « la place essentielle du travail du rêve », mérite le nom de déplacement car c'est le principal moyen par lequel le rêve déforme les pensées du rêve pour les censurer.

Si Lacan préfère parler de « transposition du rêve », c'est peut-être parce que ce terme traduit mieux les procédés utilisés par l'inconscient relativement aux déplacements, superpositions, coupures et remplacements de mots ou de parties de mots. Or, les opérations que Freud a repérées dans la peinture et qu'il applique aux rêves peuvent jouer dans d'autres formations de l'inconscient, ce qui met en évidence justement la façon dont la peinture elle-même advient au peintre en s'articulant à l'inconscient.

Dans « La direction de la cure », Lacan rappelle « l'automatisme des lois par où s'articulent dans la chaîne signifiante :

- la substitution d'un terme à un autre pour produire l'effet d'une métaphore
- la combinaison d'un terme à un autre pour produire l'effet de métonymie »⁴⁰²

Et dans son séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan insiste à nouveau sur le fait que « l'expérience de la psychanalyse ne commence qu'avec la démarche de Freud dans le champ du rêve », car cette expérience permet de repérer que le sujet se constitue entre perception et conscience.

Les traces de la perception évoquées par Freud se constituent par effacement de la perception pour que ça passe dans la mémoire. Il ne s'agit pas là de refoulement, mais d'un temps où ces traces sont constituées par synchronie signifiante. Et c'est dans ces traces de la perception que Lacan retrouve la formation des signifiants du sujet. Elles se constituent, dit Lacan, « dans la simultanéité », par « synchronie signifiante ».

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 501,502.

⁴⁰² « La direction de la cure », in J. LACAN, *Écrits, op. cit.*, éd. 1966, p. 622.

Il indique qu'en d'autres couches, les traces se constituent, cette fois de façon différente, « par analogie » : il y repère la métaphore, formée « par contraste et similitude » sur un axe diachronique.

La synchronie, et la métonymie qui lui est associée, procède donc par « hasard et contiguïté ». La figure d'un « défilé » plutôt que celle de la chaîne est la plus appropriée pour rendre compte de la façon dont ces éléments s'accrochent entre eux. Nous retrouverons cette configuration visible dans l'agencement des figures des toiles de Watteau par exemple, en dépit de leur valeur symbolique relative aux représentations du discours social de son temps.

La diachronie, grâce à la métaphore, met en jeu la structure. Il s'agit d'une structure en diaphragme, dit Lacan, « diaphragme » dont « le cœur est béant ». Il parle même de « béance causale »⁴⁰³. Elle introduit une troisième dimension, temporelle, que nous retrouverons également dans des compositions picturales où la perspective involute la composition vers un dedans « béant ».

À s'approcher de ce centre le sujet se divise, à l'approcher de trop près il peut être en danger de se dissoudre. Mais c'est aussi dans cette zone que prennent racine le rêve, l'acte manqué, le mot d'esprit :

*« Freud est aimanté par ces phénomènes, et c'est là qu'il va chercher l'inconscient. Là, quelque chose d'autre demande à se réaliser — qui apparaît comme intentionnel, certes, mais d'une étrange temporalité. Ce qui se produit dans cette béance, au sens plein du terme se produire, se présente comme la trouvaille. C'est ainsi d'abord que l'exploration freudienne rencontre ce qui se passe dans l'inconscient. Trouvaille qui est en même temps solution — pas forcément achevée, mais, si incomplète qu'elle soit, elle a ce je-ne-sais-quoi qui nous touche de cet accent particulier que Théodore Reik a si admirablement détaché — seulement détaché, car Freud l'a bien fait remarquer avant lui — la surprise — ce par quoi le sujet se sent dépassé, par quoi il en trouve à la fois plus et moins qu'il n'en attendait — mais de toute façon, c'est, par rapport à ce qu'il attendait, d'un prix unique. »*⁴⁰⁴

C'est en ce lieu que les formations artistiques puisent les éléments de leurs représentations, dont la singularité fait le prix autant que leur agencement. On peut donc penser que les *Sachen* sont directement articulés au corps, sortes de reflets fragmentaires de faits perçus par les sens. Ces matériaux psychiques fondamentaux donnent lieu à des représentations de l'imaginaire du corps sur un versant métonymique.

⁴⁰³ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 55, 56.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 33.

Hélène BONNAUD décrit des *Rêves de corps*⁴⁰⁵ qui évoquent étrangement certaines œuvres d'art. On peut notamment se demander si la Vénus idéalisée de Botticelli ne fait pas partie intégrante du patrimoine inconscient des images de la civilisation lorsqu'elle mentionne « une chevelure ondoyante ». On assisterait même, grâce aux effets de l'analyse, à des sortes de retrouvailles de l'état de jubilation du sujet face à son image au miroir. Inversement les rêves de décomposition de corps peuvent faire écho aux Vénus des médecins de la Renaissance, ou aux membres de corps en tissus exposés par Annette Messenger.⁴⁰⁶ Les immenses salles dans lesquelles le spectateur est invité à entrer renvoient à la pulsion de mort qui travaille à la perte des objets du corps :

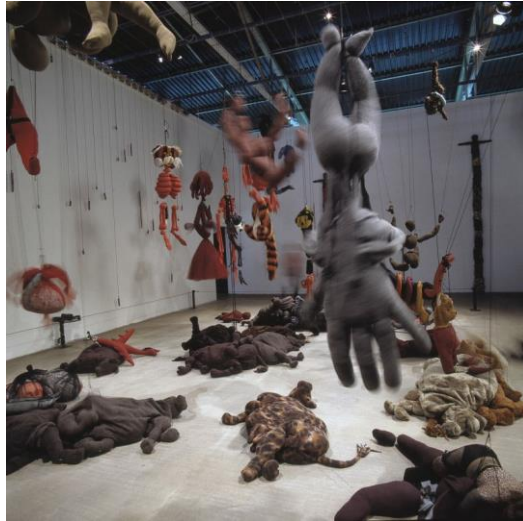
*« Dans certains rêves, le sujet se voit avec le corps qu'il aimerait avoir, images sublimées de son corps qui interprètent son désir : telle femme se rêvera avec une chevelure ondoyante, tel homme, une jambe ou un corps tout entier érigé et manifestant la puissance. Ces images de corps correspondent à la mise en scène, – cette autre scène qu'est l'inconscient –, d'une représentation de soi, sublimée. Cela montre l'insatisfaction que nombre de sujets ont pour leur propre image ou la crainte qu'ils ont de ne pas avoir le corps phallique qu'ils espéraient (...) l'expérience de l'analyse modifie l'image du corps. Il n'est pas rare en effet de voir combien les sujets en analyse se libèrent dans leur rapport à leur propre corps, l'investissent différemment et de ce fait, s'en servent autrement. Ils en jouissent un peu mieux, c'est-à-dire qu'ils s'y même⁴⁰⁷ davantage, si vous me permettez ce néologisme (...) Les rêves apparaissent aussi comme des cauchemars où les images du corps surgissent dans des situations de démembrements, de déformations, donnant au rêve sa connotation d'horreur. Corps coupés, brûlés, meurtris, battus, enchaînés, etc. mettent en évidence la puissance des représentations allant de la déphallicisation du corps à sa destruction. L'impact de la violence met souvent fin à la torture qu'infligent de tels rêves par un réveil brutal. En effet, l'image du corps donne consistance au corps vivant et relève d'un certain réglage des pulsions de vie. Quand celle-ci surgit morcelée, défaite, engloutie, mutilée, etc., c'est la vie qui est touchée. Le corps dans le rêve se décompose pour marquer la présence de la mort dans le psychisme. Elle surgit dans les rêves nocturnes, nous rappelant la puissance de ce réel de la mort dans l'inconscient. Le sentiment d'avoir un corps dont parle Lacan dans le séminaire *Le sinthome*⁴⁰⁸, a pour conséquence de pouvoir le perdre (...) Le rêve donne à lire, par l'interprétation de l'analyste, le corps qui se jouit. »*

⁴⁰⁵ Hélène BONNAUD, « Le trop et le réel », *La Cause du Désir*, vol. 87, no. 2, 2014, pp. 81-82.

⁴⁰⁶ « L'Hommage aux couturières" d'Annette Messenger témoigne et résume son engagement de créateur. Réalisée en 2015, cette installation présente sept rubans de couturière de trois mètres suspendus au mur. » extrait de "Annette Messenger", in "Art et textile », *La Lettre - Académie des Beaux-Arts*, Le Dossier-82.

⁴⁰⁷ J. LACAN, *Encore*, op. cit, p. 79.

⁴⁰⁸ J. LACAN, *Le sinthome*, op. cit, p. 150.



Annette Messager, *Articulés-désarticulés*, 2001-2002⁴⁰⁹

En effet, dans l'hystérie, dit Freud, la pulsion boucle son circuit sur le corps propre en formant un symptôme somatique. Le rêve, formation qui relie le inconscient et conscient, permet une verbalisation qui, adressée notamment à l'analyste, externalise les pulsions en incarnant les représentations par le moyen de la parole. La sublimation quant à elle permet au sujet de dériver la boucle de la pulsion hors corps propre en incarnant les représentations auxquelles elle donne naissance en une image visuelle que le sujet peut voir : c'est particulièrement le cas pour le tableau que le peintre peut regarder comme un corps de substitution sur lequel elles se projettent.

On peut donc supposer que les mécanismes entre rêve et création artistique sont similaires du point de vue de la formation intrapsychique qui sous-tend la représentation.

Néanmoins la production de l'objet réel externe que constitue l'objet d'art implique d'effectuer un tour supplémentaire dans le nouage qui articule le sujet au réel : la deuxième phase de représentation, qui implique le conscient du sujet, est au travail de façon bien différente selon qu'elle passe par la parole ou par la mise en œuvre d'un objet d'art qui engage le corps même (et notamment l'œil et la main). Nous posons l'hypothèse que créer une œuvre d'art, en l'exemple un tableau, implique un objet précis, et une mise en acte en un « temps » bien précis de la pulsion.

⁴⁰⁹ Annette MESSAGER, « *Articulés-désarticulés* », 2001-2002, installation réalisée à la Documenta XI de Kassel en 2002, 2002.

Cette singularité demande à être dépliée en brossant un tableau de l'œuvre des pulsions dans la création picturale.

3.2. *Se faire une image*

Dans *Pour introduire le narcissisme*, Freud décrit le moment bien particulier où le *Moi idéal* intervient, produit par le déplacement du narcissisme du moi réel sur un moi idéal, qu'il place dans le registre imaginaire. Cet avènement correspond bien au processus d'« assumption jubilatoire » décrit par Lacan dans son stade du miroir : « C'est à ce Moi idéal que s'adresse maintenant l'amour de soi dont jouissait dans l'enfance le moi réel. Il apparaît que le narcissisme est déplacé sur ce nouveau Moi idéal qui se trouve, comme le moi infantile, en possession de toutes les perfections. »⁴¹⁰

C'est dans cette instance du *Moi idéal* qu'il situe l'apparition d'un facteur constitutif particulier, dans « les rapports de cette formation d'idéal et de la sublimation », qui peut advenir comme issue constituante pour le sujet. Cependant, bien qu'étant une formation du *Moi idéal*, tout donne à penser que la sublimation reste articulée au moi réel. Comment cela est-il devenu possible ?

La sublimation répond aux exigences du *Moi* sur un plan idéal en lui procurant des satisfactions imaginaires puisque la « nature (du *Moi*) n'en est pas changé ». Il ne s'agit pas non plus de satisfaire à un idéal qui serait un trait idéalisé prélevé dans *Autre* et qui viendrait à manquer au sujet, en tant que facteur constituant pour la formation d'un *Idéal du moi*. La sublimation satisfait un *Moi* imaginaire et n'est pas dans le don symbolique à l'*Autre*, car elle apporte au sujet des satisfactions libidinales. Seulement la libido est alors externalisée et déplacée sur un objet. Elle ne satisfait pas directement le corps propre du sujet par l'incorporation d'un objet puisqu'elle est déplacée sur un corps externe, mais elle se satisfait dans ce déplacement même, de la « déviation » même de la pulsion. « La sublimation est un processus qui concerne la libido d'objet et consiste en ce que la pulsion se dirige sur un autre but, éloigné de la satisfaction sexuelle; l'accent est mis ici sur la déviation qui éloigne du sexuel. »

Effectivement, la satisfaction que le sujet retire de cette opération tient à ce déplacement lui-même, car c'est dans le mouvement libidinal lui-même que se produit sa jouissance. L'idéalisation, précise Freud, est un processus qui concerne l'objet, par lequel celui-ci est agrandi et exalté psychiquement sans que sa nature soit changée. L'idéalisation est possible

⁴¹⁰ S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit, p. 98, 99.

aussi bien dans le domaine de la libido du moi que dans celui de la libido d'objet. Par exemple, la surestimation sexuelle de l'objet est une idéalisation de celui-ci. » C'est ce qui permet à Freud de formuler une distinction majeure :

« Ainsi, pour autant que sublimation désigne un processus qui concerne la pulsion et l'idéalisation un processus qui concerne l'objet, on doit maintenir les deux concepts séparés l'un de l'autre. La formation de l'idéal du moi est souvent confondue avec la sublimation des pulsions, au détriment d'une claire compréhension. Tel qui a échangé son narcissisme contre la vénération d'un idéal du moi élevé n'a pas forcément réussi pour autant à sublimer ses pulsions libidinales. L'idéal du moi requiert, il est vrai, cette sublimation mais il ne peut l'obtenir de force; la sublimation demeure un processus particulier; l'idéal peut bien l'inciter à s'amorcer mais son accomplissement reste complètement indépendant d'une telle incitation. »⁴¹¹

Car lorsque l'idéal du moi prend de l'ampleur, il peut provoquer davantage encore de refoulement chez le névrosé, sans pour autant lui donner accès à la sublimation :

« On trouve justement chez les névrosés les plus grandes différences de tension entre le développement de l'idéal du moi et la quantité de sublimation de leurs pulsions libidinales primitives, et, en général, il est bien plus difficile de convaincre l'idéaliste de ce que sa libido reste logée dans une position inappropriée que d'en convaincre l'homme simple qui est resté modéré dans ses prétentions. Formation d'idéal et sublimation ont aussi des relations tout à fait différentes avec les facteurs déterminant la névrose. La formation d'idéal augmente, comme nous l'avons vu, les exigences du moi, et c'est elle qui agit le plus fortement en faveur du refoulement; la sublimation représente l'issue qui permet de satisfaire à ces exigences sans amener le refoulement. »⁴¹²

La sublimation, étant source de satisfaction, permet donc d'éviter le refoulement. Mais nous avons vu qu'elle est conditionnée par une particularité du fonctionnement psychique du sujet, qui tient vraisemblablement à un dédoublement de l'Autre. L'enjeu pour lui est de produire un objet qui soit l'incarnation du phallus qu'il imagine être désiré par l'Autre et qui supporte la valorisation de ses productions imaginaires. L'« agrandissement » concerne donc directement l'objet produit, l'objet d'art, le tableau par exemple. Cette idéalisation est aussi le fait du discours produit par l'Autre, qui lorsqu'il prend de l'ampleur, vient conforter le narcissisme du sujet. Mais cette instance ne suffit pas à faire l'artiste, qui naît de la conjonction paradoxale entre sa jouissance du faire, de la jouissance motrice pulsionnelle de produire un objet, découlant d'un déplacement de la jouissance anale, et de la satisfaction narcissique obtenue par la valorisation de cet objet, phallicisé par l'Autre, auquel il a abandonné sa parole.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

3.2.1. S'imaginer au miroir de l'Autre

Lacan a très vite établi un lien entre les découvertes freudiennes et les découvertes neurologiques qui lui sont contemporaines : « Les effets de la lobotomie frontale sur les douleurs jusque-là incurables de certaines formes de cancer, le fait étrange de la persistance de la douleur avec l'ablation de l'élément subjectif de gêne dans de telles conditions, nous conduisent à suspecter que le cortex cérébral fonctionne comme un miroir, et qu'il est le *lieu où les images sont intégrées dans le relation libidinale* que nous laisse entendre la théorie du narcissisme. »⁴¹³ Cette remarque à elle seule justifie amplement que la question des images soit abordée sous l'angle de la pulsion.

Dans la publication en 1949, de son texte remanié de 1936, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *je*, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique », Lacan rappelle sa genèse : « La conception du stade du miroir que j'ai introduite à notre dernier congrès, il y a treize ans, pour être depuis plus ou moins passée dans l'usage du groupe français, ne m'a pas paru indigne d'être rappelée à votre attention : aujourd'hui spécialement quant aux lumières qu'elle apporte sur la fonction du *je* dans l'expérience que nous en donne la psychanalyse. »⁴¹⁴

Ce texte fondateur qui peut éclairer comment la représentation picturale prendre place dans la genèse de la formation du sujet, nous ramène aux premiers temps de son enseignement psychanalytique. Il en dit aussi « Je suis entré dans la psychanalyse avec une balayette qui s'appelait le stade du miroir. »⁴¹⁵

Toute comparaison mise à part, on peut tout de même situer ce texte comme ayant dans son œuvre une place aussi primordiale que celle de l'*Entwurf* dans l'élaboration de Freud relativement à la coupure épistémologique qu'il représente : Lacan y inscrit d'emblée le

⁴¹³ texte lu par Lacan à la British Psycho-Analytical Society le 2 mai 1951, JACQUES LACAN, « « Some reflections on the ego », suivi d'une traduction en français », *International Journal of psychoanalysis*, 43, 1953, p. 11-17.

⁴¹⁴ « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *je*, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique. Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse, à Zurich le 17-07-1949. Première version parue dans la Revue Française de Psychanalyse 1949, volume 13, n° 4, pp 449-455, in Lacan, *Écrits 1, op. cit.*, éd. 1999, 1:92.

⁴¹⁵ Séminaire XV, *L'acte analytique*, inédit, leçon du 10 janvier 1968

fondement de sa pensée en prenant le contrepied d'un certain nombre d'idées reçues, et en affirmant la primauté de la singularité des représentations de chaque individu. Il contient lui aussi en germe des questions essentielles qu'il déploiera tout au long de ses interventions orales ou écrites.

C'est la raison pour laquelle nous en citerons quelques extraits, afin de mettre en perspective certains éléments de ses enseignements permettant de repérer comment le processus de création picturale peut s'articuler dans l'histoire de la constitution du sujet :

- Il marque une coupure épistémologique quant à la valeur constituante de l'image du corps pour déterminer le « destin pulsionnel » du sujet, et donc, le cas échéant, celui du peintre. La question éthique est clairement évoquée à la fin de ce texte par Lacan lorsqu'il rappelle les considérables effets « d'inertie » sur les sociétés de la poursuite illusoire pour se constituer à tout prix un « je-idéal ». Ceux-ci se manifestent « sur le plan de fatalité, où se manifeste le ça », c'est-à-dire sur un plan inconscient chez le sujet dans « la définition la plus extensive de la névrose : comme la captation du sujet par la situation donne la formule la plus générale de la folie, de celle qui gît entre les murs des asiles, comme de celle qui assourdit la terre de son bruit et de sa fureur ». Il faut donc voir dans ce moment de structuration commun à tous des individus la racine de toutes les folies agressives dans lesquelles l'humanité est plongée.
- Il situe le processus sublimatoire comme faisant partie intégrante de la formation du Moi idéal, ce qui suppose que son usage peut avoir des conséquences éthiques notables lorsque la création artistique n'est pas traversée par la dimension symbolique. Il établit donc le lien entre l'image du corps et les modèles imaginaires produits par le sujet pour se représenter sa place dans le monde.
- Il expose comment se compose cette image du corps constituée de signes qui, s'ils ne sont pas articulés en signifiants par la symbolisation, ne peuvent suffire à structurer une représentation cohérente et à faire tableau. Ce dernier point permet de repérer un caractère structurel de la création picturale : la lutte pour se constituer un corps en dépit de la fragmentation qui habite le sujet est rendue visible dans l'œuvre.

Une conférence portant le même titre fut prononcée à l'occasion du XIV^e Congrès de psychanalyse de l'IPA, le premier auquel participait Lacan, à Marienbad. S'il avait déjà, à 35 ans, acquis une notoriété en France en tant que psychiatre, il n'était pas encore psychanalyste. Il ne se rendit pas en 1936 à la réunion organisée autour de Freud, de passage à Paris sur la

route de l'exil, ne s'attendant plus à la reconnaissance de Freud qu'il espérait en 1932 quand il lui avait envoyé sa thèse. Il importe de rappeler le contexte historique de cet événement : en effet Gérard Wajcman a mis en évidence le lien entre la rédaction de cette conférence et la découverte faite par Lacan de l'idéologie nazie fondant son éthique sur une esthétique, portée en particulier par les films de Leni Riefenstahl, cinéaste officiel du III^e Reich⁴¹⁶. Avec l'accession d'Hitler au pouvoir avait eu lieu en effet, en 1933, le premier autodafé incluant les « écrits de l'école de Freud », « contre la surestimation de la vie pulsionnelle qui effiloche l'âme ». Dès 1938, l'*Association psychanalytique* fondée par Freud fut dissoute.

Lacan prit la parole le lundi 3 août 1936. Mais seules des notes de Françoise Dolto⁴¹⁷ témoignent de ce premier texte inédit perdu par Lacan, et qui n'a pas pu être prononcé en entier car il fut interrompu au quatrième top de la dixième minute exactement par Ernest Jones. Une deuxième trace, effacée, est un projet d'essai rédigé par Alexandre Kojève auquel Lacan devait participer à l'été 1936, et qui ne verra pas le jour.

Dès le lendemain, malgré le désaccord d'Ernst Kris, Lacan se rendait à Berlin pour « aller prendre l'air du temps, un temps lourd de promesses, à l'Olympiade » puisqu'au moment même où il prononçait sa célèbre communication avaient lieu les fameux Jeux Olympiques de Berlin de 1936, durant lesquels l'image idéale du corps athlétique constituait un spectacle d'art total au service de la propagande nazie. Il s'est agi alors pour les nazis de produire ce que Walter Benjamin appelle « une esthétisation de la politique ». Lacan a donc rencontré à Berlin cette exaltation des corps, utilisée comme un moyen d'accomplissement de l'unité de corps d'un peuple dans la foule nazie, qui a détruit la division du corps social fondant la démocratie. Cette image idéale de la beauté d'un peuple aryen, en imposant le silence, voilait la réalité de la ségrégation à l'œuvre qui a précédé l'horreur de la solution finale nazie menant une guerre contre la « laideur juive ». On repère ici les effets possibles d'une propagande fondée sur un Moi idéal dont il sera question dans le *Stade du miroir* comme *Je-idéal*, en l'absence d'un Idéal du Moi fondé sur une véritable élaboration langagière impliquant le sujet dans sa dimension symbolique ⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Cf. Gérard Wajcman, «Note sur le stade du miroir», conférence sur Radio-Lacan, Les lundis de l'AMP "Vers Rio 2016", Local de l'ECF, 27 novembre 2015. <https://radiolacan.com/fr/podcast/les-lundis-de-lamp-vers-rio-2016-au-local-de-lecf-marie-helene-roch-helene-bonnaud-gerard-wajcman-et-pierre-naveau-soirees-animees-par-laure-naveau/3>

⁴¹⁷ Gérard GUILLERAULT, *Le miroir et la psyché: Dolto, Lacan et le stade du miroir*, Paris, Gallimard, 2003.

⁴¹⁸ Gérard Wajcman, «Note sur le stade du miroir», op. cit.

Lacan n'écrit pas ou peu entre 1932 et 1948.

Entre 1932 et 1938, il effectue alors sa propre analyse avec Lœwenstein et suit le cours de Kojève sur Hegel. En 1938, devenu analyste, conscient d'avoir introduit un concept nouveau dans la théorie, c'est vers Kojève qu'il se tourne pour formuler ses hypothèses et observations cliniques, dans un vocabulaire philosophique très éloigné des références habituelles de la psychiatrie et de la psychanalyse. L'essentiel des notions exposées lors cette conférence fut inclus en 1938 dans « Les complexes familiaux », article sur la famille commandé par Henri Wallon, publié dans *L'Encyclopédie française*, puis réédité en 1985 dans les *Autres Écrits*, qui en éclaire davantage encore la portée. Selon Lacan lui-même le contenu de la conférence de Marienbad de 1936 y figure dans la deuxième partie, intitulée « Le complexe de l'intrusion ». De 1938 à 1948 l'occupation allemande peut expliquer son silence et les allusions politiques de la fin du texte. Après la guerre ce texte fut également réécrit pour être prononcé le 17 juillet 1949 au XVI^e congrès de psychanalyse à Zurich. C'est cette dernière version, rédigée pour la *Revue Française de Psychanalyse*, que nous pouvons lire à présent sous le titre que nous connaissons dans *Les Écrits*.

Le « stade du miroir » qu'il qualifiera en 1966 de « premier pivot de (son) intervention dans la théorie psychanalytique » (*Écrits*) le fut donc aussi bien en tant qu'il scanda son inscription dans sa propre « révolution » analytique, s'engageant dans une « relecture » personnelle de l'œuvre de Freud.

En 1936, la conférence de Lacan, transcrite par Dolto, fut suivie d'une discussion avec Marie Bonaparte, Daniel Lagache, Georges Parcheminey, Rudolph Lœwenstein, René Laforgue, Paul Schiff, et Charles Odier, qui traduit bien la préoccupation des auditeurs concernant avant tout l'image du corps. L'orateur prenait ensuite la parole pour répondre à chacun des intervenants. Mais pour l'IPA cette conférence n'était ni freudienne, ni kleinienne et les participants ne comprenaient pas bien ce que Lacan voulait dire : ils se demandaient notamment si le « je » était le corps propre et le fantasme l'image spéculaire, ce qu'était « je » par rapport au moi et à la personnalité, etc...⁴¹⁹

Or, dès cette date, Lacan tente d'introduire le concept de sujet, non pas en le reliant à la deuxième topique freudienne (celle du système psychique composé d'un Ça inconscient, d'un *surmoi* représentant le principe de réalité de la Loi sociale posant des limites au principe de

⁴¹⁹ G. GUILLERAULT, *Le miroir et la psyché*, op. cit.

plaisir, d'un *Moi* articulant les contraintes des deux autres instances) mais en le définissant relativement à un désir inconscient fondant ses actes et ses pensées. C'est ce qu'annonce le titre du texte, à savoir que le stade du miroir est formateur du « je » qui advient en tant que fonction du sujet et non en tant qu'être. Bertrand Ogilvie remarque aussi que « ce qui frappe dans le titre, c'est la particularité, l'étroitesse du résultat de cette formation : la fonction du *je*, le fait que le sujet dise *je*, c'est-à-dire parle en tant qu'un moi qu'il vise comme une unité »⁴²⁰, mais cela ne débouche sur aucune « notion », aucun progrès dans la connaissance, ni aucune maturation psychologique qui permettrait au sujet d'unifier ses fonctions.

On peut se demander pourquoi Lacan ne cite pas Wallon, qui avait parlé en 1931 d'« épreuve du miroir ». Mais ce dernier s'inscrit dans une tradition de recherche d'une genèse du sujet psychologique qui va jusqu'à Zazzo, qui n'est pas dans la ligne de pensée des questions que se pose Lacan. Ce n'est pas le fait que l'enfant sache ou non qui attire l'attention de Lacan, mais plutôt qu'il s'intéresse et continue de s'intéresser à son image, même une fois reconnue son inanité. Le chimpanzé la repère plus vite que lui, mais cela a pour effet au contraire de le détourner définitivement de l'objet. C'est ce que veut dire Lacan quand il repère le moment où l'enfant « reconnaît déjà son image dans le miroir comme telle ».

En effet si Lacan se présente comme l'inventeur du terme, c'est parce qu'il lui donne une toute autre portée. Il s'appuie sur les observations reconnues de Baldwin et de Köhler, ce qui est approprié pour une intervention faisant partie de la « session scientifique » du congrès, mais son intervention se démarque d'une orientation psychologique décrivant une pensée uniquement fonctionnelle. D'ailleurs, si Lacan parle de « balayette qui s'appelait le stade du miroir » (cf. supra) c'est que sa théorie lui permet déjà précisément de prendre ses distances par rapport aux théories de l'« ego psychology » naissante avec la NYPS, soutenant le primat du conscient sur l'inconscient. Contrairement à la position de Freud dès 1923, celles-ci décrivent le moi comme une instance issue du ça, dont elle contient les pulsions pour adapter l'individu à la réalité extérieure, un moi adaptatif et éduicable. On sait aussi les suites que Piaget assurera aux travaux de Wallon en termes de « stades » développementaux, dans la psychologie développementale. Lacan n'entend pas ici de la même façon le mot « stade », et l'on peut supposer d'ailleurs qu'il se réfère plutôt aux stades freudiens en y articulant une

⁴²⁰ Bertrand OGILVIE, « Le stade du miroir », in *Lacan*, 4e éd. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, "Philosophies", 2005, chap. 3., p. 96-119., <https://www.cairn.info/lacan--9782130549307-p-96.htm>

notion psychique nouvelle, celle du « miroir », qui prend valeur emblématique. Ce stade serait selon Lacan une période d'intense expérimentation qui permet un premier nouage identificatoire de la structure du sujet. Et lorsque Lacan quitte le congrès de l'IPA, il n'hésite donc pas ce faisant à acter une rupture de la pensée, quand bien même Ernst Kriss lui dit que « cela ne se fait pas ». ⁴²¹

Le *Je* de l'expérience du miroir Lacan n'est pas celui du Cogito cartésien, il n'est pas le « Je pense donc je suis » orienté par la Raison universelle. Il s'en expliquera par exemple en 1964 dans le chapitre III de son séminaire XI, « Du sujet de la certitude », en distinguant réel et vérité. ⁴²²

Néanmoins ce *Je* implique bien une énonciation « en formation ». Le stade du miroir précède l'accès au symbolique du futur sujet dont l'image dans le miroir est désignée par l'énonciation de l'Autre qui le nomme. Cette nomination ouvre la possibilité au petit sujet de dialectiser le manque entre le corps propre et le corps imaginaire. Le stade du miroir annonce sa place dans la chaîne signifiante dans laquelle le *Je* du sujet se découpe en creux, est élidé, il en est la matrice originelle. On pourrait l'entendre comme « le sujet reçoit de l'autre sa propre image sous une forme inversée » : grâce au regard de l'autre et pour répondre au désir qu'il lui suppose, il imagine une image complète au lieu de l'image incomplète que le miroir lui renvoie.

« Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme, ajoute Lacan : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, – dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage dans la théorie, du terme antique d'imago. »

Alléguant les travaux de Köhler, Lacan met l'accent sur la soudaineté du phénomène remarqué chez l'enfant face au miroir, à l'opposé d'une maturation cognitive produisant des règles logiques par accumulation de la vérification systématique d'une série d'expériences perceptives. L'expression employée, « aperception situationnelle », nous signale qu'il s'agit d'un temps situé hors du réel de la perception. Lacan pose l'intelligence comme un acte, et ce mot est répété : il s'agit d'un mouvement actif vers l'extérieur, et non d'une simple réception passive de sensations. Il y va de la pulsion. Le terme « assumés » appliqué aux mouvements confirme qu'est déjà présente la volonté du futur sujet et non de réactions instinctuelles. Le

⁶. Gérard Wajcman, « Note sur le stade du miroir », op. cit.

⁴²² J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 44, 45.

spectacle est saisissant, il est captateur ; le mot de « captation », également employé, prend sens valeur constitutive, structurante. Il génère donc du plaisir et du désir chez l'autre qui le regarde. L'affairement jubilatoire indique qu'une jouissance est en jeu dans la recherche répétée d'une maîtrise autonome du corps pour obtenir la fixation d'une image de lui-même dans le miroir, que Lacan nomme « un aspect instantané de l'image », sur un mode photographique.

L'*image* au sens où Lacan emploie ici ce terme n'est pas un instrument cognitif, car il se réfère à l'*imago* dans laquelle les Latins entendaient avant tout la statue, l'imitation, le portrait d'ancêtre, puis le spectre, l'apparition. Dans la littérature, elle désignait à l'époque de Freud la représentation fantasmée d'une femme désirable, illustrée par *La Gradiva* de Jensen, le roman analysé par Freud dans *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*. Autant dire que l'imago est une formation psychique constituante subjective investie de désir. Aussi l'imago, accompagnée de « la transformation produite chez le sujet qui l'assume », est-elle « l'objet propre de la psychologie », et « l'identification à une imago, la relation psychique par excellence ». L'imago est donc considérée ici comme étant le support permettant une « *identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme* ». Jung désigna ainsi la représentation inconsciente qu'un sujet se fait de ses parents et qui oriente son devenir. Pour Freud, qui donna le titre d'*Imago* à une revue en 1912, ce terme faisait état de l'appropriation d'un trait représentant une personne⁴²³. En 1938, dans les *Complexes familiaux*, Lacan désigne d'ailleurs les imagos parentales comme constituant le complexe familial, c'est-à-dire sa structure imaginaire, symbolique et réelle. Lacan consacre son séminaire de 1961-1962 à *l'Identification* en distinguant justement la première identification sur le versant imaginaire qui se met en place selon lui avec le narcissisme originaire pendant le stade du miroir, de la deuxième identification symbolique, relative au signifiant représentant le sujet de l'énonciation. L'*infans* est justement en latin l'être qui ne parle pas, qui est parlé par l'autre. On est donc encore loin du *Je* qui n'apparaît qu'aux alentours des trente-six mois chez le jeune enfant.

Lacan décrit ainsi le processus à l'œuvre au stade du miroir :

« *L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade infans, nous paraîtra*

⁴²³ "Imago", in Elisabeth ROUDINESCO et Michel PLON, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, p. 483, 484.

dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet . »

La préposition « par » indique l'investissement acté par l'enfant, qui accomplit par ce moyen une véritable expérimentation de son « assomption », grâce à une succession d'essais mettant en rapport son vécu perceptif interne, correspondant à ses mouvements non maîtrisés, et leur visualisation dans les modifications de l'image. Il jubile en « se grandissant » : c'est l'érection tout son corps se mesurant au regard de l'autre qui donne sa forme primordiale à l'érection phallique. Et Lacan rappellera dans son séminaire de 1960-1961, *Le Transfert*, que « ça n'est pas la femme ni l'homme qui, au dernier terme, sont le support de l'action castratrice, c'est cette image elle-même en tant qu'elle est reflétée, qu'elle est reflétée sur la forme narcissique du corps. »⁴²⁴ Il n'est pas question encore de différence anatomique à ce stade d'élaboration psychique.

« Mais le point important, insiste-t-il, est que cette forme situe l'instance du moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, – ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que je sa discordance d'avec sa propre réalité. »

Le « registre connu » de cette « forme primordiale » tient au parallèle avec le Moi-Idéal freudien, le *Ideal-Ich* dont il est question en 1914 dans *Pour introduire le narcissisme*, l'objet des premières satisfactions auto-érotiques. C'est donc dans une forme de toute-puissance que le petit sujet éprouve sa satisfaction. Cette image serait source de satisfaction dans le rapport de l'enfant à l'autre : il regarde son image regardée comme idéale pour l'autre, et peut s'imaginer autre en se faisant regarder par l'autre comme idéal. Il s'aliène dans son image qui le capture et l'oblige à grandir « *asymptotiquement* » sans qu'il ne puisse jamais se conformer à cette image idéale, « *le devenir du sujet* », qui serait idéalement parfaite aux yeux de l'Autre. Des « *identifications secondaires* » lui feront emprunter des traits idéaux à un tiers autre que la mère, mais toujours dépendant du désir supposé de celle-ci, afin de se constituer sujet de l'Autre social dans lequel il inscrit son Idéal du Moi : cette normalisation implique l'acceptation des normes ou règles communes imposant une limite à ses désirs. Mais « *Quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que je sa discordance d'avec*

⁴²⁴ J. LACAN, *Le transfert*, op. cit, p. 292.

sa propre réalité », ses réalisations ne seront que partielles, fragmentaires, et ne correspondront jamais à l'image idéale unifiée imaginativement qu'il désire atteindre. Lacan a fait résonner le mot « discordance » avec « discours » et corps ». L'expression « se précipite » est à entendre au sens chimique : un corps qui se dépose par précipitation quand il prend naissance, solide et insoluble, dans une phase liquide. Le réel du sujet ne préexiste pas à lui-même, il n'existe nulle part ailleurs que dans la forme de cette image ou dans le langage, il naît de ses formations symboliques. En ce sens, les œuvres d'un artiste s'inscrivent à l'origine dans un processus de sublimation qui initie la suite des élaborations permettant au sujet de parfaire son image sociale.

« C'est que la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme Gestalt, c'est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est-plus constituante que constituée (...), elle est grosse encore des correspondances qui unissent le je à la statue où l'homme se projette comme aux fantômes qui le dominent, à l'automate enfin où dans un rapport ambigu tend à s'achever le monde de sa fabrication. »

Dans son premier séminaire de 1953, *Les écrits techniques de Freud*, Lacan précise sa pensée en expliquant que : « l'homme, dans ses premières phases, n'arrive pas d'emblée (...) à un désir surmonté. Ce qu'il reconnaît et fixe dans cette image de l'autre, c'est un désir morcelé. - Ce que le sujet trouve dans l'autre, c'est d'abord une série de plans ambivalents, d'aliénations de son désir - d'un désir encore en morceaux. »⁴²⁵

Le séminaire de 1962-1963, *L'angoisse*, revient sur la constitution de cette image, sur la façon dont elle est composée par le sujet au moment du stade du miroir, et explicite comment elle lui ouvre une possibilité d'avènement de corps grâce à son découpage par les signifiants du manque qui l'habite. C'est à partir de sa théorie sur le stade du miroir que Lacan explique alors que « l'image spéculaire est exactement le passage du gant droit au gauche, ce que l'on peut obtenir sur une simple surface à retourner le gant »⁴²⁶ et qu'il utilise ensuite la topologie de la bande de Moebius pour montrer comment est structuré l'objet petit *a*, qui n'a pas d'image spéculaire : cet objet qui cause du désir est celui qui reste opérant après que le sujet ait accompli une coupure avec la dimension imaginaire du fantasme.⁴²⁷ Dans cette même leçon du 9 janvier 1963 intitulée « Il n'est pas sans l'avoir », Lacan distingue alors clairement « l'objet

⁴²⁵ J. LACAN, *Les écrits techniques de Freud*, op. cit., p. 170.

⁴²⁶ J. LACAN, *L'angoisse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », p. 113.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 116.

petit a » de « l'objet construit à partir de la relation spéculaire, l'objet commun ». Et il fait référence également alors à ce qu'est une « pièce détachée », qui n'a lieu d'être que relativement à la place qu'elle occupe par rapport à un certain modèle.⁴²⁸ Cet objet n'est pas unique et Lacan en distingue quatre qui occupent une place primordiale, l'objet oral, l'objet anal, l'objet regard et l'objet voix, dont il parlera plus longuement l'année suivante dans son onzième séminaire, sur lequel nous nous attarderons lorsque nous aborderons la question des pulsions.

Le jeune enfant hallucinant encore son désir qui n'est pas vraiment refoulé est celui qui se montre dans le rêve de fraises de la petite Anna : les fraises lui sont interdites dans la réalité et reviennent alors comme un réel en tant qu'images de fraises, car son désir détache du corps de l'autre des fragments et les transpose sur des objets désexualisés : « (...) la petite Anna n'hallucine que les objets interdits. *La Chose* doit se discuter dans chaque cas, mais la dimension de signification est absolument essentielle à repérer dans toute hallucination pour nous permettre de saisir ce dont il s'agit dans le principe du plaisir. C'est du point où le sujet désire, que la connotation de réalité est donnée dans l'hallucination. Et si Freud oppose le principe de réalité au principe du plaisir, c'est justement dans la mesure où la réalité y est définie comme désexualisée »⁴²⁹. Or, dans l'évocation que produit la peinture, il n'est pas interdit de désirer des fraises : en témoignent longuement les *Salons* de Diderot (celui de 1765 en particulier), qui se délecte en décrivant les effets produits par celles des natures mortes de Chardin comme s'il les hallucinait.

Car i(a), l'image du sujet, « Avant le stade du miroir, ce qui sera i(a) est dans le désordre des petits a dont il n'est pas encore question de les avoir ou pas. C'est le vrai sens, le sens le plus profond à donner au terme d'auto-érotisme - on manque de soi, si je puis dire, du tout au tout. Ce n'est pas du monde extérieur qu'on manque, comme on l'exprime improprement, c'est de soi-même. Ici s'inscrit la possibilité de ce fantasme du corps morcelé que certains d'entre vous ont reconnu, ont rencontré chez les schizophrènes. »⁴³⁰ Lacan ajoute plus loin que cette image qui est l'objet caractéristique du stade du miroir, « a plus d'une séduction » car elle est « marquée par la prédominance d'une bonne forme et est faite aussi pour nous

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁴²⁹ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 173.

⁴³⁰ J. LACAN, *L'angoisse*, op. cit, p. 140.

mettre en garde contre cette fonction de la Gestalt, en tant qu'elle est fondée sur l'expérience de la bonne forme » avec son caractère illusoire. La tâche suffit « pour faire fonction de grain de beauté . Grains et issues - vous me permettrez de poursuivre l'équivoque - de la beauté montrant la place du *a*, ici réduit à ce point zéro dont j'évoquais la dernière fois la fonction, le grain de beauté, plus que la forme qu'il entache, c'est lui qui me regarde. »⁴³¹

Par conséquent le désir de réunifier l'image de soi en lui donnant une « bonne forme » est un fondement de la structuration du sujet. Ce « stade » constitue une structure indépassable car il est une matrice qui comporte un manque inaugural nécessaire à l'instauration du désir du sujet. L'image en tant que forme « l'engendre », elle est « grosse » du sujet. Le sujet est comme une machine mue involontairement par les « fantômes » des identifications, des *imagos*, qui le poussent à combler l'écart qui le sépare d'un point asymptotique idéal fixé en tant que structure. Il s'y attachera en créant des fictions dans lesquelles il projette ce *Je* idéal. Mais ce rapport à son idéal est « ambigu » car il « tend à s'achever » avec sa propre fin dernière qui se profile comme point de mire, et se réduit au fur et à mesure de l'acceptation de la castration. Il poursuit donc ainsi :

« Pour les imagos en effet, dont c'est notre privilège que de voir se profiler, dans notre expérience quotidienne et la pénombre de l'efficacité symbolique, les visages voilés, – l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible, si nous nous fions à la disposition en miroir que présente dans l'hallucination et dans le rêve l'imagen du corps propre, qu'il s'agisse de ses traits individuels, voire de ses infirmités ou de ses projections objectales, ou si nous remarquons le rôle de l'appareil du miroir dans les apparitions du double où se manifestent des réalités psychiques, d'ailleurs hétérogènes. »

La question de l'*automate* évoquée par Lacan est donc à saisir relativement au stade du miroir conçu comme un *appareil* qui, dans le paragraphe suivant, est décrit comme faisant œuvre de suppléance, au sens où Freud avait projeté les réseaux de son appareil psychique : il est « formateur » par répétition d'une expérience qui l'a gravée dans le psychisme. Lacan s'y réfère d'ailleurs explicitement dans son deuxième séminaire de 1954-1955, *Le moi dans la théorie de Freud* :

« (...) la mémoire est ici conçue comme une suite d'engrammes, comme somme de séries de frayages, et cette conception s'avère tout à fait insuffisante si nous n'y introduisons la notion d'image. Si l'on pose qu'une série de frayages (...) fait surgir une image dans un appareil psychique conçu comme une simple plaque sensible, il va de soi que, dès que la même série est

⁴³¹ *Ibid.*, p. 292.

réactivée par une nouvelle excitation (...), la même image se reproduit. Autrement dit, toute stimulation tend à produire une HALLUCINATION. - Voilà ce que veut dire processus primaire. - Le problème est alors celui du rapport de l'hallucination avec la réalité. »⁴³²

La structure réactionnelle du sujet est liée au désir de l'autre que le sujet s'illusionne de voir dans l'image inversée du miroir. Il désire le désir de l'autre, selon la lecture d'Hegel par Kojève, qui permet à Lacan de le formuler, en désirant s'identifier aux traits des imagos qu'il s'est forgé comme voiles, fantômes, pour unifier la réalité qui est fragmentée morcelée par son désir. Car il a prélevé sur elles des traits d'identification, référées à la première réalité perçue comme efficace, celle de la mère qui le regarde. Ces traits ne sont autres que des traces de la perception du manque de satisfaction qu'il suppose chez elle à travers les signifiants qu'elle prononce. Avant ce découpage par le langage, il n'y a pas d'efficacité symbolique en termes d'attribution de corps. C'est pourquoi Lacan énoncera que « le corps (...) c'est le langage qui le décerne »⁴³³. L'image spéculaire semble être *le seuil du monde visible*, car derrière ce seuil, la façade de la maison que peut symboliser le corps du sujet s'ouvre sur un corps divisé, morcelé par les signifiants de l'Autre. Cet Autre du langage, dans lequel puise le *Nebenmensch* primordial, la mère, Lacan le réfère aux systèmes symboliques des sociétés dont il supporte les échanges, mais il s'attache justement ici à s'en dégager pour viser un point que « la psychanalyse seule y reconnaît : ce nœud de servitude imaginaire » qui se noue au jeu du miroir, en tout « autre » qui se présente, « dès avant sa détermination sociale », avant toute institution, car « Tout ça est pré-politique » (cf. ce même texte sur le stade du miroir, infra), constituant pour les individus un déterminisme qui échappe au politique.

« Mais cette relation à la nature est altérée chez l'homme par une certaine déhiscence de l'organisme en son sein, par une Discorde primordiale que trahissent les signes de malaise et l'incoordination motrice des mois néonataux. La notion objective de l'inachèvement anatomique du système pyramidal comme de telles rémanences humérales de l'organisme maternel, confirme cette vue que nous formulons comme la donnée d'une véritable prématuration spécifique de la naissance chez l'homme.

Remarquons en passant que cette donnée est reconnue comme telle par les embryologistes, sous le terme de fœtalisation, pour déterminer la prévalence des appareils dits supérieurs du névraxe et spécialement de ce cortex, que les interventions psychochirurgicales nous mèneront à concevoir comme le miroir intra-organique. »

⁴³² J. LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit, p. 133.

⁴³³ Extrait de « Radiophonie », in J. LACAN, *Autres écrits*, op. cit, p. 409.

Le mot *déhiscence* s'applique initialement à la botanique, domaine dans lequel il désigne une fonction de séparation, l'ouverture spontanée d'organes végétaux qui libèrent ainsi fruit, graine, pollen ou spore. Il pointe un point de maturation qui ne va pas sans toucher à la fin, à la mort de l'organe pour donner naissance à autre chose. D'une certaine façon l'homme ne parachève jamais sa naissance, un non-être le divise dans un « dis-corps », et cette séparation qui l'habite résonne avec la mort. Lacan se réfère ensuite à Louis Bolk, embryologiste hollandais, ainsi qu'à des biologistes et des éthologues.⁴³⁴ En tout état de cause, l'état dit « adulte » et réellement autonome, au vu de ces constats, semble n'être qu'un mirage inatteignable. Ce que les multiples aliénations sociales confirment.

Une confirmation des assertions de Lacan sur « le miroir interne », illustration de cette « foetalisation », se retrouve dans l'Homunculus de Penfield (référence que Lacan mettra à distance ultérieurement). En 1950, neurologue au Royal Hospital de Montréal, Wilder Penfield publie le double dessin d'un bonhomme connu aujourd'hui sous le nom d'homuncule, projection fantaisiste sur le schéma cortical, des zones correspondant à la motricité et à la sensibilité. Ayant mené, grâce à des électrodes, des expériences de stimulation électrique de ces zones dans l'espoir de guérir l'épilepsie, Penfield avait ainsi dressé une sorte de cartographie du cortex moteur et du cortex sensoriel en l'espèce de ces deux figures monstrueuses.⁴³⁵ Lacan poursuit :

« Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu : le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation, – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'Innenwelt à l'Umwelt engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récolements du moi. »

⁴³⁴ À l'époque, certains anatomistes font dialoguer Freud et Bolk, et à la lecture de *Inhibition, symptôme et angoisse* ainsi que de *L'abrégé de psychanalyse*, la question reste posée de savoir si Freud avait ou non lu Bolk. Cela explique que des psychanalystes tels Ferenczi et Balint aient été intéressés par celui-ci dès les années 1930. Ce scientifique a théorisé ce qu'il appelle la « foetalisation » de la forme du corps humain (cf. Marc Levivier, « La foetalisation de Louis Bolk », *Essaim*, Toulouse : Érès, 26, n° 1 (2011): 153-68), dont la cause résiderait dans le retardement du cours de la vie de l'homme, un ralentissement général de l'ensemble des fonctions, y compris, son évolution structurale, qu'il explique par l'hypothèse d'une modification du système endocrinien.

⁴³⁵ Jean CLAIR, « L'homme moderne ou la naissance de l'homuncule », in Philippe COMAR, *Figures du corps: une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, op. cit., p. 119-127.

Cette « dialectique temporelle » est une lutte du sujet pour se conformer à cette identification projette un sens imaginaire à ce développement. La phrase « le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation », qui peut constituer une définition de ce qu'est le *stade du miroir*, est celle que l'on retient généralement. Ce « drame », au sens premier d'une histoire qui se déroule jusqu'à son terme, renvoie à la mise en scène et au semblant, avec plusieurs protagonistes en présence : le corps propre dans son insuffisance, le désir de l'autre comme point d'appel du sujet, et son image qui le réunifie, le réconcilie, pourrait-on dire, avec lui-même. Ce que confirme le mot *leurre* ensuite est la dramatisation du processus d'identification, l'enfant se prenant tout entier au « leurre de l'identification spatiale » : il s'identifie à cette image comme à un double de lui-même et l'investit pulsionnellement. Le *Drang* freudien « se précipite » en sujet, le constituant comme tel par identification à l'objet du désir : on peut parler de pulsion scopique articulée à l'oralité car le petit être est littéralement « avalé » par cette pulsion désirante pour être transformé en image ; mais aussi de pulsion invocante dans le rapport de parole à la mère ; de pulsion sadique-anale par référence à l'érection des parties de son corps en jeu dans le « don » qu'il en fait à l'image pour combler le désir de la mère. Cette identité qui le rassemble et l'aliène dans le même temps qu'elle le nomme, l'assigne à un signifiant énigmatique représentant le désir de la mère, qu'il va tendre tout entier à incarner, en réalisant toutes les productions imaginaires qu'il peut offrir à l'autre, en occupant une place dans la scène « fantasmée » de ce qu'il suppose être son désir. Ici se profile en germe la formule $S \diamond a$, « le fantasme » au singulier isolant cette forme comme matrice imaginaire de toutes les relations du sujet au monde, de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt*, du monde intérieur au monde qui l'entoure. Il s'agit d'une « quadrature du cercle » car tous les « récolements du Moi », ses opérations successives de vérification de bonne conformité à l'image, sont les leurres, des béquilles visant à ajuster le corps propre à cette forme idéale fantasmée, pour faire tenir debout de façon « orthopédique » la réalité de ce corps morcelé. Le Moi est donc ici déjà ramené lui-même à la dimension de leurre, et avec lui les théorisations de sa supposée perfectibilité posée comme postulat par les postfreudiens.

Ce corps morcelé, dont j'ai fait aussi recevoir le terme dans notre système de références théoriques, se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l'analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l'individu. Il apparaît alors sous la forme de membres disjoints et de ces organes figurés en exoscopie, qui s'ailent et s'arment pour les persécutions intestines, qu'à jamais a fixées par la peinture le visionnaire Jérôme Bosch, dans

leur montée au siècle quinzième au zénith imaginaire de l'homme moderne. Mais cette forme se révèle tangible sur le plan organique lui-même, dans les lignes de fragilisation qui définissent l'anatomie fantasmatique, manifeste dans les symptômes de schize ou de spasme, de l'hystérie.

De l'anatomie du fœtus à la peinture défilent toutes les images du corps qui constituent un réservoir de signes iconiques. La référence aux images de l'art de Bosch illustre de façon frappante l'effet morcelant de la pulsion, à l'image du processus des rêves. Le mot *exoscopie* (du grec ancien ἔξω, « au dehors, dehors, hors » et σκοπέειν dérivé de σκοπέω, « observer. », appliqué en géologie à l'étude de la surface des grains de sable) fait ressortir la dimension de sédimentation de l'histoire du sujet qui est relative à celle des représentations issues des élaborations de ses pulsions. « La montée au zénith imaginaire de l'homme moderne » résonne avec celle de l'objet « au zénith social », l'humain ayant été réduit aux objets pulsionnels archaïques, constituants historiques de son image, notamment lors des deux guerres mondiales. Ce découpage qui relève de l'imaginaire du langage commun a été relevé par Freud lorsqu'il s'est penché sur l'hystérie, comme nous l'avons vu, car il ne suit pas la logique biologique. Lacan se démarque ensuite des philosophes qui sont ses contemporains, les existentialistes qui ont, selon lui, « touché à cette négativité existentielle » :

« L'existentialisme se juge aux justifications qu'il donne des impasses subjectives qui en résultent en effet (...) À ces propos toute notre expérience s'oppose pour autant qu'elle nous détourne de concevoir le moi comme centré sur le système perception-conscience, comme organisé par le « principe de réalité » où se formule le préjugé scientiste le plus contraire à la dialectique de la connaissance. Le système classique perception-conscience, à commencer par les sensualistes du XVIII^e siècle, fondé sur le primat du conscient se développant par adaptation à la réalité est en effet celui que Freud a récusé depuis ses premiers écrits 1923, et qui a conduit les psychanalystes à la scission avec les tenants de l'ego-psychology ».

Lacan promeut au contraire en la psychanalyse « le recours que nous préservons du sujet au sujet », qui est plutôt celui d'identifier quel est pour chacun dans cet inconscient qui le fait sujet, la limite extatique du « Tu es cela » qui le définit, c'est-à-dire la jouissance à isoler que Lacan définira au terme de son enseignement comme étant la pierre angulaire de la cure du sujet. Cette limite est celle où se révèle à lui « le chiffre de sa destinée mortelle », cette jouissance qu'il répète, et qui vient toucher une vérité quant à ce qui oriente la satisfaction du désir du sujet.

Ce texte de Lacan, *Le stade du miroir*, retrace donc un moment fondateur pour tout sujet, et notamment pour celui dont « le chiffre de sa destinée mortelle » est de devenir artiste : savoir

inconscient que le peintre a immortalisé en son temps dans la formule du *De Pictura* d'Alberti, « *Ogni Pittore dipinge se* ».

C'est dans son séminaire de 1960-61, *Le Transfert*, que Lacan revient sur le moment emblématique du stade du miroir pour décrire le phénomène psychique qui se produit pour l'enfant face à son image, et complète les propos de Freud que nous avons précédemment dépliés sur l'origine du « proton pseudos » hystérique. Cette remarque articule la genèse de la sublimation au point de manque localisé dans l'image :

*« C'est dans le tableau, c'est Psyché qui est éclairée, et comme je vous l'enseigne depuis longtemps concernant la forme gracile de la féminité, à la limite du pubère et de l'impubère, c'est elle qui est pour nous l'image phallique. Et du même coup se trouve incarné que ce n'est pas la femme, ni l'homme, qui, au dernier terme, sont le support de l'action castratrice, c'est cette image elle-même, en tant qu'elle est reflétée - reflétée sur la forme narcissique du corps. Le rapport innommé, parce que innommable, parce que indicible, du sujet avec le signifiant pur du désir, se projette sur l'organe localisable, précis, situable quelque part dans l'ensemble de l'édifice corporel. D'où ce conflit proprement imaginaire, qui consiste à se voir soi-même comme privé, ou non privé, de cet appendice. C'est autour de ce point imaginaire que s'élaborent les effets symptomatiques du complexe de castration. »*⁴³⁶

Ce que nous pouvons déduire quant à nous de ce qui revient comme un leit-motiv depuis Freud, est que la « différence anatomique entre les sexes » s'inscrit comme un élément incontournable et constituant dans le désir du peintre qui vient montrer dans le tableau, non seulement le caractère de morcellement du corps qui est le sien, mais la lutte à mort qui l'habite, dont l'enjeu phallique n'est pas dissimulé dans la représentation.

Cet état d'âme qui traverse l'artiste en quête de l'objet qui représente la singularité de son œuvre, Anish Kapoor le traduit ainsi : « Pendant des années, je dirais que mon objectif était une sorte de plénitude, de plénitude esthétique. L'idée de la forme pleine[...]. Une des choses qui m'occupent l'esprit à présent, c'est de parvenir au fragment, d'accomplir la fragmentation, qui est le contraire d'une certaine façon. C'est toujours pareil avec moi : je parle de plénitude et me voilà entrain de dire qu'en réalité, je veux arriver à la fragmentation. Ce n'est pas facile.»⁴³⁷

L'œuvre recouvre et ouvre la déhiscence structurelle de l'image du sujet.

⁴³⁶ J. LACAN, *Le transfert*, op. cit, p. 292.

⁴³⁷ GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS (dir.), *Monumenta: Anish Kapoor: [exposition]*, Grand Palais, Paris, *Monumenta 2011, [11 mai - 23 juin 2011]*, Paris : Paris, Réunion des musées nationaux ; Grand palais, 2011, p. 73-74.

Dans ses *Entretiens radiophoniques* enregistrés en 1967 sur la chaîne nationale, Salvador Dalí répondait lui aussi de façon catégorique à la question de Robert Mallet, « Un progrès est-il possible dans l'Art ? », en décrivant l'artiste comme un expérimentateur : « Moi je ne crois jamais qu'il y ait un progrès dans quoi que ce soit »⁴³⁸, affirmait-il. Les différences observables dans les formes diverses des œuvres d'art seraient donc pour lui d'une autre nature, intrinsèque au processus créatif : la différence majeure entre les artistes de la Renaissance et les artistes contemporains est que les premiers croyaient à la continuité de la matière alors que les seconds savent qu'elle est discontinue. Il s'opère donc selon lui une mutation en ce que les œuvres d'art ne montrent plus une croyance mais un savoir.

À quoi tiendrait donc cette discontinuité ? Lacan répond également à la question de la discontinuité que montrent effectivement les œuvres d'art lorsqu'il crée le concept du « parlêtre » pour nommer « un être parlé parlant (...) c'est l'ensemble de cette articulation (Jacques-Alain Miller encadre les quatre symboles du discours) : ce n'est pas le sujet, c'est le sujet et l'articulation et le produit de l'articulation. Cette articulation S1/S2 n'est pas nécessairement la sienne, au contraire c'est même primordialement celle de l'Autre ».⁴³⁹ L'art serait ce que l'humain produit qui se montre au plus près de ce parlêtre, un discours qui montrerait la structure discontinue de l'Autre.

⁴³⁸ Salvador DALI, « "Je suis devenu un génie", "Pas d'art sans spiritualité", "La discontinuité de la matière", entretiens avec Salvador Dali par Robert Mallet, Les nuits de France Culture par France Culture, 1ères diffusions : 28/12/1956 et 04/01/1957, sortie le 22 août 2017, durée : 00 :40 :03 - sur Apple Podcasts », consulté le 23 août 2017, <https://itunes.apple.com/fr/podcast/les-nuits-de-france-culture/id971325128?mt=2&ign-mpt=uo%3D4>.

⁴³⁹ Jacques-Alain MILLER, « Choses de finesse en psychanalyse », *L'orientation lacanienne*, enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris 8, cours du 17 décembre 2008, inédit, <https://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/2008-2009-Choses-de-finesse-en-psychanalyse-JA-Miller.pdf>.

3.2.2. La circonvolution de Léonard



Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau*, 1519 1503⁴⁴⁰

Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*,⁴⁴¹ qu'il qualifie lui-même de « seule belle chose que j'ai écrite »⁴⁴² dans sa lettre à Ferenczi du 13 février 1919, Freud questionne ce qui a pu pousser Léonard de Vinci à devenir peintre.

⁴⁴⁰ LÉONARD DE VINCI, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau*, 1519 1503, Huile sur bois, 168,4 × 130 cm, 1519 1503, Musée du Louvre, Paris.

⁴⁴¹ Sigmund FREUD et J.-B. PONTALIS, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci : Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. Janine Altounian. Préface de J.B. Pontalis. Paris: Gallimard, « Folio bilingue » 16, 1991.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 40.

Jean-Bernard Pontalis, dans la préface de ce livre, remarque que Freud, bien que n'étant pas « un visuel », rend hommage à Léonard de Vinci, cherchant à allier art et science. Interrogeant quelle a été la genèse de la sublimation du peintre, Freud écrit une fiction psychanalytique qui a cependant des accents de vérité et apporte des éléments de réponse cruciaux quant à notre question.

Dans son séminaire IV, *La relation d'objet*, Lacan se saisit en effet d'une référence picturale majeure qui montre comment le moment clé de la structuration du sujet qu'est le stade du miroir peut se concrétiser par une image réelle sur le tableau : d'où le titre de son chapitre : « De Hans-le fétiche à Léonard-en- miroir ». ⁴⁴³

S'il situe l'intérêt de Freud pour Léonard de Vinci au centre des questions posées par le psychanalyste, car « Freud est Freud justement parce qu'il s'est intéressé à Léonard de Vinci. », dit-il, Lacan cherche à repérer ce qui en fait le nœud dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. ⁴⁴⁴ Freud a cherché à s'expliquer le « caractère profondément énigmatique de cette œuvre ». Lui-même étant, pourrait-on dire, déjà reconnu pour son génie en 1910, s'intéresse à celui de Léonard pour élucider ce qui en fait la singularité.

« Tout dans ses antécédents, dans sa culture, dans son amour de l'Italie et de la Renaissance, nous permet de comprendre qu'il ait été fasciné par ce personnage », dit Lacan, pour lequel il témoigne d'une connaissance loin d'être « minime, ni même d'une sensibilité réduite, concernant le relief du personnage », et « Même si c'est l'un des ouvrages les plus critiqués de Freud (...) il est paradoxal de voir que c'est l'un de ceux dont il était le plus fier. » ⁴⁴⁵

Lacan relève que l'historien d'art Kenneth Clark lui-même, ancien directeur de la National Gallery, a reconnu « le haut intérêt de l'analyse que Freud a faite (...) ou cru faire du tableau de la Sainte Anne du Louvre, doublé par le célèbre carton qui se trouve à Londres ».

⁴⁴³ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 411-435.

⁴⁴⁴ S. FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit.

⁴⁴⁵ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 419.



Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste enfant*, 1499-1513.⁴⁴⁶

Lacan décrit brièvement la composition du texte de Freud, qui relate l'histoire de ce personnage énigmatique, avant de s'attarder sur la « singulière constitution de ce peintre, voire sa prédisposition, et sur son activité paradoxale », puis plus précisément sur son seul souvenir d'enfance. Il cite ici les propres mots de l'artiste : « Il me semble avoir été destiné à m'occuper du vautour. Un de mes premiers souvenirs d'enfance est en réalité qu'étant encore au berceau, un vautour vint à moi, m'ouvrit la bouche avec sa queue, et me frappa plusieurs fois avec cette queue, entre les lèvres. »⁴⁴⁷

Lacan note alors le procédé de Freud, qui manie de façon « géniale » deux registres différents « la dialectique et dans le raisonnement, ce qui très souvent se confond dans l'expérience et dans la clinique », pour aller ainsi droit « au cœur du phénomène. » Et il nous met en garde contre une lecture simpliste, à partir de la « surimposition, entre la relation au sein et une

⁴⁴⁶ LÉONARD DE VINCI, *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste enfant*, 1499-1513, Dessin au fusain et pierre noire, craie blanche sur papier, 141,5 × 106,5 cm, National Gallery, Londres.

⁴⁴⁷ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 420.

fellation, au moins imaginaire », qui pourrait faire découler l'idéalisation dont fait l'objet Léonard de Vinci de son rapport réel avec sa mère.

Pourtant, même si Freud explique ainsi son abstinence, son isolement, ses départs, mais également « son rapport singulier, unique, avec sa propre œuvre, faite d'une activité toujours à la limite du réalisable et de l'impossible, comme lui-même l'écrit à l'occasion », il fait de ce souvenir d'enfance « quelque chose qui est le reflet d'un fantasme de fellation. » Car ce n'est qu'un « reflet », pointe Lacan, qui par ailleurs remarque qu'il est peu vraisemblable qu'il s'agisse d'un événement réel, car un enfant à quatre ans ne désire que le sein maternel : ce récit serait donc plutôt celui d'un fantasme projeté dans l'après-coup.

« Tout cela repose en somme sur un point, qui n'est autre que l'identification du vautour à la mère, en tant qu'elle serait justement le personnage source de l'intrusion imaginaire », résume-t-il. En fait de vautour, il s'agit d'un milan, terme exact utilisé par Léonard dans le *Codex Atlanticus* : l'erreur vient à l'origine des traducteurs et non de Freud, qui se sont autorisés à l'utiliser car cet animal était donné pour hermaphrodite dans la mythologie. La controverse qui a couru à ce sujet, bien après Lacan, éclaire en réalité l'érudition et la justesse du regard de Freud, qui a utilisé à bon escient le symbole du duché de Milan dans son argumentation.⁴⁴⁸

Quoiqu'il en soit, en 1910 Freud a déjà formulé ses hypothèses sur la bisexualité, le complexe de castration, et l'importance du phallus imaginaire, quand il introduit avec cet ouvrage la notion de phallus manquant de la femme phallique, c'est-à-dire de la mère phallique de l'enfant.

C'est, insiste Lacan, « la première œuvre où Freud fait mention du terme de narcissisme. C'est donc le commencement de la structuration comme telle du registre de l'imaginaire dans l'œuvre freudienne. », mais aussi à ce moment-là que se montre réellement la notion de « non pas pour la première fois, mais qui apparaît là avec une insistance particulière - la sublimation ». Freud mentionne ensuite les curieux traits névrotiques de l'artiste, faisant aussi de sa « *cupido sciendi*, désignation traditionnelle pour la curiosité qui l'animait (...) presque

⁴⁴⁸ cf. le débat toujours brûlant qui a agité le monde de l'art et des adversaires de la psychanalyse, abordé par Daniel Arasse dans « Un souvenir d'enfance ou "La guenon et le petit milan" », in Daniel ARASSE, *Léonard de Vinci: le rythme du monde*, Paris : Hazan, 2019, p. 389-394.

un trait obsessionnel (...), sa compulsion à fouiner » sans que la névrose explique tout, ajoute-t-il néanmoins.⁴⁴⁹

« Et, comme une des issues essentielles de ce qui reste de la tendance infantile exaltée, voire fixée, qui est en cause dans le cas de Léonard, Freud fait intervenir, non sans l'avoir déjà introduite dans les *Trois essais*, la notion de sublimation ». Lacan, loin de faire de la sublimation, comme certains auteurs « un instinct qui se désinstinctualise », annonce son intention de procéder à une lecture d' *Un souvenir d'enfance* qui lui permette de poser une base « structurée » à ce sujet. Il entend compléter lui-même les premières notions exposées par Freud à ce sujet, à savoir « que la sublimation est une tendance qui se porte sur des objets qui ne sont pas les objets primitifs, mais les objets les plus élevés de ce qui est offert à la considération humaine et interhumaine (et) quelques complémentations, montrant le rôle que pouvait jouer la sublimation dans l'instauration des intérêts du moi. »

La question cruciale, « le problème », dit-il, est de savoir comment Léonard de Vinci est devenu « lui-même l'objet d'une idéalisation, sinon d'une sublimation, qui a commencé de son vivant, et qui tend à en faire une espèce de génie universel, et de plus, précurseur étonnant de la pensée moderne. C'est ce que soutiennent certains ».

Mais Lacan va faire chuter l'illusion produite par cette idéalisation excessive en mettant à jour le mécanisme pulsionnel qui provoque chez Léonard ce qui relève en réalité d'une compulsion. Même s'il a fait « des trouvailles étonnantes, et que les dessins qu'il nous laisse dans l'ordre de la cinématique, de la dynamique, de la mécanique, de la balistique, rendent souvent compte d'une perception extraordinairement pertinente, très en avance sur son temps », Lacan relève alors que l'homme était aussi encombré que ses contemporains de « son évidence expérientielle », qui l'empêchait d'accéder à une formalisation mathématique exacte des phénomènes du réel.⁴⁵⁰

La mathématisation du réel implique en effet de renoncer à la prétendue intuition, qu'il faut ici entendre au sens de projection imaginaire du sujet, pour qu'il soit en mesure de renoncer aux évidences, et puisse ainsi poser des hypothèses autres, comme celle de la gravité qui explique la chute des corps, au lieu d'alléguer comme cause un caractère intrinsèque de « lourdeur ». C'est-à-dire qu'il faut supposer un « impossible » qui implique une « mathématisation du réel » pour parvenir à « purifier » la méthode scientifique. « C'est parce

⁴⁴⁹ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 425.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 427, 428.

que l'on part d'une formalisation symbolique pure que l'expérience peut se réaliser correctement, et que commence l'instauration d'une physique mathématisée ». Ce que montre l'histoire de sciences, c'est une évolution des procédures qui consiste à accepter de « faire au départ cette séparation du symbolique et du réel » qui suppose de sortir d'une position de « soumission à la nature ». ⁴⁵¹

L'originalité des dessins de Léonard attire l'attention de Lacan, à commencer par ses dessins scientifiques, et ce trait le conduit à formuler l'essentiel de ses hypothèses. Il note son efficacité à décrire le mouvement lié à « l'évaluation du changement progressif de l'instance d'une force attachée à un corps circumvolubile, c'est-à-dire qui peut tourner autour d'un axe » : ceux-ci témoignent en l'occurrence d'un « élément intuitif, l'élément d'imagination créatrice (qui) est lié chez lui à une certaine prédominance donnée au principe de l'expérience, source de toutes sortes de intuitions fulgurantes, originales, mais malgré tout partielles au niveau du bleu de l'ingénieur », c'est-à-dire en définitive une certaine inaptitude à l'abstraction qui est une opération symbolique, à la différence de ce qui caractérise par exemple le génie de Galilée.

Or Lacan souligne le rôle essentiel dans l'œuvre de Léonard de Vinci, en reprenant les termes mêmes employés par l'artiste dans ses notes, de la nature, qui est « pour lui, à tout instant, ce dont on doit saisir la présence. C'est l'élément absolument premier. C'est un autre auquel s'opposer, et dont il s'agit de déchiffrer les signes, et de se faire le double, et, si l'on peut dire, le cocréateur. » ⁴⁵²

Il voit dans la position du peintre « une confusion de l'imaginaire avec une sorte d'autre qui n'est pas l'Autre radical auquel nous avons affaire, et que je vous ai appris à dessiner comme étant la place, le lieu, de l'inconscient » !

Mais Léonard de Vinci insiste à écrire, dit Lacan, et de façon « obsessionnelle », qu'il n'émane de ce lieu aucune voix, aucun esprit parlant - attitude qui peut même choquer les esprits à l'époque car elle confine à l'athéisme. Traduisons : il n'hallucine pas.

Cette étrangeté a quelque chose à voir en revanche avec « La position de Léonard de Vinci vis-à-vis de la nature (qui) est celle du rapport avec un autre qui n'est pas sujet, mais dont il s'agit pourtant de détecter l'histoire, le signe, l'articulation, et la parole, dont il s'agit de saisir la puissance créatrice. Bref, cet autre transforme le caractère radical de l'altérité de l'Autre

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 429.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 429, 430.

absolu en quelque chose d'accessible par une certaine identification imaginaire ». L'autre dont il s'agit ici est donc un avatar imaginaire de L'Autre, auquel Léonard s'identifie. Et c'est directement dans le dessin que se montre cet « espèce d'être double », là où Freud a repéré la confusion des corps de Sainte Anne et de la Vierge, ce qui se vérifie dans l'image par l'inversion visible des jambes de l'une et de l'autre. Quant à l'enfant du dessin de Londres, Lacan le voit comme « une marionnette dans laquelle est engagé le bras de celui qui l'agite »⁴⁵³, ce qui traduit on ne peut mieux sa position passivée.

Un autre détail attire son attention, celui de l'index levé, qui est présent dans toute l'œuvre de Léonard de Vinci : dans le *Saint Jean Baptiste*, le *Bacchus*, et l'ange de *La Vierge aux rochers*. Et voici comment Lacan lève cette « énigme » : « C'est là quelque chose qui image très bien l'ambiguïté de la mère réelle et de la mère imaginaire, de l'enfant réel et du phallus caché. Si j'en fais du doigt le symbole, ce n'est pas parce qu'il en reproduit grossièrement le profil, mais parce que ce doigt, que l'on retrouve partout dans Léonard de Vinci, est l'indication de ce manque-à-être dont nous retrouvons le terme inscrit partout dans son œuvre. » Il se démarque d'une lecture littérale de l'image qui ramènerait par ressemblance sa forme au sexe réel, mais l'interprète sur un plan symbolique. En termes de signes iconiques, nous pouvons interpréter l'actuel descendant de ce doigt levé comme étant le représentant d'une autorité absolue adressant au sujet une injonction, appelant ainsi son « *Attention !* »

Lacan introduit alors l'idée d'une « prise de position du sujet » dans un entre-deux problématique, relativement à celle de l'Autre : « Il s'agit là d'une certaine prise de position du sujet par rapport à la problématique de l'Autre, qui est, ou bien cet Autre absolu, cet inconscient fermé, cette femme impénétrable, ou bien, derrière celle-ci, la figure de la mort, qui est le dernier Autre absolu. ».

Et Lacan formule ici sa redéfinition de la sublimation. Elle est « La façon dont une certaine expérience compose avec ce terme dernier de la relation humaine, la façon dont elle réintroduit à l'intérieur de cela toute la vie des échanges imaginaires, la façon dont elle déplace le rapport radical et dernier à une altérité essentielle pour la faire habiter par une relation de mirage, c'est cela qui s'appelle la sublimation. »⁴⁵⁴ Formule qui pour sembler de prime abord un peu fumeuse accorde sa forme à celle de la sublimation, mais aussi au sfumato

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 430, 431.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 431.

de Léonard qui produit cet effet de mirage autour des personnages : ils se présentent mal distingués les uns des autres, posés en équilibre, flottants, suspendus dans une histoire entre naissance, vie et résurrection. Cette technique picturale qui adoucit les contours s'accorde avec le récit de la religion qui évite ainsi de représenter la claire réalité du déroulement d'une vie humaine, dont l'existence est tout entière contenue dans la coupure nette d'une tranche temporelle marquée par deux dates : [14 avril 1452- 2 mai 1519], pour Léonard de Vinci. La postérité ajoute deux repères, spatiaux cette fois : Anchiano en Italie, et Amboise en France dans son cas. On ne mentionne jamais la différence de langue dans les informations élémentaires qui résument l'existence d'un être : or c'est pourtant justement entre deux langues au moins que se forme le parcours d'une destinée humaine, dont aucun discours ne saurait rassembler l'entière des méandres sinueux.

Il s'agit donc, littéralement de « composer avec », de trouver un compromis avec la mort en insérant dans cet Autre radical qu'elle constitue pour le sujet, « un mirage » d'existence qui l'habite, le reflet imaginé d'une image qui n'a jamais existé. Par l'intermédiaire de la sublimation, le sujet intercale un corps imaginaire entre lui et le non-être. Là où n'est pas le sujet, il y a le tableau, formant une composition à partir de signes visuels tangibles, ceux-là même qui sont à l'origine des représentations de choses qui habitent son psychisme.

Un autre dessin préparatoire de Léonard reprend le même thème, avec les mêmes quatre figures, dont le « quatrième terme dont nous avons parlé, à savoir saint Jean, qui est d'ailleurs l'agneau ». Ce thème de la mort, « Où est-il ? Naturellement il est partout, il passe de l'un à l'autre (...) qui laissera morte la sexualité de Léonard de Vinci, car c'est là son problème essentiel, celui autour duquel Freud a posé son interrogation. »⁴⁵⁵ Car pratiquement aucun événement (à part une virée nocturne) ne témoigne véritablement, selon Lacan, d'une homosexualité avérée dans sa vie, sinon un lien de « paternité de rêve » pour quelques jeunes protégés de passage : il imagine là encore occuper la place d'un « mirage » de père.

Sachant que l'engendrement des enfants est lié à « La présence du thème de la mort (...) strictement corrélative de celle de la naissance »⁴⁵⁶, la question qui ressort alors est celle-ci « La mort est-elle dans cette sorte de double, à savoir dans celui qui est là en face de lui, et qui est si facilement remplacé par cet agneau ? » Le récit de Piero de Novellara rapporté à Isabelle d'Este le 8 août 1501 mentionne que les florentins avaient défilé pendant deux jours

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 413.

devant un carton préparatoire à une œuvre pour le maître-autel de l'Annunziata à Florence, jamais réalisé. Face à cette scène où l'enfant est retenu par la mère au moment où il va chevaucher l'agneau, l'allégorie fait sens de façon unanime : « Tout le monde comprend que c'est le signe de son drame, de sa passion, de sa future destinée, cependant que la Sainte Anne, qui domine tout, retient sa fille- mère pour qu'elle ne l'écarte pas de son propre destin et de son sacrifice. » Et Lacan rappelle que Freud situe effectivement le drame initial de Léonard dans sa séparation enfant à l'âge de quatre (!) ans environ d'avec sa mère. En réalité il fut entouré de nombreuses femmes, éduqué par des hommes, et hébergea probablement sa mère biologique âgée.

La Sainte Anne est, quant à elle, « restaurée, instituée dans un rapport purement féminin, purement maternel, Autre, avec un grand A, nécessaire à donner tout son équilibre à la scène. » Même Freud savait, ajoute Lacan, que c'est entre 1485 et 1510 précisément « que le culte de Sainte Anne, mère de la Vierge, mère superlative, a été promu dans la chrétienté à un haut degré d'élévation », figurant alors sous le titre de « Anna Selbdritt », Anna trinitaire, ou en italien, « Anna Metterza », sur de petits prospectus monnayant l'achat d'indulgences, largement diffusés en Europe, où étaient représentés Anne, la Vierge et l'Enfant.⁴⁵⁷

On ne peut faire l'économie de relever ici les termes « promu » et « élévation », ceux-là mêmes qui seront directement appliqués par Lacan dans son septième séminaire au rapport de l'objet à *La Chose*. Voici donc Sainte « Anne – qui – est – trois » en place de représenter la *Chose*, qui ne peut se nommer, mais qui ici se montre sous forme d'image. Là où les mots échouent, là où dire est interdit, l'image recouvre l'innommable et laisse le soin à l'autre, au regardeur, de formuler sous forme de prières des mots agencés en formules autorisées par l'église pour protéger le mystère. Des suites de mots psalmodiées, légitimées par leurs ancêtres, « les Psaumes des montées », élevés vers le ciel annuellement lors de la Pâques : formations langagières qui ont quelque chose à voir avec les comptines enfantines destinées aussi bien à rassurer qu'à conjurer le sort.

Lacan nomme ensuite ce thème « sui-trinité, si je puis m'exprimer ainsi, qui prend toute valeur de trouver dans Léonard de Vinci son incarnation psychologique », à savoir qu'il se trouve à lui seul représenter trois personnes, incarner trois rôles. Il explique ainsi le paradoxe entre son immaturité sexuelle et « cette sublimation parvenue à un degré exceptionnel d'activité et de

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 432, 433.

réalisation ». Puis il insiste sur le caractère obsessionnel de la structuration de son œuvre dans un rapport singulier au grand Autre, qu'il transcrit par un schéma dont il indique qu'il peut servir de repère, dans les problématiques regardant la sublimation notamment, mais qui suppose chez lui une *inversion*.

C'est-à-dire que Lacan distingue deux traits pour décrire « l'atypie réalisée par l'engagement spécialement dramatique de cet être dans les voies de l'imaginaire »

- 1. « il ne puise l'habileté de ses créations essentielles que dans cette scène trinitaire » caractère commun avec la structuration du petit Hans à l'égard de la sublimation.
- 2. son inversion est « une perturbation » de sa position de sujet qui lui est propre⁴⁵⁸

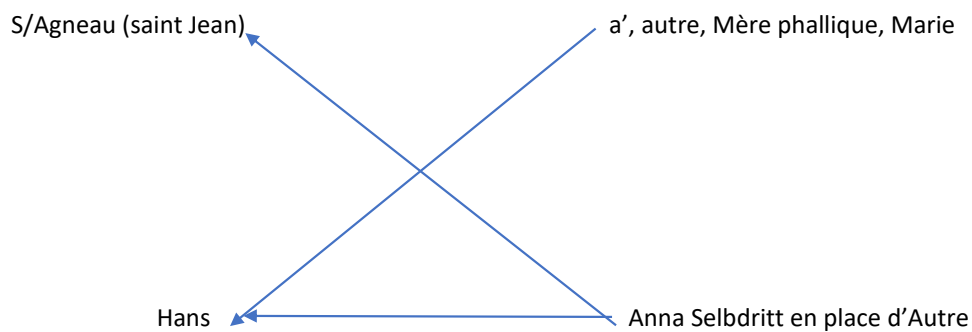
Quelle est l'origine de la scène trinitaire dans laquelle le petit Hans inscrit son identification ? Si « La formule normale du complexe de castration comporte que le garçon, pour ne parler que de lui, ne possède son pénis qu'à la condition de le retrouver, en tant qu'il lui est rendu, après qu'il l'a perdu »⁴⁵⁹, le père de Hans lui-même, a suppléé sa carence quant à la fonction du phallus réel dans sa relation à la mère (« c'est lui plutôt qu'il aurait fallu faire passer par l'analyse »⁴⁶⁰) en autorisant les séries d'identifications imaginaires du petit garçon par l'intermédiaire de Freud, son modèle, en faisant de lui un « père mythique ». Lacan peut en déduire que le petit Hans « n'est pas passé par le complexe de castration, mais par une autre voie (...) qui l'a conduit à se transformer en un autre petit Hans », autre voie dans laquelle il est possible de voir l'origine d'un mode de jouissance sublimatoire.

Le schéma L tel aurait dû se présenter avec un axe imaginaire a'/a (Moi idéal), et un axe symbolique Autre/S (Idéal du moi), à ce détail près que le père de Hans aurait dû occuper la place en bas à droite :

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 433, 434.

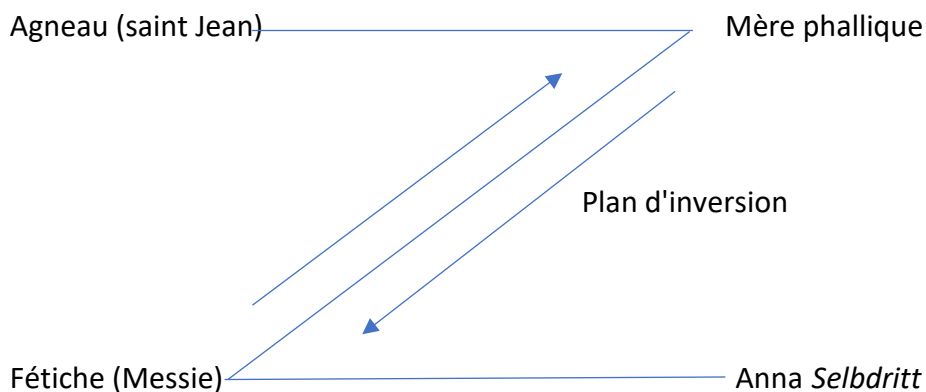
⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 407.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 416.



Mais le schéma qui correspond au cas de la sublimation se retrouve au contraire inversé, avec un seul axe effectif, l'axe imaginaire qui opère dans les deux sens, à la fois de Anna en place d'Autre absolu à l'agneau, et de l'agneau qui s'identifie à l'Autre représenté par Anna. Mais en réalité, c'est l'image qui commande tout le système et génère à elle seule les trois autres. De même que Sujet sacrifié, oublié, passe dans les dessous, coapté à l'Autre en tant que constituant son Moi idéal, et s'identifie relativement aux trois autres : ce qui revient à « écraser » le sens de circulation de la lecture en la faisant tourner en rond comme une figure pleine, sans manque et donc sans trou.

Voici donc le schéma que propose Lacan, qui prévaut selon lui, pour rendre visible le phénomène imaginaire à l'œuvre dans la sublimation :



L'INVERSION DE LÉONARD⁴⁶¹

Lacan se réfère ici au récit de Freud relaté dans une note ajoutée à son texte sur le petit Hans en 1922. Hans qui rencontre Freud vers 17 ans a en effet tout oublié. « On lui donne à lire toute son histoire, et Freud lui-même, très joliment, fait correspondre cet effacement à quelque chose de tout à fait comparable, nous dit-il, à ce qui se produit quand un sujet se

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 433.

réveille la nuit et tente de retenir un rêve, commence même à l'analyser - nous connaissons cela - et que le reste de la nuit passant là-dessus, au matin tout est oublié, rêve et analyse. » La comparaison tient d'autant plus, dit Lacan, qu'elle permet de « toucher du doigt » quelque chose : cet oubli ne suppose nullement l'oubli qui advient lors d'une « intégration » subjectivée de son histoire avec « maintien des éléments conquis ». De fait, dit-il, « Nous voyons là le signe et le témoignage d'un moment d'aliénation essentielle. »⁴⁶²

Car si les « tours et les détours du signifiant » ont été opérants sur un versant imaginaire, en produisant un autre Hans imaginaire, qui a effacé le premier Hans : « (...) s'ils ont opéré, c'est à partir de ceci, non pas que le petit Hans a oublié, mais qu'il s'est oublié. »⁴⁶³

Comment donc a-t-il pu s'oublier au point de disparaître en tant que « petit Hans » dans les dessous de sa propre mémoire ?

Car où est donc passé son corps réel, celui dont le pénis réel n'entre jamais en jeu dans sa sexualité, et qui est comme mort à cet égard ? Dans la mesure où le refoulement œdipien, la *Verwerfung* œdipienne n'a pas eu lieu, « à savoir, ce qui est rejeté dans le symbolique reparait dans le réel », l'enfant ne peut symboliser la perte du phallus imaginaire en acceptant d'avoir un pénis réel dont il puisse assumer la fonction. C'est son corps tout entier qui est engagé dans le sacrifice qu'il va devoir faire à l'imaginaire, en passant à la moulinette de la pulsion scopique.

Il s'agit là, dit Lacan, au contraire d'un oubli structurant pour le sujet, « d'une activité très spéciale, à la limite de l'imaginaire et du symbolique, qui est du même ordre que celle du rêve. Aussi bien les rêves dans cette mythification dont il s'agit tout au long de l'observation de Hans, les rêves jouent-ils un rôle économique en tous points assimilable à celui des fantasmes, voire des simples jeux et inventions de Hans. »⁴⁶⁴, c'est-à-dire que l'identification du sujet reste prise dans les rets des représentations imaginaires, dont il reste l'objet passivé, hors conscience. Il ne peut faire chuter son corps imaginaire qui est tout entier resté phallus de la mère, car le processus d'extraction du phallus réel n'a pas été symbolisé par la parole. Hans ne se regarde jamais comme manquant, il ne voit au miroir que l'objet idéal de sa mère, le beau Hans. Et il le duplique à l'infini dans ses productions sociales.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 208.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 408.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 278.

Quel est le mode opératoire de cette « transformation » à laquelle se livre le petit Hans sur lui-même ? C'est, rappelle Lacan, « (...) l'inversion paradoxale de certains termes- exprimable dans une notation symbolique par plus et moins »⁴⁶⁵, qui a permis un « progrès analytique », passant par la sortie de la phobie. Lacan décrit en effet longuement dans ce séminaire que « (...) le jeu fondamental du signifiant, c'est la permutation. ». Il montre en effet comment « les différents éléments signifiants qui composent l'attelage, et les conducteurs, et la référence de la voiture à un certain plan fixe, se trouvent avoir des significations différentes à mesure que l'histoire progresse ». Et il compare cette description à celle qu'il a mentionnée dans son *Séminaire sur « La Lettre volée »*, qui s'applique au « déplacement de l'élément signifiant sur les différentes personnes » inscrites dans ce récit. « En l'occasion, conclut-il, on ne voit pas bien quelle sorte de progrès cela pourrait être, sinon un progrès dans l'ordre du signifiant. »

Lacan a déjà relevé dans son analyse du cas du petit Hans comment se montre « la fonction dynamique de cette espèce d'opération de sorcière dont l'instrument est le signifiant, et dont le but, la fin, le résultat doit être une réorientation, une repolarisation, une reconstitution après une crise, du signifié ». Il la décrit alors comme un « mouvement tournant » opéré par ce qu'il qualifie de « fomentation mythique » : « (...) la constellation signifiante opère par quelque chose que nous pouvons appeler système de transformation, ou mouvement tournant. Ceci est à regarder de plus près, quelque chose qui à chaque instant couvre d'une façon différente et du même courant, semble exercer une action profondément remaniante sur ce qui est le signifié »⁴⁶⁶ Il reprend la description mentionnée par Hans, du mouvement rotatoire entraînant la chute du cheval, conduisant à la conversion du schéma du mouvement schéma de substitution. Les objets de cette substitution n'entrent pas en jeu comme objets manquants dans un processus métaphorique de symbolisation, mais ils remplacent directement les signifiants dont ils occupent la fonction tierce par le moyen d'images pleines, « Ils sont mis en fonction de signifiants ». À ce titre ce sont « bel est bien des objets, mais qui sont néanmoins des objets tout à fait différents des objets au sens achevé. Ils sont en tout cas fort différents des objets réels, puisqu'ils sont extraits de la psychopathologie, c'est-à-dire du malaise. »⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 408.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 304.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 395.

Hans « stabilise » dit Lacan, sa relation par rapport à l'objet maternel, par l'intermédiaire de l'enfant imaginaire qui a toujours été là et qui lui permet de continuer à exister grâce à « son fantasme narcissique où vient s'incarner l'image dominatrice », dans les productions imaginaires de sa vie professionnelle d'adulte. Il devient ainsi « capable d'engendrer (...) sans femme une progéniture », progéniture imaginaire s'entend. ⁴⁶⁸

Car « Hans se sert littéralement de sa petite sœur comme Idéal du Moi », qu'il insère en tant qu'objet imaginaire de suppléance dans sa réalité psychique. Elle qui chevauche l'agneau, « le quatrième terme, résidu de sa phobie, devient la maîtresse du signifiant » ⁴⁶⁹, grâce auquel il peut lui-même le dominer, la figure initiale ayant donné naissance à la série des « filles de son rêve » ⁴⁷⁰. Mais Hans est aussi « fille de deux mères », car un point remarquable de ce cas tient à la présence de « l'autre mère », la mère du père. « Néanmoins, que le sujet assume cette duplicité ou ce dédoublement de la figure maternelle qui entre dans les conditions de l'équilibre terminal, est bien un des problèmes structuraux que pose l'observation. » ⁴⁷¹

Et c'est sur ce point précis que Lacan raccroche l'intérêt de Freud et le sien propre à celui de Léonard de Vinci. On peut d'ailleurs relever la présence de ce double dans la vie réelle de l'artiste en la personne de sa belle-mère. Freud, dûment documenté, rapporte l'existence d'un document consigné au registre des impôts de Florence en 1457. Celui-ci mentionne que l'enfant, alors âgé de cinq ans, enregistré comme enfant illégitime, vivait au domicile de Ser Piero da Vinci, alors marié à Donna Albiera. Ce mariage étant resté sans enfant, on peut penser qu'elle l'investit alors comme le sien propre, ce qui donne lieu à une substitution réelle de l'objet maternel. Cet événement, au cours duquel à laquelle il fut confié à une deuxième mère après avoir été arraché aux bras de sa mère biologique, une certaine Catarina, a probablement été déterminant pour sa structuration psychique, et vient en appuyer l'hypothèse posée par Lacan. ⁴⁷²

Le deuxième point, celui de l'inversion, est donc loin d'être considéré par Lacan comme un simple détail réductible « au paradoxe, voire à l'anomalie, de ses relations affectives », dépourvues de toute dimension érotique, et donc corrélée à une « inhibition singulière chez

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 408.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 387.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 406, 407.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 417.

⁴⁷² S. FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 103, 104.

cet homme paré de tous les dons »⁴⁷³. Il avait déjà bien relevé le caractère « si étrangement androgyne- elle ressemble d'ailleurs au Saint Jean Baptiste- de cette Vierge, et de l'enfant. »⁴⁷⁴ Mais il se penche ensuite et surtout sur ses manuscrits, tous rédigés en écriture en miroir. Et il dit que cela produit chez celui qui les regarde un drôle d'effet, car outre la graphie, le contenu lui-même de l'énoncé est en miroir : « Quand ensuite vous les lisez, vous le voyez se parler tout le temps à lui-même, en s'appelant soi-même tu - Tu feras cela, tu demanderas à Jean de Paris le secret de la peinture sèche, tu iras chercher deux pincées de lavande ou de romarin au magasin du coin. Ce sont des choses de cet ordre, où tout est mêlé. Comment n'en pas être saisi ? »

Il y a là un exemple frappant de la façon dont « se constituent les identifications à partir desquelles progresse le moi du sujet » car ici ce ne sont pas seulement des traits de l'autre qui sont prélevés, mais une « relation d'identification du moi à l'autre qui s'est instaurée dans ce cas » dans son entièreté. « Nous aurions vraiment ainsi, dans le cas de Léonard de Vinci, quelqu'un qui s'adresse et se commande à lui-même à partir de son autre imaginaire. Son écriture en miroir tiendrait purement et simplement à sa propre position vis-à-vis de lui-même. »

Or Lacan en fait un caractère essentiel du processus de sublimation : « Il semble venir à l'idée que corrélativement à toute sublimation, c'est-à-dire au processus de désubjectivation ou de naturalisation de l'Autre qui en constituerait le phénomène essentiel, on voit toujours se produire au niveau de l'imaginaire, sous une forme plus ou moins accentuée selon la plus ou moins grande perfection de cette sublimation, une inversion des rapports du moi et de l'autre. » Et il remarque : « Nous aurions ici la même sorte d'aliénation radicale que celle sur laquelle j'ai conclu mon dernier séminaire à propos de l'amnésie du petit Hans. »⁴⁷⁵

Ce phénomène peut trouver une explication dans l'identification des enfants au désir imaginaire de la mère qui leur signifie que tout dépend d'elle, et à aucun moment le pénis réel du père en tant que « particularité réelle », « s'imposant au sujet d'une façon quasi hallucinatoire », ne peut intervenir pour expliquer la naissance d'Anna dans la représentation de Hans. Aussi reste-t-il passivé sous la domination du phallus maternel, auquel certes il s'identifie comme un « personnage qui, par un certain côté, est devenu lui-même en fin de

⁴⁷³ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 434.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 387.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 434.

compte (...) quelque chose comme un objet fétiche ». Il demeure donc un objet « idéal de la mère, à savoir un substitut du phallus (...) L'issue se fait par identification au phallus maternel ». ⁴⁷⁶

La conclusion de Lacan se présente sous forme de question car elle demande en effet à être dépliée : « celle de savoir si le processus que nous appellerons sublimation, ou psychologisation, ou aliénation, ou moisation, ne comporte pas dans sa direction même une dimension corrélatrice, celle par laquelle l'être s'oublie lui-même comme objet imaginaire de l'autre. Il y a en effet pour l'être une possibilité fondamentale d'oubli dans le moi imaginaire. » ⁴⁷⁷

Car ce qui est escamoté dans cette opération, ce qui est passé à la trappe de l'inconscient et s'est « oublié » dans l'Autre, sans en passer par la castration, c'est le corps réel du sujet, le corps sexué, auquel le sujet substitue un corps imaginaire phallique représenté par le corps du tableau. C'est lui qui est destiné à aller se faire castrer à sa place par le discours de l'Autre. On peut mieux saisir pourquoi Léonard de Vinci considérait la peinture comme une voie de réalisation privilégiée, en perpétuelle élaboration imaginaire, relativement à ses autres productions. ⁴⁷⁸

Cependant, nous pouvons qualifier d'« assomption jubilatoire » le mouvement imprimé par Léonard de Vinci à cette toile, l'une de ses inventions vitales les plus brillantes, qu'il s'attache à parfaire tout au long de son œuvre. Daniel Arasse a sous-titré son ouvrage consacré à sa peinture « Le rythme du monde » ⁴⁷⁹, justifiant ainsi un trait caractéristique de son travail, qui lui a été reproché tout en faisant longtemps énigme : sa lenteur et son inachèvement. Or, ce qui est structurel dans la façon dont procède son mode opératoire fait aussi son génie.

Lorsque Lacan se réfère à nouveau à un mouvement tournant, c'est au sujet de l'œuvre d'ingénieur de Léonard, pour décrire comment son abord, imaginaire, certes, permet de déterminer « (...) les théorèmes qui peuvent servir de base à l'évaluation du changement progressif de l'instance d'une force attachée à un corps circumvolubile, c'est à dire qu'il peut tourner autour d'un axe. Cette force est liée à un bras et le bras tourne. » Léonard a l'intuition

⁴⁷⁶ J. LACAN, *Ibid.*, 414-415.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 435.

⁴⁷⁸ Notamment : « il s'attacha, non à un seul art, mais à tous ceux où le dessin intervenait » selon Giorgio VASARI, *Vies des artistes: vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, trad. Léopold Leclanché, révisée par Véronique Gerard-Powell, Paris: Grasset, « Les cahiers rouges », 2007, p. 179.

⁴⁷⁹ D. ARASSE, *Léonard de Vinci, op. cit.*

ce que sera « la variation de l'efficacité de cette force (...) une espèce de vision du champ de force que déterminent, non pas tant son calcul que ses dessins ». Car ce sont ses dessins qui traduisent le mieux son imagination créatrice lié chez lui « à une certaine prédominance donnée aux principes de l'expérience, source de toutes sortes d'intuitions fulgurantes originales ». ⁴⁸⁰

Lacan met en réalité le doigt sur la dynamique propre à la puissance créatrice de Léonard, qui se traduit dans la composition du tableau *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* par le mouvement tournant caractéristique qui met en jeu, effectivement, le mouvement de chute précédant la substitution de l'objet, qu'il a précédemment évoquée concernant le cheval du petit Hans.

L'historien d'art Daniel Arasse, observant ce mouvement de Jésus, remarque que « Le tour de force de Léonard consiste à sauver le déséquilibre qu'il a instauré par l'extraordinaire configuration qu'il donne, sur le flanc gauche du groupe, aux plis de la robe de Marie sur sa hanche. » ⁴⁸¹ Or le groupe de figures ne se présente pas selon la forme pyramidale habituellement utilisée par Léonard, car « Loin d'être déterminé par des droites, son équilibre mouvant repose sur le jeu des courbes rythmées qui s'entrecroisent et s'entrelacent indéfiniment.(...) Tenter d'analyser géométriquement l'entrelacement et la superposition des configurations qui animent et soudent le groupe serait une entreprise aussi interminable qu'inutile », affirme-t-il, car dans sa forme finale, qui est l'aboutissement des diverses recherches antérieures, « l'ensemble du processus de sa formation a déterminé sa forme et c'est à la morphologie vivante de cette « formation sous la forme » que l'œuvre invite à être sensible. » ⁴⁸² Il cite Paul Klee qui traduit ainsi le regard qu'il pose sur la naissance de cette œuvre : « du mouvement, elle est elle-même mouvement fixé, et se perçoit dans le mouvement. » ⁴⁸³

Hubert Damisch, consacrant un écrit au *Trait*, relève le mouvement intrinsèque à la signification de l'expression « Décrire une ligne » : « Une ligne, mais courbe, précise le *Petit Robert*. Comme si une ligne droite ne se laissait pas « décrire », en ce sens-là du mot. Comme

⁴⁸⁰ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 428.

⁴⁸¹ D. ARASSE, *Léonard de Vinci*, op. cit, p. 356.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 358.

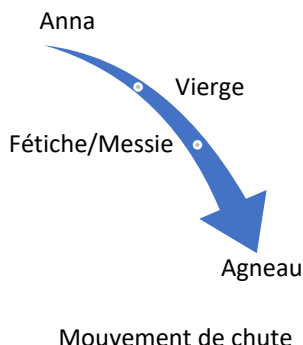
⁴⁸³ *Ibid.*, p. 359.

si la description devait aller de pair avec une manière ou une autre de flexion d'aspectualisation. »⁴⁸⁴

Mais cette traduction par la ligne est délinéation de l'écriture, que dans son faire celle-ci « décrit ».

La seconde « innovation décisive (...) absolument exceptionnelle » introduite dans la peinture par Léonard, selon Daniel Arasse, concerne l'élaboration du contenu lui-même du thème figuré :

« Léonard fait sortir Jésus d'entre les jambes de sa mère, il le fait à proprement parler « venir au monde », et cette représentation métaphorique d'une naissance porte à son terme le plus clairement visible la filiation symbolisée par la superposition de Marie et de Sainte Anne, et condensée dans le bras droit qui, partant de l'épaule de Sainte Anne, appartenant à Marie et finissant par se fondre au ventre de Jésus, unit organiquement les trois figures.(...) Mais la naissance à laquelle fait allusion Léonard n'est pas celle de Bethléem. La descente de Jésus sur le sol visualise, sous une forme admirablement condensée, la descente sur terre du Dieu incarné, pour y mourir (...) celle de la grâce qui rachète et sauve l'humanité. (...) il évoque à la fois l'image d'une terre qui n'a pas encore été régénérée par le sacrifice du Christ et la métaphore de la Vierge comme montagne d'où naît le Christ « pierre non taillée de main d'homme », articulant ainsi l'Humanissimas trinitas à ce qui constitue son arrière-plan théologique : l'Immaculée Conception de Marie par Sainte Anne, conditions nécessaire et mystérieuse de l'incarnation de Jésus en Marie. »⁴⁸⁵



Cette analyse apporte un éclairage supplémentaire, si besoin était, à celle développée par Lacan. On y retrouve, outre l'exclusion du père dans l'ordre générationnel qu'implique l'engendrement par une lignée exclusive de femmes comme réponse fantasmatique à la question de l'origine des enfants, la coalescence imaginaire des images qui s'engendrent entre elles, en un mouvement tournant donnant littéralement naissance à l'œuvre. Il n'est pas sans

⁴⁸⁴ Hubert DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus, catalogue d'exposition, [Exposition au Musée du Louvre du 26 avril au 24 juillet 1995]*, Paris: Seuil, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 114.

⁴⁸⁵ D. ARASSE, *Léonard de Vinci, op. cit.*, p. 359-360.

nous évoquer le « tour de vis » donné par Hans, comme solution transformative induisant la chute successive des objets qui peuvent ainsi se succéder de façon quasi obsessionnelle.

C'est d'ailleurs sur ce point, où l'on repère Léonard naviguant entre science et peinture, que Daniel Arasse conclut l'analyse formelle de cette œuvre, qui selon lui « confirme de façon exemplaire la *terribilità* de la rigueur intellectuelle de Léonard et montre aussi comment, si « la science de la peinture réside dans l'esprit qui la conçoit, « l'exécution » pouvait être pour lui plus noble que ladite théorie où science : c'est dans l'exécution que l'idée accède à la forme visible et métamorphose ainsi l'esprit du peintre en une image de l'esprit de Dieu. »⁴⁸⁶

On peut regarder cette structuration de la composition comme une constante témoignant de l'absorbement imaginaire de l'artiste dans son œuvre, à laquelle il invite le spectateur⁴⁸⁷. Nous y reviendrons pour identifier cette figure dans d'autres œuvres majeures de l'histoire de la peinture, comme un témoignage quasiment assuré de la sublimation dans l'œuvre d'un artiste.

L'analyse de Freud sur l'origine de la sublimation chez Léonard de Vinci peut cependant être considérée comme une contribution préalable à sa théorie des pulsions publiée en 1915⁴⁸⁸. Il parle par exemple le concernant d'une « *poussée d'investigation insatiable et infatigable (seines unersättlichen und unermüdlichen Forscherdranges)* », ou de « transposition de *forces pulsionnelles (Triebkraft)* psychiques en différentes formes d'activité »⁴⁸⁹. « Nous tenons pour vraisemblable, écrit-il, que cette pulsion surdéveloppée est déjà entrée en action dans la toute première enfance de l'individu, et que sa suprématie a déjà été scellée par des impressions de la vie infantile, et de plus nous supposons qu'elle a attiré, en vue de son renforcement, des forces pulsionnelles, sexuelles à l'origine, si bien qu'elle peut plus tard représenter une partie de la vie sexuelle. » Plus loin, il évoque le fait que dans leur vie quotidienne la plupart des hommes « réussissent à détourner des parties très considérables de leur force pulsionnelle sexuelle vers leur activité professionnelle. La pulsion sexuelle est tout particulièrement propre à fournir de telles contributions puisqu'elle est douée de la capacité de sublimation, c'est à

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁸⁷ Cf. Michael FRIED, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990.

⁴⁸⁸ « Pulsions et destins des pulsions », in Sigmund FREUD, *Métapsychologie*, op. cit., p. 5-29.

⁴⁸⁹ S. FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 85.

dire en état d'échanger son but immédiat contre d'autres, non sexuels, éventuellement placés plus haut sur l'échelle des valeurs ». ⁴⁹⁰

Sans reprendre ici les développements de Lacan concernant le petit Hans, nous pouvons supposer que les circonstances dans lesquelles Léonard a été séparé de sa mère, dont on sait en tout cas qu'elle s'est remariée, ont pu constituer une fracture suffisamment importante dans la vie affective de l'enfant de cinq ans qu'il était, pour qu'il se trouve contraint de trouver des réaménagements psychiques répondant à la substitution d'une mère par une autre.

Freud lui-même remet ici en jeu ses « théories sexuelles infantiles » pour compléter ce qu'il a déjà énoncé en 1905 concernant la dérivation vers la sublimation d'une part de libido chez la fille qui se montre avant l'Œdipe (cf. supra). Il a vu, rappelle-t-il, ce qu'il interprète comme un manque d'organe sexuel chez la fille, ce qui lui renvoie une menace de castration insupportable. C'est là encore avant l'Œdipe qu'il situe l'origine du processus de sublimation chez le garçon : « Avant que l'enfant ne soit tombé sous la domination du complexe de castration, à l'époque où pour lui la femme avait encore sa pleine valeur, commença à s'exprimer chez lui un intense plaisir de regarder, en tant qu'activité pulsionnelle érotique ». Le garçon, explique Freud, désire comparer ses organes génitaux à ceux des autres personnes. C'est au moment où il constate que le pénis manque chez la femme que Freud situe l'origine d'une aversion, qui peut se développer de façon plus tardive chez lui, ainsi que celle de formations psychiques telles que le fétichisme. ⁴⁹¹

Si l'objet de l'investigation sexuelle infantile est « la question de savoir d'où viennent les enfants », l'enfant entre par la suite dans une période de latence dans laquelle il refoule sa pulsion sexuelle et s'interdit d'autres investigations car il n'a pu y apporter une réponse valable en raison de son immaturité sexuelle. ⁴⁹² Freud expose les trois types d'issues possibles à cette pulsion d'investigation à la sortie de la période de latence :

- L'inhibition névrotique,
- La compulsion de rumination névrotique sexualisant la pensée,
- La sublimation qui, échappant à l'inhibition comme à la rumination, est considérée comme le type « le plus rare et le plus parfait », car « au contraire, la libido se soustrait au destin du refoulement en se sublimant dès le début en avidité de savoir et en

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 91-93.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 146-149.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 95-97.

s'associant à la puissante pulsion d'investigation, en tant que renfort (...) la pulsion peut agir librement au service de l'intérêt intellectuel. Elle tient encore compte de ce refoulement sexuel qui l'a rendu si forte par l'apport de libido sublimée en évitant de s'occuper de thèmes sexuels. »⁴⁹³

Lacan rappelle que le symptôme névrotique a pour fonction de pallier une difficulté ou une insuffisance « dans la façon dont l'enfant avait eu affaire à l'Œdipe »⁴⁹⁴. Avant l'Œdipe, dit-il, peuvent avoir lieu « toutes sortes d'accidents » dans la rencontre de l'enfant avec les éléments constitutifs de l'échange symbolique, qui peuvent en compromettre la compréhension. Ainsi, « le prégénital », c'est-à-dire des « éléments intermédiaires provenant de la relation primitive à la mère, et qui déjà comportent un certain symbolisme duel » peuvent provoquer des régressions. Que faut-il entendre par là, sinon qu'il s'agit d'éléments entrant dans la composition des premières représentations, les représentations de choses qui sont des fragments de perception ? L'enfant se rabat sur elles lorsqu'il ne peut symboliser par des mots ce qui dans son expérience est coapté à une jouissance de la mère dont il n'a pu s'extraire. Parmi ces représentations de choses, l'image tient une place majeure en tant que source d'éléments de perception lorsqu'adviennent des événements qui, liés au désir d'un adulte, échappent à sa compréhension.

Cependant les images sont bien en place d'objets dans l'opération de substitution à l'œuvre dans le tableau. Elles ne restent pas de purs objets visuels mais entrent en jeu en étant représentées de façon pleinement consciente par le sujet lorsqu'il s'agit de montrer le mouvement de Sainte Anne retenant celui de la Vierge, eu égard au sacrifice à venir, symbolisé consciemment par la figure de l'agneau. En ce qui concerne le procédé pictural engageant la traduction du mouvement, il est travaillé de façon assumée par l'artiste. Mais si l'on tient compte de ce que les manuscrits montrent de pathologique dans la division du sujet en tant que corps parlant, on ne peut en dire autant quant à ce qui le pousse à traduire ce mouvement par la substitution des personnages les uns aux autres, et qui relève vraisemblablement de la pulsion et donc de l'inconscient.

La sublimation permet au sujet de tierciariser son mode de relation à la réalité grâce à la présence du corps réel que constitue l'œuvre, qui opère une coupure, à ceci près que le sujet lui-même en détient la maîtrise, car c'est lui qui crée l'objet tiers support de son identification.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁹⁴ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 399.

Il n'est pas surprenant que ce dernier, produit par son imaginaire et composé de signes des parties d'objets partiels du corps prélevés par le biais du système métonymique du langage, soit destiné par son auteur à lui composer un ersatz de corps. Mais il n'aboutira jamais à la création d'une image unifiée de lui-même par son art, pas plus que l'enfant à la poursuite de l'Idéal du Moi de la mère auquel il cherche à s'identifier.

L'œuvre de Léonard de Vinci sublime sa propre naissance, elle est clairement lisible dans ses œuvres. Elle est sublimation pure. Elle montre la recherche de jouissance pulsionnelle de l'artiste, poussé sans cesse à acter la représentation du mouvement de la vie même. Elle démontre si nécessaire que l'homme, peu sensible aux contingences matérielles, tire sa force de son acte créatif lui-même.

L'idéalisation extrême de ce personnage passé à la postérité au fil des siècles sur la planète, s'applique aussi bien à l'homme qu'à ses œuvres, et s'étend même, par la grâce du trait de ses dessins, à toutes ses productions.

On peut donc entendre par là que la sublimation, étant partie intégrante du processus induit par le narcissisme, procure au sujet, par le moyen de la constitution d'un corps de supplémentaire, des satisfactions de corps reliées à *La Chose*. Nous pouvons la situer effectivement, comme l'a précisé Lacan, dans la partie interne de la zone qui est celle des *Bahnungen*, celle où les signifiants sont refoulés pour se défaire en représentations de choses. Si régression il y a eu, du symbolique à l'imaginaire, celle-ci donne naissance à une œuvre. Il y a toujours quelque chose de singulier dans une œuvre, ce quelque chose qui confine au caractère interlope du lieu dont elle est issue.

Nous pouvons enfin rappeler une considération générale de Lacan, qui justifie que la sublimation, après certains détours, puisse constituer une issue pulsionnelle précédant l'Œdipe, satisfaisant dans une certaine mesure le garçon comme la fille : « Les données analytiques indiquent également que la fille, voire d'une façon générale l'enfant, peut se concevoir soi-même comme un équivalent du phallus, le manifester par son comportement » en le lui donnant au titre de ce qui lui manque imaginairement parlant. Et Lacan de conclure : « Dans les quatre ordres de relations que je viens de dessiner le sujet n'est absolument pas

dans le même rapport à l'objet, soit qu'il apporte, soit qu'il donne, soit qu'il désire, soit même qu'il se substitue. »⁴⁹⁵

De l'objet tableau on pourrait dire, dans le cas le plus général, que le peintre ne cesse de l'oublier dans la parole de l'Autre en tant que reflet de lui-même, afin de mieux le recréer.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 168.

4. Portrait de la pulsion

La sublimation a inspiré Freud

Concernant ses recherches sur la pulsion, en ce domaine comme en d'autres, on peut voir Freud appliquer son principe selon lequel l'artiste souvent « précède le psychanalyste ».⁴⁹⁶

La sublimation a-t-elle ouvert la voie à une redéfinition de la pulsion ?

On peut soutenir que la sublimation contribue effectivement à la naissance du concept de pulsion d'un point de vue psychanalytique. En effet le concept de pulsion fait véritablement son apparition dans les premières élaborations freudiennes parallèlement à celui de sublimation que Freud cerne peu à peu.

Le mot lui-même, pratiquement absent de l'*Entwurf*, ne concerne que la description de la partie engageant les processus primaires dans les frayages, dans laquelle la relation à l'autre, au *Nebenmensch*, est impliquée. Mais les prémisses du cadre conceptuel sont posées pour la mise en place de la théorie des pulsions qui n'intervient pourtant que vingt ans plus tard, Freud reconnaissant lui-même à ce moment-là que ce concept est extrêmement difficile à saisir.

Cependant Lacan a bel et bien employé le mot *destin*⁴⁹⁷ concernant la sublimation, ce qui ne peut manquer d'évoquer pour nous le titre de l'unique article de Freud dans lequel ce mot de Freud figure en toutes lettres : « Pulsions et destins des pulsions. », en 1915⁴⁹⁸.

Dans l'*Entwurf*, Freud n'a pas encore élaboré de théorie sur les pulsions qui lui permette de se pencher sur le rapport entre les différentes formes de la structuration du système psychique d'un individu eu égard aux formes que prend sa relation à l'autre. Il emploie alors déjà le terme de pulsion deux fois, dont l'une est adjectivale, et l'autre associée au terme

⁴⁹⁶ Sigmund FREUD, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen ; précédé de Wilhelm Jensen Gradiva: fantaisie pompéienne*. Paris: Gallimard, « Folio Essais » 181, 1991.

⁴⁹⁷ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 65.

⁴⁹⁸ Cf. S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit.

impulsion⁴⁹⁹, afin de l'évoquer uniquement comme une poussée (*Trieb*), sans s'y attarder davantage :

- « *Le noyau de Ψ est en liaison avec les voies sur lesquelles des quantités d'excitations endogènes s'établissent. Sans exclusion de liaisons de ces voies avec Φ , il nous faut quand même retenir l'hypothèse de départ qu'un chemin direct mène de l'intérieur du corps à des neurones Ψ . Mais alors Ψ est exposé de ce côté sans protection aux quantités (Q), et là se trouve le ressort **pulsionnel** (*Triebfeder*) du mécanisme psychique.* »⁵⁰⁰
- « Ψ est ici livré à la quantité (Q), et à l'intérieur du système s'établit ainsi l'**impulsion** qui entretient toute activité psychique. Nous connaissons cette puissance en tant que volonté: le rejeton des **pulsions**. »⁵⁰¹

Cependant il a déjà conçu un « appareil à langage » qui organise les *Vorstellungen* comme une aire corticale continue sans relation directe avec la périphérie du corps, mais qui est soumis à une logique de la représentation. Il a donc introduit une coupure épistémologique quant à l'objet de sa recherche, qui n'est plus le cerveau mais le psychique.⁵⁰² Dans son séminaire VII⁵⁰³ Lacan reprend les analyses freudiennes exposées dans l'« Esquisse d'une psychologie scientifique »⁵⁰⁴ pour expliquer comment, dans le psychisme de l'enfant, la représentation articule le jeu des pulsions du sujet lorsqu'il cherche à obtenir une satisfaction de l'Autre.

Freud donne ainsi au concept de représentation psychique une acception relative à sa théorie sur le rôle des pulsions dans la genèse de l'inconscient. De même, les « représentations de choses » freudiennes, qui incluent les fragments de perception que sont les images, occupent une place particulière dans l'ensemble de ce que l'on appelle communément « les images », dont certaines, spécifiques comme celles des rêves et des cauchemars, sont élaborées par la pulsion : les souvenirs-écrans, les images des scènes de fantasme, les images résiduelles du trauma, mais aussi les images picturales. Ces « représentations de choses » s'articulent selon lui grâce aux « représentations de mots » sans lesquelles le psychisme humain ne pourrait

⁴⁹⁹ Ibid., p. 22 pour la deuxième.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 15.

⁵⁰¹ Ibid., p. 16.

⁵⁰² Josiane QUILICHINI, « Le concept de représentation chez Freud », Freud-Lacan. Consulté le 10 février 2017, <http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/dictionnaire/4562-le-concept-de-representation-chez-freud>.

⁵⁰³ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse, Le séminaire, livre VII*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

⁵⁰⁴ Sigmund FREUD, *Esquisse d'une psychologie*, Toulouse, Érès éd, 2011.

constituer un système de pensée consciente. Les analyses de rêves montrent, comme nous l'avons vu, que ce système forme des représentations autour d'un centre énigmatique irreprésentable, noyau dur qui résiste à toute dialectisation. C'est de ce lieu refoulé, qui marque la place d'un signifiant manquant, que surgissent ces représentations organisées par l'inconscient comme un langage, structuré par la métaphore et la métonymie, sur un mode singulier pour chaque sujet. Cette langue singulière prend forme dans les soubassements du psychisme, elle est une création du sujet qui développe en continu des représentations structurées en réseaux, à la manière dont le ferait un organisme vivant.

Si la première définition freudienne de la sublimation, celle qui lui donne le statut de concept analytique, date des *Trois essais sur la théorie de la sexualité*⁵⁰⁵ rédigés en 1904, Freud y affirme que le « processus qui mérite le nom de sublimation » est celui d'un « détournement de forces pulsionnelles sexuelles loin de buts sexuels » et d'une « orientation vers de nouveaux buts ».⁵⁰⁶

Il commence par définir une pulsion par deux composantes, le but et l'objet, et termine toutefois son exposé en isolant déjà les quatre composantes de la pulsion : la poussée, le but, la source, et l'objet. Cette distinction première entre but et objet suit cependant une logique pertinente si l'on considère la place que Lacan donne à l'objet de la pulsion.

Freud y consacre une partie à la « Sublimation »⁵⁰⁷ dans sa conclusion, ou « Récapitulation », qui constitue une synthèse de cet article. Il classe celle-ci parmi les trois issues pulsionnelles possibles, après la perversion et le refoulement, en cas de « prédisposition constitutionnelle anormale » d'un individu, car elle permet aux « excitations excessives provenant de différentes sources de la sexualité » de trouver « une dérivation et un emploi dans d'autres domaines, de sorte qu'un accroissement non négligeable de l'efficacité psychique résulte d'une prédisposition dangereuse en soi. On trouve là une des sources de l'activité artistique. »⁵⁰⁸

Cependant il précise que la sublimation peut être « complète ou incomplète », donnant lieu à « toute une variété de combinaisons entre efficacité, perversion et névrose ». Il note aussi qu'une répression par « formation réactionnelle » peut surgir comme « sous-espèce de la

⁵⁰⁵ S. FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 189, 190.

sublimation » lorsque celle-ci a été réprimée. Freud accorde une grande place, parmi les « formations pulsionnelles fixées depuis l'enfance », déterminant le « caractère » de l'être humain, aux « constructions provenant de la sublimation » qui, à côté des autres constructions, sont « destinées à maintenir efficacement dans les dessous les motions perverses reconnues comme inutilisables » qui peuvent donner « le branle à leur élaboration ».⁵⁰⁹

Lacan reprend ses propos en 1960 en insistant sur le fait que la sublimation est donc avant tout un mode de satisfaction : « (...) dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, la sublimation se caractérise par un changement dans les objets, ou dans la libido, qui ne se fait pas par l'intermédiaire d'un retour du refoulé, qui ne se fait pas symptomatiquement, indirectement, mais directement, d'une façon qui satisfait directement. La libido sexuelle vient trouver sa satisfaction dans des objets (...) socialement valorisés, des objets auxquels le groupe peut donner son approbation, pour autant que ce sont des objets d'utilité publique », c'est-à-dire, précise-t-il plus loin, « qui vont prendre une valeur sociale collective ».⁵¹⁰

La même année, en 1904, dans sa « Cinquième leçon de psychanalyse », Freud considère encore que la meilleure issue « par où les désirs infantiles peuvent manifester toutes leurs énergies et substituer au penchant irréalisable de l'individu un but supérieur situé parfois complètement en dehors de la sexualité : c'est la sublimation. Les tendances qui composent l'instinct sexuel se caractérisent précisément par cette aptitude à la sublimation : à leur fin sexuelle se substitue un objectif plus élevé et de plus grande valeur sociale. C'est à l'enrichissement psychique résultant de ce processus de sublimation, que sont dues les plus nobles acquisitions de l'esprit humain. »⁵¹¹

Cependant Lacan précise qu'il ne s'agit pas là d'une satisfaction provenant de l'approbation sociale elle-même, car « Ce qui se propose ainsi comme une construction opposée à la tendance instinctuelle ne peut d'aucune façon être réduit à une satisfaction directe où la pulsion se saturerait d'une façon qui n'aurait pour caractéristique que de pouvoir recevoir l'estampille de l'approbation collective »⁵¹², mais d'une autre satisfaction du sujet. Freud

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 190.

⁵¹⁰ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 113.

⁵¹¹ S. FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, op. cit, p. 43.

⁵¹² J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 114.

évoque celle-ci en 1908, dans « Pour introduire le narcissisme »⁵¹³, texte qui est aussi une introduction à sa deuxième topique conscient- inconscient. Il y considère les névroses comme des formations résultant des élaborations de motions perverses des pulsions de la sexualité infantile, et la psychose comme une réponse au conflit entre pulsions sexuelles et narcissisme. C'est dans la suite de ces réflexions que Lacan conclut au sujet de la sublimation : « Si c'est une satisfaction, (...) c'est une satisfaction qui ne demande rien à personne. »⁵¹⁴

Quand, en 1912-1913, Freud publie son ouvrage *Totem et Tabou*, il y expose en effet, rétrospectivement, le lien entre les processus à l'œuvre dans les pulsions et le travail d'élaboration créative du rêve proprement dit, « bref, indigent, laconique »⁵¹⁵ en les opposant à ceux des névroses. Et il en conclut :

*« (...) les névroses présentent des concordances éclatantes avec les grandes productions sociales de l'art, de la religion et de la philosophie, tout en apparaissant comme des déformations de celles-ci. On pourrait presque risquer la thèse suivante : l'hystérie est l'image déformée d'une création de l'art, la névrose obsessionnelle l'image déformée d'une religion, le délire paranoïaque l'image déformée d'un système philosophique. Cette déviation se ramène en dernière analyse au fait que les névroses sont des formations asociales »*⁵¹⁶

La sublimation est donc à usage de satisfaction privée.

Freud met alors l'accent sur la dimension pulsionnelle de ces processus : « En analysant la pulsion dans les névroses, on apprend que les forces pulsionnelles de provenance sexuelle y exercent l'influence déterminante, alors que les formations culturelles correspondantes reposent sur des pulsions sociales, issues de l'association de composantes égoïste et érotique. Car le besoin sexuel n'est pas en situation d'unir les hommes comme le font les exigences de l'autoconservation. »⁵¹⁷ Mais contrairement au névrosé qui se réfugie dans la dimension imaginaire et se détourne ainsi du monde réel, l'artiste créer une œuvre réelle qui lui permet de faire lien social.

Freud affirme alors que « C'est dans l'art seul qu'il arrive encore qu'un être humain dévoré de désirs fasse quelque chose qui ressemble à la satisfaction et que ce jeu - grâce à l'illusion artistique - provoque des effets d'affect comme s'il s'agissait d'une chose réelle. On parle à juste titre de la magie de l'art et on compare l'artiste à un magicien. » L'art, suppose-t-il, « n'a

⁵¹³ in S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit.

⁵¹⁴ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 137.

⁵¹⁵ S. FREUD, *Totem et tabou*, op.cit., p. 190, note en bas de page.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 190.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 155, 156.

certainement pas commencé comme *art pour l'art*, (mais) était originellement au service de tendances qui pour une grande part se sont aujourd'hui éteintes. Parmi elles on peut supposer toute sorte d'intentions magiques. »⁵¹⁸ Le contexte permet de déduire des hypothèses avancées par Freud, que grâce au déplacement des pulsions opéré par la création artistique, il est possible aux individus de refouler des pulsions peu propices à leur socialisation. Freud va alors même jusqu'à considérer « que le refoulement pulsionnel est un des critères permettant de mesurer le niveau culturel ». ⁵¹⁹

Les considérations d'ordre éthique de Freud, Lacan les a exposées en posant la question de ce qui définit spécifiquement l'humain, ce qui le distingue de l'animal. Si ce dernier est régi principalement par son instinct de survie, le psychisme humain en revanche se constitue en ayant pour fonction de réguler les excès de plaisir et de déplaisir. C'est en vue de maîtriser les excès d'excitation que sont créées les représentations qui se forment en réseaux de dérivation pour différer les réactions de l'individu aux différents stimuli externes et internes. Afin de répondre à des questions cliniques impliquant la question de la maîtrise de cette quantité d'énergie libidinale, Freud est amené à élaborer sa théorie des pulsions en redéfinissant ce concept. Il le regarde autrement que ne l'avaient fait ses prédécesseurs, il y voit un phénomène psychique constituant l'individu dans toute sa singularité.

S'il différencie dans un premier temps les pulsions, en pulsions sexuelles et en pulsions d'autoconservation, il distingue ensuite narcissisme et pulsions sexuelles, pour finir par parler de pulsions sexuelles, puis dans un troisième temps de pulsion de mort. Il attribue donc d'emblée des destins, *Schicksal*, aux pulsions.

Et en 1915, dans « Pulsions et destins des pulsions », il renouvelle ce concept auquel il donne une place dans sa *Métapsychologie* en rattachant directement la pulsion au corps, c'est-à-dire qu'il en fait une formation prenant racine dans l'individu lui-même, indépendamment des stimuli extérieurs auxquels elle apporte une réponse : la distinction entre les pulsions sexuelles et les pulsions créant du lien social ne lui semble en effet pas intrinsèquement fondée.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 182, 183.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 194.

C'est dans *Au-delà du principe de plaisir* enfin, en 1920, qu'il introduit la notion de pulsion de mort, en rejetant toujours l'idée d'une « pulsion de perfectionnement ».

La question de la figuration de la pulsion dans une œuvre visuelle n'est cependant pas nouvelle. Daniel Arasse l'avait déjà posée, citant à ce propos Roland Barthes qui associe le style à la pulsion, « produit d'une poussée, non d'une intention », et « constitué par des images, un débit, un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et devenant peu à peu les automatismes même de son art ».⁵²⁰

Quant aux signes qu'elle emploie, les signes indiciels, ou signes iconiques, ils touchent plus directement au domaine de la matière, ou du corps : ce sont eux aussi qui montrent les symptômes chez le sujet en ce qui regarde plus directement la psychanalyse.

Le mot *pulsion* provient du latin *pulsio* et désigne initialement l'« action de repousser ». Il est employé au sens de *poussée* par Amyot en 1572, et par Voltaire en 1738 qui le définit comme la propagation du mouvement dans un milieu fluide élastique ». Mais le sens le plus commun qui lui est attribué se réfère néanmoins à Freud et à la psychanalyse, et la définition retenue par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales en est la suivante :

« *PSYCHANALYSE, souvent au pluriel. Force biopsychique inconsciente créant dans l'organisme un état de tension propre à orienter sa vie fantasmatique et sa vie de relation vers des objets et suscitant des besoins dont la satisfaction est nécessaire pour que la tension tombe (d'apr. Bastin 1970) »*⁵²¹

Cette définition pointe approximativement les termes principaux caractérisant la pulsion et en particulier la « tension », qui peut se montrer directement dans les œuvres picturales : les torsions que des artistes comme Van Gogh, Soutine, ou Bacon impriment aux surfaces peintes laissent visiblement apparaître un espace « poussé », « repoussé » jusqu'aux limites de la figurabilité. On pourrait même aller plus loin et énoncer que toute œuvre est une pulsion actée dans la matière. Si la liaison opérée par la pulsion pour créer une représentation a retenu notre attention, c'est que l'on peut s'attendre « littéralement » à ce que la structure de l'œuvre reflète celle de la pulsion qui l'a dès l'abord « informée », lui a permis de prendre forme en la matérialisant visuellement.

⁵²⁰ Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau: essai d'iconographie analytique*, Paris : Flammarion, 2006, p. 11.

⁵²¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/pulsion>

Mais il faut pour cela qu'un sujet puisse s'engager au-delà d'une pulsion narcissisme primaire, que ses pulsions le poussent à « se faire » regarder par l'Autre dans cet objet externe qu'est le tableau.

Alors s'il s'agissait de faire un portrait de la pulsion, évidemment ce serait un portrait « en pied », mais l'idée serait de le faire un peu comme celui de l'oiseau de Prévert, en dessinant d'abord la cage pour tenter de l'attraper.

Freud qui s'y est risqué, après avoir esquissé son appareil psychique, a finalement dessiné là un corps étrange : il ne s'agit pas du corps-feuille des cabinets d'anatomie, mais d'une sorte de boucle. Et le seul corps que Lacan ait trouvé pour la représenter est un corps surréaliste.

Mais pourquoi prendre le corps pour modèle ? Parce que la pulsion y est enfermée, que le sujet le veuille ou non, et les formations de représentations qu'elle génère ont pour but de réguler son plaisir et son déplaisir par une décharge d'excitation en obtenant si possible un retour de satisfaction du corps propre. Mais quels que soient ses tours et ses détours et les impacts des actions qu'elle provoque, sa circulation a le corps propre comme enveloppe. Alors comment en « attraper » une représentation ?

Ici encore le peintre nous oriente, car en dépit des apparences, les « dessous », les « soubassements » de la représentation montrent qu'il ne peint pas un corps qui « ressemble » au corps propre, mais un corps pulsionnel : c'est-à-dire un corps qui traduit en images la représentation du sujet tel que le psychisme se la représente.

4.1. Freud dessine le concept de « pulsion »

Une difficile représentation

Freud a soixante-huit ans. Il a suffisamment écrit et il a acquis une notoriété internationale. Il peut élever au rang de *Métapsychologie* cette sorte de manifeste de la science dont il revendique la paternité, et rassembler ses écrits en 1924 en un ensemble publié sous ce titre. Certains d'ailleurs ont été rédigés en 1915-1917, dans la même lancée que son *Introduction à la psychanalyse*. Il a déjà suffisamment développé ses théories incluant tous les concepts majeurs de la psychanalyse, et désormais posé les bases d'un vocabulaire psychanalytique lui permettant d'asseoir les fondements de cette science nouvelle. Parmi eux, celui de pulsion occupe une place essentielle.

Lorsque qu'il fonde sa *Métapsychologie*, Freud vise « à décrire un processus psychique sous les rapports dynamique, topique et économique. Il est à prévoir que, dit-il, dans l'état actuel de nos connaissances, nous n'y parviendrons que sur des points isolés ». Et il s'appuie pour l'analyser sur deux concepts, celui de représentation et celui d'affect. On peut tout d'abord remarquer que sa définition de ce processus peut s'appliquer de façon remarquable à la pulsion sexuelle, autrement nommée libido. Freud avait déjà distingué les pulsions d'autoconservation des pulsions sexuelles. C'est à ces dernières qu'il s'intéresse avant de formuler en 1920 sa théorie sur la pulsion de mort, dans *Au-delà du principe de plaisir*, car ce sont elles qui sont à l'origine de la complexité de l'appareil psychique humain. Mais seul un article intitulé « Pulsions et destins des pulsions » dans la *Métapsychologie* témoigne directement de son intérêt pour cette notion. Le pluriel dit ce qu'il confirme et Lacan le suit sur ce point, à savoir qu'il n'y a pas *La* pulsion, mais *des* pulsions, partielles. La pulsion est parcellisée dans la sexualité humaine.

Et elle ne l'est pas moins dans son processus lui-même, ce qui explique le fait que Freud tente ainsi de la saisir « sur des points isolés ». Lacan lui-même n'a pas consacré un ouvrage entier à ce concept qu'il considère néanmoins comme l'un des *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Or ce séminaire articule un basculement majeur de sa réflexion autour de la dimension du réel, et il n'est pas anodin que ses approches théoriques du concept de pulsion

se présentent étrangement sous la forme d'un objet insaisissable, parcellaire et fuyant. On pourrait dire que ce séminaire traversé par le désir de Lacan donne une image du réel de la pulsion qui l'anime.

« Pulsions et destins de pulsions » est d'ailleurs le premier texte à figurer dans le recueil de Freud, *Métapsychologie*. Enfin, la question de la pulsion, en tant que telle, est directement théorisée. Freud, qui soutient le statut scientifique de la psychanalyse, s'applique alors à démontrer que la façon dont il élabore progressivement le concept de pulsion, en s'appuyant sur l'expérience, s'avère être une garantie fondamentale à cet égard. Il s'agit selon lui d'une notion ayant le caractère de convention inhérent à tout concept scientifique, et qui, en tant que postulat, mérite d'être élaboré après des recherches. Il doit donc comporter « une certaine mesure d'indétermination ; il ne peut être question de cerner clairement leur contenu ». C'est avec cet avertissement au lecteur qu'il introduit son analyse de ce que sont les pulsions, concept qu'il avoue trouver « provisoirement encore assez obscur ».⁵²²

Dans ce texte, il aborde clairement la notion de sublimation sous l'abord de la pulsion. Il y distingue la sublimation des autres formations symptomatiques de la pulsion, issues notamment du refoulement, notion qui fait l'objet du texte de l'article suivant dans le recueil. La sublimation est la quatrième phase d'élaboration de la pulsion en mode de défense contre une excitation excessive, son « destin » d'élection selon Freud. Pourtant il s'abstient d'approfondir ici l'étude de cette motion pulsionnelle complexe : « je n'ai pas l'intention de traiter ici de la sublimation », pose-t-il clairement⁵²³. Cependant il n'y reviendra pas, et ne complètera pas son étude par une clarification, comme il l'a fait pour le refoulement. En réalité s'il ne traite pas spécifiquement de cette destinée de la pulsion dans ce contexte purement théorique, il a déjà largement abordé cette notion dès ses premiers écrits, comme nous l'avons déjà évoqué, et celle-ci l'a guidé dans ses élaborations.

Freud définit dans cet article les quatre composantes de la pulsion, et les trois « temps » d'articulation de la pulsion dans la relation du sujet à l'autre. Lacan les reprend tels quels, dans l'ordre que Freud a suivi, en commençant par les quatre constituants de la pulsion : « Mettons le *Drang* d'abord, la poussée. La *Quelle*, la source. L'*Objekt*, l'objet. Le *Ziel*, le but. »⁵²⁴

⁵²² S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 8.

⁵²³ *Ibid.*, p. 16.

⁵²⁴ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 183.

Nous ferons donc de même, mais en faisant une place distincte à l'objet, car cette composante de la pulsion a un destin discriminant particulier dans la théorie lacanienne, qui « boucle » le parcours de la pulsion autrement que Freud n'avait pu le faire. Malgré tout, Freud prend la peine de souligner l'importance primordiale qu'il accorde à cet objet en complétant en 1920 son article « La sexualité infantile » (1905) par une note en bas de page : « pour la psychanalyse, l'essentiel n'est pas la genèse, mais la relation avec un objet »⁵²⁵. En effet l'objet est abordé avant la pulsion, en tant que concept majeur dans l'ordre de ses théorisations. Et c'est aussi la première place, une place originelle, que Lacan lui donnera, en le distinguant néanmoins de *La Chose* du désir de l'*Autre* du langage.

⁵²⁵ in S. FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit, p. 104.

4.1.1. Comme une poussée constante de sa source à son but

« Pulsions et destins des pulsions » a été rédigé entre le 15 mars et le 4 avril 1915.⁵²⁶

Or, simultanément, en ce même mois d'avril, Freud a également formalisé son article intitulé « L'inconscient », au sujet duquel il écrit, dans une lettre adressée à Lou Andreas Salomé datée du 1^{er} avril, qu'il vise à « une nouvelle définition de l'inconscient ».⁵²⁷

Dans l'introduction de ce dernier texte, Freud précise que : « Tout ce qui est refoulé doit nécessairement rester inconscient mais nous voulons d'entrée de jeu poser comme tel que le refoulé ne recouvre pas tout ce qui est inconscient. L'inconscient a l'extension la plus large des deux ; le refoulé est une partie de l'inconscient ».⁵²⁸

Il fait également le constat que « tous les essais pour deviner (...) une localisation des processus animiques, toutes les tentatives pour penser les représentations comme emmagasinées dans les cellules nerveuses, pour faire voyager les excitations sur des fibres nerveuses, ont radicalement échoué (...) Notre topique psychique n'a, provisoirement, rien à voir avec l'anatomie, elle est en relation avec des régions de l'appareil animique, où qu'elles puissent bien être situées dans le corps, et non avec des localités anatomiques. »⁵²⁹

Et il rappelle le rôle de la représentation qui, seule, permet au sujet de prendre conscience des pulsions qui l'animent :

« En fait, je pense que l'opposition entre conscient et inconscient ne s'applique pas à la pulsion. Une pulsion ne peut jamais devenir objet de la conscience, seule le peut la représentation qui la représente. Mais, dans l'inconscient aussi, la pulsion ne peut être représentée que par la représentation. Si la pulsion n'était pas attachée à une représentation ou n'apparaissait pas sous forme d'état d'affect, nous ne pourrions rien savoir d'elle. »⁵³⁰

Seuls l'affect et la représentation sont accessibles à la conscience, ce qui suppose que seuls les représentants de la représentation sont localisés dans l'inconscient, sous la forme de signifiants purs, d'« images d'objets », de représentations de choses. La pulsion elle-même peut donc être en partie subjectivée par le moyen de représentations impliquant des mots, qui de fait sont traduisibles par des paroles ou des écrits. L'affect, comme nous l'avons vu, se

⁵²⁶ in S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit, p. 6.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 60.

manifeste quant à lui par des signes dans le corps, séparés de la représentation refoulée. Le corps propre tel qu'il est éprouvé par le sujet n'est pas représentable puisqu'il est hors langage. Il est, dit Lacan, « décerné par le langage »⁵³¹, découpé hors de la représentation par les signifiants : il en est l'absent.

« Les pulsions sont nos mythes, a dit Freud. Il ne faut pas l'entendre comme un renvoi à l'irréel. C'est le réel qu'elles mythifient, à l'ordinaire des mythes : ici qui fait le désir en y reproduisant la relation du sujet à l'objet perdu. »⁵³². Et Lacan de citer Freud qui les qualifie de « grandioses dans leur indétermination. »⁵³³

Dieu n'est plus le maître des destinées humaines, ce sont les pulsions du sujet qui décident de l'issue à donner à sa libido.

Par conséquent, les créations auxquelles la pulsion donne forme sont sans limites, quelle que soit la direction imprévisible qu'elles peuvent prendre. Car en ses soubassements inconscients l'« assomption de la castration » du sujet opérée par le langage est articulée à l'assomption de son image constitutive au stade du miroir : or celle-ci est imaginaire et se montre par sa tendance à produire du grandiose, la plupart du temps sous la forme d'une lutte héroïque contre la mort. Il ne « faut pas prendre pour argent comptant » ces formules paradoxales, dit-il, car « le rapport imaginaire est, chez l'homme, dévié, en tant que là se produit la béance par où se présentifie la mort. »⁵³⁴

Dès la première page, la lecture de « Pulsions et destins des pulsions »⁵³⁵ nous éclaire sur la raison pour laquelle cette notion a constitué pour Lacan une articulation majeure de son enseignement dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, mais justifie aussi en quelque sorte également la forme réticulaire que revêt son développement tout au long de ce séminaire. La pulsion infiltre la parole de Lacan de façon aussi assurée qu'elle guide le

⁵³¹ in « Radiophonie », J. LACAN, *Autres écrits*, op. cit, p. 409.

⁵³² J. LACAN, *Écrits 2*, op. cit, éd. 1999, p. 332, 333.

⁵³³ « La doctrine des pulsions est, pour ainsi dire, notre mythologie. Les pulsions sont des êtres mythiques, grandioses dans leur indétermination. », in «angoisse et vie pulsionnelle », S. FREUD, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Rose Zeitlin trad., op. cit.

⁵³⁴ J. LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit, p. 286, 287.

⁵³⁵ S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit, p. 7.

regard de Freud visant à la cerner tout en reconnaissant que cette tâche est impossible. Alors nous dirons que la pulsion a inspiré Lacan comme elle l'a fait pour Freud, en leur permettant de puiser dans les ressources de leur inconscient.

En effet si Freud réfute dès les premières lignes de façon surprenante le principe communément admis selon lequel « une science doit être édifiée sur des concepts fondamentaux clairs et strictement définis », c'est pour affirmer en quelque sorte la primauté d'un voir qui confine à un « prévoir ».

« Le véritable début de l'activité scientifique consiste bien plutôt dans la description de phénomènes, qui sont alors ensuite groupés, ordonnés et intégrés dans des ensembles », dit-il. Mais le véritable travail tel qu'il le décrit consiste d'abord en une schématisation à même de donner à voir la structure de l'objet de la recherche. Freud reconnaît la prégnance de « certaines idées abstraites que l'on puise ici ou là, certainement pas seulement dans l'expérience nouvelle ». Celles-ci sont « indispensables », ajoute-t-il, « dans l'élaboration future du matériau ». En l'occurrence, concernant la pulsion, il s'agit d'une instance, dont les contours se dessinent peu à peu pour *devenir* l'un des « concepts fondamentaux ultérieurs de la science ».

Dans leur « état » initial, avant de le devenir, « Elles doivent comporter d'abord une certaine mesure d'indétermination; il ne peut être question de cerner clairement leur contenu », car ce sont pures « convention » de la pensée, auxquelles est « soumis (...) » le matériel de l'expérience ». Ce sont des outils choisis en raison de leurs « relations significatives au matériau empirique, relations qu'on croit deviner avant même de pouvoir en prendre connaissance et en faire la démonstration ». Cette place laissée à l'intuition pour aborder des territoires jusque-là inexplorés par la pensée ne relève pas d'un pur imaginaire, elle procède d'un certain regard dont la justesse lui a déjà permis de « se faire psychanalyste ».

Freud en effet est déjà outillé et il a déjà « esquissé » les principes du fonctionnement de l'appareil psychique sur lesquels nous nous sommes penchés. Les découpages au scalpel qu'il a opérés dans les matériaux qu'il a recueillis grâce à son expérience de clinicien lui ont déjà permis d'en discerner les principaux traits, et notamment en suivant les traces de la libido. Ces traces sont repérables dans les symptômes, qui sont les effets des réseaux de représentations forgées par le psychisme pour réguler la libido.

En isolant l'individu comme objet d'analyse en lui-même, Freud a jusque-là focalisé son regard sur la circulation interne de sa libido, et donc théorisé nommément cette notion dans

plusieurs de ses articles, en la définissant comme le réservoir de la quantité d'énergie dont il dispose, ses pulsions sexuelles ne pouvant parfois en contenir l'excès : c'est là l'origine de la formation des symptômes.

Mais ce qu'il n'a pas encore dessiné jusqu'ici, c'est une vision d'ensemble sur la façon dont l'individu articule ses représentations au monde extérieur : il n'a pas encore inclus l'autre dans la représentation du circuit libidinal élaborée dans l'*Entwurf*. C'est-à-dire qu'il s'agit à présent pour lui de dessiner une théorie qui prenne en compte le tissage des représentations élaborées entre un individu et un autre, de formaliser par une schématisation la façon dont il crée des liens avec le monde : c'est à cette tâche qui s'annonce tentaculaire qu'il s'attelle avec sa théorie des pulsions.

« Un tel concept fondamental conventionnel, provisoirement encore assez obscur, mais dont nous ne pouvons pas nous passer en psychologie, est celui de la pulsion. Essayons, partant de divers côtés, de l'emplir de contenu. » Il s'agit bien de se lancer dans une exploration, dans l'obscurité, qui vise à se saisir de l'enveloppe de cette créature protéiforme, en la lestant de mots et en l'abordant « de divers côtés » : sa méthode doit être adaptée à l'objet de la recherche.⁵³⁶

Et la première distinction, qui vaut pour une introduction, est de taille : la pulsion est un stimulus « endogène », comme la qualifie dit Lacan, qui provient de l'intérieur de l'organisme. Elle se démarque ainsi du système perception- conscience conventionnel qui voit l'humain comme un pur produit de son milieu.

Freud commence par rappeler certains principes déjà observés auparavant afin de bien différencier la pulsion du simple stimulus psychique à partir de la localisation de leur cause : « Mais nous sommes tout de suite avertis de ne pas poser comme équivalents pulsion et stimulus psychique. »⁵³⁷, ces derniers répondant à une cause externe (par exemple la lumière qui vient frapper l'œil).

Mais lorsque c'est l'organisme lui-même qui produit une réaction, comme le dessèchement des muqueuses, il s'agit là d'un stimulus pulsionnel : c'est-à-dire qu'un manque interne (d'eau en l'occurrence) constitue le stimulus qui entraîne une réaction organique : « Premièrement :

⁵³⁶ S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 8.

⁵³⁷ *Ibid.*

le stimulus pulsionnel n'est pas issu du monde extérieur, mais de l'intérieur de l'organisme lui-même ». ⁵³⁸

La pulsion n'étant pas causée par « une cause d'impact unique », mais par une cause externe aléatoire et variable entraînant une réaction appropriée momentanée, l'individu ne peut y mettre un terme en lui échappant, il ne peut supprimer le stimulus pulsionnel. Il la compare au besoin en ce que seule la satisfaction peut y mettre un terme. Freud se répète et insiste sur le caractère constant de la poussée pulsionnelle :

« Nous trouvons donc l'essence de la pulsion d'abord dans ses caractères principaux : sa provenance à partir de sources de stimulus à l'intérieur de l'organisme sa survenue en tant que force constante, son irréductibilité par des actions de fuite. » ⁵³⁹

Si le système nerveux a pour tâche de « la maîtrise des stimuli », celle-ci se complique donc considérablement concernant les stimuli pulsionnels :

« Ils soumettent donc le système nerveux à des exigences beaucoup plus élevées, ils l'incitent à des activités compliquées, s'engrenant les unes dans les autres, qui apportent au monde extérieur ce qu'il faut de modification pour que celui-ci procure la satisfaction à la source de stimulus interne, et ils le forcent avant tout à renoncer à son intention idéale de tenir à distance les stimuli, puisqu'ils entretiennent un apport de stimulus inévitable et continu. Nous sommes donc bien en droit de conclure que ce sont elles, les pulsions, et non pas les stimuli externes, qui sont les véritables moteurs des progrès qui ont porté le système nerveux, à ce point infiniment performant, au degré de son développement présent. » ⁵⁴⁰

Les élaborations psychiques les plus poussées et les évolutions du système nerveux organique lui-même, ainsi que toutes les productions sociales qui sont rendues possibles par ces modifications, sont donc des réponses de l'appareil psychique aux stimuli pulsionnels. Et la pulsion, en elle-même, n'inclut pas la solution, elle est une « tension sans remède ».

Freud rappelle qu'il s'agit toujours de réguler le *Lust*, et l'*Unlust*, ayant « affaire avec un accroissement du stimulus, la sensation de plaisir avec un abaissement de celui-ci » ⁵⁴¹, en spécifiant que ce système de régulation agit « sur la vie de l'âme ». Loin de ne s'intéresser qu'au fait biologique, il met l'accent sur la dimension subjective de la pulsion.

Il définit ainsi la pulsion comme « un concept frontière entre animique et somatique, comme représentant psychique des stimuli issus de l'intérieur du corps et parvenant à l'âme, comme

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 9.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴¹ *Ibid.*

une mesure de l'exigence de travail qui est imposée à l'animique par suite de sa corrélation avec le corporel. »⁵⁴²

Puis il aborde le découpage des zones de définition de la pulsion dans un certain ordre, à partir de son action, en précisant que la pulsion est « un morceau d'activité » :

« Nous pouvons maintenant discuter quelques termes qui sont utilisés en corrélation avec le concept de pulsion, comme: **poussée, but, objet, source** de la pulsion. »⁵⁴³, dit-il.

Une poussée constante : das Drang

Freud emploie donc le mot *Drang, poussée*, qui s'applique en allemand au besoin, à l'envie ou au désir. *Trieb* signifie aussi poussée, tout en s'apparentant au mot *tirer*. Il fait usage de termes différents pour différencier la poussée en tant qu'élément de la pulsion, mais c'est tout de même *das Drang* qui en est la caractéristique première, on pourrait même dire le sous-concept majeur. Il définit la pulsion comme une seule poussée qui traverse l'organisme vivant et n'opère des découpages qu'à seule fin de montrer différentes phases de développement à l'aide d'arrêts sur image successifs.

Provenant d'un manque, elle est une tension propre à la constitution du sujet, mais « La libido dans Freud est une énergie susceptible d'une quantimétrie d'autant plus aisée à introduire en théorie qu'elle est inutile, puisque seuls y sont reconnus certains *quanta* de constance. », souligne Lacan⁵⁴⁴.

Cependant Freud rappelle que cette force « n'agit jamais comme une force d'impact momentanée mais toujours comme une force constante », elle est une excitation constante qui provient de l'intérieur du corps, contrairement aux réponses à des stimuli externes, qui sont réactionnelles.⁵⁴⁵

Il a pris soin auparavant de dissocier les pulsions de l'arc réflexe, précisément car elles compliquent le schéma physiologique simple du réflexe. Elles se différencient du besoin, même si comme lui, elles ont pour origine un manque qui demande à être satisfait, sans que

⁵⁴² S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 11.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ J. LACAN, *Écrits 2*, op. cit, p. 331.

⁵⁴⁵ S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, pp. 8-11.

cette satisfaction puisse pour autant être obtenue, ce qui compromettrait la constance de sa poussée.

Freud définit ainsi la poussée pulsionnelle comme composée de plusieurs parties ou pulsions partielles :

*« Par poussée d'une pulsion, on entend le facteur moteur de celle-ci, la somme de force, ou la mesure d'exigence de travail qu'elle représente. Le caractère de ce qui est poussant est une propriété générale des pulsions, et même l'essence de celles-ci. Toute pulsion est un morceau d'activité. »*⁵⁴⁶

L'envie et le désir peuvent, a contrario, faire supposer la présence d'une cause extérieure. Cependant « La poussée, d'abord, va être identifiée à une pure et simple tendance à la décharge », dit Lacan. Pointant le fait que Freud l'attribue à la présence d'un stimulus, d'une excitation, il précise que « le *Reiz* dont il s'agit concernant la pulsion est différent de toute stimulation venant du monde extérieur, c'est un *Reiz* interne, mais absolument pas la pression d'un besoin tel que la faim ou la soif. »⁵⁴⁷ Freud ne place pas cette « énergie potentielle » dans le champ du *Real-Ich*, d'un réel indifférencié qui serait supporté par le système nerveux. Cela, insiste Lacan, « interdit toute assimilation de la pulsion à une force biologique, laquelle a toujours un rythme ». À l'inverse, « le stimulus pulsionnel n'est pas issu du monde extérieur, mais de l'intérieur de l'organisme lui-même », et la pulsion est sans « montée ni descente ».⁵⁴⁸ Elle « attaque de l'intérieur du corps », dit Freud, ce qui a pour conséquence directe « son irréductibilité en termes de fuite »⁵⁴⁹ : on ne peut lui échapper. Cette excitation, que Freud appelle *Drang*, constante car sa disparition entrainerait celle du sujet de l'inconscient, Lacan la nommera plus tard « jouissance », mais en la rattachant au langage.

On ne peut oublier que c'est le mot *Verdrängung*, et non celui de *Unterdrückung*, qui est utilisé par Freud pour parler du *refoulement*, clé de voûte du concept d'inconscient. Or ce dernier est formé à partir de *Drang*, la poussée, et de *Ver*, particule qui dans la langue allemande permet de composer des verbes qui expriment un changement d'état, le résultat d'une transformation ou d'une disparition, ou qui rend transitif un verbe intransitif : ce qui nous ramène au lien étroit de sens et donc de fonctionnement qu'entretient le refoulement avec la pulsion qui « repousse » et modifie les représentations de façon active.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 184.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 184, 185.

En ce sens, on peut rappeler que les racines grecques et latines de ce préfixe ont rapport dans la théologie avec la Création divine⁵⁵⁰ : si dans la Genèse, au « commencement est le Verbe », qui dit « Que cela soit », le Christ est aussi « le Verbe incarné ». La pulsion est d'abord poussée de la parole créative. Le trait identificatoire de l'homme « à l'image de Dieu » se manifeste par la première tâche qu'il lui attribue, celle de nommer les créatures vivantes au fur et à mesure de leur apparition pour attester de l'existence de l'œuvre divine. Dans la phrase, les noms et tous les mots sont vectorisés, ils ne prennent sens « vers » une représentation, que traversés par la pulsion que leur imprime le verbe, par son action de tissage de liens entre eux pour former des représentations. Ces liens sont d'abord ceux mis en place par les *Bahnungen* primordiales de l'enfant, qui donnent ainsi un sens relatif à son expérience par ces liaisons (cf. supra § 2.1.2.).

Freud ajoute une précision importante quant à la poussée : en tant que force elle est toujours active : « quand on parle, d'une façon relâchée, de pulsions passives on ne peut rien vouloir dire d'autre que des pulsions à but passif »⁵⁵¹, c'est-à-dire qui impliquent une action dans laquelle l'individu se fait le sujet d'une action extérieure.

Une des questions récurrentes souvent posée aux artistes est justement de savoir ce qui les a amenés à créer, et il ne viendrait à l'esprit de personne de penser que les besoins biologiques puissent suffire à l'expliquer. Il est acquis que le rythme de la créativité de l'artiste dépend d'une nécessité interne au sujet. On sait que les artistes traversent des phases de créativité, et des périodes où il leur est impossible de le faire, mais en général tout laisse supposer que ce qui est en cause alors est une dérivation de la libido, déplacée sur d'autres objets, c'est-à-dire une jouissance leur procurant une autre satisfaction. La poussée, *das Drang*, semble bien, lorsqu'elle est dérivée vers une activité sublimée, agir comme une « motion » irrépessible qui l'oriente vers une créativité : en témoigne la prolifération de productions parfois impressionnante chez certains artistes (Picasso par exemple).

Le but inatteignable de la pulsion

⁵⁵⁰ « lat. eccl. *verbum* de mêmes sens (...), le dernier sens étant repris au gr. *λογος* « verbe divin », « raison divine », <https://www.cnrtl.fr/etymologie/verbe>.

⁵⁵¹ S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 11.

Se pose ensuite la question de savoir quel est le *Ziel*, le but de la pulsion. Comment la sublimation, ou plus largement l'acte de création, peut-il en arriver à constituer une « satisfaction de la pulsion », ce que Freud avait déjà repéré. Et quelle sorte de satisfaction, *Befriedung*, la sublimation peut-elle apporter au sujet ?

« Le but d'une pulsion est toujours la satisfaction, qui ne peut être atteinte que par la suppression de l'état de stimulus à la source pulsionnelle ». ⁵⁵²

C'est là le seul but de la pulsion, ce qui conduira Freud à parler en 1920 de pulsion de mort : la pulsion vise en effet l'état de stase libidinale, le repos, qui s'oppose au fait d'être vivant. Elle continue d'ailleurs même à être active pendant le sommeil alors qu'une forte activité psychique inconsciente agite le rêveur. Le texte nous montre que la satisfaction ne peut être complète, et que les pulsions en tant que force constante ne cessent d'agir et de poursuivre leur but inatteignable. D'ailleurs, leurs dérivations impliquant une structure en réseaux semble bien correspondre à la description de Freud :

« Mais, quoique ce but final reste non modifiable pour chaque pulsion, diverses voies peuvent cependant mener au but final, en sorte que peuvent s'offrir pour une pulsion des buts variés, prochains ou intermédiaires, qui peuvent être combinés les uns avec les autres ou échangés les uns contre les autres. L'expérience nous autorise aussi à parler de pulsions « inhibées quant au but », pour des processus qui sont tolérés pour un bout de chemin en direction de la satisfaction pulsionnelle, mais qui subissent ensuite une inhibition, ou une dérivation. Il faut admettre qu'à ces processus, eux aussi, se relie une satisfaction partielle. » ⁵⁵³

Certains de ces « buts variés », intermédiaires, impliquant des objets pris pour cible par la pulsion, et offrant une satisfaction substitutive par « dérivation », peuvent par déplacement être « échangés les uns contre les autres », et Freud mentionne explicitement un peu plus loin dans son texte la sublimation comme l'une des issues de la pulsion. Elle s'accorde avec le fait admis par Freud « qu'à ces processus, eux aussi, se relie une satisfaction partielle ». ⁵⁵⁴

Se pose donc la question de savoir comment la sublimation peut constituer une « satisfaction de la pulsion », une *Befriedung* pour le sujet.

Si la sublimation satisfait une pulsion partielle, elle fait bien partie des pulsions sexuelles, étant donc un « représentant dans le psychisme des conséquences de la sexualité », et elle « s'instaure dans le champ du sujet par une voie qui est celle du manque ». La reproduction sexuée impliquant la disparition de l'individu en tant qu'être unique, la sexuation lui

⁵⁵² *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 11, 12.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

interdisant de se reproduire tout entier, il n'est pas immortel. Le manque du sujet étant est réel, ce qu'il recherche est donc « la part à jamais perdue de lui-même » et non pas une l'autre moitié complémentaire imaginée par Aristophane.

Cependant « c'est par le leurre que le vivant sexué est induit à sa réalisation sexuelle », car la pulsion, partielle, représente cette part morte de lui-même impliquée par la réalisation sexuelle. Cette relation est fondamentalement narcissique. La satisfaction sexuelle elle-même est paradoxale, le chemin emprunté par le sujet pour l'atteindre passant « entre deux murailles de l'impossible ». En d'autres termes, la pulsion sexuelle ne se satisfait pas par incorporation de l'objet sexuel. L'Autre sexuel, homme ou femme, n'est désiré que comme signifiant du désir, comme un symbole. Impossible est à entendre ici, non comme le contraire de possible, mais au sens d'un réel désexualisé, car « aucun objet d'aucun *Not*, besoin, ne peut satisfaire la pulsion ». C'est pourquoi Lacan parle de « mythologie » de la pulsion lorsqu'il évoque l'image du fauve qui « sort de son trou *querens quem devoret*, et quand il a trouvé ce qu'il a à se mettre sous la dent, il est satisfait, il digère. » Il n'existe aucun objet extérieur dont la pulsion, qui se nourrit de manque, puisse se satisfaire vraiment.⁵⁵⁵

Freud reconnaît ainsi à la pulsion quatre *issues*, « *Schicksale* », terme traduit par « vicissitudes » : Si l'on suppose que la première est l'obtention de la satisfaction par l'assouvissement du désir du corps propre, et le symptôme un quatrième mode de satisfaction à part entière, « la troisième, celle qui précède juste la quatrième (...) à savoir le refoulement. La troisième, c'est la sublimation. » Freud fait donc de la sublimation l'un des quatre modes de « satisfaction de la pulsion, et cela sans refoulement, à part entière, même si cette pulsion est toujours *zielgehemmt*, inhibée quant à son but- alors qu'elle ne l'atteint pas. »⁵⁵⁶

Car la pulsion ne pouvant jamais atteindre son but, la satisfaction, s'il n'y a « pas de pulsion sans symptôme, c'est que le cours normal de la satisfaction - comme s'exprime Freud - c'est ça qui est fantasme, que le cours normal, le vrai cours normal de la pulsion va vers la production symptomatique »⁵⁵⁷. La sublimation est donc une dérivation du cours normal de la pulsion.

⁵⁵⁵ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 186-188.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁵⁷ Jacques-Alain MILLER, "Le partenaire-symptôme", *L'orientation lacanienne 1997-1998*, Paris: La Martinière, 2015, troisième séance, cours du mercredi 10 décembre 1997, <https://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1997-1998-Le-partenaire-sympt%C3%B4me-JA-Miller.pdf>.

Cependant Lacan précise que « Ce qui se propose ainsi comme une construction opposée à la tendance instinctuelle ne peut d'aucune façon être réduit à une satisfaction directe où la pulsion se saturerait d'une façon qui n'aurait pour caractéristique que de pouvoir recevoir l'estampille de l'approbation collective »⁵⁵⁸ : la sublimation procure au sujet une autre satisfaction, que Freud a évoquée en 1908 dans « Pour introduire le narcissisme »⁵⁵⁹, à la suite de ses réflexions sur les névroses et sur la psychose : il considère ces dernières comme des formations résultant des élaborations de motions perverses des pulsions de la sexualité infantile, en réponse au conflit entre pulsions sexuelles et narcissisme. Lacan ajoute alors au sujet de la sublimation : « Si c'est une satisfaction, (...) c'est une satisfaction qui ne demande rien à personne. »⁵⁶⁰ : c'est donc une satisfaction libidinale interne, dont le sujet se satisfait lui-même sans avoir recours à un autre réel.

Lacan précise en effet que si les réseaux de représentations régulent la tension créée par le manque en visant des satisfactions de corps, dans la sublimation, elles ne se font pas par retour du refoulé. Elles ne font pas retour sous la forme des symptômes somatiques de l'hystérique, ni sous la forme des pensées obsédantes de l'obsessionnel, mais « directement, d'une façon qui satisfait directement. La libido sexuelle vient trouver sa satisfaction dans des objets (...) socialement valorisé. »⁵⁶¹. Les objets de la pulsion sont refoulés, mais sans retour symptomatique. La pulsion nourrit directement *La Chose* à l'aide de ces objets pour suturer son manque.

L'objet, un substitut de but

Le débat sur l'objet de la pulsion est historique, et le processus à l'œuvre dans la sublimation nous invite à revisiter ce concept. Puisque le but est inatteignable, l'objet s'y substitue comme visée de la pulsion. La place de l'objet dans la satisfaction de la pulsion est fondamentale quant à sa fonction, dit Lacan. Mais il faut le concevoir autrement que dans son acception première pour saisir sa fonction dans la sublimation.

⁵⁵⁸ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 114.

⁵⁵⁹ in S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit.

⁵⁶⁰ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 137.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 113.

Lacan cite Freud. « Prenez le texte, dit-il- *Pour ce qui est de l'objet dans la pulsion, qu'on sache bien qu'il n'a, à proprement parler, aucune importance. Il est totalement indifférent.* »⁵⁶² Car là encore, il ne saurait être question d'objet au sens de ce qui pourrait satisfaire un besoin biologique, ni même un besoin affectif en termes de soins. L'exemple du sein illustre bien qu'il ne peut, en tant qu'objet pourvoyeur de nourriture ou de soins, satisfaire la pulsion orale dans tous ses avatars, notamment tous les « plaisirs de la bouche ». Lacan pose la formule suivante comme applicable à d'autres objets : « A ce sein dans sa fonction d'objet, d'objet *a* cause du désir, tel que j'en apporte la notion (...) la meilleure formule nous semble être celle-ci- que la pulsion en fait le tour (...) à la fois *turn*, borne autour de quoi on tourne, et *trick*, tour d'escamotage ». C'est pour cette raison que la pulsion orale par exemple, « se rencontre au dernier terme, dans une situation où elle ne fait rien d'autre que commander le menu ». ⁵⁶³

La source de la pulsion

Lacan situe dans la source, la *Quelle*, le biais pour « faire entrer la régulation vitale dans la fonction de la pulsion ».

Freud affirme en effet que la « source somatique » de la pulsion relève d'un domaine qui « n'appartient plus à la psychologie », car elle peut être localisée là où l'excitation demande à être apaisée, dans les zones érogènes du corps. Il reconnaît ignorer « si ce processus est régulièrement de nature chimique ou s'il peut aussi correspondre à la déliaison d'autres forces, mécaniques par exemple ». ⁵⁶⁴

Indiquant que cette source ne nous est connue que par ses buts, Freud suppose donc déjà que la structure de la pulsion forme un circuit, puisqu'elle se révèle dans l'après-coup, et il la définit comme un « processus somatique dans un organe ou une partie du corps, dont le stimulus dans la vie d'âme se trouve représenté par la pulsion ». Par conséquent, la pulsion part d'un lieu du corps que le sujet tente de satisfaire et fait un détour par des représentations qui appartiennent au domaine psychique. Nous sommes d'autant plus informés du lieu de la source de la pulsion que les actes visant à la satisfaire répètent « sa conclusion récurrente ». ⁵⁶⁵

⁵⁶² J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 189.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 188, 189.

⁵⁶⁴ S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 12.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

Lorsque le sujet doit renoncer à la source de satisfaction qu'est la mère, il lui faut refouler son désir. Freud distingue alors deux phases de refoulement, un refoulement primaire et un refoulement secondaire, et Lacan leur donne des développements qui constituent des fondements cliniques essentiels.

Lacan pose alors la question suivante sur la source de la pulsion : « Pourquoi les zones érogènes ne sont-elles reconnues qu'en ces points qui se différencient pour nous par leur structure de bord ? » Ainsi donc la structure de la source de la pulsion se dessine comme une ligne de démarcation entre un dedans et un dehors. Le dedans du corps est avec rapport avec une fonction organique, et un objet ingéré ou expulsé. Cet orifice dessinant une ligne fermée qui « se définit comme la source et le départ d'une certaine pulsion » peut plus ou moins réguler les échanges d'objets par ouverture ou fermeture. Il cite en exemple l'expression homérique « l'enclos des dents » pour évoquer la bouche, dont les lèvres et les dents redoublent le bord. Seules les oreilles ne peuvent remplir cet office, ce qui rend le sujet d'autant plus vulnérable aux paroles qu'il entend.

Lacan conclut que « l'essence de la pulsion est ce que (...) je vous définirai comme le tracé de l'acte » : à savoir que tout acte humain répond à une excitation qui prend sa source dans une zone érogène en ayant pour but une satisfaction inatteignable car les objets qu'elle vise à cet effet sont toujours inadéquats. La pulsion a donc bien un parcours allant du corps à un extérieur et suit un chemin qui y laisse une trace ; la source inscrit son origine dans le corps, mais ses destinées peuvent varier en fonction du lieu où la pulsion vient boucler son parcours, en fonction des temps logiques de ce parcours pulsionnel.

Lacan situe au niveau de la source de la pulsion, « un point d'insertion, un point limite, un point irréductible (...) de ces résidus des formes archaïques de la libido » où s'articule « une pure et simple *Vorstellung* de l'homme sous sa forme la plus humaine, si totale, qu'on la suppose par fusion androgyne. Il y a toujours les rêves de ces formes primaires, archaïques, de la libido ». C'est en ce lieu d'articulation du refoulement, que se situe « l'ouverture, qui semble au premier abord sans limite, des substitutions qui peuvent être faites, à l'autre bout, au niveau du but ». Il introduit ici le mot *Objekt*, celui que Freud emploie concernant la

sublimation, car c'est là qu'intervient la « possibilité de satisfaction, encore qu'elle soit substitutive ».⁵⁶⁶

Il parle à ce sujet d'un « intérieur exclu », le *Real-Ich*, « le dernier réel de l'organisation psychique » où « se manifestent les premières ébauches d'organisation psychique (...) c'est-à-dire de cet organisme Ψ dont la suite nous montre qu'il est dominé par la fonction des *Vorstellungsrepräsentanzen* (...) les représentants de la représentation », zone dans laquelle « est floclée la matière psychique »⁵⁶⁷, que nous reconnaissons comme étant celle des *Bahnungen*, les entrées primordiales du sujet, articulant représentations de choses (fragments d'images perceptives) et représentations de mots.

S'il aborde cette notion de source sous la forme d'une question portant sur la structure de bord des zones érogènes, c'est pour mieux conclure sur ce qu'est la pulsion, justement en la cernant. Et s'il emprunte à Homère l'expression « enclos des dents » au sujet de la bouche, c'est qu'il a recours à cette image pour illustrer la fonction de la source. De même parle-t-il de la « marge de l'anوس », même s'il est d'autres fonctions excrémentielles, car elle « est pourtant spécifiquement ce qui, pour nous également, se définit comme la source et le départ d'une certaine pulsion », la pulsion anale. Là encore, la proximité de la fonction biologique amène le recours à l'image.⁵⁶⁸

On se souvient à ce propos de cette expression de Lacan, « le corps (...) c'est le langage qui le décerne »⁵⁶⁹, le verbe décerner étant ici employé sciemment dans ses deux acceptions. Comment mieux dire que la pulsion attribue au sujet un corps grâce au langage ? C'est dans cette fonction de suppléance, relative à la perte de jouissance du corps propre occasionnée par le langage que l'œuvre d'art trouve sa place. Le sujet supplée à ce manque en se décernant une autre corps, imaginaire.

Daniel Widlöcher revient sur l'objet, qu'il considère à la fois comme « lieu et figure », à partir d'une interrogation sur la double notation appliquée à l'objet de la pulsion dans une phrase

⁵⁶⁶ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 112, 113.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁶⁸ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 189.

⁵⁶⁹ "Radiophonie", in J. LACAN, *Autres écrits*, op. cit, p. 409.

de Freud tirée de « Pulsions et destins des pulsions » : « L'objet de la pulsion est celui-là même en quoi et par quoi la pulsion peut atteindre son but. »⁵⁷⁰

Il interprète ainsi cette phrase qui donne à l'objet le rôle de lieu où la pulsion peut atteindre son but mais également ce par quoi ce but est obtenu : « L'objet externe serait à la fois celui qui indique le lieu où la pulsion peut être satisfaite et la manière dont elle peut l'être, une forme offerte au désir, et d'autre part une figure qui entre dans la composition de la scène qui constitue le fantasme. »⁵⁷¹

Cette définition de l'objet, Daniel Widlöcher propose de la « conserver dans toute son ambiguïté et admettre que l'objet au sens psychanalytique du terme est à la fois l'objet-lieu et l'objet-figure de la pulsion ».

Cela ne poserait pas vraiment problème selon lui lorsqu'il s'agit d'un l'objet externe, car ce que nous venons chercher dans ce lieu-objet serait « ce qui répond à l'image attendue, espérée, et qui va permettre l'accomplissement du fantasme (ou, en d'autres termes, la réalisation de la pulsion) ».⁵⁷²

En revanche, dit-il, si l'objet est interne, c'est à dire s'il est un objet de pensée ou de désir la question se pose autrement. Soit l'objet interne est la copie inerte de l'objet externe, comme dans le cas de l'imitation du symptôme hystérique ou dans le rêve, « trace mnésique plus ou moins réélaborée », et il est donc une production primaire de la pulsion. Soit l'objet interne est un double de l'objet externe, une autre personne traitée comme si elle était devenue une partie du sujet, une sorte d'homunculus, dit-il, en bref un sujet à l'intérieur du sujet qui est issu de la relation à l'autre.⁵⁷³

Et il rappelle que la démarche de Lacan a dépassé cette alternative en passant par deux étapes : il situe d'abord l'objet dans la dimension imaginaire, puis dans un deuxième temps dans celle du symbolique.

La première partie de sa théorisation, prenant en effet le contrepied d'une vision naturaliste de l'objet prisonnière d'un réalisme « social et normatif », est essentiellement l'objet de son séminaire IV, *La relation d'objet*. Tout en s'appuyant sur la dimension hallucinatoire de la représentation de l'objet interne chère à Mélanie Klein, il n'ignore pas l'omnipotence du désir

⁵⁷⁰ Daniel WIDLÖCHER, « L'objet : entre le lieu et la figure », *The object of fantasy* 70, n° 1 (Janvier 2005): p. 19-29. <https://doi.org/10.1016/j.evopsy.2004.03.012>, p. 45-63.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ D. WIDLÖCHER, « L'objet: entre le lieu et la figure », art. cit, p. 3.

maternel. Dans ce même séminaire, il « substitue à la notion de la perte celle du manque. L'objet est là, non pour réparer la perte, mais pour masquer le manque. D'où la référence particulière au fétiche et au terme d'objet écran. À l'axe frustration-réparation, Lacan substitue celui d'absence-présence. » C'est donc, selon Widlöcher, en faisant de l'objet une figure de l'absence qu'il le séparerait du lieu distinct de celui de l'objet réel.⁵⁷⁴

Dans un deuxième temps Lacan déplace l'objet dans la dimension symbolique articulée à l'Autre. C'est dans le réservoir de signifiants, « le grand Autre, le lieu où s'articule la parole inconsciente, le S en tant qu'il est parole, histoire, mémoire, structure articulée »⁵⁷⁵, que Lacan situe l'agent du fantasme, la source de la puissance conférée à l'objet par la pulsion. C'est ce qui lui permet de réinterpréter le texte de Freud « On bat un enfant » publié en 1919, en illustrant comment les temps de la pulsion peuvent s'inscrire dans les scènes fantasmatiques. Au premier temps du récit, un adulte jouit de la fustigation d'un enfant.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷⁵ J. LACAN, *La relation d'objet*, *op.cit.*, p. 117.

4.1.2. Un circuit en trois ou quatre temps ?

On a coutume de parler des trois temps de la pulsion, mais Freud a nommément cité la sublimation en quatrième position. On sait qu'il la considérait comme le terme le plus élaboré des pulsions, conduisant aux productions sociales les plus valorisées : « (...) elles sont, dit-il, capables d'opérations qui sont très éloignées de leurs actions à but originel (Sublimation) ».⁵⁷⁶ Et il précise ici quels sont les destins auxquels le titre de son article faisait allusion : « L'investigation recherchant quels destins les pulsions peuvent subir au cours du développement et de la vie, nous devons la limiter aux pulsions sexuelles, mieux connues de nous. L'observation nous fait connaître comme de tels destins de pulsion les suivants :

- Le renversement dans le contraire
- Le retournement sur la personne propre
- Le refoulement
- La sublimation »⁵⁷⁷

Freud fait remonter la pulsion aux premières relations du sujet à l'autre, clairement situées comme visant à satisfaire un manque sexuel, les deux premières actions énumérées, « renversement dans le contraire » et « retournement sur la personne propre » étant donc autoérotiques. C'est ce qu'illustre la suite de son écrit. La troisième, « Le refoulement », est à l'origine des symptômes hystériques et obsessionnels qu'il décrit par ailleurs. Quant à la quatrième, Freud a choisi de ne pas expliciter son fonctionnement. Cependant, il s'est tout de même déjà penché sur le cas des artistes.

La pulsion scopique fait l'objet d'un développement particulier lorsqu'il aborde le domaine des perversions, qui suggère de caractériser le destin de la sublimation comme allant au-delà de l'exhibitionnisme et de la névrose, puisqu'il permet au sujet d'opérer une synthèse satisfaisante entre plaisir et déplaisir.

Freud décrit donc des temps distincts pour décrire le parcours de la pulsion :

« les pulsions qui ont pour but de regarder et de se montrer. (Voyeur et exhibitionniste dans le langage des perversions). Ici aussi on peut mettre en place les mêmes stades que dans les cas précédents :

- a) regarder en tant qu'activité dirigée sur un objet étranger ;

⁵⁷⁶ S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 15.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 15, 16.

- b) *l'abandon de l'objet, le retournement de la pulsion de regarder sur une partie du corps propre, en même temps le renversement en passivité et la mise en place du nouveau but : être regardé par lui. Il n'est guère douteux non plus que le but actif survient avant le but passif, que le regarder précède l'être-regardé »*⁵⁷⁸.

Il considère en réalité que l'opposition masculin-féminin elle-même n'est pas première dans la constitution de l'individu, mais en-deçà de toute assignation sociale de genre, et qu'à l'origine c'est l'opposition actif-passif qui prévaut dans son organisation pulsionnelle : « Le moi-sujet est passif vis-à-vis des stimuli externes, actif du fait de ses propres pulsions. L'opposition actif-passif fusionne plus tard avec celle de masculin féminin qui, avant que cela ne soit survenu, n'a pas de signification psychologique. Nous sommes en effet confrontés à la soudure de l'activité avec la masculinité, de la passivité avec la féminité, en tant que fait biologique ; mais elle n'est en aucune manière aussi régulièrement opérante et exclusive que nous sommes enclins à l'admettre. »

Lacan reprend l'opposition entre activité et passivité établie par Freud, qui traduit selon lui une notion purement « grammaticale », pour décrire les mouvements d'aller-retour de la pulsion du sujet entre lui et l'Autre, les différents moments où il se fait sujet ou objet de l'autre dans la relation. Le sujet est toujours en effet activement sujet même lorsqu'il se fait objet de l'autre, par exemple lorsqu'il « se donne un mal de chien » dans la jouissance masochiste. Contrairement à celui de l'amour qui préside aux échanges entre deux sujets, dans le champ des pulsions, un seul sujet est en cause, un sujet agissant, « il s'agit d'une pure activité *durch seine eigene Triebe* », avec ses propres pulsions, dit Freud.⁵⁷⁹

L'artiste est toujours actif : il se montre, se fait regarder, par procuration, à travers l'œuvre qu'il donne à voir comme étant sa « chose », un prolongement de lui-même. En fait, le processus créatif qui externalise sa création a pour effet un redoublement de jouissance par rétroaction : ce phénomène se produit au troisième temps de la pulsion.

Ce découpage semble situer d'emblée la jouissance du spectateur dans le deuxième temps, en bêta, car en fait celui-ci regarde activement le tableau.

Mais restons sur la question du spectateur. En l'occurrence, peut-on dire que la sublimation lui permet de jouir du corps de l'autre ? Le corps de l'artiste n'étant pas offert directement à la jouissance du spectateur (sauf exceptions, lors de performances notamment), c'est le

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 224.

tableau qui satisfait l'œil. Le réel du tableau suscite son désir. L'œuvre provoque un jeu pulsionnel complexe pour chaque sujet, qui la regarde au prisme de son désir singulier : il en a une lecture unique, car c'est celle que sa pulsion lui dicte par « les entrées primordiales du sujet ». La théorie de « l'absorbement », développée par Mickaël Fried, décrit le regard comme un acte, lui-même mis en scène dans la peinture, pour en montrer l'effet rétroactif sur le spectateur.⁵⁸⁰

Qu'en est-il du refoulement, peut-on le considérer comme une étape antérieure à la sublimation ? Freud lui consacre dans sa *Métapsychologie* un article qui suit immédiatement « Pulsions et Destins des pulsions » : « Le Refoulement ».⁵⁸¹ Il y jauge la plus ou moins grande réussite du refoulement, qui est le travail de la pulsion, à l'aune de la disparition ou non des affects déplaisants refusés et liés à la représentation insupportable au sujet. Et il qualifie le symptôme de conversion hystérique de « refoulement réussi », car la représentation insupportable, convertie en symptôme somatique, a fait disparaître l'affect déplaisant.

La sublimation serait donc, comme le travail analytique, un au-delà du refoulement réussi, qui fait disparaître l'affect en déplaçant l'excitation de la pulsion sur un objet hors corps : un plus-de-refoulement à entendre à la manière du *Plus-de-jour* tel que le définit Lacan, comme l'envers du réel que sont les nombres négatifs. Un *Plus-de-jour* à prononcer « plu » sans le s, indiquant le superlatif du moins de la perte, inversée en miroir.⁵⁸²

Cependant plusieurs issues pulsionnelles coexistent chez le sujet.

Dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité* rédigés en 1904, Freud précise que la sublimation peut être « complète où incomplète », donnant lieu à « toute une variété de combinaisons entre efficence, perversion et névrose ».⁵⁸³

Freud ajoutera en effet, dans « Au-delà du principe de plaisir », que la sublimation ne suffit pas à elle seule comme mode de satisfaction pour le sujet : « La pulsion refoulée ne renonce jamais à tendre à sa pleine satisfaction, qui consisterait en la répétition d'une expérience vécue de satisfaction primaire ; toutes les formations substitutives et réactionnelles, toutes les sublimations ne suffisent pas à supprimer sa tension persistante. »⁵⁸⁴

Le cas de Frida Kahlo est exemplaire de ce point de vue.

⁵⁸⁰ M. FRIED, *La place du spectateur*, op. cit.

⁵⁸¹ S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 33-45.

⁵⁸² J. LACAN, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, op.cit.

⁵⁸³ S. FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit, p. 189, 190.

⁵⁸⁴ Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot & rivages, 2010., p.45

La singularité de son œuvre picturale tient au nouage libidinal entre cette jouissance psychosomatique et celle de la peinture au niveau imaginaire du narcissisme primaire. Son œuvre est essentiellement un travail d'autoportraits, dont la jouissance phallique répond à la nécessité dans laquelle elle se trouve de réunifier son corps imaginaire mis à mal lorsqu'elle se sent laissée tomber : création en miroir qui appelle à être considérée au regard du stade du miroir lacanien.

Lorsque Frida Kahlo dit : « Je peins ma réalité », elle parle de sa réalité psychique, de la façon dont elle habite son corps, c'est-à-dire un corps qui lâche, qui ne suffit pas à remplir une fonction protectrice contenant pour exister. Les trois dimensions, réel, imaginaire et symbolique ne sont plus suffisamment noués ensemble selon le principe du nœud borroméen pour faire tenir le sujet en lui permettant de désirer continuer à vivre. Lorsqu'il y a une rupture dans le nouage des trois dimensions, situation qu'elle vit littéralement dans sa relation avec Diego Rivera, le sujet « tient » dans son existence grâce à un quatrième nœud, supplémentaire (extérieur) – le sinthome –, qui lui permet de renouer les trois instances.⁵⁸⁵

« L'amour ne permet pas à Frida de guérir de la maladie, c'est au contraire la maladie qui lui permet de « guérir » – symptomatiquement – de l'amour. » Son médecin d'ailleurs, convaincu de l'inutilité de la plupart des opérations qu'elle demandait, considérait cette « course hypocondriaque » aux médecins et aux interventions chirurgicales comme une forme de demande d'attention et d'amour, qu'elle poursuivait au-delà que ne l'auraient exigé ses problèmes de santé apparus très précocement.⁵⁸⁶

Freud avait analysé le phénomène d'hypocondrie d'un point de vue pulsionnel : « le malade retire ses investissements de libido sur son moi. » Lorsqu'il y a une augmentation de la tension, et une « modification organique », l'hypocondrie peut s'attacher au corps imaginaire mais aussi au corps réel.⁵⁸⁷ De ce fait, « Libido et intérêt du moi ont ici le même destin et sont à nouveau impossibles à distinguer l'un de l'autre. L'égoïsme bien connu du malade recouvre les deux »⁵⁸⁸, et la nécessité de tomber malade est une exigence du narcissisme : « Un solide

⁵⁸⁵ J. LACAN, *Le sinthome*, op. cit, p. 94.

⁵⁸⁶ Silvia LIPPI et Patrick DE NEUTER, « Sublimation, symptôme et sinthome à l'épreuve de l'acte créatif de Frida Kahlo », *Psicologia Clinica*, vol. 28, I, [s.d.], p. 39-58.

⁵⁸⁷ « Le moi et le ça », in S. FREUD, in *La vie sexuelle*, op. cit, p. 88-89.

⁵⁸⁸ « Pour introduire le narcissisme », in S. FREUD, in *La vie sexuelle*, op. cit, p. 89.

égoïsme préserve de la maladie, mais à la fin, l'on doit se mettre à aimer pour ne pas tomber malade, et l'on doit tomber malade lorsqu'on ne peut aimer, par suite de frustration. »⁵⁸⁹

Le corps psychosomatique n'est plus ici le théâtre des représentations de la parole, comme dans la conversion hystérique, mais c'est la parole même qui « se fait » corps réel supplémentaire, qui affecte, intruse, voire détruit le corps propre. Lacan parle d'une relation « pure » au langage dans la psychose pour exprimer que le corps du sujet souffrant est pris par un réel, avec ou sans lésion⁵⁹⁰. D'après Lacan le corps est alors « considéré comme cartouche, comme livrant le nom propre ». ⁵⁹¹ Contrairement au symptôme qui est une écriture relevant de l'alphabétique, donc lisible en termes de signifiant même lorsqu'elle n'est pas interprétable, les lésions psychosomatiques restent, d'un point de vue psychanalytique, énigmatiques, « elles se donnent comme « pas-à-lire ». À le suivre, nous pouvons donc considérer le phénomène psychosomatique comme articulé au nom propre, une sorte de simulacre du Nom-du-Père : la lésion est une « cicatrice », c'est-à-dire un semblant de signature, à laquelle le sujet s'identifie, en passant toujours par la jouissance-souffrance que la lésion comporte. Le phénomène psychosomatique ne détermine pas la structure, mais peut prendre la fonction de « quatrième nœud », de sinthome au même titre que le symptôme somatique.⁵⁹²

Dans le cas de Frida, lors des interruptions de sa relation avec Diego, le dénouage qui se produit provoque chez elle dépression, alcoolisations, anorexie, prise de drogue, etc. Néanmoins, ces moments sont pour elle ceux de sa plus intense production artistique.

Silvia Lippi se questionne : « Qu'est-ce qui supporte alors, la fonction de sinthome pour Frida, le corps malade – à travers la fonction jouissive de la douleur – ou la peinture ? »⁵⁹³

La souffrance est représentée au cœur des tableaux de Frida Kahlo lorsque son corps est déchiré par ce qu'elle éprouve. Par exemple, dans *Ce que l'eau m'a donné* (1938), sang, pieds, jambes, et robe traditionnelle mexicaine flottent dans l'eau, Ophélie-Frida est étranglée par une corde, un volcan émerge du symbole phallique que représente l'Empire State Building et

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁹⁰ « Fonction et champ de la parole et du langage », in J. LACAN, *Écrits 1, op. cit.*, éd. 1999, p. 227-232.

⁵⁹¹ Jacques LACAN, « Conférence à Genève sur le symptôme », *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, n° 5 (1985): 5-23. <https://m.21-bal.com/law/6158/index.html?page=3>, p. 5-23.

⁵⁹² S. LIPPI et P. DE NEUTER, « Sublimation, symptôme et sinthome à l'épreuve de l'acte créatif de Frida Kahlo », art. cit.

⁵⁹³ *Ibid.*

des funambules, araignées, insectes et serpents, lianes, et plantes aquatiques d'où surgissent ses parents en tenue de mariage.

Ainsi « les images du tableau, comme les images des rêves, se lient et se lisent comme des signifiants. Mais tout n'est pas déchiffrable, quelque chose résiste : nous sommes à la frontière de la symbolisation, frontière entre le langage et la langue dans la figuration picturale ». Ces signifiants « inscrivent, sur le corps et sur la toile, l'indicible de sa souffrance. Mais cet indicible se montre dans les mutations corporelles et dans l'œuvre d'art. »⁵⁹⁴

Si dans le symptôme somatique et dans l'hypocondrie le narcissisme est restauré par un retour d'investissement du sujet sur le corps malade, ce corps qui ne tient pas réellement ou fantasmatiquement, « casse l'identification du sujet au phallus. Pour Frida, c'est sa production artistique qui rendra cette identification à nouveau possible à travers une fixation sur sa propre image (nous l'avons vu avec ses premiers autoportraits) et la reconnaissance ».⁵⁹⁵ Conformément à l'hypothèse freudienne, l'issue pulsionnelle désexualisée qu'est la sublimation lui procure un bénéfice social, et une re-narcissisation après ce qu'elle vit comme des abandons. Cependant une part d'énergie libidinale du sujet continue pendant ses moments de création à être investie dans les somatisations, l'hypocondrie, les phénomènes psychosomatiques, et des objets de désir hors de sa relation conjugale.

Puisque, selon la théorie freudienne, la sublimation relève de la dimension narcissique du sujet, l'objet visé par la pulsion a le même caractère d'idéal que le moi, il est d'ordre imaginaire comme l'idéal du moi. Cependant l'art ne semble pas remplir cette fonction pour Frida qui accorde de moins en moins d'importance à la réussite sociale.

Si le moi indique la surface idéale du corps unifié, Lacan définit l'ego comme l'« idée de soi comme corps »⁵⁹⁶ qui se reconstitue par l'entremise d'un « encadrement formel »⁵⁹⁷ assuré par l'écriture chez Joyce, mais probablement assuré par la peinture chez Frida : la pratique de l'art supplée la défaillance de la fonction phallique, comme le faisaient les productions imaginaires pour le petit Hans. Mais le sinthome n'est plus une formation imaginaire de l'inconscient, il est une « invention » du sujet, un bricolage pour réarticuler le nœud borroméen en raboutant l'ego pour pallier la carence de la fonction paternelle. L'écriture

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ J. LACAN, *Le sinthome*, op. cit, p. 150.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 147.

supporte l'identité en portant la signature du sujet, dans la peinture comme dans l'écriture. Le nom qui s'y inscrit n'a pas une fonction phallique narcissisante mais suppose que l'artiste accepte la castration en s'exposant au jugement critique. L'art-sinthome soutient alors l'ego, et non le moi imaginaire du sujet, qui chute.

« Nous pouvons ainsi conclure que, dans la formation du sinthome, lorsque le moi est faible, l'art ne vient pas le renforcer comme dans la sublimation, mais il corrige simplement la défaillance du nœud : il s'agit d'un raboutage qui gardera la trace du défaut initial. » L'art de Frida Kahlo, à cheval entre la survie et l'autodestruction, le montre bien : « Pourquoi me suis-je mise à dessiner ce qui me pousse à me détruire ? »⁵⁹⁸ écrit l'artiste à côté d'un de ses dessins (...) L'œuvre n'apaise pas la tension entre le sujet et le réel. »⁵⁹⁹

Le *sinthome*, affirme Jacques Alain Miller « est une pièce qui se détache pour dysfonctionner, une pièce qui entrave le fonctionnement des individus, mais qui a dans une organisation plus secrète, une fonction éminente », car elle prend celle de « réparer » le dénouage borroméen⁶⁰⁰. Mais cette réparation « imparfaite » se distingue de la réparation du corps liée au processus de sublimation qui suppose que le créateur puisse transformer l'informe, afin que le corps de l'œuvre y trouve place. Réparer implique plutôt une fragmentation du corps-substitut car le sinthome impliquant le registre du symbolique et du réel fait trou dans l'unité imaginaire de l'œuvre. Il n'est pas « de l'ordre de la métonymie mais de la métaphore : il s'agit bien d'une substitution, mais pas de signifiant à signifiant, car l'opération ne se déploie pas dans le seul registre symbolique. C'est une substitution d'un élément réel – la peinture pour Frida, l'écriture pour Joyce... – au signifiant phallique (dans le cas de Frida insuffisant et non manquant). »⁶⁰¹

Si le symptôme somatique touche au réel, pour Frida il est du côté du symptôme car orienté vers l'autodestruction, il n'a pas de fonction sinthome pour elle. Si ce qui supplée à l'absence de rapport sexuel est l'amour, dans son cas la peinture de l'amour ne cesse pas, ne cessera pas de s'écrire sur le tableau⁶⁰².

⁵⁹⁸ Christina BURRUS, *Frida Kahlo: je peins ma réalité*. Paris: Gallimard, « Découvertes » 512, 2007, p. 398.

⁵⁹⁹ S. LIPPI et P. DE NEUTER, « Sublimation, symptôme et sinthome à l'épreuve de l'acte créatif de Frida Kahlo », art. cit.

⁶⁰⁰ Jacques-Alain MILLER, « Pièces détachées », *La Cause freudienne* 60, n° 2 (2005): p. 151-72. <https://doi.org/10.3917/lcdd.060.0151>.

⁶⁰¹ S. LIPPI et P. DE NEUTER, « Sublimation, symptôme et sinthome à l'épreuve de l'acte créatif de Frida Kahlo », art. cit.

⁶⁰² J. LACAN, *Encore*, op. cit, p. 132.

Rappelant tout de même ce qu'il en est de « la plasticité des instincts », Lacan précise que pour Freud « toute sublimation n'est pas possible chez l'individu (...) nous nous trouvons devant des limites. Quelque chose ne peut être sublimé, il y a une exigence libidinale, l'exigence d'une certaine dose, d'un certain taux de satisfaction directe, faute de quoi s'ensuivent des dommages, des perturbations graves. »⁶⁰³ Il est difficile dans le cas de cette artiste de déterminer dans quelle mesure la sublimation lui a permis de trouver un certain équilibre, mais elle est une issue certainement plus favorable que l'issue somatique.

⁶⁰³ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 110.

4.1.3. La sublimation, un choix de jouissance ?

L'hystérique refoule activement les signifiants en isolant les mots des images perçues, grâce à un tissage de signes, par le moyen de la métonymie, en les réagénant et en créant des images nouvelles pour recouvrir les mots. Les mots comme signes sonores sont rejetés dans l'inconscient de la *Chose*, et la jouissance se déplace sur son corps propre. Mais ces signes sont réduits à l'état de déchets de signifiants du point de vue symbolique de l'Autre.

Gérard Wajcman formule ainsi le trait fondamental commun entre l'hystérique et l'artiste en citant Pierre Janet qui associe deux traits caractéristiques de cette structure, désagrégation et dédoublement :

« L'hystérie est une forme de désagrégation mentale, caractérisée par la tendance au dédoublement permanent et complet de la personnalité. »⁶⁰⁴

Si l'on situe la sublimation avant l'Œdipe, il faut en conclure que l'hystérique ayant de son côté élu l'objet du père comme objet de désir, elle se refuse à ce que cet objet soit un objet réel. Elle refuse de le symboliser, d'accepter d'en passer par la métaphore du langage qui l'obligerait à le perdre, mais continue à se livrer à toutes sortes de substitutions imaginaires de cet objet phallique. Elle le porte de façon imaginaire en faisant l'homme : parures, postures, profession...

L'artiste, lui, est resté désirant de l'image du corps phallique, du corps unitaire qu'il suppose manquer à la mère en raison de cet objet qui lui manque. Il s'active à produire une image d'elle telle qu'il suppose qu'elle désire être. C'est un négatif de la perversion qui jouit de l'objet réel substitutif, car lui jouit d'un corps imaginaire substitutif.

Le peintre a trouvé un mode de défense satisfaisant, il peut coapter les représentations imaginaires au réel de l'objet, en donnant corps au tissage de ses représentations.

Si la phobie était considérée par Lacan comme une « plaque tournante »⁶⁰⁵ à partir de laquelle le sujet pouvait finir par se déterminer dans un choix de structure ou un autre, que dire de la sublimation ?

⁶⁰⁴ Gérard WAJCMAN, *Le maître et l'hystérique*, op.cit., p. 269.

⁶⁰⁵ Cf. séance du 7 mai 1969, in Jacques LACAN, *D'un autre à l'autre, Le séminaire, livre XVI* texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2006.

Le petit Hans, selon Lacan, s'était clairement positionné : en rejetant avec dégoût les culottes de la mère comme objet de fixation, il refusait d'opter pour une satisfaction fétichiste et donc pour la perversion. Ce choix assumé, Hans l'écrit à Freud, il l'inscrit comme définitif :

*« (...) Hans a demandé qu'on écrive à Freud que quand il avait vu les culottes, il avait craché et il était tombé par terre, puis il avait fermé les yeux. C'est justement pour cela, à cause de cette réaction que le choix est fait que le petit Hans ne sera jamais un fétichiste. Si au contraire il avait reconnu que ces culottes étaient précisément tout son objet, à savoir ce mystérieux phallus que personne ne verra jamais, il s'en serait satisfait et serait devenu fétichiste. Mais comme le destin en a voulu autrement, le petit Hans précisément est dégoûté des culottes (...) »*⁶⁰⁶

Ce choix peut-il s'entendre comme un choix de *destin* pulsionnel ? En effet. Lacan poursuit :

*« (...) mais il précise que quand c'est la mère qui les porte, c'est une autre affaire, c'est-à-dire que là elles ne sont plus répugnantes du tout. C'est justement cela, à savoir la différence qu'il y a entre ce qui pourrait s'offrir à lui comme objet, à savoir les culottes en elles-mêmes, et le fait qu'elles ne gardent leur vertu si on peut dire, qu'étant en fonction, que là où il continue à soutenir le leurre du phallus, c'est là qu'est le nerf, le passage qui nous permet d'appréhender l'expérience (car) Si un objet devient objet de choix, il est bien clair que ce n'est pas la même chose que s'il devient support de l'identification du sujet. »*⁶⁰⁷

On sait quel fut le destin des pulsions de ce personnage, le mode de sublimation singulier de Herbert Graf : devenu metteur en scène, soutenant une jouissance du côté de l'articulation d'objets, pour certains réels, pour d'autres imaginaires et/ou symboliques, une jouissance non fixée sur un objet fétichisé.

La sublimation est en ce sens un choix du sujet, celui de rejeter la perversion comme mode de fixation des motions de pulsions perverses enfantines pour se tourner vers la production d'objets socialement valorisés. Elle présente néanmoins l'avantage pour le sujet de pouvoir conserver par procuration le bénéfice de satisfactions de corps.

Chez Hans la motion anale est de façon caractéristique une fixation qui s'est transposée sur des objets socialement valorisés. Ce basculement pulsionnel permis par le déchaînement de formations imaginaires autour de l'objet, faute de pouvoir symboliser un objet réel de la pulsion, donne une idée de la jouissance que se donne le peintre à utiliser des éléments de matière afin de les recomposer à sa façon. Plutôt que de faire écran au savoir de l'absence d'organe en fixant sa jouissance dans ses culottes, Hans accepte de perdre cet objet en gardant la jouissance de voir et en le remplaçant par d'autres. Les tissus des rideaux de scène

⁶⁰⁶ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 351.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

incarnent à merveille la sublimation de cet objet. La transposition de la motion anale en fonction phallique s'opère par le moyen d'objets réels qui prennent valeur symbolique pour l'Autre. Hans incarne la fonction phallique réelle, celle de l'érection que sa mère n'a pas valorisée, dans la production d'édifices imaginaires.

Cela suppose une « manipulation » qui redonne leur dignité aux éléments constitutifs archaïques de la représentation, aux signes qui composent les images.

4.1.4. Freud sublime l'aversion pour *La Chose* en pulsion de mort

Directement rattachée à la pulsion de mort, *La Chose* est le lieu de la satisfaction absolue à laquelle aspire le sujet, impossible en ce qu'elle signifierait pour lui atteindre le but constamment différé par les pulsions, la paix absolue de l'être, le Nirvana de l'absence de désirs. Ainsi la remarque de Lacan qui pose que « le désir absolu, c'est la mort »⁶⁰⁸ concerne également le silence des pulsions. Idéalement débarrassé des pulsions qui l'encombrent et lui imposent de maintenir sans cesse son existence par un labeur ininterrompu, le sujet n'a de cesse de parvenir à la paix et ne vise rien d'autre que le repos pulsionnel. Mais ce but rejoint le lieu qui est la destination finale des pulsions, leur propre fin. Ce vortex pulsionnel converge vers ce lieu réel que vise le sujet, au cœur de son être, et il a la consistance absolue du réel. *La Chose*, innommable autrement, est le lieu sans paroles qui hante le sujet en-deçà et au-delà de son existence. C'est parce que les pulsions convergent vers un seul lieu, celui de leur disparition, que Freud les a qualifiées de pulsions de mort.

Or Freud, dès 1920, distingue dans la libido le champ des pulsions de conservation de l'être, de la pulsion de mort présente dans tout organisme dès sa naissance car « le but de toute vie est la mort et, en remontant en arrière le non-vivant était là avant le vivant ».⁶⁰⁹ Dans *Au-delà du principe de plaisir*, il expose en effet l'état de ses recherches en assignant aux premières, les pulsions sexuelles, qualifiées d'Éros, la tâche de travailler activement à retarder les effets des pulsions de mort, affirmant qu'il existe « une opposition tranchée entre les « pulsions du moi » et les pulsions sexuelles, les premières poussant vers la mort, les secondes vers la continuation de la vie ».⁶¹⁰ Et il remarque que « la libido de nos pulsions sexuelles coïncideraient avec l'Éros des poètes et des philosophes qui maintient la cohésion de tout ce qui vit ».⁶¹¹ Du côté du biologique ces pulsions de vie, qui seraient à la fois tournées vers le moi et vers un objet externe,⁶¹² travaillent à tisser des réseaux pour réunifier la substance vivante que la pulsion de mort tend à désassembler. Ses études sur les rêves ont notamment amené Freud à constater que ceux-ci, en obéissant à une compulsion de répétition dans la

⁶⁰⁸ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 306.

⁶⁰⁹ « Au-delà du principe de plaisir », in S. FREUD, op. cit, p. 91.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 109.

⁶¹² *Ibid.*, p. 122., note en bas de page.

névrose sont « au service de la liaison psychique des impressions traumatiques ».⁶¹³ Il résume ainsi ce qu'est une pulsion :

*« Une pulsion serait une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur que cet être vivant a dû abandonner sous l'influence perturbatrice de forces extérieures : elle serait une sorte d'élasticité organique ou si l'on veut l'expression de l'inertie dans la vie organique. »*⁶¹⁴

C'est d'ailleurs dans l'ouvrage d'embryologie d'un certain Fechner, intitulé *Quelques idées sur l'histoire de la création et du développement des organismes* que Freud puise d'emblée certaines de ses références en matière de « psycho-physique » pour étayer sa théorie sur l'économie du principe de plaisir.⁶¹⁵

En illustrant son affirmation par des exemples de la vie des animaux, Freud insiste sur le fait que, bien que nous soyons « habitués à voir dans la pulsion le facteur qui pousse vers le changement et le développement (...) nous devons y reconnaître précisément le contraire, la nature conservatrice du vivant ». Car s'il n'ignore pas la présence « d'autres pulsions qui poussent à la production de nouvelles formes et au progrès »⁶¹⁶, il qualifie de « bienfaisante illusion » ce qui pourrait sembler dans l'homme être une « pulsion de perfectionnement qui l'a amené aujourd'hui à ce haut niveau de réalisation intellectuelle et de sublimation éthique, pulsion dont on est en droit d'attendre qu'elle se charge de le faire devenir un surhomme ». Ironisant sur l'idéal nietzschéen, il suppose au contraire « qu'il est vraisemblable que les efforts d'Éros pour rassembler la substance organique en des unités toujours plus grandes tiennent lieu de cette pulsion de perfectionnement que nous ne pouvons admettre. » En fait Freud explique le phénomène de la poussée vers le perfectionnement comme étant « la conséquence du refoulement pulsionnel sur quoi est bâti ce qui a le plus de valeur dans la culture humaine ». Il soutient que « la pulsion refoulée ne cesse jamais de tendre vers la satisfaction complète », mais insiste sur le fait que « toutes les formations substitutives et réactionnelles, toutes les sublimations ne suffisent pas à supprimer la tension pulsionnelle persistante » : cette affirmation pose une équivalence de principe entre symptôme et sublimation, une phobie névrotique par exemple n'étant « pas autre chose qu'une tentative de fuite devant une satisfaction pulsionnelle », constituant ainsi un « modèle de la naissance

⁶¹³ *Ibid.*, p. 83.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 50, 51.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 89, 90.

de ce qui se présente comme « pulsion de perfectionnement », pulsion qu'il nous est d'ailleurs impossible d'attribuer à tous les êtres humains ». Il suppose que « les conditions dynamiques de son apparition sont (...) généralement présentes mais les conditions économiques ne semblent favoriser ce phénomène qu'en de rares cas. » et ajoute que les pulsions sexuelles, dans leurs efforts pour « rassembler la substance organique en des unités toujours plus grandes tiennent lieu de cette supposée « pulsion de perfectionnement. »⁶¹⁷

Freud précise : « la moitié mortelle est le corps au sens étroit, le soma soumis à la mort naturelle, tandis que les cellules germinales sont potentiellement immortelles dans la mesure où elles sont capables (...) de se développer en formant un nouvel individu ou, en d'autres termes, de s'entourer d'un nouveau soma ». ⁶¹⁸

Il considère donc que « la mort est bien plutôt un aménagement approprié, une manifestation de l'adaptation aux conditions externes de la vie (car) une durée illimitée de la vie individuelle eût constitué un luxe inapproprié. »⁶¹⁹ La mort, cette « acquisition tardive des êtres vivants »⁶²⁰, serait donc, selon les termes empruntés à Hartmann « la terminaison du développement individuel. »⁶²¹

Mais Freud utilisant « le point de vue morphologique au profit du point de vue dynamique » remarque une « analogie frappante entre la distinction établie par Weismann entre soma et plasma germinal et celle que nous posons entre pulsions de mort et pulsions de vie ». Il s'attarde sur la théorie de Hering selon laquelle « deux sortes de processus se déroulent continuellement dans la substance vivante ; leurs directions sont opposées : l'un construit, assimile, l'autre démolit, désassimile », et l'associe à la philosophie de Schopenhauer pour qui « la mort est bien « le propre résultat » de la vie et, dans cette mesure, son but, tandis que la pulsion sexuelle est l'incarnation de la volonté de vivre. »⁶²² Il ajoute plus loin : « (...) la libido de nos pulsions sexuelles coïncideraient avec l'Éros des poètes et des philosophes qui maintient la cohésion de tout ce qui vit. »⁶²³ Il revient sur ses conclusions selon lesquelles la psychanalyse lui a permis d'affirmer l'existence d'une libido narcissique séjournant dans le moi, au contraire de celle des pulsions sexuelles orientées vers l'objet. Cette libido étant

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 96, 97.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 101, 102.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*, p. 104.

⁶²² *Ibid.*, p. 106-108.

⁶²³ *Ibid.*, p. 109.

régulièrement « retirée de l'objet et dirigée sur le moi (introversion) », ce dernier « prenait alors place parmi les objets sexuels et était aussitôt reconnu comme prévalant parmi eux. »⁶²⁴Freud explique ainsi les conflits névrotiques entre certaines pulsions du moi de nature libidinale, opérant à côté des pulsions du moi proprement dites. S'il n'existait pas d'autres pulsions visibles que les pulsions libidinales, les pulsions d'autoconservation elles aussi seraient de nature libidinale.⁶²⁵Il suppose alors « qu'il y a à l'œuvre dans le moi d'autres pulsions encore que les pulsions libidinales d'autoconservation. »⁶²⁶

Freud résume ainsi son hypothèse : « Le processus vital de l'individu conduit pour des raisons internes à l'égalisation de tensions chimiques, c'est à dire à la mort, tandis que l'union avec la substance vivante d'un individu hétérogène augmente ces tensions, introduisant pour ainsi dire de nouvelles différences vitales qui doivent alors être réduite par la vie (...). » S'appuyant sur « la tendance à la réduction, à la constance, à la suppression de la tension d'excitation interne, la tendance dominante de la vie psychique et peut être de la vie nerveuse en général (principe de Nirvana selon une expression de Barbara Low) comme l'exprime le principe de plaisir ; nous trouvons là l'un de nos plus puissants motifs de croire en l'existence de pulsions de mort. »⁶²⁷Seule la pulsion sexuelle visant « la fusion de deux corps cellulaire (...) assure chez les êtres vivants supérieurs l'immortalité de la substance vivante (...) et les pulsions extraordinairement violentes qui tendent à l'Union sexuelle répéteraient ainsi quelque chose qui a eu lieu fortuitement et depuis s'est consolidé en raison de l'avantage procuré », mais ces forces et ces processus qui « ne deviennent perceptibles que chez les êtres vivants supérieurs n'ont vraiment pris naissance que chez eux. »⁶²⁸

Freud rappelle alors les deux premiers pas qu'il a fait avec « certitude » dans la théorie des pulsions, « élargissement du concept de sexualité, puis instauration du narcissisme », avant de revenir sur le « caractère régressif des pulsions », basé sur ses observations des « faits se rapportant à la compulsion de répétition »,⁶²⁹ pour avancer avec précaution l'affirmation de ce troisième pas dans sa théorie, la prévalence originelle de la pulsion de mort. Les pulsions sexuelles élaborant une réunification ne visent quant à elles qu'à s'y opposer.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 115, 116.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 120.

Les paragraphes de conclusion nous permettent de relever les bases sur lesquelles Freud entend prendre appui dans le domaine de la psychologie. Regrettant de ne pouvoir disposer d'un lexique approprié, il relève que : « Les insuffisances de notre description s'effaceraient sans doute si nous pouvions déjà mettre en œuvre, à la place des termes psychologiques, les termes physiologiques où chimiques. Ceux-ci, il est vrai, ne relèvent eux aussi que d'un langage imagé, mais il nous est familier depuis longtemps et peut être est-il aussi plus simple. » En effet s'il revient au modèle « aux possibilités illimitées » proposé par la biologie, c'est pour y trouver les modèles « d'un langage imagé ». ⁶³⁰

C'est pourtant avec son célèbre récit sur le jeu de la bobine que Freud a au préalable dans son exposé repris le ressort d'un principe de plaisir directement axé sur la parole, « un gain de plaisir d'une autre sorte mais direct, est lié à cette répétition », en concluant que « chez l'adulte le jeu et l'imitation artistiques qui visent, à la différence de ce qui se passe chez l'enfant, la personne du spectateur, n'épargnent pas à celui-ci, par exemple dans la tragédie, les impressions les plus douloureuses et pourtant peuvent le mener à un haut degré de jouissance. Ces cas et ces situations qui ont un gain de plaisir comme issue finale pourraient faire l'objet d'une esthétique d'orientation économique. », car « il existe effectivement dans la vie psychique une compulsion de répétition qui se place au-dessus du principe de plaisir. » ⁶³¹

Il ressort de ce texte, qui emblématise la naissance du langage en illustrant l'alternance absence/présence de l'objet, que cette compulsion répète avec sa disparition l'opération de castration du langage : celui-ci échoue à dire la différence sexuelle qui fait le lit du désir humain.

Car « l'assomption de la castration qui crée le manque dont s'institue le désir » ⁶³² relève de l'acceptation que l'Autre est soumis à la Loi du langage. Lacan lève du même coup l'ambiguïté du « drame originel », démystifiant ainsi aussi bien la revendication phallique de la fille que la peur de la castration du garçon. Cette assomption de la castration est le destin du sujet, amené à renoncer à l'assomption d'un corps imaginaire du stade du miroir, et elle justifie « le fait que la femme doive en passer par la même dialectique - alors que rien ne semble l'y obliger : il lui faut perdre ce qu'elle n'a pas - ce qui nous met la puce à l'oreille : en nous permettant

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 69.

⁶³² « Du "Trieb" de Freud et du désir du psychanalyste », in J. LACAN, *Écrits 2, op. cit.*, p. 332.

d'articuler que c'est le phallus par défaut qui fait le montant de la dette symbolique : compte débiteur quand on l'a, - quand on ne l'a pas créance contestée. »⁶³³

D'où la colère du sujet, affect qui signe que sa mauvaise foi répond à celle qu'il impute à l'Autre, lorsqu'il refuse de placer sur le terrain de la parole l'enjeu de la dette symbolique. « La colère, vous ai-je dit, c'est ce qui se passe chez les sujets quand les petites chevilles ne rentrent pas dans les petits trous. Ça veut dire quoi? Quand, au niveau de l'Autre, du signifiant, c'est-à-dire toujours plus ou moins de la foi et de la bonne foi, on ne joue pas le jeu. C'est ça qui suscite la colère. »⁶³⁴

« Ce drame, dit Lacan, n'est pas l'accident que l'on croit. Il est d'essence ; car le désir vient de l'Autre et la jouissance est du côté de la *Chose*. » : ce que ne cesse de répéter le sujet est donc l'expression du désir qui reproduit « la relation du sujet à l'objet perdu »⁶³⁵, c'est à dire à la jouissance de sa relation à la *Chose*.

En ce sens, la sublimation qui est une issue particulière pour la pulsion, permet d'approcher *La Chose* au plus près, et tout en procurant une satisfaction au sujet, montre davantage qu'elle ne parle ce lieu qu'elle désigne. Le sujet peut faire l'économie de la parole au profit d'une jouissance imaginaire. La sublimation est définie par Lacan, dans son séminaire, *L'éthique de la psychanalyse*, comme l'opération consistant pour un sujet à « élever un objet à la dignité de *La Chose* », afin de lui permettre de trouver un certain mode d'être qui puisse circonscrire ce vide terrifiant. Lacan nous dit alors que l'art « se caractérise par un certain mode d'organisation autour de ce vide ».⁶³⁶

Cette « issue », cette dérivation de la pulsion, accomplit cette fonction en masquant l'affinité de *La Chose* avec ce non-concept qu'est la mort, dont la vacuité est ainsi occultée par des assemblages d'objets. Le signifiant *La Chose*, accompagné de son article défini indiquant son unicité, représente la totalisation de l'objet *ainsi* devenu un tout. La langue allemande dispose de plusieurs mots pour parler de ce que Freud a nommé *Das Ding*, traduit par *La Chose*, mais ce choix demande comme nous l'avons vu à être explicité dans le rapport qu'il entretient avec celui d'*objet*.

⁶³³ *Ibid.*, p. 332, 333.

⁶³⁴ J. LACAN, *L'angoisse*, op. cit, p. 23, 24.

⁶³⁵ J. LACAN, *Écrits 2*, op. cit, éd. 1999, p. 333.

⁶³⁶ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 155, 156.

Le tableau lui aussi fait ses « symptômes de défense », il contient des formations de signes difficilement interprétables. Il se comporte comme un corps souffrant d'un malaise qui couve, inexplicablement, et qui en appelle désespérément à un sens qui ne vient pas. Les signes iconiques, qui équivoquent, n'apportent aucune assurance quant au sens à donner au cheminement du regard dans le tableau. Il tourne autour d'une vérité insaisissable.

4.2. Lacan voit la pulsion dans l'œuvre



Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1964 1913, Ready-made.⁶³⁷

Lacan a eu cette formule : « la sublimation élève l'objet à la dignité de *La Chose* », que l'on peut voir comme un *Witz*, un trait d'esprit, en considérant comment elle inscrit son élaboration psychanalytique au regard de la révolution duchampienne. Elle condense différentes notions « familiariennes » en entérinant le refoulement du corps humain comme

⁶³⁷ Marcel DUCHAMP, *Roue de bicyclette*, 1964 1913, Ready-made - Métal, bois peint - 3° Photographie d'Albert Stieglitz, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm hauteur du tabouret : 53 cm hauteur du montage de la roue: 73 cm diamètre de la roue: 63,5 cm, 1964 1913, Réunion des Musées Nationaux, Centre Pompidou.

sujet dans l'art, et le déplacement de la valeur de l'œuvre sur l'acte de l'artiste lui-même, aux dépends de la représentation. Mais Duchamp est aussi resté célèbre en actant son renoncement à la peinture.

4.2.1. L'Objet qui démonta le tableau

Le Ready- Made démonte la hiérarchie de l'art .

C'est en 1928 qu'André Breton signale pour la première fois, dans l'un de ses textes publié dans un recueil intitulé *Le surréalisme et la peinture*, et entre parenthèses, la position subversive de Marcel Duchamp à l'égard de l'objet d'art. Breton y mentionne « les « ready-made (objets manufacturés promus à la dignité d'objets d'art par le choix de l'artiste) ».⁶³⁸

Qu'est-ce qu'un objet d'« art » ? *L'art*, au sens où nous l'entendons, n'existe qu'à partir du moment où émerge un discours sur l'art, soit au XV^e siècle. « L'ère de l'art, elle, met un sujet derrière le regard : l'homme. Cette révolution porte un nom : la perspective euclidienne »⁶³⁹, celle dont parle Alberti, qui ce faisant inscrit l'objet d'art dans le discours de son époque. Il s'agit toujours de définir l'homme en le situant à une certaine place dans l'univers. De même André Breton, en mentionnant les *ready made* inventés par Marcel Duchamp, tient un discours novateur non seulement sur l'art, mais sur l'humain qui s'y projette, à savoir l'artiste.

Il reprend les termes du discours antérieur sur l'œuvre d'art, qui donnait une place prééminente à l'homme grâce à une certaine représentation de l'image du corps humain.

Le mot *promu*, qu'André Breton utilise sciemment, ne manque pas d'évoquer un poncif de l'histoire de l'art : la hiérarchisation académique des sujets de la peinture, officialisée par Félibien dès 1668. Lorsqu'apparaît le terme de « genres » appliqué à la peinture, il oppose les « genres bas » et les « grands genres ». Le classement de l'Académie, né avec elle et sous l'absolutisme de Louis XIV, place en bas de l'échelle des valeurs les objets inanimés, et au sommet les peintures d'histoire à la gloire du souverain absolu, en passant par le paysage et le portrait, puis par les scènes de genre qualifiées de genre narratif « bas ». La figure humaine est ici encore la mesure de l'univers, conformément à l'idée que l'homme a été créé à l'image de Dieu, figure étant même à entendre au sens littéral de visage. Car selon la formule de Le Brun, « si l'homme est dit le raccourci du monde entier, la tête peut bien être dite le raccourci

⁶³⁸ André BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, op.cit., p. 120.

⁶³⁹ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, [Réimpression], Paris, Gallimard, 2011, p. 320.

de tout le corps »⁶⁴⁰. Ce système reflète l'organisation sociale hiérarchisant les corps des sujets du royaume du plus « noble », celui du Roi, jusqu'au plus « ignoble ». Cette théorie étant fondée sur une idée naturaliste de la société, l'individu se voit conférer une identité sociale conforme à une nature voulue par Dieu. Le portrait du roi idéalisé par Rigaud est l'illustration de ces préceptes : image fabriquée accolant des morceaux choisis, le corps du Roi y est symboliquement référé au corps social, le visage peint séparément étant le support identitaire de la personne du monarque. D'autre part, la peinture allégorique se référant à la mythologie pour célébrer le pouvoir de droit divin a fleuri jusqu'au XX^e siècle, conformément aux principes énoncés par Alberti au XVI^e siècle dans son *De Pictura*.

Revoir la « promotion » de l'objet d'art, c'est donc remettre en cause cette position du sujet qui place à l'origine, et donc au centre de l'organisation des sociétés, une image idéalisée de l'homme « à l'image de Dieu ».

En effet, le vocable *dignitas* largement utilisé dans l'ancien régime est un concept complexe appliqué aux *honestiores*, classes sociales élevées opposées aux *humiliores* (terme provenant du mot *humus*, terre). Il signifie l'estime, le mérite, la considération, le prestige (Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Hachette, 1934). Dans la société romaine, en particulier celle du Bas-Empire, la *dignitas* est en effet l'une des sept vertus (*Virtus, Pietas, Auctoritas, Fides, Dignitas, Gravitas, Severitas*) qui font une réputation irréprochable, associée à un nom de famille, et transmise par le père. Mais elle est aussi obtenue grâce à la fortune, et aux services rendus à l'Etat qui permettent une promotion de classe à la fois sociale et politique, des chevaliers aux sénateurs par exemple.

Or les termes de *gravitas* et de *dignitas* sont ceux qui sont également employés par Léon Battista Alberti dans son traité *De Pictura* pour parler des qualités qui doivent selon lui caractériser la peinture, la plus noble étant celle qui raconte une histoire qui doit être grave, sérieuse (le mot *gravitas* signifie *sérieux*), et morale. Parlant de l'abondance de détails dans la représentation picturale d'une histoire, il écrit : « Mais je voudrais que cette abondance fût ornée par la variété, et surtout sérieuse et gouvernée par la dignité et la pudeur (...) Peut-être, si l'on vise principalement à la dignité dans une histoire, faudra-t-il même rechercher une certaine solitude » Et encore : « (...) c'est le nombre juste nécessaire de personnages qui

⁶⁴⁰ Daniel ARASSE « La chair, la grâce, le sublime », in Georges VIGARELLO, Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Daniel ARASSE et Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, *Histoire du corps*, Paris : Seuil, « Points », 2011, tome 1, p. 485.

confère de la dignité. »⁶⁴¹. Le terme *dignitas* est donc directement lié à la notion de pouvoir, quel que soit le domaine de la société dans lequel il s'exerce.

Pourquoi André Breton parle-t-il d'« objets manufacturés » ? Littéralement, ce sont des objets faits par la main de l'homme, mais le terme *manufacturé* évoque plutôt l'objet conçu par l'homme dès avant l'ère industrielle, l'objet issu de la fabrique, de la manufacture, ce qui élargit la référence hors champ historique. Si Baudelaire avait critiqué la peinture de salon dès le XIX^e siècle, les différents mouvements artistiques se chargèrent dès le début du XX^e siècle de renverser les échelles de valeur en matière d'art. Le changement que Breton appelle ici de ses vœux en opérant une redéfinition du concept d'objet d'art est souligné par la place centrale du terme *dignité*, adjectif substantivé pour la circonstance. Et Breton, en appliquant ce mot à l'objet, lui confère ainsi une position haute, une position de pouvoir. Il semble bien qu'une pensée sociale et politique subversive oriente son choix langagier si l'on se réfère à la citation qu'il fait de Philippe Soupault dans son premier *Manifeste du surréalisme* datant de 1924 (la première édition date de 1962 chez Jean-Jacques Pauvert) : « Les manufactures anatomiques et les habitations à bon marché détruiront les villes les plus hautes. »⁶⁴² Les corps de substitution que sont les objets absente l'image du corps humain.

Le ready-made élide donc le modèle anatomique du corps humain comme référence majeure dans la création de l'objet d'art. Il s'attaque à la norme au moyen de la dérision, sur le mode pamphlétaire, et ridiculise la représentation idéalisant le corps humain correspondant aux canons classiques.

Un Autre modèle de corps.

En 1938, soit dix ans plus tard, dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, est effacée la parenthèse ouverte en 1928 afin de révéler au grand jour l'affirmation de la pensée en pleine mutation que les recherches de Marcel Duchamp impliquent. Lui-même insiste en reprenant le mot de *READY MADE* pour en faire une entrée à part entière, suivie de sa définition. Il

⁶⁴¹ Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*, Paris, Allia, 2007, p. 40.

⁶⁴² André BRETON, *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, « Folio Essais » 5, 2008, p. 39.

l'illustre par une citation créée in extenso pour l'occasion, un *ready made* littéraire emprunté... à lui-même. Marcel Duchamp se cite comme référence, jetant à bas les principes albertiens et le sous-entendu de la *Bella maniera* incluant le principe de la citation picturale dans la figuration des personnages. Faisant fi des conventions, il se déclare avec la désinvolture propre aux surréalistes : « READY - MADE- Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste. « Ready made réciproque » : se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser ». ⁶⁴³

L'écriture de la définition elle-même va plus loin que ce qui pourrait apparaître comme une simple provocation : elle métaphorise exactement le geste de l'artiste fabriquant l'objet qui lui manque, l'objet de son désir qui jamais ne pourra suffire à le dire en tant que sujet, et qui pourtant le montre dans sa singularité : un pur corps absent. Que l'on réfère l'exemple choisi par Duchamp pour illustrer un usage possible de l'œuvre d'art, Rembrandt, à sa *Leçon d'anatomie*, et particulièrement à sa version dite *du docteur Joan Deyman*, terminée en 1656, et cette association résonne particulièrement fort. Elle donne la mesure du pouvoir de vidage opéré par l'œuvre d'art sur le corps du sujet, référence imaginaire de la représentation.

La figure du sacrifice se superpose à celle du Christ absent dans le sujet central du tableau. Exit le *Ecce homo*. Cesse enfin la répétition, le repassage, de l'image du corps toujours et encore à sacrifier. Duchamp tente de l'immoler une fois pour toutes par un discours lapidaire. Les mouvements artistiques du XX^e siècle, le futurisme, le constructivisme ou l'abstraction par exemple, suivent cette pente sur laquelle glisse la représentation du sujet, jadis unifiée par des insignes codifiés d'identification sociale (lexique vestimentaire par exemple). Ces images emblématiques de richesse, gloire et beauté subissent des avatars inédits dans l'art contemporain. L'image du corps tend de diverses manières à se dissoudre au profit de l'image de la dissolution elle-même supportée par le corps de l'œuvre, peinture ou support, et ce jusqu'à sa virtualisation. Mais dès 1928, les propos de Duchamp extraient la définition du *ready made* en la plaçant au-dessus des variantes historiques des différents courants artistiques. Car « à l'ère de la reproductibilité technique », la mécanisation et l'industrialisation étaient porteuses de l'espoir d'une assomption d'un « homme nouveau ». Celui-ci aurait été libéré des contraintes du paraître imposées par la société bourgeoise grâce à la possession, rendue possible, d'objets « pour tous », dont la norme standardisée aurait signé la valeur : dès

⁶⁴³ André BRETON et Paul ÉLUARD, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, J. Corti, 1991, p. 23.

les années trente se développe le fordisme qui prône l'interchangeabilité des ouvriers dans le travail à la chaîne. Lacan prend ses distances par rapport à une telle utopie, en se référant à Hegel : « Le travail, nous dit-il, auquel s'est soumis l'esclave en renonçant à la jouissance par crainte de la mort, sera justement la voie par où il réalisera la liberté. Il n'y a pas de leurre plus manifeste politiquement, et du même coup psychologiquement. La jouissance est facile à l'esclave et elle laissera le travail serf »⁶⁴⁴.

Or la seule image de lui-même que l'homme ait imaginé comme modèle universel en Occident est celle du Christ. Sa représentation, légitimée par l'art, a été un ressort majeur utilisée par le pouvoir pour organiser le partage des territoires et des corps.

Duchamp vise à faire cesser la répétition de ce discours en subvertissant le concept d'objet d'art, ce qui implique un changement radical de la place respective du sujet et de l'objet. Car le mot *manufacturé* a disparu dans la deuxième définition de l'objet d'art, au profit de celui d'*usuel*. Du même coup, le plus de jouissance obtenu grâce à l'objet d'art est dégagé de la satisfaction que procure l'objet obtenu par le travail, et Duchamp le libère de la jouissance de l'esclave. Il inverse le rôle de l'image, en plaçant l'art au centre d'une opération de démontage du système de valeurs, qu'il remonte à l'envers : ce que montre sa *Roue de bicyclette*, que seule la main humaine fait tourner de l'extérieur en lieu et place d'un système astronomique. « Duchamp est l'inventeur de la roue, au XX^e siècle, de la roue-qui-tourne, c'est-à-dire de la roue-qui-pense », écrit Gérard Wajcman.⁶⁴⁵

L'objet *usuel* est extrait du réel pour être nommé dignement « objet » par la nomination d'un simple humain et par son intervention laborieuse ou par une main divine. Ainsi Duchamp se place-t-il lui-même dans un rapport de réciprocité avec Rembrandt, « le maître ». Ce qui est « simple » en l'occurrence est que l'objet est décrété objet d'art par Duchamp, du fait du seul choix de l'artiste. Ainsi « L'opération de Duchamp, elle, consiste en somme à extraire un objet du champ du même pour, en l'érigant comme œuvre d'art, le produire comme singularité ».⁶⁴⁶

Exit la hiérarchisation académique des sujets qui légitime le pouvoir du Maître.

On perçoit donc ici ce que la formule de Breton recèle de fondamentalement renversant dès 1928, conférant à l'art un rôle subversif en ce qui regarde les barrières sociales, qu'il décide de

⁶⁴⁴ « Subversion du sujet et dialectique du désir », in J. LACAN, *Écrits 1, op. cit.*, p. 291.

⁶⁴⁵ Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Lagrasse: Verdier, « Philia », 1998, p. 58.

⁶⁴⁶ Gérard WAJCMAN, *Collection, suivi de L'avarice*, Nouvelle éd., Caen, Nous, 2014, p. 78.

faire tomber sans autre préambule. Par ce basculement, l'objet « bas » se retrouve placé en « haut » au sommet de l'échelle de valeur des sujets de prédilection de l'artiste. Un tel retournement place l'art au-dessus du pouvoir politique et de la religion. L'objet, dans sa matérialité, devient la mesure et le corps de référence sur lequel se porte le regard puis l'acte de l'artiste, ce qui est une façon de démasquer l'imposture de l'image normalisée idéale.

Fernand Léger a bien noté l'inversion du rapport de valeurs. Dans « À propos du corps humain considéré comme un objet », il écrit en 1945 : « L'objet, dans la peinture moderne actuelle, devait devenir personnage principal et détrôner le sujet. Si donc à leur tour, le personnage, la figure, le corps humain, deviennent objets, une liberté considérable est offerte à l'artiste moderne ».⁶⁴⁷ Ce retournement est d'autant plus patent lorsqu'on regarde les *ready-made* de Bellmer, mannequins dont la vacuité constitue une illustration singulière de l'objectalisation des corps qui fait retour brutalement sur le spectateur. C'est l'inhumain qui semble alors être le sujet de la représentation par l'acte de l'artiste. En 1963, Ben Vautier se fait photographier devant un panneau sur lequel est écrit « Regardez-moi : cela suffit », érigeant son image même en objet, et cet objet en objet d'art.

Reste cependant que l'imaginaire du corps est toujours aux commandes de la représentation, même si celle-ci prend l'objet pour modèle. La place de l'image du corps résiste bien comme référence directe chez les artistes, et n'a pas fini de les faire travailler, car il n'a jamais été question pour eux de destituer le sujet imaginaire mais plutôt de le promouvoir de façon singulière.

4.2.2. Lacan voit l'objet duchampien

Lacan a été proche des surréalistes. En 1928, date où Breton écrit une première formule sur l'élévation de l'objet à dignité de sujet, il a 27 ans et il est interne dans le service du docteur Claude où il est donc possible qu'il ait fait sa connaissance. Lacan lit *Nadja*. Il rencontre les

⁶⁴⁷ Fernand LÉGER et Sylvie FORESTIER, *Fonctions de la peinture*, Ed. rev. et Augm. Paris: Gallimard, « Folio Essais » 309, 2004, p. 227.

surréalistes à la librairie d'Adrienne Monnier, *La Maison des Amis du Livre*. En 1932 ceux-ci accueillent avec un grand intérêt la publication de sa thèse *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*⁶⁴⁸. Paul Nizan publie à ce sujet en février 1933 un article dans *l'Humanité* où il la qualifie d'« annonce d'un combat scientifique important ». Lacan est invité à deux reprises par René Crevel et Salvador Dali à publier dans la revue *Le Minotaure* (n°1 et n°3-4, dont un numéro contient son article sur les sœurs Papin).⁶⁴⁹

Lacan cite Breton, Leiris et Prévert dans ses *Écrits* de 1966. Dans « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », il mentionne Breton deux fois, pour évoquer sa visite à Freud : « Qui aura la naïveté encore de s'en tenir, quant à cette figure de bourgeois rangé de Vienne qui stupéfia André Breton de ne s'auréoler d'aucune hantise de Ménades ? »⁶⁵⁰ Lacan se réfère également à un cas traité par Melitta Schmideberg et repris par Ernst Kris. Il y souligne la distinction entre l'objet phobique en tant que « signifiant à tout faire pour suppléer au manque de l'Autre, et le fétiche fondamental de toute perversion en tant qu'objet aperçu dans la coupure du signifiant ». Et il ajoute alors concernant l'analyste qu'elle aurait dû se souvenir « du dialogue des armures qui figure dans le *Discours sur le peu de réalité* d'André Breton . Cela l'eût mise sur la voie. »⁶⁵¹. En effet, si la question de l'objet est prévalente, l'usage qui en est fait par les surréalistes inspire Lacan.

Lacan crée sa formule

Le séminaire IV, en 1956-1957, a pour titre *La relation d'objet*. Lacan s'y inscrit en faux contre les tenants de l'*ego psychology*, qu'il situe du côté des productions imaginaires visant une unité psychique idéale, donc sous le signe d'un discours qui est au service du « maître ».

Quant à Marcel Duchamp lui-même, il semble que Lacan l'ait rencontré à plusieurs reprises en 1958. Au mois de juin de cette année, Robert Lebel, le critique d'art, ami et conseiller d'André Breton, invite Duchamp (auquel il consacre une biographie) à assister à une séance de son

⁶⁴⁸ Jacques LACAN, « De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité », Paris: Seuil, « Points », 2015.

⁶⁴⁹ « Lacan », in Gérard de CORTANZE, *Le monde du surréalisme*, Bruxelles, Ed. Complexe, 2005, p. 211, 212.

⁶⁵⁰ Jacques LACAN, « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », in J. LACAN, *Écrits 2, op. cit.*, éd. 1999, p. 119.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 88.

cinquième séminaire à Sainte-Anne, « Les formations de l'inconscient », portant sur le transfert et le phallus dans la cure (probablement la séance du 11 juin intitulée « La signification du phallus dans la cure »). Lacan et Sylvia Bataille croisent ensuite le couple Marcel Duchamp et Teeny une première fois dans un hôtel à Barcelone, puis les invitent à La Prévôté, leur maison de campagne à Guitrancourt, le 21 septembre. Ils se rencontrent pour la dernière fois lors d'un dîner chez les Lebel, à Huismes, en Indre-et-Loire. En 1945, aux États-Unis, en discutant avec Denis de Rougemont après le bombardement de Nagasaki, Duchamp avait qualifié la science de « mythe, de phénomène homéopathique n'ayant pas plus de réalité qu'un point de matière subitement absent », pensée qui peut résonner pour nous avec celle de Lacan.⁶⁵²

Le psychanalyste semble bien se placer du côté d'André Breton quant à l'estime qu'il témoignait à cet artiste. Celui-ci, rédigeant l'entrée « Marcel Duchamp » dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, écrit à son sujet qu'il était « assurément l'homme le plus intelligent et (pour beaucoup) le plus gênant de cette première partie du XX^e siècle).⁶⁵³

L'impromptu de Vincennes, publié dans le *Magazine littéraire* de 1977 (n°121, pp. 21-25) transcrit les propos de Lacan, qui oppose l'effervescence soixante-huitarde des étudiants à la position emblématique de Duchamp, qui selon lui en savait « un bout » sur la contestation et son essence. « La contestation, dit-il, me fait penser à quelque chose qui a été inventé un jour, si j'ai bonne mémoire, par mon bon et défunt ami Marcel Duchamp : « le célibataire fait son chocolat lui-même » Prenez garde que le contestataire ne se fasse pas chocolat lui-même ». ⁶⁵⁴

Le retournement de la formule, référée à la *Broyeuse de chocolat* de Duchamp, indique alors clairement de quel côté Lacan situe leur désir. En effet ceux-ci, contestant le discours du maître et son abolition, réclament la promotion de leur propre discours pour prendre sa place. Mais désirant la place du maître, son avoir en termes de biens et de discours, ils s'exposent à être contestés à leur tour. Sa théorie des quatre discours témoigne que les effets du dire sont pour Lacan relatifs à la place de l'inscription du sujet dans le discours de l'Autre, des représentations de la société dans laquelle il vit. La place de l'objet *a* est donc relative à un certain ordre social,

⁶⁵² Jean-Tristan RICHARD, *Marcel Duchamp, mis à nu par la psychanalyse, même: une psychobiographie*, Paris: L'Harmattan, L'oeuvre et la psyché, 2010, p. 10 et 98.

⁶⁵³ A. BRETON et P. ÉLUARD, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, op. cit, p. 10.

⁶⁵⁴ Catherine CLÉMENT, «Intermède politique», in *Vies et légendes de Jacques Lacan*, Chap IV. Paris: B. Grasset, « Figures », 1981.

et la question de la promotion de l'objet n'est par conséquent pas sans effets sur l'ordre social et sur le sujet.

- Dans *L'éthique de la psychanalyse* de 1959-1960

Dans ce septième séminaire, Lacan remplace le terme *promu* par celui d'*élevé*, et il applique cette opération d'élévation à l'objet tout court, ce qui lui confère un degré d'universalité encore supérieur, à l'échelle de l'organisation sociale tout entière. Il l'expose en ces termes : « élever l'objet à la dignité de *La Chose* ». Précédant l'objet manufacturé ou l'objet conçu comme objet d'art, l'objet premier que vise Lacan est d'une autre nature, puisque cette notion est inséparable de celle de la constitution du sujet humain, qu'il a déjà commencé à élaborer de façon singulière dès 1936 avec son *Stade du miroir*. La place qu'y prend la genèse de l'oeuvre d'art en tant qu'objet psychique est patente car elle implique l'objet regard dans sa dimension imaginaire, articulée par le langage. Seul peut se dire humain l'être parlant, celui qui se parle et se regarde comme un sujet. Il y mentionne nommément la sublimation qui produit les formations du langage les plus valorisées.

Ce séminaire se situe historiquement dans l'histoire de l'art alors qu'apparaît le mouvement artistique *Fluxus*, prônant le non-art, l'indétermination et la désintégration du sujet de l'oeuvre, l'élimination des Beaux-arts, ouvrant ainsi la voie aux formes d'art actuelles. Or Lacan rappelle, ce qui n'est pas sans résonner non plus avec la formule Duchampienne, que les Anciens « étaient prêts aussi à faire honneur, par l'intermédiaire de la tendance, à un objet de moindre valeur, de valeur commune, tandis que nous, nous réduisons la valeur de la manifestation de la tendance, et nous exigeons le support de l'objet par les traits prévalents de l'objet ». Il se tient plutôt du côté de Duchamp lorsqu'il affirme « Prendre la voie de retrouver la tendance tient en fait à une certaine perte, celle culturelle, de l'objet »⁶⁵⁵.

Car la satisfaction de la pulsion « semble se produire ailleurs que là où est son but », et Lacan distingue à ce moment-là soigneusement l'objet de la *Chose* :

« L'objet, dit-il pour autant qu'il spécifie les directions, les points d'attrait de l'homme dans son ouvert, dans son monde, pour autant que l'intéresse l'objet en tant qu'il est plus ou moins son image, son reflet- cet objet, précisément, n'est pas la Chose, pour autant qu'elle est au cœur de l'économie libidinale. Et la formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est

⁶⁵⁵ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 118.

*celle-ci- elle élève un objet- et ici, je ne me refuserai pas aux résonances de calembour qu'il peut y avoir dans l'usage du terme que je vais amener- à la dignité de La Chose ».*⁶⁵⁶

Le calembour auquel il fait allusion ne peut manquer de résonner avec la déjà célèbre définition du ready made. Le lien avec la sexualité est établi grâce à un développement concernant l'amour courtois qui, sublimant l'objet féminin, vise à la « promotion de l'objet ».

*« Ce code moral institue, au centre d'une certaine société, un objet, qui est pourtant bel et bien un objet naturel (...) L'objet est ici élevé à la dignité de la Chose, telle que nous pouvons la définir dans notre topologie freudienne, en tant qu'elle n'est pas glissée dans, mais cernée par le réseau des Ziele. »*⁶⁵⁷

Que cet objet soit à l'origine celui des pulsions archaïques le rattache aussi bien à l'oralité qu'à l'analité : Lacan ne manque pas de le noter, par son allusion à la pratique sexuelle exigée par la dame courtoisée.

Lacan rappelle encore que « l'investigation freudienne a fait rentrer en nous tout le monde, l'a remis définitivement à sa place, à savoir dans notre corps, et pas ailleurs. », par le contact de zones érogènes du corps, faisant limite à des « points de béance », « nombre limité de bouches à la surface du corps, qui sont ces points où l'Éros aura à tirer sa source ». En dépit de « résidus des formes archaïques de la libido » dont le caractère est irréductible, dit Lacan, « Freud nous montre l'ouverture qui semble au premier abord presque sans limite des substitutions qui peuvent être faites, à l'autre bout, au niveau du but. » Or, sur quoi cette ouverture se fait-elle, sinon sur cet objet car, dit Lacan, « Il ne peut qualifier la forme sublimée de l'instinct sans référence à l'objet, quoi qu'il fasse »⁶⁵⁸. Lacan relève que pour Freud, la « sublimation se caractérise par un changement dans les objets ou dans la libido qui ne se fait pas par l'intermédiaire du refoulé, qui ne se fait pas symptomatiquement, indirectement, mais directement, d'une façon qui satisfait directement (...) dans des objets socialement valorisés, des objets auxquels le groupe peut donner son approbation, pour autant que ce sont des objets d'utilité publique »⁶⁵⁹. Il pointe cependant la difficulté qu'il peut y avoir à concilier la satisfaction collective et celle de l'individu. Car, souligne-t-il, « la sublimation est un procès qui concerne la libido d'objet » faisant « intervenir au départ *das Ding*. *Das Ding*, en tant que l'homme, pour suivre le chemin de son plaisir, doit littéralement en faire le tour »⁶⁶⁰.

⁶⁵⁶. *Ibid.*, p.134.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸. *Ibid.*, p.111.

⁶⁵⁹. *Ibid.*, p. 112 et 113.

⁶⁶⁰. *Ibid.*, p.114.

Freud a distingué l'objet du rapport narcissique imaginaire, le Moi-Idéal, « mirage du moi », de l'objet de la formation d'un idéal, l'Idéal du Moi qui « vient à l'intérieur du sujet donner forme à quelque chose qui devient préférable et à quoi il va désormais se soumettre. » Le premier objet « n'est pas la même chose que celui qui est visé à l'horizon de la tendance. Entre l'objet tel qu'il est structuré par la relation et *das Ding*, il y a une différence, et c'est justement dans la pente de cette différence que se situe pour nous le problème de la sublimation. »

Lacan soutient que la société s'emploie à se « leurrer sur *das Ding* » en valorisant des formations imaginaires qu'il qualifie de « sublimations collectives, socialement reçues », dont elle se contente. « Au niveau de la sublimation, l'objet est inséparable d'élaborations imaginaires et très spécialement culturelles », dit-il. Ses paroles laissent entendre qu'il tient compte des écrits de Freud sur la définition de l'objet d'art. Il questionne la sublimation, sous l'abord de satisfactions que celui-ci a mentionnées : « On laisse complètement de côté ceci, qui doit être toujours accentué concernant ce que l'on peut appeler une production artistique, et qui a été paradoxalement promu par Freud -et c'est bien ce qui surprend les auteurs- à savoir la reconnaissance sociale. Ces objets jouent un rôle essentiel qui n'est peut-être pas poussé aussi loin que nous pourrions le désirer chez Freud, mais qui est incontestablement lié à la promotion d'un certain progrès (...) d'une certaine élévation de quelque chose reconnu socialement. » ⁶⁶¹

L'objet d'art a toujours été ennobli, sacralisé par le discours social. Au-delà de ce « représentant de la représentation », Lacan fait désormais advenir au grand jour le pouvoir occulte de l'objet *a*. En élargissant la définition à l'objet en général il rencontre directement la question soulevée par l'artiste, celle du sujet et de ce qui le constitue. L'inversion des valeurs regarde alors directement celle de la valeur des productions sociales du sujet. Précédant les psychanalystes, Duchamp a montré, en acte, que l'objet d'art n'est qu'une représentation socialement reconnue de l'impossible représentation de l'objet *a* qui est la cause du désir du sujet. Transcendant la formule de Duchamp, Lacan lui confère la dimension d'un paradigme. « Le réel c'est la structure », affirme-t-il. On pourrait aller jusqu'à dire qu'il a constitué sa formule RSI en une sorte de *ready made* langagier, un représentant du réel de la structure. Une torsion de la lettre, et non une simple inversion comme la *Roue de bicyclette* de Duchamp,

⁶⁶¹. *Ibid.*, p.128.

fait passer l'imaginaire au dernier rang, de SIR à RSI, et rend caduc l'objet imaginaire de la demande sociale, au service de la jouissance du maître.

Duchamp laisse entendre, en empruntant ses mots à l'anglais, qu'il s'agit de parler une autre langue, plus universelle. Or l'anglais est la langue véhiculant « l'exploitation de l'American way of life », comme dit Lacan⁶⁶², celle de la civilisation qui a promu l'objet comme emblème de la réussite sociale accessible à tous. Mais Lacan nomme « la langue » le réservoir du savoir universel, dans lequel l'analysant puise sa vérité d'un savoir-faire singulier avec sa jouissance face au réel, et il acte ce changement de langue en 1974-1975 dans son séminaire XXII, *RSI*. À plus forte raison l'emploi du terme « dignité » est-il borroméen, car parant l'objet d'un lustre nouveau, il en fait l'objet de la quête analytique. C'est ce que Lacan affirme en se référant toujours à Duchamp dans « La Troisième » : « (...) l'interprétation, ça doit toujours être (...) le *ready-made*, Marcel Duchamp, qu'au moins vous en entendiez quelque chose, l'essentiel qu'il y a dans le jeu de mots, c'est là que doit viser notre interprétation pour n'être pas celle qui nourrit le symptôme de sens. »⁶⁶³ D'autre part, traditionnellement associé à celui de *dignitas*, le terme de *gravitas*, qui évoque immanquablement la loi de la pesanteur, sort du champ sémantique, étant évincé au profit de celui, inverse, d'élévation.

La chute des corps imaginaires qui avaient fait la fortune de l'art de l'ancien régime a pour corollaire l'ascension des objets. L'artiste, en sacralisant l'objet se sacralise lui-même, prenant la place du corps du Christ, figure sacrificielle offerte à l'art, dont la référence fait toujours signe dans l'art contemporain. Mais c'est pour mieux montrer sa place d'objet social.

L'agneau du tableau de Léonard, *Sainte-Anne, la Vierge et l'enfant jouant avec un agneau* est la figure de substitution première qui inaugure la longue série des incarnations du corps des artistes. Elle hante le *bad painting* de Keith Haring, comme les vidéos de Bill Viola, et reste l'une des références majeures autour de laquelle tourne l'universel de l'art. *Ascension*, de Bill Viola, nous montre le corps d'un homme qui plonge verticalement dans une eau bleue, les bras en croix, se cogne un instant à la surface qui forme une sorte de ciel improbable, puis coule vers le fond de l'eau. Il se dépose, comme la lie d'un liquide sacré, la lie de l'humanité. La représentation humaine se trouve délestée de son poids d'imaginaire par les vertus du virtuel. Englouti par les profondeurs, il laisse au-dessus de lui une traîne de petites bulles d'air, en un voile éphémère faisant signe de croix, qui annonce son effacement ultime de la scène :

⁶⁶². *Ibid.*, p.289.

⁶⁶³ Jacques LACAN, *La troisième*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Navarin, *La Divina*, 2021.

un hors-cadre qui n'en finit pas de se vider dans une même direction... Descente de croix prise au pied de la lettre, rédemption qui tombe à l'eau.

La fin de la séance de son séminaire est consacrée à la collection en ce qui semble être un point de détail, mais sur lequel Lacan attire particulièrement notre attention. « Ce que l'on appelle un objet, comme fondement de la collection, vous en devez sévèrement distinguer le sens de ce que l'on appelle un objet dans l'analyse. Dans l'analyse, l'objet est un point de fixation imaginaire donnant, sous quelque registre que ce soit, satisfaction à une pulsion. »⁶⁶⁴

L'objet de la collection, comme l'objet *a*, prennent place comme objets S1, objets premiers manquants. Mais si la collection a pour principe la nomination d'un signifiant (signifiant « maître de la collection »?) autour duquel vient s'ancrer une demande de l'Autre faite au collectionneur, elle appelle une réponse en termes d'objets, demande qu'il est tenu de satisfaire afin de recouvrir un manque réel. Tandis que l'objet *a* est un point de fixation imaginaire (ce qui implique la prééminence de la pulsion scopique dans la formation de cet objet perdu).

Selon Gérard Wajcman, pour faire un objet d'art, « la seule opération consiste à changer un objet de la demande en objet du désir »⁶⁶⁵. Cela suppose que cet objet, comme celui du collectionneur, implique une satisfaction pulsionnelle, non plus orale ni anale, mais avant tout scopique. Mais aussi que le sujet lui-même trouve le réel manquant et crée un leurre pour recouvrir sa part absente. Il crée alors un objet qui n'existe pas encore, et fait advenir comme signe visible de sa propre présence au monde un plus-de-jouir.

Dans l'analyse au contraire, il s'agirait de trouver, non pas un objet visible, mais de repérer le point dont s'origine la jouissance, l'ultime déchet hors sens qui cause la jouissance du sujet désirant et parlant. Cet objet *a* n'est pas cause de satisfaction. Mais il permet aussi au sujet de rechercher un mode de faire qui pourrait suppléer ce manque, l'objet d'art étant l'un des moyens de « faire-avec ».

- *Dans Le Transfert*, en 1960-1961

⁶⁶⁴. *Ibid.*, p.135.

⁶⁶⁵ G. WAJCMAN, *Collection, suivi de L'avarice*, op. cit, p. 78.

Le séminaire VIII, *Le transfert*, fait également une place importante à l'objet, distinguant demande et désir, ainsi que les différents objets partiels qui en sont à l'origine, précédant le séminaire X, en 1962-1963, *L'Angoisse*, qui consacre à lui seul neuf chapitres aux « cinq formes de l'objet *a* ». Il distingue les deux versants de l'objet du désir, selon qu'il se situe du côté de l'intentionnalité ou du côté de la cause. L'objet-visée du désir est agalmatique, et vise l'amour ; son paradigme est grand Phi, le phallus qui n'est qu'un leurre fascinant. L'objet-cause du désir, le *palea*, le déchet dont l'objet anal est paradigmatique et dont l'angoisse est le signe, est celui que cherche à isoler l'analyse. Chez le névrosé, cet objet cause est déplacé dans le champ de l'Autre, et recouvert par l'objet-visée de l'amour, il fait le lit du fantasme.

Le surréalisme est passé maître dans l'art de montrer au grand jour la dimension prévalente du fantasme, en particulier dans le rêve, et proclame que l'oeuvre d'art est par essence pure production imaginaire de l'artiste. Les « objets à fonctionnement symbolique » attribués à Dali sont en effet définis comme « objet qui se prête à un minimum de fonctionnement mécanique et qui est basé sur les fantasmes et les représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients ». Mais cette définition donnée à l'entrée du mot OBJET dans le *Dictionnaire abrégé* distingue aussi « Les *ready-made* et *ready-made aidés*, objets choisis ou composés, à partir de 1914, par Marcel Duchamp, constituent les premiers objets surréalistes »⁶⁶⁶, laissant entendre déjà que ces corps extimes peuvent être composés.

Le corps de l'artiste, celui qu'il dépose sur la toile pour l'offrir à la voracité du regard, est découpé en morceaux. Ces morceaux sont ceux, encadrés, de « réception », mais ce découpage va aussi jusqu'à s'appliquer au plus petit trait qui soit dans la représentation, et même jusqu'au simple point.

- Dans *L'objet de la psychanalyse*, en 1965-1966

Le séminaire XIII, *L'objet de la psychanalyse* (inédit)⁶⁶⁷ mentionne à nouveau et à plusieurs reprises l'association des mots « objet » et « promu », et le tableau alors retrouve à nouveau sa place privilégiée d'objet paradigmatique dans le discours de Lacan.

Dans la séance du 26 janvier 1966, Lacan mentionne ce qui est pour lui « promu comme la fonction de l'*objet(a)* ». Citant au début de la séance du 18 mai 66 son propre compte-rendu

⁶⁶⁶ A. BRETON et P. ÉLUARD, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, op. cit, p. 18.

⁶⁶⁷ Jacques LACAN, *L'objet de la psychanalyse, Le séminaire, livre XIII*, Inédit, 1965.

écrit de ce séminaire, texte que l'on peut lire dans *Autres écrits* sous le titre « L'objet de la psychanalyse - compte-rendu du séminaire 1965-1966 », il critique une certaine pratique de la psychanalyse : « On y professe qu'elle domine, pour le sujet analysable, sa relation au réel et l'objet oral ou anal y sont promus aux dépens d'autres dont le statut, pourtant manifeste, y demeure incertain » (le regard et la voix)». ⁶⁶⁸

Plus loin encore, lors de la même séance, afin d'explicitier la notion de « *Vorstellungsrepräsentanz* », littéralement nommée « représentant de la représentation » par Freud , son allusion au *ready-made* est directe pour définir « la création artistique comme « un tableau autant qu'est une œuvre d'art le *ready made* de DUCHAMP à savoir aussi bien la présentation, devant vous de quelque porte-manteau accroché à une tringle. ». Et d'ailleurs, le 25 mai, lors du même séminaire sur *L'objet de la psychanalyse*, Lacan précise un point, d'importance pour ce qui regarde les œuvres d'art : « *L'objet(a)* est l'enjeu de ce qu'il y a de fondateur pour le sujet dans son rapport à l'Autre ». Et il et s'étonne « que personne n'ait jamais *promu* ce qui était pourtant le seul point sur lequel il y avait vraiment quelque chose à dire, à savoir l'ordre de communication qui se passe par le regard. »

- Avec un *S.K.beau* dans *Joyce le Symptôme*.

En matière de contestation du pouvoir, on l'a vu, Duchamp frappe fort dès l'une de ses premières œuvres : le *ready-made* de la roue de bicyclette posé sur un tabouret. Mais Lacan n'est pas en reste non plus dans son discours tenu lors du Symposium international James Joyce à l'Université Lille-3, du 16 au 20 juin 1975, intitulé *Joyce le Symptôme*.

Si l'on garde présent à l'esprit qu'une nouvelle traduction de la bible est parue en 1938, on peut penser que Lacan n'a pas ignoré cet évènement, et avec lui un certain changement de vocable. En effet la traduction de Pirot-Clamer et Liénart remplace le traditionnel « marchepied » des traductions antérieures par un mot qui résonne de façon beaucoup plus triviale : « Car David lui-même dit dans le livre des Psaumes: Le Seigneur a dit à mon Seigneur: assieds-toi à ma droite, jusqu'à ce que je mette tes ennemis comme escabeau sous tes pieds (Luc 20:42,43) ».

Ce passage reprend le premier verset du psaume 110, dans lequel le Christ s'applique à lui-même une prophétie du roi David. Or, de sa propre autorité, Duchamp se sacre artiste par un

⁶⁶⁸ J. LACAN, *Autres écrits*, op. cit, p. 219, 220.

acte de langage, entre image et parole : il met en image un miroir aux alouettes, sans mésestimer pour autant son pouvoir de fascination sur le regard. Et Lacan reprend l'image créée par Duchamp. Par superposition, il invente une métaphore qui donne une nouvelle nomination à la castration, une nomination qui prend en compte le réel. Il condense deux images, l'une langagière, celle du règne du Christ sur terre faisant l'objet du « Notre père », et une autre réelle, une roue tournant dans le vide, en faisant porter une forte charge symbolique à l'ensemble : le vide interstellaire est désormais à l'origine de toutes les productions humaines, qui sont uniquement destinées à le masquer. Le *Dictionnaire du surréalisme* inscrit à l'entrée « TERRE » une citation de Jean Scutenaire, « Ici où la terre tourne autour du pot »⁶⁶⁹, qui aurait dignement précédé le séminaire *L'éthique*.

Lacan a consacré à Joyce l'un de ses derniers séminaires en 1975-1976, *le séminaire XXIII, Le sinthome*. Dans son discours *Joyce le Symptôme*, en des termes qui ne manquent pas de piquant, il s'auto - proclame, non pas sur le mode de l'*Ecce Homo*, mais de façon plutôt ubuesque, « LOM ». Cette nomination dans sa langue fortement teintée d'auto-dérision n'en institue pas moins comme cruciale la torsion langagière qui restitue son pouvoir à l'interprétation en la recentrant sur le réel du langage :

« LOM, LOM de base, LOM cahun corps et nan-na Kun. Faut le dire comme ça : il ahun... et non : il estun... (cor/niché). C'est l'avoir et pas l'être qui le caractérise(...) J'ai ça, c'est son seul être. Ce que fait le f...toir dit épistémique quand il se met à bousculer le monde, c'est de faire passer l'être avant l'avoir, alors que le vrai, c'est que LOM a, au principe. Pourquoi ? ça se sent, et une fois senti, ça se démontre.

Il a (même son corps) du fait qu'il appartient en même temps à trois... appelons ça, ordres. En témoignant le fait qu'il jaspine pour s'affairer de la sphère dont se faire un escabeau.

Je dis ça pour m'en faire un, et justement d'y faire déchoir la sphère, jusqu'ici indétrônable dans son suprême d'escabeau. Ce pourquoi je démontre que l'S.K.beau est premier parce qu'il préside à la production de sphère(...)

Ce qui importe donc sans préciser d'où, c'est de se rendre compte que de LOM a un corps – et que l'expression reste correcte, – bien que de là LOM ait déduit qu'il était une âme – ce que, bien entendu, « vu » sa biglerie, il a traduit de ce que cette âme, elle aussi, il l'avait.

Avoir, c'est pouvoir faire quelque chose avec. »⁶⁷⁰, précise-t-il.

⁶⁶⁹ Jean Paul CLÉBERT, *Dictionnaire du surréalisme*. 1ère éd., Paris, Seuil, 1996, p. 27.

⁶⁷⁰ « Joyce le Symptôme », in J. LACAN, *Autres écrits*, op. cit, p. 565-567.

Plus loin, il ajoute justement que l'inévitable rapport entre art et langage tient l'homme au corps : l'homme « parlêtre de nature. Ainsi surgi comme tête de l'art, il se dénature du même coup, moyennant quoi il prend pour but, pour but de l'art le naturel, tel qu'il l'imagine naïvement. Le malheur, c'est que c'est le sien de naturel : pas étonnant qu'il n'y touche qu'en tant que symptôme ». Les mots résonnent également en termes d'avoir, ce sont des corps détachés et au-delà de toutes les mystifications, ils ne sont pas sans effets (que l'on songe à l'usage incantatoire du mantra OM chez les bouddhistes, à son pouvoir hypnotique autant que la roue de Marcel Duchamp tournant comme un mandala). Le nouage entre les trois « ordres », ne peut être que symptomatique, et pas seulement parce qu'il fonde le système de sociétés de l'ancien Régime. Lacan a ironisé ainsi sur les soi-disant révolutionnaires croyant pouvoir réparer la société sur la base de l'immémorial débat nature – culture, cette dernière « par nature » produisant des biens récupérables sur le versant de la propriété et de l'avoir, qu'ils soient artistiques ou non. Et l'imaginaire revient au galop habiller le parlêtre.

D'où la boutade de Lacan sur Joyce, qui, « Dieu merci », n'étant pas un saint, a pu produire son œuvre, précisément pour se faire un corps. « Il n'y a que la scabeustration, dit Lacan ; mais la castration de l'escabeau ne s'accomplit que de l'escapade. Il n'y a de Saint qu'à ne pas vouloir l'être, qu'à la sainteté y renoncer. »⁶⁷¹ Lacan rehausse la planche à repasser de Duchamp à la dignité de l'escabeau. Ses propos sur Joyce, ainsi que le mot « ar-gueil », pourraient s'appliquer à merveille à Marcel Duchamp.

L'Objet que Duchamp a vu

Marcel Duchamp est à l'origine d'une crise fondamentale qui frappe la représentation du sujet dans l'art au XX^e siècle.

Resterait en effet à citer le début de collection, d'objets-mots cette fois, que l'on trouve encore à l'entrée *OBJET* du *Dictionnaire abrégé*, qui porte en germe les inventions lacaniennes, nœuds borroméens compris, dans leur dimension d'objets à regarder : « Sur le passage du surréalisme se produit une crise fondamentale de l'objet. Seul l'examen très attentif des nombreuses

⁶⁷¹ J. LACAN, *Autres écrits*, op. cit.

spéculations auxquelles cet objet a publiquement donné lieu peut permettre de saisir dans toute sa portée la tentation actuelle du surréalisme (objet réel et virtuel, objet mobile et muet, objet fantôme, objet interprété, objet incorporé, être-objet, etc...). Parallèlement, le surréalisme a attiré l'attention sur diverses catégories d'objets existant en dehors de lui : objet naturel, objet perturbé, objet trouvé, objet mathématique, objet involontaire, etc. »⁶⁷²

Mais cette crise de l'objet n'est-elle pas fondamentalement celle du sujet ?

En février 1977, pour son inauguration, le Centre Georges Pompidou choisit de célébrer Marcel Duchamp : « C'était un manifeste. », dit Jean Clair.⁶⁷³

L'historien d'art qualifie le personnage de « raté aristocratique », concluant à l'échec social d'un fils de notaire, benjamin de deux frères doués, Jacques Villon, peintre et graveur, et Duchamp-Villon, sculpteur. Mais il reconnaît son refus sincère de la respectabilité bourgeoise et sa démarche intellectuelle. Duchamp avait compris qu'avec la guerre l'art conventionnel était mort, même si son projet n'était pas, comme les dadaïstes, de faire sauter la société. Lui « exposait les conditions pour survivre au déluge ».⁶⁷⁴

Duchamp, qui admire Mallarmé, se décrit comme un « respirateur » dont le chef d'œuvre est l'emploi du temps. À la bibliothèque Sainte Geneviève, il explore les traités de perspective de Nicéron, d'Abraham Boss ou du père Kircher. Jean Clair retrouve dans la littérature, dans la locomotive de Des Esseintes, le prototype des combinaisons duchampiennes, de ses « accouplements de viscères et de machines ».⁶⁷⁵ L'anthropomorphisme de la mule Jenny date de Zola, mais Huysmans est le premier à l'érotiser, anticipant ainsi la description de *La Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes*, déclinée organe par organe par Duchamp en 1912.

L'artiste se laisse orienter par une sorte d'occultisme raffiné, comme en témoigne *With my Tongue in my Cheek*, de 1959, référence aux impressions tridimensionnelles du membre d'un esprit moulé en plâtre que les spirites prétendaient obtenir, manière de métaphore de l'art comme moyen d'accéder à une réalité « non rétinienne ».

⁶⁷² A. BRETON et P. ÉLUARD, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, op. cit, p. 23.

⁶⁷³ Jean CLAIR, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Art et artistes, Paris, Gallimard, 2000, p.9.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

Rhonda Shearer s'est « attachée à démontrer la totale artificialité et la rigoureuse combinatoire des soi-disant *ready-made* qui, loin d'être des objets trouvés, auraient tous été soigneusement modifiés et rigoureusement calculés dans toutes leurs proportions. » Elle considère que « les ready-made tridimensionnels de Duchamp sont en réalité les ombres portées d'une entité quadridimensionnelle. »⁶⁷⁶ : tel *Tu m'* de 1918 qui représente l'ombre portée de *La Roue de bicyclette*. La roue aurait été en réalité une machine optique qui, en tournant, « fait saisir le passage d'un monde à n dimensions à un monde à $n+1$ dimensions ». ⁶⁷⁷ Clair rappelle à ce propos le mythe de la naissance de la peinture, dans lequel la fille du potier Butadès de Sicyone trace sur le mur l'ombre projetée de son bien-aimé, dont le père tire un moulage en argile : dans les deux cas est actée la coupure d'un monde dimensionnel à un autre, fait-il remarquer. Selon les analyses d'Ulf Linde *La Roue de bicyclette* réalise le principe de la « démultiplication » des dimensions.

Toutefois, ce qui ne va pas dans le sens de la définition du ready-made comme objet ordinaire « élevé à la dignité d'œuvre d'art par la dignité de l'artiste » est, selon Jean Clair, le fait que ces objets voisinaient sur les étagères avec les traités de mathématiques de Poincaré où leurs séries étaient visibles lors de l'exposition surréaliste de 1936. Il les voit donc plutôt comme des machines conceptuelles complexes destinées à montrer un « continuum pluridimensionnel ». ⁶⁷⁸À Munich, en 1912, Duchamp découvre d'ailleurs le thème de son *Grand Verre*, qui côtoie les travaux d'optique, de physique, de philosophie et de mathématiques ayant pour sujet des mondes invisibles :

- La vision extra-rétinienne et le sens paroptique de Louis Farigoule (Paris, NRF, 1921)
- Le hasard, ses lois et ses conséquences dans les sciences et en philosophie, de Camille Revel (Paris, 1909), dans lequel le *Hasard* jouerait le rôle de Dieu

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

- les théories de Jouffret et Poincaré : la 4^e dimension qui se rend visible dans la 3^e, « pour notre époque la métaphore géométrique de ce que fut pour les époques anciennes moderne la métaphore d'un Dieu caché rendu visible par la nature charnelle du Christ », selon Jean Clair.⁶⁷⁹

Cependant *Le Grand Verre* se veut aussi corps érotique. « Les jeux de l'Amour et du Hasard, le coup de dés et l'érotisme du libertin : Éros et Tyché seraient les dieux directeurs du panthéon duchampien ». ⁶⁸⁰

Duchamp se comporte comme l'héritier de Péladan, biographe de Léonard de Vinci, qui recourt à la figure de l'androgynie.

Mona désigne le sexe féminin dans le dialecte du nord de l'Italie, et *Lisa* signifie *râpé, élimé* : d'où le fait que Mona Lisa serait à traduire par « moniche qui perd ses poils », selon Jean Clair. *Feuille de vigne femelle* et *Objet-Dard* montrent d'ailleurs une étrange topologie de la réversibilité mâle et femelle, représentant sur le mode tridimensionnel la projection d'un monde quadridimensionnel. Duchamp a probablement lu la *Physique de l'amour* paru en 1903, rédigée par son voisin Rémi de Gourmont, dans lequel il considère les deux organes féminins et masculins comme complémentaires et devant s'emboîter « comme des engrenages qui doivent mordre l'un sur l'autre avec exactitude »⁶⁸¹. Le genre mâle ou femelle n'aurait été qu'une question de point de vue, à regarder géométriquement comme une perspective.

Mais c'est pourtant une topologie qui ne ressort pas d'une figurabilité géométrale que Duchamp s'attache à montrer dans cette quatrième dimension. En 1609 déjà, dans *De Distillationibus*, Giambattista Della Porta avait figuré la bouteille de Klein, et son mouvement d'éversion, à côté de celle d'un pélican se dévorant lui-même, « sorte d'œsophage inversant continûment son contenu et son contenant »⁶⁸². De même l'*Air de Paris* par exemple, extérieur à Paris, devient un intérieur invisible transporté dans sa petite fiole dans un autre lieu uniquement par la nomination externe à l'objet que lui applique l'artiste. L'immontrable, le

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 45.

sens hors corps localisé dans le psychisme du spectateur, se montre sous son vrai jour, celui de l'impossible figuration du réel par le langage.

Duchamp a l'ambition de faire œuvre comme Léonard de Vinci : on compte treize ans de travail sur *Le Grand Verre*, vingt sur *Étant Donnés*.

Car c'est toujours, malgré tout, le corps de *La Chose* qui est donné à voir à l'Autre, et il est manifeste que le langage n'est pas l'absent de cette opération. Clair compare à une image sainte un ready-made découpé par Marcel Duchamp en 1964 dans une photo de famille prise en 1899, suivant la silhouette même de *Fontaine*, que l'ombre redouble trois (ou quatre ?) fois dans la photo de Stieglitz en 1917, pour illustrer *The Richard Mutt Case*. Ici la mère se tenant au sommet domine cette forme comme un Christ en sa mandorle, évoquant également celle des madones religieuses : la réversibilité des deux figures absentes, mais inconsciemment présentes, alliée au renversement de l'objet, lui donne des allures de fontaine à eau lustrale.

Ce parallélisme frappant résonne avec la remarque de Gérard Wajcman, selon qui la signature de Fontaine, *RMutt*, pourrait fort bien s'entendre comme un calembour de *Mutter*, mot qui signifie *mère* en allemand : là encore l'inversion joue sur les deux versants masculin/féminin. Par ailleurs, cette photo est simplement nommée Ready-made, elle n'a pas même de genre pictural ...

Jean Clair note qu'avec *Fontaine*, Duchamp réduit « l'effort immense de transformation des énergies pulsionnelles qui a fondé la culture » à un geste paresseux, au point de devenir de « l'inframince », retransformant l'or en boue. Et il cite *Malaise dans la culture* de Freud pour témoigner de son inquiétude : « L'effondrement de ce Surmoi collectif, tel qu'on le constate, stupéfait et alarmé en cette fin du XX^e siècle, vérifierait ainsi le pessimisme de Freud, l'un des derniers sages que la philosophie des lumières a engendrés. Et Duchamp en serait l'un de ses plus éclatants symptômes ».⁶⁸³

L'historien d'art souhaitait que l'art conserve la fonction consolatrice de la beauté qui nourrit l'œil, et aurait dû selon lui rester du côté de la sublimation, en se contentant de masquer le symptôme sur un versant agalmatique. C'est sans compter le fait que cette forme d'art, qu'il

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 55.

qualifie d' « esthétique du stercoraire », destinée effectivement à se développer en tant que symptôme de société, ne se donne pas pour rôle de masquer mais de démasquer. En cela Duchamp est bien un initiateur qui balaye le Surmoi freudien et son rôle interdicteur.

Lacan invite davantage à voir dans l'art contemporain la représentation de la férocité du Surmoi injonctif à l'œuvre dans nos sociétés, son pouvoir accru d'asservissement à la jouissance. Or Duchamp, en se débarrassant du Surmoi interdicteur freudien, nous montre le vrai visage de ce dernier, celui du pousse-à-jour. Les interprétations que fait Jean Clair de *RMutt* vont d'ailleurs dans ce sens : *Mutt* en anglais s'entend comme une injure signifiant « imbécile, andouille, corniaud », et *Armut* en allemand , « pauvreté, indigence, dénuement, pénurie, incapacité ».

RMutt interprété comme une référence à Mutt/er, la mère, évoque bien la jouissance de *la Chose*.

D'autant que *RMutt* peut aussi s'interpréter autrement : phonétiquement *R* peut se traduire par le mot Herr signifiant Monsieur en allemand. On retrouve d'ailleurs cette initiale en position superlative dans *Rrose Sélavy*. Davantage qu'un oxymore, il faut y voir une condensation néologique, un mot d'esprit. Quoi de plus phallique finalement que la madone indétrônable, impénétrable dans tous les sens du terme ? Restée vierge, elle enfante en représentant on ne peut mieux le corps phallique maternel, *Chose* asexuée puisque non différenciée selon les critères d'identification de l'un ou de l'autre sexe. Cependant tous les enfantements, et les plus irrationnels, sont permis par le biais du langage.

La libido se montre ici pour ce qu'elle est dans la pratique de l'art, asexuelle. L'acte qu'est la création, artistique ou non, suppose un positionnement subjectif de l'artiste par rapport à l'objet support de représentation qu'il produit. L'objet cause de son désir qui l'amène à créer n'est ni masculin, ni féminin : il est manque au corps autour duquel la pulsion, orale, anale ou scopique organise ses formations. Mais cet acte implique aussi pour l'artiste qu'il accepte ou non de se laisser « féminiser » par le désir, qu'il consente à une jouissance autre que phallique, en acceptant de la donner à voir dans l'objet qui la représente. En donnant à voir son œuvre, dans sa présentation, il condescend à une jouissance Autre, qui n'est pas celle de l'avoir mais celle de la perte.

La *Roue de bicyclette* montre un horizon cosmique désert, un système qui tourne à vide et dans le vide.

Le sujet « qui pense » est à son image, qui produit toutes sortes d'objets à partir du manque qui l'habite.

« Le cœur de l'œuvre est là, sous nos yeux », écrit Gérard Wajcman : « Si l'on peut dire que le *rdm* de Duchamp, *La roue de bicyclette*, expose une roue de bicyclette, l'œuvre-de-l'art nommée *Roue de bicyclette* expose, elle, un vide. La roue de bicyclette est un socle troué d'exposition de vide. »⁶⁸⁴

Le sujet dégenré par la pulsion de l'artiste

L'interprétation de Giovanna Zapperi s'accorde aux propos de Freud et de Lacan : l'historienne d'art fait l'hypothèse que Marcel Duchamp a déstructuré le genre de l'artiste, jusque-là masculin, face à des œuvres d'art dont le canon donnait au corps de la femme une place centrale, en tant que représentant l'objet ultime du désir.

Marcel Duchamp, dont le *Nu descendant un escalier*⁶⁸⁵ avait fait sensation en 1913 à l'Armory Show, arrive à New York en 1915 en ayant déjà affirmé qu'il n'était plus peintre.

La nomination postiche dont il s'affuble dans son rôle d'artiste, avec tous les commentaires qu'elle appelle, *Rose Sélavy*, est une sorte d'acte de foi à l'égard du pouvoir de l'artiste de se faire une identité radicalement autre, dégagée de la principale convention sociale qui fait porter le premier critère d'identification sociale sur le sexe biologique. Cet acte devient

⁶⁸⁴ G. WAJCMAN, *L'objet du siècle*, op. cit, p. 80.

⁶⁸⁵ Didier Ottinger rapporte que « L'épisode de l'urinoir se doit d'être rapproché d'un autre rejet dont fut victime Duchamp, lors du Salon des Indépendants de 1912, à Paris. À la demande de ses « amis » cubistes, il avait dû lui-même décrocher son *Nu descendant un escalier n°2*, jugé hérétique par rapport à ce que ses pairs pensaient être la *doxa* cubiste. Qu'une censure puisse émaner d'artistes qui se disaient d'avant-garde avait ulcéré Duchamp », cf. « Fontaine », notice en ligne, s. d., <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/VgrNkuT>

d'ailleurs un modèle alternatif pour une génération d'artistes refusant une identification virile (telle que celle prônée par Clément Greenberg pour les expressionnistes abstraits)⁶⁸⁶.

Cette prise de position de Marcel Duchamp a pour conséquence de révolutionner le canon de l'œuvre d'art lui-même, en faisant passer le modèle féminin du côté de l'artiste. Du même coup l'œuvre elle-même, et donc l'acte de création, dégagée du premier commandement identificatoire, est libérée de toute contrainte conventionnelle.

Zapperi note que Duchamp, qui recourt au savoir-faire de Man Ray, utilise la photographie pour brouiller les pistes quant à son existence même : « l'identité qui émerge de l'ensemble des photographies de Duchamp entre la fin des années 1910 et le début des années 1920 apparaît ainsi instable, fragmentaire et ouvertement construite. »⁶⁸⁷ On pourrait même dire « ouvertement déconstruite ». L'auteur note que la photographie peut être reproductible et classée parmi les marchandises, ce qui le « rapproche implicitement l'artiste du domaine de l'échange marchand. »⁶⁸⁸ La culture de masse est un domaine qui se féminise, et peut incarner pour l'artiste une altérité alternative à l'impasse que représente l'art viril dans la société de cette époque.

Une phrase de Zapperi en appelle immanquablement à ce que Lacan décrit du mode d'existence du sujet : « Dans la tension entre l'effacement du sujet, inhérent à la répétition marchande, et le désir suscité par l'artiste, désormais féminisé dans l'image, les anciens mythes de la création artistique sont constamment défiés pour être à chaque fois abandonnés, puis rétablis et réinventés. »⁶⁸⁹

Le sujet qui se laisse entrevoir dans ce battement d'aile/d'elle est le sujet de l'inconscient. Pour reprendre ce qu'il a déjà énoncé, ce n'est pas l'inconscient qui est ontique, mais la fente : « la fente par où ce quelque chose est un instant amené au jour », fente à laquelle le second temps de fermeture donne un aspect évanouissant. Le concept d'inconscient est en relation première, initiale, avec celui d' *Unbegriff* ou, dit Lacan, « *Begriff* de l'Un originel, à savoir la

⁶⁸⁶ La thèse d'Amelia Jones, *Postmodernism and the Endgendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press, 1994, s'applique à démontrer que Duchamp a « ouvert la possibilité de penser l'artiste comme une figure fondamentalement instable du point de vue des assignations identitaires, ce qui aurait des conséquences immenses pour l'art de la seconde moitié du XX^e siècle », citée par Giovanna Zapperi (cf. infra).

⁶⁸⁷ Giovanna ZAPPERI, *L'artiste est une femme: la modernité de Marcel Duchamp*, 1^{ère} éd. Paris: Presses universitaires de France, « Lignes d'art », 2012, p. 13.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

coupure ». Das Begriff, c'est le concept. Cette coupure est ce qui constitue le sujet dans sa relation au signifiant. L'*Unbegriff* est l'inconcevable.

« Cette coupure, je l'ai profondément liée à la fonction comme telle du sujet, du sujet dans sa relation constituante au signifiant lui-même. »⁶⁹⁰

On peut se demander si Duchamp, dépassant les stéréotypes, ne fait pas le choix du féminin pour le représenter en tant qu'artiste. Il inverse le procédé signifiant : c'est l'image réelle du sexe féminin qui est le représentant du symbole caché, de la coupure à l'origine de toutes choses.

Duchamp se fait origine du monde, il se fait *Étant donnés*, coupure. Car il travaille constamment à cette coupure pour laisser entrevoir sa place d'objet faisant produire à l'Autre un discours où précisément tous les présupposés ne sont plus opérants pour définir l'artiste. Il hystérise le discours de l'art en le mettant au défi de définir son être. Il se fait énigme originelle en brouillant toutes les pistes.

On ne peut faire abstraction de l'importance qu'il accorde aux mots qu'il inscrit sur ses œuvres, qu'elles soient des ready-made ou des photographies. La signature Rose Sélavy brouille également la distinction entre l'auteur de la photographie (Man Ray), l'auteur de la mise en scène (Duchamp-artiste) et l'image (Duchamp-Rose Sélavy).

Le dandysme de Marcel Duchamp est une posture affichant une insistante indifférence qui lui permet de se montrer avec une intense expression de concentration intérieure, d'absorbement. C'est ainsi qu'il se plaît à être l'objet des regards.

Dans *Duchamp du Signe*⁶⁹¹, il évoque « l'enfant-phare (...) qui aurait sa queue en avant », ramenant au premier plan la question de l'érotisme. Dès 1920, il a implicitement « renoncé à l'opposition symbolique entre le peintre masculin et son objet féminisé, pour établir une autre masculinité de l'artiste, fondée désormais sur une certaine instabilité des rôles sexuels. »⁶⁹²

La pratique du peintre serait une transposition, selon Thierry de Duve, d'un désir sublimé pour la femme, mais le choix des Ready-made par Duchamp traduirait, plutôt qu'un manque d'intérêt pour le corps, un déplacement de l'aspect matériel ou sensuel de la peinture vers une

⁶⁹⁰ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 52.

⁶⁹¹ Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, textes réunis et présentés par Michel SANOUILLET et Paul MATISSE, Nouvelle éd. revue et corrigée avec la collaboration de Anne SANOUILLET et Paul B. FRANKLIN, Paris, Flammarion, 2013, p. 43.

⁶⁹² G. ZAPPERI, *L'artiste est une femme*, op. cit, p. 41.

approche plus conceptuelle de l'acte créateur. On peut y voir également une allusion chrétienne car Duchamp en appelle à la nature spirituelle de l'art.

Rose Sélavy apparaît pour la première fois comme signature dans *Fresh widow*, dans un jeu de mots avec *french window*, allusion à la figure omniprésente de la veuve de guerre qui guette à sa fenêtre le retour du guerrier, jouant avec l'idée de veuve de la peinture. Ce n'est qu'en 1921 que s'inscrit le deuxième *r* pour un tableau de Picabia, *L'œil cacodylate*, allusion au coureur de femmes.

L'année 1920 fut celle de l'obtention du droit de vote par les femmes américaines.

Duchamp avait d'abord eu l'idée de prendre une identité juive, *Sélavy* étant un anagramme de *Sally*, prénom juif, et de *Lévy*. Il écrit lui-même « Rose Sélavy, née en 1920 à N.Y. nom juif », dans un contexte de montée de l'antisémitisme : le prototype de l'homme juif dépourvu de virilité est lié à celui de l'antiféminisme, de l'homophobie.

Pourtant Rose évoquait aussi les produits de grande consommation de l'industrie cosmétique. Duchamp se donne en spectacle en se travestissant en femme, en 1921, avec *Belle Haleine*, *Eau de Voilette*, inspirée de l'imagerie de la femme fatale, à la féminité mystérieuse provenant de la peinture et de la littérature française du XIX^e, mais devenue destructrice en raison de sa libido incontrôlable dans le cinéma hollywoodien. Elle représente une mascarade de féminité, et « incarne le spectacle d'une femme qui montre la représentation du corps féminin. »⁶⁹³, mais aussi le fantasme masculin de la sexualité féminine, angoissant face à l'image de l'héroïne maternelle sage et rassurante promue pendant la guerre.

Rose Sélavy se caractérise, comme le dandy, par son indifférence morale, avec le mystère et le désir qu'il suscite.

À l'époque de la culture de masse, la femme est indissociable de l'image photographique. L'image de la femme à cette époque associe désir et marchandise, les stars étant utilisées pour promouvoir des produits de consommation, ceux-ci étant avant tout proposés aux femmes.

Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XX^e siècle*, remarque en 1935 que l'attrait de l'image de la marchandise est liée à l'attraction sexuelle qu'exerce la prostituée, dans sa réalité première de fétiche. Cette qualité de fétiche renvoie à l'image immobile de la femme dans la

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 66.

photographie. Déshumanisée en tant qu'associée aux objets marchands, elle humanise néanmoins ces derniers en suscitant le désir.

Mais la parodie de Duchamp souligne l'aspect trompeur de la marchandise qui promet une satisfaction impossible, ce qui alimente le désir même.

Le choix d'une image féminine va de pair avec le renoncement à l'autorité masculine de l'artiste.

Rose Sélavy aurait pu ressembler à de nombreuses femmes rencontrées par Duchamp. Dans un entretien accordé le 12 septembre 1915 au New York Tribune, il dit : « Aujourd'hui la femme américaine est la plus intelligente du monde – la seule qui sait toujours ce qu'elle veut, et par conséquent l'obtient toujours. Ne l'a-t-elle pas prouvé en installant son mari dans le rôle de banquier-esclave presque ridicule aux yeux du monde ? » ⁶⁹⁴

La masculinisation de la femme, avec ses cheveux courts, ses vêtements à la silhouette androgyne, sa minceur, est l'objet de polémiques, et perçue comme une conséquence du travail des femmes dans les usines d'armement pendant la guerre. Huysmans invente le terme de « garçonne » et Victor Marguerite écrit en 1922 un roman intitulé « La garçonne ». La femme émancipée, et potentiellement lesbienne, est utilisée au cinéma, incarnée par Marlène Dietrich ou Greta Garbo. La garçonne est un mythe issu de la culture de masse. Man ray photographie beaucoup Djuna Barnes et Mina Loy qui incarnent l'émancipation de la femme aux yeux des féministes.

Le travestissement est pratique courante dans les milieux d'avant-garde à l'époque, et Francis Nauman a soutenu que Chaplin dans *A woman* de 1915 a pu inspirer Duchamp.

Zapperi note que la lecture de la féminité est compliquée par le fait que sa mise en scène par un homme accentue l'aspect de mascarade et fait ressortir « une certaine artificialité des assignations identitaires » ⁶⁹⁵ L'inversion sexuelle clairement parodiée dans L.H.O.O.Q. de 1919, relève l'allusion à l'homosexualité latente de Léonard de Vinci interrogée par l'essai de Freud en 1910, que Duchamp a lu et commenté dans un entretien donné en 1961 à Robert Cowan. ⁶⁹⁶ Cette référence démonte aussi la présumée masculinité de l'artiste et son hétérosexualité supposée dans son rapport au nu féminin.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 93.

Collaborant avec Man Ray, Duchamp a « réinventé le rôle de l'artiste à l'âge de la reproduction technique »⁶⁹⁷ mais n'a jamais cherché à devenir photographe, ni comme Alfred Stieglitz à faire reconnaître la photographie comme un art à part entière.

Il rencontre Man Ray en 1915 qui réalise plusieurs portraits de lui, dans lesquels son identité est travestie au point d'en être masquée. L'authenticité de l'image mais aussi du sujet est intentionnellement entamée au point de remettre en cause l'idée même de reproduction de l'original. Selon Benjamin, la photographie remet en cause le culte de l'original, et le cinéma, divertissement de masse, le lien entre l'art et le beau. La star réhumanise le sujet aliéné par la technique, son pouvoir de séduction réintroduisant de l'affect et du désir.

Dans *Trois têtes* de 1920, une photographie intitulée *Tête*, de Katherine Dreier, surplombe les portraits de Joseph Stella et de Duchamp. La femme, peu reconnaissable, regarde vers le haut, tandis que les hommes regardent le spectateur. Cette structure n'est pas sans évoquer l'impossible rencontre entre les Célibataires et la Mariée du *Grand Verre*.

C'est en avril 1921 qu'est publié l'unique numéro de *New York Dada*. New York représente, davantage encore que Paris, la montée en puissance du capitalisme.

Une photo de Elsa von Freytag-Loringhoven montre un corps féminin réduit à n'être qu'un porte-manteau anthropomorphe, véritable nu féminin anonyme : une tentative cinématographique avortée devait initialement la montrer en mariée.

Man Ray est devenu photographe de mode dans une position affirmée d'autorité masculine. Quant au spectateur, il est implicitement masculin dans la tradition artistique ainsi que dans le cinéma qui voue un culte aux stars.

La photographie commémore un objet absent, montrant ce qui n'est déjà plus là. « Cette fonction de fétiche de la photographie est largement exploitée par l'imagerie de la culture de masse et se situe à l'intersection du fétichisme sexuel et du fétichisme de la marchandise. »⁶⁹⁸, mais l'auteur remarque justement que dans son ambivalence entre désir de voir et d'être vu, le voyeurisme est un signe que le sujet masculin dépend des mêmes structures du regard que le sujet féminin.⁶⁹⁹

Or Duchamp expose son exhibitionnisme dans les photographies de Rose Sélavy, et cela dérange la traditionnelle invisibilité du corps masculin de l'artiste. Celles-ci mettent en

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 124.

situation deux hommes dans une relation érotisée imitant une relation hétérosexuelle, un regardeur et un regardé travesti en femme, aux dépens d'une femme représentée mais absente, la Mariée.

Dans *Tonsure*, l'artiste tourne le dos au spectateur, mais il regarde son image multipliée dans le miroir : l'artiste est son propre spectateur, il n'a besoin de personne pour organiser sa propre jouissance.

La multiplication des identités dans *Wanted*, une série de photos, semble viser l'effacement de sa subjectivité d'artiste, l'avis de recherche ne pouvant donc pas aboutir. L'artiste invite le spectateur à se méfier de ce qu'il voit, la vérité du personnage étant à rechercher dans l'ambivalence affichée par Rose Sélavy.

« Dans sa mise en scène, Duchamp expose la place que la femme occupe dans toute image : elle ne peut être que représentée, et il faut quelqu'un -un homme- pour parler à sa place. ». Il articule à travers les photographies « la tension existant entre la subjectivité et l'image, le moi et sa représentation. »⁷⁰⁰

L'artiste montre, l'Autre parle.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 138.

4.2.3. Les dimensions du corps de l'oeuvre

Dans son texte de 1915 sur les pulsions, comme nous l'avons vu, Freud ne mentionne l'objet qu'en troisième lieu, après la poussée et le but. La principale qualité de l'objet est d'être amovible : il est « adjoint » à la pulsion, il n'en est pas à l'origine, mais il *représente* le but à atteindre pour le sujet désirant satisfaire le manque de sa libido :

*« L'Objet de la pulsion est celui-là même dans lequel et par lequel la pulsion peut atteindre son but. Il est ce qu'il y a de plus variable dans la pulsion, il ne lui est pas originellement connecté, au contraire il ne lui est adjoint qu'en raison de son aptitude à rendre possible la satisfaction. Il n'est pas nécessairement un objet étranger, mais il est tout aussi bien une partie du corps propre. Il peut être échangé aussi souvent qu'on veut dans le cours des destinées de la pulsion ; c'est à ce déplacement de la pulsion qu'échoient les rôles les plus significatifs. Le cas peut se produire que le même objet serve simultanément à la satisfaction de plusieurs pulsions, c'est le cas, selon Alfred Adler, de l'entrecroisement des pulsions. »*⁷⁰¹ précise Freud.

En lui-même il n'est pas « originellement connecté » à la pulsion : il peut être objet « étranger » au corps, mais aussi bien « une partie du corps propre ». Mais, dit Freud, il occupe une place essentielle « dans lequel » et « par lequel » il est le point de visée de la pulsion, car il lui est supposé une « aptitude à rendre possible la satisfaction ». Ce qui importe est la place d'appât qu'il tient pour faire surgir et circuler la pulsion : « c'est à ce déplacement de la pulsion qu'échoient les rôles les plus significatifs ». Un objet peut être « échangé » au profit d'un autre considéré comme plus apte à la satisfaction, ou attirer une autre pulsion qui peut croiser son chemin.⁷⁰²

Il s'ensuit que l'objet est d'emblée présenté par Freud comme une sorte de « tenant-lieu », de leurre, supposé satisfaire le sujet, autour duquel la pulsion tourne, et que seule la notion de représentation abordée par Freud dès ses premiers textes peut éclairer. L'objet de la pulsion n'est repérable que par son représentant, qu'il soit objet réel, imaginaire ou symbolique.

Lacan souligne que chez Freud « L'objet se présente d'abord dans une quête de l'objet perdu » comme un « objet halluciné sur un fond de réalité angoissante », conformément à une perspective énergétique dans « la tradition mécano-dynamiste, qui remonte au XVIII^e siècle, à la tentative de La Mettrie et d'Holbach d'élaborer l'homme-machine, (pour lesquels) tout ce

⁷⁰¹ S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 12.

⁷⁰² *Ibid.*

qui se passe au niveau de la vie mentale exige d'être référé à quelque chose qui se propose comme matériel »⁷⁰³.

Cependant Lacan introduit une innovation essentielle à partir de sa redéfinition de l'objet.

Dans son séminaire intitulé *L'angoisse*⁷⁰⁴, il cerne la genèse de l'objet *a* et ses différentes occurrences dans le rapport du sujet avec le monde qui l'entoure. Sa définition de l'objet marque une avancée par rapport à l'objet freudien de la pulsion car il le localise désormais au champ de *La Chose* en tant qu'Autre absolu : il n'est plus seulement l'objet visé de la pulsion, mais aussi localisé comme étant le point d'origine de son désir.

« Pour caractériser le franchissement essentiel au Symbolique accompli par Lacan avec l'invention de l'objet *a*, rappelons qu'il fait passer l'objet du statut freudien en tant que visée à celui d'objet-cause. »⁷⁰⁵

Lacan a défini principalement quatre objets *a*, le sein, les fèces, le regard et la voix, auxquels il ajoute un cinquième objet, le phallus.

« Il accentue la double insertion de cet objet : d'un côté au niveau du corps par les jouissances orificielles partielles, et de l'autre par la nature langagière et signifiante de cet objet. Dans sa formulation, l'enjeu de la notion d'objet est certes engagé sur le trait fondamental de l'objet perdu (*la Chose*), cependant que cette articulation met en place l'objet petit *a*, en tant que signifiant dans sa dimension symbolique. Cette double origine de l'objet causal engendre la division du sujet. »⁷⁰⁶

Le sujet est divisé par le langage. En effet c'est par le biais de la demande qui passe par le langage, qu'il peut conjointre la pulsion au champ de l'Autre, mais « dans ce qui est demandé par le sujet, le demandeur en cède une partie au champ de l'Autre, et cette partie est l'objet *a*, qui vient s'y substituer. »⁷⁰⁷

⁷⁰³ J. LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, op. cit, p. 49.

⁷⁰⁴ J. LACAN, *L'angoisse*, op. cit.

⁷⁰⁵ Jean-Paul HILTENBRAND, « Un objet élevé au rang de l'*a-Chose* », *La revue lacanienne*, N° 15-1, 2014, p. 13-17, ici p. 7.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

La présence chez le sujet d'une multiplicité d'objets est donc antinomique de la constitution d'une image unifiée du moi. La sublimation vise donc plutôt, grâce à la formation de réseaux de représentations, à créer un semblant d'unification imaginaire.

Pour Lacan comme pour Freud, les contours du concept de pulsion semblent au premier abord échapper à une représentation dessinée de façon claire. Cette particularité se montre particulièrement dans son onzième séminaire, consacré aux *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, dans lequel les développements autour de ce « concept fondamental » revêtent la forme même de cet objet fuyant, traversant, se ramifiant, contournant, disparaissant, réapparaissant, pour mieux laisser le lecteur en suspens... à croire que le réel de la pulsion elle-même infiltre le discours qui prend alors tournure d'articulation majeure de la pensée. Et au beau milieu de ce parcours complexe, la représentation qui cristallise sa forme même est une image qui ouvre un accroc, un trou impossible à refermer, qui se profile sous les traits d'une œuvre qu'il ne nomme pas, mais attribue au surréaliste Marcel Duchamp. La représentation de la pulsion ne nous est pas donnée d'emblée comme *Étant-donnés*. Le postulat de l'évidence fait défaut. Il faut filer la métaphore et la poursuivre sans relâche. La représentation même de la pulsion est « in progress », fluante et mouvante, dans les questionnements minutieux de Freud et de Lacan.

Or, dès 1956, dans sa première leçon intitulée « Les trois formes du manque d'objet » de son quatrième séminaire, *La relation d'objet*, Lacan constate que « La notion d'objet est là infiniment complexe, et mérite d'être accentuée à chaque instant si nous voulons au moins savoir de quel objet nous parlons. Nous tâcherons de donner à cette notion d'objet un emploi uniforme, qui nous permette de nous y retrouver dans notre vocabulaire. C'est une notion dont je ne dirai pas qu'elle se dérobe, mais qu'elle se propose comme absolument difficile à cerner ».⁷⁰⁸

Lacan aborde ce chapitre en remontant aux sources des relations humaines : « L'objet génital, pour l'appeler par son nom, c'est la femme. », tout en affirmant que l'existence d'un tel objet conçu comme source de satisfaction harmonique est un fait contredit par l'expérience, non seulement analytique, mais commune, des rapports entre hommes et femmes. Il indique

⁷⁰⁸ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 27.

d'emblée la direction de sa réflexion : dans la relation, l'objet se situe clairement du côté de ce qui manque au sujet.

Discord, c'est le nom que pourrait porter le corps décerné par la pulsion.

« Il n'y a rien dans l'inconscient, s'il est fait tel que je vous l'énonce, qui au corps fasse accord. L'inconscient est discordant. L'inconscient est ce qui, de parler, détermine le sujet en tant qu'être, mais être à rayer de cette métonymie, dont « je » supporte le désir, en tant qu'à tout jamais impossible à dire comme tel. »⁷⁰⁹

Mais dans *Le Moment de conclure*, son XXV^e et avant-dernier séminaire, Lacan rappelle que c'est aussi le corps qui est convoqué par la métaphore dans la chaîne signifiante, en tant qu'elle la noue par condensation en tissant un nœud entre Réel, Imaginaire et Symbolique pour le sujet :

« Il faut dire que le nœud borroméen, c'est ce qui, dans la pensée, fait matière (...)

L'étoffe de la métaphore, c'est ce qui dans la pensée fait matière, ou comme dit Descartes : étendue, autrement dit corps.

*La béance est ici comblée comme elle l'était depuis toujours. Le corps ici représenté est fantasme du corps. Le fantasme du corps, c'est l'étendue imaginée par Descartes. »*⁷¹⁰

C'est le corps du fantasme, traversé par les pulsions, que représente le tableau

⁷⁰⁹ Jacques LACAN, *RSI, Le séminaire, livre XXII*, Inédit., 1974 leçon II, 17 décembre 1974.

⁷¹⁰ Jacques LACAN, *Le moment de conclure, Le séminaire, livre XXV*, Inédit, 1977 leçon III, 20 décembre 1977.

La pulsion donne ses dimensions à la Chose

Lacan fait de *La Chose* l'objet de la sublimation

Das Ding est l'Autre absolu pour le sujet, mais aussi l'objet de plaisir qui est halluciné.

Cet objet que le sujet cherche à retrouver dans la réalité comme étant la source de cette satisfaction, il s'agit de l'ainsi nommée *Das Ding*, *La Chose* que Freud a bel et bien cernée dans l'*Entwurf*, et que Lacan qualifie en ces termes : « Le *Ding* est l'élément qui est à l'origine isolé par le sujet, dans son expérience du *Nebenmensch*, comme étant de sa nature étranger, *Fremde* (...) Le *Ding* comme *Fremde*, étranger et même hostile à l'occasion, en tout cas comme le premier extérieur, c'est ce autour de quoi s'oriente tout le cheminement du sujet, (...) un cheminement de contrôle, de référence, par rapport à quoi ? – au monde de ses désirs ». Mais encore faut-il préciser que « Autre absolu » qu'est *Das Ding* pour le sujet, qui « s'impose comme appareil constant, qui reste ensemble comme chose »⁷¹¹, et « ce n'est pas lui que l'on retrouve, mais ses coordonnées de plaisir. », c'est-à-dire ce système de référence qui ordonne la perception, en créant cette « hallucination fondamentale » autour d'un objet qui ne sera jamais retrouvé.⁷¹² Retrouver les conditions de ce qui donnera accès au plaisir tel qu'il a été initialement éprouvé, tel est le but du sujet lorsqu'il cherche à recréer de cette hallucination fondamentale grâce à des réseaux de signifiants constitués de signes.

Les réseaux de représentations constitués en différents niveaux d'organisation du système psychique permettent donc au sujet de régler sa distance à *La Chose*.

Lacan rappelle que si les réseaux de signifiants répètent des signes qui régulent les flux d'excitation, c'est afin d'éviter une décharge trop importante de la tension : leur rôle est donc de tenir à distance le sujet de la trop grande la source de plaisir que constitue *Das Ding* :

« Le principe de plaisir, qui donne la loi où se résout une tension liée selon la formule freudienne à ce que nous appellerons des leurres réussies ou mieux encore des signes que la réalité honore ou n'honore pas, le signe confine presque ici à la monnaie représentative(...) la loi du Lust et de l'Unlust, selon la règle du Wunsch indestructible, avis de de répétition, de la répétition des

⁷¹¹ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 64.

⁷¹² *Ibid.*, p. 65.

*signes. C'est par là que le sujet règle distance première à Das Ding, source de tout Wohl au niveau du principe de plaisir. »*⁷¹³

L'efficacité de l'action de cette structure inconsciente tient donc à ce tissu de réseaux qui répètent des signes et constituent ainsi « des leurres réussis » qui parviennent à éloigner le sujet de l'obtention immédiate du plaisir.⁷¹⁴

En effet elle constitue, au niveau des élaborations symboliques, un lieu défendu.

Lacan introduit précisément sa leçon consacrée à « *Das Ding* » du 9 décembre 1959 en la référant à la cause juridique « dans son sens originel, comme opération, délibération, débat juridique (...) non pas tellement l'opération judiciaire en elle-même, que le rassemblement qui la conditionne »⁷¹⁵ Quant à la *Sache*, elle est, dit-il, « *La Chose* mise en question juridique »⁷¹⁶, c'est-à-dire le fait lui-même mis en cause avant qu'il ne soit débattu.

Mais elle est aussi du registre de la Cause dont le sujet défend l'accès à l'intérieur même de la psyché du sujet.

Or, cette défense est si vitale pour le sujet que Lacan n'hésite pas à la qualifier de « défense organique », « La défense, comment devons-nous, à ce niveau, la concevoir ? Il y a une défense organique. »⁷¹⁷ Lacan la qualifie également de mutilation : « Mais la défense, la mutilation qui est celle de l'homme, ne se fait pas seulement par substitution, déplacement, métaphore, et tout ce qui structure sa gravitation par rapport au bon objet. Elle se fait par quelque chose qui a un nom, et qui est à proprement parler le mensonge sur le mal. »⁷¹⁸ Il s'agit donc initialement d'un mensonge par omission qui est ensuite recouvert, caché par une série de procédés de langage auxquels l'inconscient nous a habitués et que Freud a longuement décrits dans sa *Traumdeutung* :

« Encore faut-il dire que *das Ding* n'est, justement à ce niveau, jamais distinguée comme mauvais. Le sujet n'a au mauvais objet pas la moindre approche puisque déjà par rapport au bon il se tient à distance. Il ne peut pas supporter l'extrême du bien que peut lui apporter *das Ding* ; à plus forte raison ne peut-il se situer à l'endroit du mauvais. Il peut gémir, éclater, maudire, il ne comprend pas. Rien, ici ne s'articule, même pas par métaphore. Il fait des symptômes comme on dit, et ces symptômes, essentiellement, à l'origine, sont des symptômes de défense. »⁷¹⁹

⁷¹³ *Ibid.*, p. 89.

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ *Ibid.*

En effet, l'accès à la jouissance de ce lieu est interdit par la loi morale en vertu de l'interdit de l'inceste qui fonde les échanges sociaux⁷²⁰. Il s'agit bel et bien du corps mythique de la mère, et Lacan invite ses auditeurs à « reconsidérer toute l'articulation kleinienne (...qui) consiste en ceci- avoir mis à la place centrale de das Ding le corps mythique de la mère. », celui qui contient les bons et les mauvais objets. Et il cite les théories d'un auteur américain, M. Lee, qui donne à la sublimation le sens d'un « effort de réparation symbolique des lésions imaginaires apportées à l'image fondamentale du corps maternel à réparer. »⁷²¹

Ce n'est évidemment pas ainsi que Lacan l'entend, qui considère au contraire les sublimations comme constituant des réseaux de représentations que le sujet tisse comme une formation de défense à l'extérieur de *La Chose*.

Celle-ci est cependant bien l'objet de toutes les sublimations civilisationnelles.

Le caractère manquant de l'objet psychanalytique, mais aussi la place qu'il occupe dans tous les domaines de la vie sociale se confirme justement avec ce séminaire, dans lequel il revient longuement sur les textes freudiens traitant de la sublimation pour mieux cerner ce concept :

*« Au niveau de la sublimation, l'objet est inséparable d'élaborations imaginaires et très spécialement culturelles (...) On laisse complètement de côté ceci, qui doit être toujours accentué concernant ce que l'on peut appeler une production artistique, et qui a été paradoxalement promu par Freud -et c'est bien ce qui surprend les auteurs- à savoir la reconnaissance sociale. Ces objets jouent un rôle essentiel qui n'est peut-être pas poussé aussi loin que nous pourrions le désirer chez Freud, mais qui est incontestablement lié à la promotion d'un certain progrès (...) d'une certaine élévation de quelque chose reconnu socialement. »*⁷²²

Lacan distingue alors l'objet d'art de l'objet du refoulement, le premier étant l'objet de la sublimation, en soulignant à nouveau que l'humain construit son mode de rapport au monde en organisant sa relation aux objets qui le composent, animés et inanimés, autour de *La Chose*.

Reprenant les idées freudiennes de *Totem et Tabou*, selon lesquelles l'hystérie serait « l'image distordue », la caricature, « d'une création artistique », la névrose obsessionnelle « celle d'une religion » et la paranoïa « celle d'un système philosophique », Lacan les déplie en articulant le lien de ces structures au réel. Il pousse sa logique jusqu'à poser l'hypothèse que l'art, qui se rapproche de l'hystérie, refoule *La Chose* ; la religion, qui se rapproche de la névrose

⁷²⁰ cf. leçon VI, « De la loi morale » *Ibid.*, p. 87-102.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 127.

⁷²² *Ibid.*, p. 128.

obsessionnelle, déplace *La Chose* ; la science (parangon de la philosophie), qui se rapproche de la paranoïa, forclôt, et donc exclut radicalement *la Chose*.⁷²³

Dès lors l'affinité l'art avec la structure hystérique le place sur le versant du refoulement et donc résolument du côté du silence, de *La Chose* tue : « Ce qu'il y a dans *Das Ding*, c'est le secret véritable ». ⁷²⁴

Si *Das Ding*, dit Lacan, l'Autre originel refoulé, est originellement « ce que nous appellerons le hors -signifié », c'est parce que *La Chose* « se constitue dans un mode de rapport, d'affect primaire, antérieur à tout refoulement »⁷²⁵. Étant le « point de mire, point de visée, de convergence » d'actions communément qualifiées de morales, elle « fait mot, dit Lacan, comment on dit *faire mouche* », car tout en se passant même du cri, elle est chose tue, elle est chose muette, face à laquelle le sujet se trouve aux prises avec un « anéantissement radical ». ⁷²⁶

Lacan relève en effet qu'en allemand « *Das Wort* est à la fois le mot et la parole », alors qu'en français « Mot, c'est essentiellement point de réponse. Mot (...), c'est ce qui se tait, c'est justement ce à quoi aucun mot n'est prononcé ». « Motus » en dérive d'ailleurs, qui intime à son destinataire une injonction au silence. Ce mot qui n'est pas une parole est une chose, qui diffère à son tour de ce que Freud nomme *Wortvorstellung*, les représentations de mots qui ne sont que des images de mots et relèvent des opérations du préconscient.

La Chose habite donc le lieu du silence du sujet.

⁷²³ *Ibid.*, p. 66, 67.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 67, 68.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 68,69.

La sublimation montre l'objet de la pulsion

Il revient à Lacan d'avoir poursuivi le travail de représentation de la pulsion. Freud en avait défini les composantes, et les trois temps de son élaboration dans sa relation à l'autre. Lacan complète à présent cette recherche formelle en déclinant les formes de l'objet de la pulsion.

« Vers la sublimation » est le titre de la dernière leçon du séminaire *Le Désir et son interprétation*, donnée par Lacan le 1^{er} juillet 1959. Elle en constitue l'articulation avec le séminaire suivant, d'emblée annoncé comme traitant de *l'Éthique de la psychanalyse*.

Car c'est la sublimation et les réseaux de représentations qu'elle produit qui permet à Lacan de repérer la place de l'objet *a* dans la *Chose*. Cet au-delà de l'objet de la demande, Lacan le rapproche de *das Ding*, la *Chose*, l'objet originel perdu du désir. Lacan pose le principe que « La sublimation est un process qui concerne la libido d'objet » et qu'il faut placer au départ du système « *Das ding* en tant que l'homme pour suivre le chemin de son plaisir doit littéralement en faire le tour »⁷²⁷ En effet c'est à propos de la sublimation que Lacan reprend la nomination freudienne de *la Chose*, comme nous l'avons vu, pour l'élever à la première place en y localisant l'origine de son désir, à laquelle il articule son existence grâce à l'Autre du langage.

En 1958, dans « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », Lacan regarde la « découverte » de la pulsion par Freud sous l'angle de l'avènement du signifiant : « Quand il dénonce une tendance, ce qu'il appelle *Trieb*, tout autre chose qu'un instinct, la fraîcheur de la découverte nous masque ce que le *Trieb* implique en soi d'un avènement de signifiant. Mais quand Freud amène au jour ce qu'on ne peut appeler que les lignes de destinée du sujet, c'est la figure de Tirésias dont nous nous interrogeons devant l'ambiguïté où opère son verdict. », car la question du réel asexué de la jouissance est au cœur de celle du langage. Dans son graphe du désir c'est au niveau signifiant, en $\$ \Delta D$, que Lacan articule « la pulsion comme trésor des signifiants », car c'est elle qui crée autour du fantasme les réseaux de signifiants de l'Autre articulant le sujet de *La Chose* inconsciente.⁷²⁸

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁷²⁸ J. LACAN, *Le désir et son interprétation*, op. cit, p. 36.

Mais dès son séminaire IV *La relation d'objet* qui nomme celui-ci à sa place, dans le circuit pulsionnel du sujet, Lacan sort de cette référence au fondement organique pour définir en termes d'absence les trois formes du manque de l'objet :

- Le sujet peut subir la privation d'un objet symbolique par un père imaginaire
- Le sujet peut subir la frustration d'un objet réel par la mère symbolique
- Le sujet peut subir la castration de l'objet imaginaire par le père réel.

Il s'agit dans ce dernier cas du phallus comme « objet imaginaire privilégié », élément tiers dans la relation d'objet qui est celle de la mère à l'enfant. Dans ce séminaire, il considère que « L'objet est imaginaire. La castration dont il s'agit est toujours imaginaire. » C'est pourquoi Lacan insiste sur l'importance mais aussi sur la dimension « tout simplement imaginaires » des objets tiers dits « transitionnels » de Winnicott, étendus à tous les objets de jeu de l'enfant. Winnicott n'avait pas manqué d'ailleurs d'insister sur l'importance de ces objets, transposés à l'âge adulte sur tous les objets d'investissement humains, matériels et immatériels.

On se souvient que Winnicott avait pris parti en choisissant la voie des Indépendants, contre Mélanie Klein et pour Anna Freud, lors des Grandes Controverses de 1940 à 1944, et élaboré dès 1945 une conception personnelle de la relation d'objet, du « self » et du jeu. Selon lui la structuration du sujet était liée à l'adaptation de ses relations avec son environnement, à commencer par celles qui le lient à sa mère comme premier objet d'investissement. Winnicott refusait la théorie freudienne de la pulsion de mort et des pulsions, qui situaient l'origine de la structuration du sujet en termes de manque interne. Ce point l'opposait radicalement à Lacan et à Freud.

Cependant c'est sur la base de la dimension imaginaire de *La Chose* que Lacan commence par localiser son objet *a* cause du désir. Il repère le « cœur vide de *La Chose* »⁷²⁹ qui génère un appel à des objets (petit) *a*, qui sont à penser non plus comme des objets que viserait le désir, mais comme des objets qui causent le désir. Il en détaillera à nouveau l'inventaire dans son dixième séminaire⁷³⁰. L'« objet cause du désir » porte le même nom que celui qui était au préalable visé par la demande, l'un des objets dits « partiels » parce qu'ayant tous issus pour origine des parties du corps (sein, fèces, regard et voix).

⁷²⁹ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 115.

⁷³⁰ J. LACAN, *L'angoisse*, op. cit.

Il esquisse tout d'abord ce qui pourrait se comparer à une topographie imaginaire du parcours de l'objet de la pulsion en se référant au discours courtois remis à la mode par les Précieuses au XVII^e siècle, et notamment à leur Carte du Tendre⁷³¹, pour évoquer le découpage du corps par les signifiants :

« L'objet est ici élevé à la dignité de la Chose, telle que nous pouvons la définir dans notre topologie freudienne, en tant qu'elle n'est pas glissée dans, mais cernée par le réseau des Ziele. C'est en tant que ce nouvel objet est promu à une certaine époque à la fonction de la Chose, que l'on peut s'expliquer ce phénomène (...) Nous ne pourrions certainement pas épuiser l'ensemble des signes, rites, thèmes et échanges de thèmes, spécialement de thèmes littéraires qui ont fait la substance et l'incidence effective de ce rapport humain défini selon les lieux et les époques, par des termes différents - amour courtois, Minne, et il y en a d'autres. Nous ne pourrions certainement pas les épuiser. Sachez seulement que le cercle des précieuses et précieux, au début du XVII^e siècle, en est la dernière manifestation dans notre cycle à nous. »⁷³²

Car pour que cet objet qu'est *La Chose* « devienne ainsi disponible, il faut au dernier terme que quelque chose se soit passé au niveau du rapport de l'objet au désir », l'opération de son découpage en objets fondamentaux dont peuvent se saisir toutes les formations imaginaires. C'est-à-dire que le premier objet qui est pour l'enfant le corps phallique de la mère passe alors au niveau de *Chose* inconsciente primitive, comme source indéfinissable du désir. Et c'est sous forme de « petits phallus » détachés de ce corps mythique, que les pulsions du sujet s'emparent des objets partiels du corps pour les incorporer sous forme de signifiants.

Le recours à l'art se présente encore, et dans la peinture, notamment dans son séminaire VIII, *Le Transfert*, au moment où il énonce le vécu de morcellement du corps du sujet à partir de la métaphore visuelle de la peinture de Jérôme Bosch. Lacan revient à plusieurs reprises sur ce *topos*, ce lieu psychique où son désir se constitue comme morcelé. Il se réfère par exemple en 1961 de façon explicite au corps morcelé du *Saint Georges* de Carpaccio :

« Les morceaux du pavillon d'anatomie qui peuplent l'image célèbre du Saint Georges de Carpaccio (...) sont bien ce qui, je crois, avec ou sans analyse, n'est pas sans s'être présenté au niveau du rêve à toute expérience individuelle (...) » et il ajoute « L'important n'est pas là. Et la découverte de l'analyse, c'est que le sujet, dans le champ de l'Autre, rencontre non pas seulement les images de son propre morcellement mais, d'ores et déjà, dès l'origine, les objets du désir de l'Autre - à savoir ceux de la mère, non pas seulement dans leur état de morcellement mais avec les privilèges que lui accorde le désir de celle-ci. En particulier, nous dit Mélanie Klein, un de ces objets, le phallus paternel, est rencontré dès les premiers fantasmes du sujet. »⁷³³

⁷³¹ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 175.

⁷³² *Ibid.*, p. 134.

⁷³³ J. LACAN, *Le transfert*, op. cit, p. 259.

Lacan donne en 1964 à la pulsion le statut de concept fondamental de la psychanalyse dans son onzième séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Or, dans ce séminaire où il énumère les quatre objets premiers de la pulsion, la peinture, et le tableau qui la représente, ont une place privilégiée dans leur rapport à l'objet regard :

« Les zones érogènes sont liées à l'inconscient, parce que c'est là que s'y noue la présence du vivant. Nous avons découvert que c'est précisément l'organe de la libido, la lamelle, qui lie à l'inconscient la pulsion dite orale, l'anale, auxquelles j'ajoute la pulsion scopique et celle qu'il faudrait presque appeler la pulsion invocante, qui a, comme je vous l'ai dit incidemment - rien de ce que dis n'est pure plaisanterie-, ce privilège de ne pas pouvoir se fermer. »⁷³⁴

Dans ce « fondamental » séminaire XI, Lacan rappelle que l'objet *a*, étant un objet pulsionnel, n'a qu'une fonction logique, topologique, celle d'occuper une place vide : il n'a donc pas d'importance en tant qu'objet concret, il est indifférent en tant que tel, et les objets peuvent donc se substituer les uns aux autres. Sa structure d'objet manquant fait qu'il laisse « une place vide que la multitude des objets concrets pourront venir, de façon substituable, occuper ».

Dans la leçon du 12 mars 1969 de son séminaire XVI, Lacan revient sur la localisation de l'objet *a* dans « la vacuole » de *La Chose* »⁷³⁵, en précisant que « L'objet *a* joue ce rôle par rapport à la vacuole. Autrement dit, il est ce qui chatouille *Das Ding* par l'intérieur. Voilà. C'est ce qui fait le mérite essentiel de tout ce qu'on appelle œuvre d'art » : l'objet *a* se trouve dans une sorte de poche de jouissance dans laquelle tout échappe à la représentation.

En l'absence de représentation mettant à distance la *Chose*, surgit l'angoisse. S'agissant du nouage entre corps, regard et parole, on ne peut manquer d'évoquer l'épisode autobiographique rapporté par Freud dans une note de *L'inquiétante étrangeté* dans lequel il raconte « l'effet que produit le fait de nous trouver face à face, brusquement et inopinément, avec l'image de notre propre personne. » C'est ce qui lui arrive. « Un monsieur d'un certain âge en robe de chambre, le bonnet de voyage sur la tête entra chez moi », dit-il, dont il croit qu'il est entré dans son compartiment par erreur : « je me levai précipitamment pour le détromper, mais m'aperçus bientôt, abasourdi, que l'intrus était ma propre image renvoyée par le miroir de la porte intermédiaire. Je sais encore que cette apparition m'avait foncièrement déplu. Au lieu donc de nous effrayer de notre double, nous ne l'avions, Macht et moi, tout simplement pas reconnu. Mais le déplaisir que nous y trouvions n'était-il pas tout

⁷³⁴ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 224.

⁷³⁵ J. LACAN, *D'un autre à l'autre*, op. cit, p. 232.

de même un reste de cette réaction archaïque qui ressent le double comme une figure étrangement inquiétante ? »⁷³⁶

On peut effectivement se demander si cette confrontation à une représentation non anticipée par le psychisme n'a pas provoqué le surgissement d'une impensable image de soi antérieure au stade du miroir, le corps réduit à une pure image étant alors rendu étranger au sujet lui-même. L'image non découpée par le langage devient une chose opaque à laquelle le regard est coapté, qui menace son existence même de sujet et le plonge dans l'angoisse. Innommé, ce « double » n'est pas pénétrable par le regard, et fait retour comme un réel intrusif.

Ce « collage » au corps par le regard (on dit « être scotché ») a des effets anéantissants pour le sujet, même lorsqu'il ne se produit pas de façon aussi totalisante que dans l'expérience relatée par Freud, « Et ce corps a une puissance de captivation qui est telle que, jusqu'à un certain point, c'est les aveugles qu'il faudrait envier. Comment un aveugle, si tant est qu'il se serve du braille, peut-il lire Euclide ? »⁷³⁷ remarque Lacan. En effet, la difficulté de celui qui regarde est d'être pris dans un espace géométral du point de vue d'un autre imaginaire. Ce point de vue s'est frayé une voie dans le corps du sujet par le biais des signifiants, qui ont érigé un édifice fantasmatique dont le pouvoir réalisant est difficile à contrer. Il s'offre au sujet la possibilité d'un jeu possible lorsqu'il s'ouvre à de nouveaux signifiants, et libère ainsi la pulsion en prenant littéralement la parole.

La pulsion découpe l'image phallique du corps

Cependant, en mettant l'accent sur « le caractère profondément oral de la relation d'objet imaginaire » qu'il a rencontré dans la clinique, Lacan montre que l'agressivité de la parole du sujet « fait surgir au premier plan cet objet imaginaire privilégié qui s'appelle le phallus ». Cet élément central dans la relation, Lacan l'appelle « le phallicisme de l'expérience analytique »⁷³⁸.

⁷³⁶ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Fernand Cambon. Paris: Gallimard, « Folio Essais », 2011.

⁷³⁷ J. LACAN, *Le sinthome*, op. cit, p. 18.

⁷³⁸ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 29.

C'est pourquoi il insiste sur la dimension imaginaire de cet objet que l'analyste doit entendre dans la parole de l'analysant sous peine de provoquer un acting-out : « Ce que l'on appelle un objet comme fondement de la collection, vous en devez sévèrement distinguer le sens de ce que l'on appelle un objet dans l'analyse. Dans l'analyse l'objet est un point de fixation imaginaire donnant, sous quelques registre que ce soit, satisfaction à une pulsion. »⁷³⁹

L'objet imaginaire dans l'analyse est à l'opposé de celui formé par la collection de boîtes d'allumettes de son ami Jacques Prévert, disposée en une chaîne qui, courant tout au long de la pièce, était « disposée d'une façon extrêmement agréable ». Lacan avait vu sa forme, *Erscheinung*, « proposée dans sa multiplicité vraiment imposante, être une *Chose*. » Il relève alors la valeur de métaphore, relative à l'objet partiel du corps, de la boîte d'allumettes : « ce tiroir libéré et non plus pris dans son ampleur ventrale commode, se présentait avec un pouvoir copulatoire que l'image dessinée par la composition prévertienne était destiné à rendre sensible à nos yeux. »⁷⁴⁰ Cette sublimation de l'objet le met en place de signifiant de la *Chose*, représentée par une chaîne d'objets hors sens répétant la dimension phallique de l'acte copulatoire.

Selon Lacan, c'est le langage et non le monde des objets transitionnels qui constitue la suppléance qui appareille l'humain prémature. Articulé directement au corps en termes d'inscription pulsionnelle, le langage tient donc à la fois du dehors et du dedans : c'est donc le cas pour celui de la peinture qui compose une image visuelle de corps à *La Chose* à l'aide d'objets signifiants phalliques.

Ces nouveaux objets du langage sont donc strictement imaginaires, ce sont des signifiants « purs », fruits des images des mots qui représentent des objets du corps qui n'existent pas dans la réalité : ce sont des semblants d'objets, des leurres qui nourrissent le désir dans la scène imaginaire du fantasme. Ils recouvrent d'un voile imaginaire ce lieu du manque au corps que le sujet ne veut pas voir. Lacan en découpe quatre, primitifs, en raison de leur aptitude à générer des signes imaginaires :

- la pulsion orale découpe des objets imaginaires dans la langue à partir de l'image du sein,
- la pulsion anale à partir des fèces,
- la pulsion scopique à partir du regard,

⁷³⁹ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 135.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 136.

- la pulsion invocante à partir de la voix.

Un recueil de poèmes du XV^e siècle, dédié aux détails de l'anatomie féminine, *Les blasons anatomiques du corps féminin*⁷⁴¹, témoigne de l'engouement de l'Europe de la Renaissance pour cet exercice littéraire consistant à faire l'éloge d'une partie précise du corps. Pascal Quignard a écrit une postface pour une édition de ce recueil, dont voici les premières lignes :

« Nous désirons des morceaux de corps. Nous passons notre enfance à morceler et à assembler des parties de corps qui ne sont ni réelles ni imaginaires. Nous les absorbons, les détruisons, les projetons, les échangeons, les expulsions. Il semble que nos têtes soient dominées par le simulacre d'un sexe d'homme qui est tranché. »⁷⁴²

De fait, le succès des *Contre-blasons* ridiculisant ces objets du corps sur le versant du déchet ne dura pas.

Loin de nous laisser entrevoir « une perspective toute rose, ouverte à l'optimisme pastoral » l'expérience, dit Lacan, nous ramène au caractère irréductible (...) de ces résidus des formes archaïques de la libido. », à ces zones érogènes, « points de fixation fondamentaux » qui ne conduisent pas à la libération ni même à la servitude, mais sont « génériques ». Celles-ci se limitent « à des points élus, à des points de béance, à un nombre limité de bouches à la surface du corps, (et) sont des points où l'Éros aura à tirer sa source ». ⁷⁴³

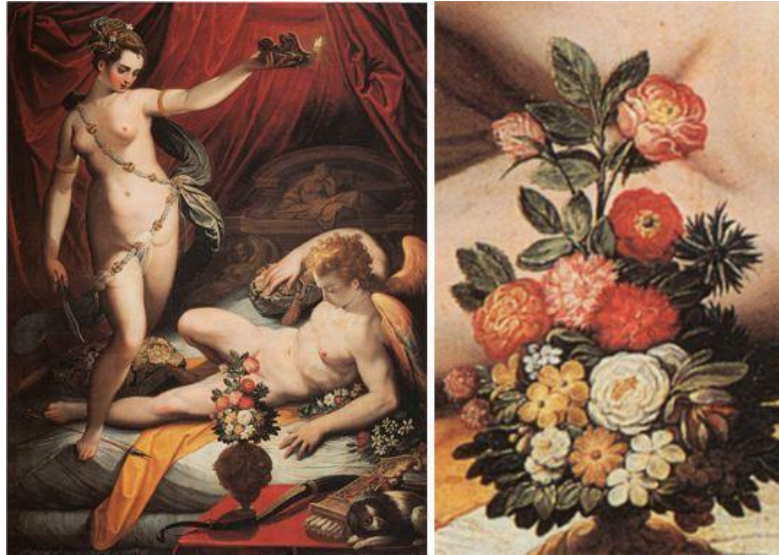
Bien au contraire du monde dont on pourrait rêver, celui d'un « contact épidermique, complet, total entre le corps et un monde, lui-même ouvert et frémissant », la libido ouvre ses perspectives de plaisir à partir d'un monde archaïque troué. C'est donc relativement à ce constat qu'il faut situer les formations sublimatoires tendant à tisser une enveloppe unifiée contenant pour le sujet, et par conséquent dans leur fonction de recouvrement de ces trous. ⁷⁴⁴

⁷⁴¹ *Blasons anatomiques du corps féminin ; suivis de, Contreblasons de la beauté des membres du corps humain: et illustrés par les peintres de l'école de Fontainebleau.* Auteurs anonymes, textes présentés par Pascal Lainé et commentés par Pascal Quignard., Paris, Gallimard, 1982.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 41.

⁷⁴³ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 112.

⁷⁴⁴ *Ibid.*



Jacopo DEL ZUCCHI, *Psyché découvre Éros*, 1589⁷⁴⁵

Dans son séminaire *Le Transfert*, Lacan a relevé l'ambiguïté fondamentale entre Φ , le grand phi, et ϕ , le petit phi, le premier étant à une place symbolique « symbole à la place où se produit le manque de signifiant », tandis que le second désigne le phallus imaginaire dans l'économie psychique du complexe de castration du névrosé.⁷⁴⁶ Il rappelle que l'expérience analytique montre bien « les déplacements et les absences et les niveaux et les substitutions où intervient le phallus, dans ses formes multiples, quasi ubiquistes. »⁷⁴⁷

Du phallus Φ il dit : « C'est peut-être en effet le seul signifiant qui mérite dans notre registre, et d'une façon absolue, le titre de symbole ».

C'est l'image d'un tableau maniériste, celui de Zucchi, *Psyché surprenant Cupidon*, qui lui en fournit l'illustration.

Zucchi a représenté le moment où Psyché, en proie au doute et à l'angoisse après les insinuations calomnieuses de ses sœurs, approche une lampe à huile du corps de son amant endormi, malgré l'interdiction formelle qu'il lui a faite. Au lieu du monstre que ses sœurs lui ont fait craindre, elle découvre le corps parfait d'Éros, mais laisse tomber une goutte d'huile bouillante qui la trahit.

Psyché fixe du regard son sexe, dissimulé derrière un vase de fleurs, mais à y regarder de près, les fleurs ne dissimulent rien : Éros n'a pas de pénis.

⁷⁴⁵ Jacopo Del Zucchi, *Psyché découvre Éros*, 1589, huile sur toile, 173cm x130 cm, 1589, Galerie Borghèse, Rome.

⁷⁴⁶ J. LACAN, *Le transfert*, op. cit, p. 282.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

Lacan voit dans ce tableau la figuration même du complexe de castration

Il relate qu'un bouquet de fleurs a été ajouté par un autre artiste que le peintre, pour recouvrir « l'absence présentifiée » du phallus dans la représentation.⁷⁴⁸ Et il compare ensuite cette technique de recouvrement à celle d'Arcimboldo qui « consiste à réaliser l'image humaine dans sa figure essentielle par la coalescence, la combinaison, l'accumulation, d'un amas d'objets, dont le total sera chargé de représenter ce qui dès lors se manifeste à la fois comme substance et comme illusion. » Soulignant le caractère désassemblé des objets qui constituent ce masque, il rappelle à ce sujet qu'il a à faire avec la fonction de la *persona* derrière laquelle « toute forme se dérobe et s'évanouit. ».⁷⁴⁹ Or, pour revenir au tableau de Zucchi qui représente le moment « privilégié », ajoute Lacan, où « Psyché, comblée, s'interroge sur ce à quoi elle est affaire », c'est en cet instant précis que « l'artiste a, dans cette image, saisi ce que j'ai appelé la dernière fois le moment d'apparition, de naissance, de la Psyché, cette sorte d'échange des pouvoirs qui fait qu'elle prend corps » c'est à dire qu'elle découvre la figure de son désir.⁷⁵⁰

Le peintre ici a représenté l'instant où se produit la subjectivation. Car aucun signifiant ne manque dans le langage, mais il manque au sujet au moment où il se pose une question, car « De quoi s'agit-il, dans ce moment de la question ?- sinon du recul du sujet par rapport à l'usage du signifiant lui-même », et particulièrement pour l'enfant, « de son incapacité à saisir ce que veut dire qu'il y ait des mots, que l'on parle » : ce qui indique qu'il attaque le signifiant même.⁷⁵¹ Il ne s'agit pourtant pas de dire, dit Lacan, comme les romantiques, que « sous l'artiste il y a un enfant ».⁷⁵² Alors, de quoi s'agit-il ?

Comme la chaîne signifiante n'a « aucun arrêt dans le renvoi de chacun de ces signes à celui qui lui succède », le destinataire de la communication faisant lui-même un signe de l'objet visé dans la conversation, « ce dont il s'agit, c'est de trouver le garant de cette chaîne qui, transférant le sens de signe en signe, doit s'arrêter quelque part- de trouver ce qui nous donne le signe que nous sommes en droit d'opérer avec des signes ». Et c'est en ce point même que surgit « le privilège de Φ entre tous les signifiants » : il se présente « toujours caché, toujours voilé » et « c'est au point, mon Dieu, que l'on s'étonne, que l'on relève comme une

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 283.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 284.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 285.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 286.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 287.

particularité et presque une exorbitante entreprise, d'en voir la forme dans quelque coin de la représentation ou de l'art », car il est le plus souvent « élidé, où éludé » : pour une raison bien simple, qui est que réunissant « en lui-même le signe et le moyen d'action, et la présence même du désir comme tel », il mettrait fin au défilé des signes.⁷⁵³

Lacan relève que dans le tableau, « c'est psyché qui est éclairée (...) c'était elle qui est pour nous l'image phallique. Et du même coup se trouve incarné que ce n'est pas la femme, ni l'homme, qui au dernier terme, sont le support de l'action castratrice, c'est cette image elle-même, en tant qu'elle est reflétée- reflétée sur la forme narcissique du corps. »⁷⁵⁴ C'est elle qui représente le phallus sur lequel notre regard s'arrête.

Le sens que Lacan donne à la question de Dora, « Qui suis-je ? », est de viser l'Autre absolu, car en la posant, elle veille toujours dans son jeu compliqué de substitutions, à glisser « là où il le faut, le ϕ , le petit phi du phallus imaginaire », contre lequel elle échange son désir, de façon à rester toujours insatisfaite, afin que « le grand Autre garde la clé de son mystère ».⁷⁵⁵

Le pénis qui désigne quant à lui un objet partiel du corps, dès lors qu'il devient objet de désir, entre donc en fonction dans l'imaginaire en tant que phallus : il peut alors pratiquement occuper toutes les places précédentes, toutes les places subséquentes signifiantes, et générer ainsi les représentations les plus variées. Il permet de métaphoriser le désir dans le tableau. Il est de fait en place de symbole universel fétichisé. Il donne lieu à toutes les localisations où peut se loger la métaphore. Il représente ainsi le point de butée à partir duquel la langue, mais aussi la représentation du tableau, se découpe en une infinité de signes pour montrer l'impossibilité de faire taire le réel de la langue constitué de signes, de traits, inscrivant la coupure de la différence, à défaut d'une satisfaction de corps.

En ce sens seulement l'expression « roc d'origine de la castration »⁷⁵⁶ est-elle peut-être entendable, c'est-à-dire comme l'indépassable dont parlait Freud, et tel qu'il se présente comme non dépassé dans le symptôme : représentant du manque, le phallus est à l'origine de tous les alibis permettant à la société de continuer à produire ses leurres et à aller comme elle va. Si le corps de la femme a toujours été objet élu de l'échange social, c'est uniquement en tant que corps à découper au nom du phallus qu'elle représente. Parlant de l'angoisse de

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 291.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 292.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 293, 294.

⁷⁵⁶ « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », in Sigmund FREUD, *Résultats, idées, problèmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, vol. 2, p. 268.

castration, Lacan l'interroge en ces termes dans sa séance du 30 janvier 1963 : « Une des formes possibles de l'apparition du manque est ici, le -phi, le support imaginaire qui n'est qu'une des traductions possibles du manque originel, du vice de structure inscrit dans l'être au monde du sujet à qui nous avons affaire. Il est, dans ces conditions, concevable, normal de s'interroger pourquoi, à mener jusqu'à un certain point et pas au-delà l'expérience analytique, ce terme que Freud nous donne comme dernier du complexe de castration chez l'homme et du pénisneid chez la femme, ce terme peut être mis en question. Qu'il soit dernier n'est pas nécessaire. »⁷⁵⁷

Lacan interroge donc le sens du mot « objet » au niveau de la sublimation. Comme nous l'avons vu précédemment, ces objets socialement valorisés que sont les objets sublimés procurent au sujet une satisfaction sans qu'il soit nécessaire pour la pulsion d'en passer par le refoulement. Mais pour autant Lacan relève une objection fondamentale à faire de la sublimation « une satisfaction directe, où la pulsion elle-même se saturerait d'une façon qui n'aurait pour caractéristique que de pouvoir recevoir l'estampille de l'approbation collective »⁷⁵⁸.

Car si l'artiste glisse lui aussi son phallus imaginaire dans la peinture, contrairement à l'hystérique, il trouve à se satisfaire avec l'objet qui incarne pour lui une image du grand Autre. C'est pourquoi Lacan définit dans le séminaire VII la sublimation « comme la forme même dans laquelle se coule le désir », étant « ce par quoi peuvent s'équivaloir le désir et la lettre ».⁷⁵⁹

⁷⁵⁷ J. LACAN, *L'angoisse*, op. cit, p. 160, 161.

⁷⁵⁸ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 114.

⁷⁵⁹ J. LACAN, *Le désir et son interprétation*, op. cit, p. 571.

Deux objets du tableau qui nous regardent

L'objet anal

En 1917 Freud fait figurer le mot de pulsion dans un article intitulé « Sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal »⁷⁶⁰

Il indique « Comme point de départ de ces discussions (...) le fait que selon toute apparence dans les productions de l'inconscient – idées, fantasmes et symptômes - les concepts d'excrément (argent, cadeau), d'enfant et de pénis se séparent mal et s'échangent facilement entre eux. » Et il précise : « Répétons aussi dans une forme irrécusable que ces éléments sont fréquemment traités dans l'inconscient comme s'ils étaient équivalents les uns aux autres et comme s'ils pouvaient se substituer sans inconvénient les uns aux autres. »⁷⁶¹

Dans la dimension de jouissance qu'il suppose, le premier objet de don peut être celui de la pulsion anale . En effet, dit Lacan, l'expérience analytique a découvert « les raffinements et la richesse des phénomènes (...) au niveau du symbolisme anal » :

*« Que les excréments deviennent pendant un certain temps l'objet électif du don n'est certainement pas pour nous surprendre, puisque c'est bien évidemment dans le matériel qui s'offre à lui en relation à son corps propre, que l'enfant peut trouver le réel fait pour nourrir le symbolique. Que la rétention puisse devenir refus n'est pas non plus pour vous surprendre. »*⁷⁶²

Lié au premier objet oral par la dimension du nourrissage, il représente lui aussi la coupure :

*« Ce dont le sujet se nourrit se coupe à quelque moment de lui (...), voire, à l'occasion, la position se renversent (...) lui-même le coupe , ou tout au moins fait efforts pour le couper virgule pour mordre . Il y a donc, d'une part, l'objet en tant que objet de sevrage, ce qui veut dire à proprement parler objet de coupure, et il y a d'autre part, à l'autre extrémité du boyau, l'objet qu'il rejette et qui se coupe de lui . Aussi bien tout apprentissage des rites et des formes de la propreté consiste t-il à apprendre au sujet à couper de lui-même ce qu'il rejette. »*⁷⁶³

Lacan relève que dans l'expérience analytique commune, l'objet anal représente aussi la coupure car « l'excrément, (qui) devient aussi pour le sujet, à un autre moment, la forme la

⁷⁶⁰ in S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit, p. 106-112.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 107, 108.

⁷⁶² J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 189.

⁷⁶³ J. LACAN, *Le désir et son interprétation*, op. cit, p. 453.

plus significative de son rapport aux objets. » c'est-à-dire que toute une série d'objets manifestant dans leur forme, de façon métonymique, cette structure de coupure peuvent lui être substitués : « Ces objets sont choisis très précisément en tant qu'ils manifestent dans leur forme, de façon exemplaire, la structure de la coupure. De ce fait, ils sont intéressés à jouer le rôle de support à ce niveau du signifiant où le sujet se trouve situé comme structuré par la coupure. »⁷⁶⁴

Ayant rappelé que les pulsions tirent leur libido à la source des points de béance que sont les orifices corporels, Lacan conclut que toutes les formations humaines en sont issues : « l'investigation freudienne a fait rentrer en nous tout le monde, l'a remis définitivement à sa place, à savoir dans notre corps, et pas ailleurs. » Il remarque que la métaphore corporelle anale est à ce point présente dans l'histoire de la pensée que Luther a pu dire en ce qui concerne l'abandon du sein maternel, « littéralement « vous êtes le déchet qui tombe au monde par l'anus du diable. Voilà le schéma essentiellement digestif hé excrémental que se forge une pensée qui pousse à ces dernières conséquences le mode d'exil où l'homme est par rapport à quelques biens que ce soit dans le monde. »⁷⁶⁵

L'invention de l'objet de l'artiste résulte d'une modification d'une ou plusieurs matières choisies, découpées, défaites, diluées dans le cas de la peinture, qu'il recompose en leur donnant une forme autre. Sa transformation est l'aboutissement d'un travail de façonnement d'un objet informe par les pulsions. On pourrait a priori supposer que ce sont, outre la pulsion scopique, les pulsions tactile et motrice qui sont en jeu, et donc se demander pourquoi Lacan ne fait aucune allusion à ces dernières.

Cependant la coupure est l'opération essentielle effectuée par la pulsion orale, au point que toutes les autres en découlent. Celle-ci peut prendre plusieurs formes, et la forme anale en est une.

« Ce dont le sujet se nourrit se coupe à quelque moment de lui (...), voire, à l'occasion, la position se renverse (...) lui-même le coupe, ou tout au moins fait des efforts pour le couper, pour mordre. Il y a donc, d'une part, l'objet en tant que objet de sevrage, ce qui veut dire à proprement parler objet de coupure, et il y a d'autre part, à l'autre extrémité du boyau, l'objet

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 453, 454.

⁷⁶⁵ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 111.

qu'il rejette et qui se coupe de lui . Aussi bien tout apprentissage des rites et des formes de la propreté consiste t-il à apprendre au sujet à couper de lui-même ce qu'il rejette. » ⁷⁶⁶

La main prolongée par l'outil procède par découpages : comme les dents, elle mord dans la matière pour la rendre utilisable, assimilable. L'artiste se livre à une morsure répétée du réel de l'objet, qui implique des actes de coupure et de retranchement de parties de masse informe que l'artiste dépose sur la toile. Son geste répète de façon obstinée des manipulations de matière picturale qu'il incorpore en lui donnant forme.

C'est au sens de cette « digestion » de la matière que consiste l'opération de « refoulement de *La Chose* »⁷⁶⁷ propre à l'art, qui lui donne forme d'un corps Autre, conforme aux canons esthétiques dans lesquels se coulent les représentations du sujet. C'est la sublimation de la ligne qui vient dompter le trait. L'expulsion de cette matière dont il se sépare par déposition de corps sur la toile est une façon de « retrouver » par la voie des signifiants *La Chose* pour ce qu'elle était à l'origine.⁷⁶⁸

Et in fine lorsque le peintre se sépare de sa création pour la donner à voir, il dépose également l'objet. L'objet d'art, objet réel qui résulte de ces opérations est expulsé comme la preuve visible et palpable du travail de l'artiste. D'où la remarque de Lacan dans son séminaire *L'Éthique de la psychanalyse*, sur la pulsion anale qui est à l'origine de toutes les sublimations. Ce processus de transformation de la matière en objet est le fruit du travail des pulsions du corps de l'artiste.

Lacan avait déjà mis l'accent dans son séminaire X, *L'angoisse*, sur le caractère cessible que prend l'objet avec l'entrée en jeu de la fonction anale : « Ce que j'appelle la cession de l'objet se traduit donc par l'apparition dans la chaîne de la fabrication humaine, d'objets cessibles qui peuvent être les équivalents des objets naturels. » Il y rattache les objets transitionnels de Winnicott.

Il ajoute que « Cette fonction de l'objet cessible comme morceau séparable véhicule primitivement quelque chose de l'identité du corps, antécédent sur le corps lui-même quant à la constitution du sujet. »⁷⁶⁹

⁷⁶⁶ J. LACAN, *Le désir et son interprétation*, op. cit, p. 453.

⁷⁶⁷ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 157.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁶⁹ J. LACAN, *L'angoisse*, op. cit, p. 363.

Et il y rattache la voix, qui lui paraît être elle aussi de l'ordre de ces objets cessibles, par le moyen des enregistrements, ainsi que l'image par le moyen de la photographie, mais aussi du dessin, qui peut réduire également l'image spéculaire du corps en la détachant du corps propre, à l'état d'objet cessible.⁷⁷⁰

Lacan qualifie le désir au niveau anal comme désir de retenir, qui dépend, non pas de l'éducation, mais d'une forme plus générale du désir. Car derrière le symptôme de l'inhibition se situe « l'occultation structurale du désir » qui peut prendre la fonction d'une défense contre la *Chose*. C'est à cet endroit qu'il situe par exemple la crampe des écrivains, qui « érotise la fonction de sa main »⁷⁷¹, symptôme que l'on peut aisément transposer à la peinture, et prolonger par une transposition de l'érotisme sur l'objet scripteur et sur le pinceau. Il en conclut que « le sujet comme tel ne se réalise que dans des objets qui sont de la même série que le a , du même lieu dans cette matrice. Ce sont toujours des objets cessibles, ici c'est ce que depuis longtemps on appelle les œuvres (...) »⁷⁷² élaborées donc dans le champ de la défense contre la jouissance de *la Chose*.

Cependant cette pulsion qui métaphorise la fonction de la coupure tient aussi à la sexuation comme opération du signifiant. « C'est parce qu'il y a l'appel du trou phallique au centre du génital, que ce qui peut se passer au niveau de l'anal entre en jeu et prends son sens. » Ici Lacan précise que tout ce qu'il a dit « de la fonction de a comme objet analogique destiné à retenir le sujet sur le bord du trou castratif, nous pouvons le transposer à l'image. L'image spéculaire entre en fonction analogue, parce qu'elle est en position corrélatrice par rapport au stade phallique. »⁷⁷³

L'oblativité mythique est fondée chez l'obsessionnel sur sa jouissance à donner de lui une certaine image. « Il la lui donne tellement qu'il s' imagine que l'autre ne saurait plus à quoi se raccrocher si cette image venait à lui faire défaut. » Mais dans cette distance du sujet à lui-même, tout ce qu'il fait ne profite qu'à l'autre.⁷⁷⁴ C'est là toute la différence entre la jouissance de l'obsessionnel et celle de l'artiste qui, donnant à voir non pas son image spéculaire, mais une image réelle incarnée dans le tableau, en tire lui-même déjà satisfaction.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 365.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 365, 366.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 367.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 372.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 373.

La métaphore de l'enfantement a souvent été invoquée pour parler de l'acte de création. Ce destin de la pulsion, donner naissance, est une jouissance afférente à la jouissance anale, mais en tant qu'issue d'une opération de coupure elle est transposée en don symbolique. Elle peut être filée notamment quant au fait que la création, comme l'enfant, est un objet dont la forme est impossible à prévoir à l'avance et échappe à son concepteur. Le caractère vivant du geste dont il inscrit la trace ne cesse de prolonger les manifestations de son être dans la série des naissances, jusqu'à quelquefois constituer ce que l'on nomme le « corps de l'Œuvre ». Mais elle est issue d'une copulation interne au sujet, entre *La Chose* et l'Autre.

Lacan considère l'objet anal comme « le premier support de la subjectivation dans le rapport à l'Autre (...) ce en quoi, où ce par quoi, le sujet est d'abord requis par l'autre de se manifester comme sujet, sujet de plein droit. À ce niveau ce que le sujet a déjà donné c'est ce qu'il est - en tant que ce qu'il est ne peut entrer dans le monde que comme reste, comme irréductible par rapport à ce qui lui est imposé de l'empreinte symbolique. »⁷⁷⁵ Ainsi, si la première forme du désir anal est l'inhibition, la deuxième est celle d'introduire l'objet petit *a* comme tel, c'est à dire un désir de séparation, qui s'institue, contrairement au désir de l'objet oral, à partir de la demande de l'autre.⁷⁷⁶

Cette naissance est donc aussi celle de l'objet lui-même dans sa fonction d'objet d'échange, et elle passe par le regard.

L'objet regard

L'objet regard est *L'Objet* de la peinture.

Avant de consacrer, à mi-parcours de son enseignement, son séminaire XIII à *L'objet de la psychanalyse*, séminaire qui prend appui de façon magistrale sur le tableau *Les Ménines* de Velázquez, Lacan consacre pratiquement trois chapitres de son séminaire XI, *Les 4 concepts fondamentaux de la psychanalyse*, à la structuration du sujet par l'objet regard, en s'appuyant également sur la peinture dans sa fonction de représentation du sujet.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 379, 380.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 380.

Lacan reprend son énumération des objets cause du désir en accordant une importance majeure à l'objet regard dans la constitution du sujet, dans sa relation à l'autre et au monde. Le tableau est le fil conducteur qui permet d'illustrer sa théorisation sur les fondamentaux de la psychanalyse : tout comme il avait permis à Freud d'élaborer sa théorie sur le fonctionnement de l'inconscient, il permet à Lacan de montrer comment le sujet se constitue une place, grâce au signifiant et autour du vide de *La Chose*.

C'est dans ce séminaire que Lacan, à partir du texte de Freud « Pulsions et destins des pulsions », propose une représentation de la pulsion à partir de l'art duchampien, mettant en évidence le hors-sens de la pulsion qui se déploie précisément en des directions imprévisibles, et qui en tant que formation de *La Chose*, revêt dès lors le caractère irréprésentable qui la rend insaisissable. Ses développements sur la pulsion, à l'image de cet objet de recherche, courent à travers tout ce séminaire et sont difficiles à localiser. La pulsion est, comme *La Chose*, du ressort de ce qui est échappé au sujet.

La troisième partie, qui marque un tournant dans son enseignement, est entièrement consacrée au transfert et à la pulsion, qu'il considère donc comme l'un des concepts fondamentaux pour cerner cette fonction grâce à laquelle se constitue le psychisme humain. Dans le chapitre VIII, que Lacan intitule « La ligne et la lumière », il distingue l'œil organique du regard, expliquant que la vision est une construction du sujet.

L'anamorphose montre que la perspective n'est pas une vision réaliste des choses, car elle isole dans le tableau l'objet regardé selon un point de vue hétérogène à sa construction perspective : car il s'agit de voir l'objet tel qu'il est regardé par un sujet, selon un point de vue précis, tel qu'il est découpé et prélevé par son regard.

Évoquant cette figure représentée dans le tableau *Les Ambassadeurs* d'Holbein, Lacan interroge : « Qu'est-ce que, devant cette monstration du domaine de l'apparence sous ses formes les plus fascinantes, que cet objet volant ici incliné ? Vous ne pouvez le savoir [que quand] vous vous détournez, échappés de la fascination du tableau. Commencez à sortir de la pièce où sans doute vous a-t-il longuement captivé. C'est alors que, vous retournant en partant comme le décrit l'auteur des *Anamorphoses*, vous saisissez sous cette forme, quoi ? Une tête de mort. »⁷⁷⁷

⁷⁷⁷ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 101.

Qu'est-ce donc qui vient « regonfler » le crâne réduit à la platitude de deux dimensions, sinon notre pulsion scopique, qui vient animer notre vision dans un aller-retour entre nous et l'image en y faisant circuler le signifiant « mort » ? En cela cette œuvre est paradigmatique de la pulsion de mort nécessaire au sujet pour abandonner sa vue, une part de son être, à l'autre, pour se laisser habiter par son message et pouvoir le lire :

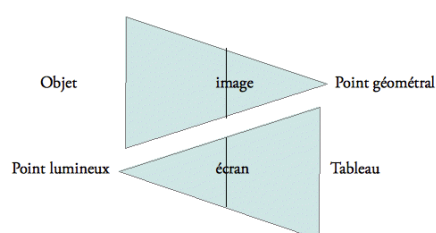
« Comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer... l'effet d'une érection ? Imaginez un tatouage tracé sur l'organe ad hoc à l'état de repos, et prenant dans un autre état sa forme, si j'ose dire, développée.

Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale – dimension partielle dans le champ du regard, dimension qui n'a rien à faire avec la vision comme telle - quelque chose de symbolique de la fonction du manque - de l'apparition du fantôme phallique ? »⁷⁷⁸

L'*Anamorphose*, représentée par Hans Holbein dans *Les Ambassadeurs*, localise le lieu psychique de *La Chose* cernée par les représentations de la pulsion « de mort ».



Albrecht Dürer, *Homme dessinant une femme couchée*, 1525



Le schéma ci-dessus illustre la gravure : l'écran montre et cache l'absence dans la vision de ce qui manque, il supplée le manque dans la représentation : le trou du sexuel dans l'image.

⁷⁷⁸ Ibid.

L'écran est donc l'image que voit le sujet. Il est la lecture déformée du tableau par le sujet, dans lequel, en miroir, est désignée la place manquante.

Mais ce trou et ce supplément sont figurés dans l'espace comme une scène avec son paravent : derrière, quelque chose se passe, qu'on ne voit pas, et que l'écran qui le cache finit par désigner.

La notion d'écran introduit une nouvelle pulsion, la pulsion scopique, dont l'idée a été préparée au Séminaire VIII sur le transfert (cf. la toile de Zucchi représentant Psyché).

En réalité le tableau, dans sa fonction d'écran, est un piège à regard. Le sujet est pris, appelé dans le tableau, dit Lacan, par cet objet qui « reflète notre propre néant », « dans un rapport évident au désir qui, pourtant, reste énigmatique ». Et Il évoque les « doubles versants que présente la fonction de la vision » dans *Entrelacs*, de Merleau-Ponty.

Lacan rappelle que c'est « en partant de la peinture que Merleau-Ponty a été plus spécialement amené à renverser le rapport qui, depuis toujours, a été fait entre l'œil et l'esprit par la pensée. Que la fonction du peintre soit tout autre chose que l'organisation du champ de la représentation où le philosophe nous tenait dans notre statut de sujet, c'est ce qu'il a admirablement repéré en partant de ce qu'il appelle, avec Cézanne lui-même, ces petits bleus, ces petits bruns, ces petits blancs, ces touches qui partent du pinceau du peintre. »⁷⁷⁹ S'il remarque l'infini respect que Freud accorde à la création artistique, il s'en démarque quant à son jugement sur ce qui fait la valeur de la création artistique, à savoir la fonction de son fantasme originel dans sa création. Lacan, s'inscrit en faux, à l'opposé de Freud, contre une quelconque « pathologisation » de l'art que Freud pointe en employant de façon récurrente le terme de « déviation » concernant la sublimation.

Lacan voit donc la lumière dans un rapport du sujet à l'objet qui n'est pas géométral, mais projectif. Le sujet projette son regard sur l'écran du tableau.

D'où sa remarque sur « la prétendue tromperie de la perception » et que « tout le jeu, le passer-muscade de la dialectique classique autour de la perception, tient à ce qu'elle traite de la vision géométrale, c'est-à-dire de la vision en tant qu'elle se situe dans un espace qui n'est pas dans son essence le visuel » : car la vision traite alors de la mécanique organique, et non du sujet dans son rapport à l'objet regard.

⁷⁷⁹ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 125.

Ce n'est pas seulement l'œil qui ici se protège de la lumière, mais c'est le sujet tout entier qui en fait se protège du regard de l'Autre. Sa place n'est donc pas localisée là où se trouve le point géométral de la perspective albertienne, mais à une place intermédiaire entre l'objet et l'Autre, en un point biface : là où se trouve l'écran, c'est là que se forme l'image.

L'anecdote de Petit-Jean, qui avise une petite boîte de sardine brillant à la surface de l'eau (« Tu vois cette boîte ? Tu la vois ? Eh bien, elle, elle te voit pas ! ») illustre l'aspect captateur de l'objet *a*, agalmatique, aveuglant : « elle me regarde au niveau du point lumineux, où est tout ce qui me regarde » et « je faisais tant soit peu tache dans le tableau », car « Le tableau certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau. »

Or, lorsque Lacan dit « je faisais tache », il raconte que ce n'était pas, à ce moment précis de ce souvenir, sans provoquer chez lui quelque angoisse. Il précise plus loin dans le même texte : « je faisais tableau ». Et il évoque ensuite brièvement ce qu'il a déjà longuement développé sur la fonction de l'écran (notamment dans son séminaire IV, *La relation d'objet*), sur lequel l'analysant peut projeter son fantasme. « Et moi, dit-il, si je suis quelque chose dans le tableau, c'est aussi sous cette forme de l'écran, que j'ai nommé tout à l'heure la tache. »⁷⁸⁰

La lumière, Lacan la met donc en rapport avec la profondeur de champ, qui capte le sujet et fait pour lui « du paysage autre chose qu'une perspective » géométrale.

Le point de regard est à situer, dit-il, en-dehors du tableau. Et ce qui opère entre les deux est l'écran, où se trouve la place du sujet. Le sujet fait écran à la lumière, à l'objet *a*, il est regardé dans le tableau à partir d'un au-delà du tableau.

Le sujet est donc en situation de « survol absolu », par mimétisme . Mais il ne s'agit pas là du phénomène de « coloration adaptative » de Cuénot qui est un mode de défense contre la lumière, pour faire écran, barrière, aux effets délétères de la lumière sur l'organique en devenant un être aux propriétés d'opacité.

Imiter, « foncièrement, c'est pour le sujet, s'insérer dans une fonction dont l'exercice le saisit », un *se faire* prendre donc.⁷⁸¹

Lacan fait ici référence au petit crustacé Caprella qui « se fait tache, il se fait tableau, il s'inscrit dans le tableau » en citant l'ouvrage de René Caillois, *Méduse et compagnie*. Il en ressort que les trois registres de l'activité mimétique du sujet sont « le travesti, le camouflage et

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 115.

l'intimidation ». Il se fait bigarrure sur un fond bigarré, procédé de camouflage utilisé pendant les guerres.⁷⁸²

Lacan met en garde contre la tentation de voir de la tromperie dans le travesti là où il s'agit de leurre par mascarade destiné à capter le regard de l'Autre.

Il en découle une définition lacanienne du tableau : « nous avons nommé tableau, la fonction où le sujet a à se repérer comme tel »⁷⁸³, quelle qu'en soit la forme.

Le peintre « invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes (...) Quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt, du regard »⁷⁸⁴.

Lacan se place dans l'optique du sujet qui doit trouver un moyen d'y faire avec son organisme, plutôt que dans celle de l'organisme qui détermine un sujet :

*« l'instinct, c'est la façon dont un organisme a à se dépêtrer aux meilleures fins avec un organe. Les exemples sont nombreux dans l'échelle animale d'exemples où c'est le surcroît, l'hyper-développement d'un organe, devant quoi l'organisme succombe. Pour nous, dans notre référence à l'inconscient, c'est du rapport à l'organe qu'il s'agit (...) du rapport au phallus, en tant qu'il fait défaut dans ce qui pourrait être atteint de réel dans la visée du sexe. », l'œil étant « pris dans une dialectique semblable ».*⁷⁸⁵

Car dans la dialectique de l'œil et du regard, il y a leurre : « quand dans l'amour, je demande un regard, ce qu'il y a de foncièrement insatisfaisant, et de toujours manqué, c'est que- *Jamais tu ne me regardes là où je te vois.* » Le regard que l'on rencontre, dit Lacan, est « non point un regard vu, mais un regard par moi imaginé au champ de l'Autre »⁷⁸⁶ D'ailleurs il fait remarquer que ce qui surprend le sujet, ce n'est pas le regard de l'autre, c'est sa présence en tant que tel, associée à l'audition. C'est le sujet se soutenant dans une fonction de désir qui est surpris. D'où l'apologue de Zeuxis et des raisins, le peintre étant mis au défi d'en réaliser une peinture aussi vraie que nature, au point de faire illusion de réalité.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 114.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 118.

Lacan, au sujet des raisins de Zeuxis, relève que s'ils avaient été comme ceux du *Bacchus* du Caravage, les oiseaux ne s'y seraient pas trompés : il y aurait fallu quelque chose de plus réduit, quelque chose de l'ordre du signe pour les en distinguer.

Moyennant quoi il s'agit toujours d'un leurre dans le tableau présenté au sujet, c'est « la peinture d'un voile c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir ». En fait ce que réussit Parrhasios, c'est le « Triomphe sur l'œil, du regard »⁷⁸⁷, c'est de prendre Zeuxis au piège de son propre désir, c'est le triomphe du désir sur l'organique.

Le tableau, le trompe-l'œil, n'apparaît qu'au moment où le sujet le voit comme autre chose, comme l'objet *a*, manquant.

Le tableau, dans ce déplacement du regard, « apparaît à ce moment-là comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant comme étant cette autre chose. Le tableau ne rivalise pas avec l'apparence » qu'il dit être, il rivalise avec l'objet qui se trouve au-delà de l'apparence : « Cette autre chose c'est le petit *a* autour de quoi tourne un combat dont le trompe-l'œil est l'âme ». ⁷⁸⁸

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 118.

L'Autre dimension du tableau



789

Un démontage duchampien

Et c'est bien à une œuvre d'art que revient le privilège d'illustrer les conclusions de Lacan qui les résume ainsi, de façon surprenante :

« Je dirais que, s'il y a quelque chose à quoi ressemble la pulsion, c'est à un montage (...) qui d'abord, se présente comme n'ayant ni queue ni tête- au sens où l'on parle de montage dans un collage surréaliste. Si nous rapprochons les paradoxes que nous venons de définir au niveau du Drang, à celui de l'objet, à celui du but de la pulsion, je crois que l'image qui nous vient

⁷⁸⁹ Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*, entre 1946 et 1966, à New York, Mixte, 153 × 111 × 300 cm, Philadelphia Museum of Art.

*montrerait la marche d'une dynamo branchée sur la prise du gaz, une plume de paon en sort, et vient chatouiller le ventre d'une jolie femme, qui est là à demeure pour la beauté de la chose. »*⁷⁹⁰

On aura reconnu dans cette description les principales caractéristiques de l'œuvre célèbre de Marcel Duchamp, *Étant donnés*, dont l'ironie de la nomination vient à point pour décrire à quel point la logique pulsionnelle est effectivement irrationnelle. Aucun lien de cause à effet ne fait tenir cet assemblage, l'enchaînement des places entre les éléments de ce mécanisme morcelé ne répond à aucun rapport de cause à effet. Les pièces en sont donnés telles quelles, c'est le postulat de départ.

Or Duchamp s'est précisément référé à la gravure d'Albrecht Dürer de 1525 pour imaginer, en 1946, cette œuvre que le spectateur doit regarder à travers un trou ménagé dans une paroi, lorsqu'il déclare à Pierre Cabanne : « C'est le regardeur qui fait le tableau »⁷⁹¹. Duchamp, très intéressé par la physique, est certainement au fait, non seulement de la théorie de la relativité d'Einstein datée de 1905, mais aussi de l'expérience du chat de Schrödinger réalisée en 1935 qui remet en question la notion d'objectivité. Mais pas uniquement : si la référence à *L'Origine du Monde* de Gustave Courbet est évidente, il court alors dans la presse la rumeur d'une sombre histoire de meurtre de femme coupée en morceaux qui a donné du grain à moudre aux artistes de l'époque.

D'emblée, la comparaison au montage surréaliste ne permet pas d'envisager qu'il puisse exister une forme idéale de l'œuvre d'art, ni une quelconque « conformité » à un modèle, mais bien plutôt elle montre son seul rapport possible au sujet, celui d'un corps de suppléance que la pulsion traverse.

Lacan en vient à décrire la pulsion comme un montage, qu'il s'affaire à démonter à la façon dont une leçon d'anatomie le ferait avec un corps. Il nous en livre ainsi une représentation qu'il juge plus parlante que tous les discours, et qui va nous introduire à une topologie « sans queue ni tête », bien loin de la géométrie euclidienne.

« Le montage de la pulsion est un montage qui d'abord, se présente comme n'ayant ni queue ni tête - au sens où l'on parle de montage dans un collage surréaliste. Si nous rapprochons les paradoxes que nous venons de définir au niveau du Drang, à celui de l'objet, à celui du but de la pulsion, je crois que l'image qui nous vient montrerait la marche d'une dynamo branchée sur

⁷⁹⁰ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 190.

⁷⁹¹ Marcel DUCHAMP, Pierre CABANNE et Pierre CABANNE, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy éditions d'art, 1995.

la prise du gaz, une plume de paon en sort, et vient chatouiller le ventre d'une jolie femme qui est là à demeure pour la beauté de la chose. »⁷⁹²

Cette illustration est particulièrement pertinente pour approcher l'art post-duchampien de la période contemporaine qui, à l'avant-garde de la psychanalyse comme il se doit, remet en cause la notion de *représentation* en la dissociant de celle de *présentation*, comme nouveau paradigme se « poser sur le devant la scène » du monde de l'art.

On peut se demander si Lacan ne traduit pas là, avec son regard sur la pulsion, le constat que l'art présente désormais davantage son propre mécanisme pulsionnel plutôt qu'il ne représente le discours de l'Autre.

Cependant dans cette même leçon Lacan définit l'essence d'une pulsion comme « le tracé de l'acte », se référant à nouveau à un mode de création faisant appel à une représentation que l'on pourrait qualifier de picturale pour la décrire. On sait justement que Duchamp avait ses raisons de vouloir dépasser la peinture dont il s'est détourné très tôt.

Dès lors, la notion de représentation ne peut être abordée indépendamment de celle du processus de refoulement des pulsions que l'on peut caractériser comme une sorte de parcours en boucle, dirigé pour faire retour vers le corps propre du sujet.

Lacan lorsqu'il « démonte » la pulsion freudienne en pièces détachées, comme s'il s'agissait d'une machine en cours de fonctionnement dont on décrirait sommairement les parties, attend donc en apparence au système freudien. En effet Freud a monté de toutes pièces l'édifice imaginaire qu'il a élaboré en le découpant artificiellement pour le faire tenir, à défaut de pouvoir symboliser son savoir à l'aide des concepts linguistiques. Lacan remonte celui-ci en montrant l'efficace de la boucle qui relie *La Chose* et l'Autre en raboutant l'imaginaire et le symbolique par une opération de retournement topologique.

Il y a dans cette opération une sombre histoire de transgression qui n'a pas échappé à Lacan, comme un meurtre du père que Freud aurait manqué. N'ayant pas repéré que l'objet, de sa source à son but, n'a jamais quitté le corps du sujet, il n'en pas vraiment déparé « mère nature », comme disait Léonard. L'extériorité de l'objet d'art de l'artiste occulte le fait que l'origine du monde se présente dans le langage telle que le sujet l'a intériorisée. Le monde que nous connaissons tient davantage de la tour de Babel que du jardin d'Eden.

⁷⁹² J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 190.

Un « Portrait à la Lamelle »

C'est le signifiant de la sexuation qui donne à la pulsion son pouvoir de dissociation, que Lacan a représentée par la lamelle.⁷⁹³ La référence à l'hystérique apparaît dans ce texte en ce que son corps se fait docile au signifiant de la sexuation pour démontrer l'existence de ce pouvoir de la pulsion :

« La libido, c'est cette lamelle que glisse l'être en son point de disjonction (...) Cette lamelle est organe, d'être instrument de l'organisme. Elle est parfois comme sensible, quand l'hystérique joue à en éprouver, à l'extrême, l'élasticité.

Le sujet humain a ce privilège de symboliser le sens mortifère de cet organe, qui tient à l'effet réel de la sexualité, parce que le signifiant comme tel, a, en le pétrifiant par première intention, fait entrer en lui le sens de la mort. (La lettre tue, mais nous l'apprenons de la lettre elle-même). C'est ce par quoi toute pulsion est virtuellement pulsion de mort (...) C'est de sa mort que réellement, il fait l'objet du désir de l'Autre.

Tous les objets autres qui vont venir à cette place, en seront des substituts empruntés à ce qu'il perd, l'excrément, ou à ce qu'il trouve dans l'Autre qui soit support de son désir : son regard, sa voix.

C'est à les tourner pour en eux reprendre, en lui restaurer sa perte originelle que s'emploie cette activité qu'en lui nous dénommons pulsion (Trieb).

Il n'est pas d'autre voie par où se manifeste dans le sujet l'incidence de la sexualité. La pulsion en tant qu'elle représente la sexualité dans l'inconscient n'est jamais que pulsion partielle. C'est là la carence essentielle, à savoir celle de ce qui pourrait représenter dans le sujet, le mode en son être de ce qui y est mâle ou femelle.»

Cette description expose très clairement, en montrant quelle est sa forme, le rôle de la pulsion : il s'agit de leurrer le sujet confronté au manque de représentation de sa différence sexuelle à l'aide de satisfactions substitutives, de signifiants. Car Lacan rappelle que « La fonction du principe de plaisir est en effet de porter le sujet de signifiant en signifiant, en mettant autant de signifiants qu'il est nécessaire à maintenir au plus bas le niveau de tension qui règle tout le fonctionnement de l'appareil psychique. »⁷⁹⁴ Elle ne le satisfait que partiellement en prélevant des objets sur le corps de l'autre pour s'en faire une représentation par le moyen du langage. La pulsion travaille ainsi à l'incorporation du corps de l'Autre en le réduisant en morceaux, en bribes de langue.

Lacan utilise lui aussi des références biologiques pour imager les processus psychiques. S'appuyant sur le mythe de la sphère d'Aristophane évoqué dans *Le Banquet* de Platon, il crée

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 220-224.

⁷⁹⁴ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 143.

celui de la lamelle qui sépare en deux l'hermaphrodite, inventant ainsi la sexuation. Il l'expose dès 1960 au congrès de Bonneval puis en 1964 dans son séminaire XI.⁷⁹⁵

En anatomie, la lamelle est une « Partie courte et très fine d'une membrane, d'un tissu »⁷⁹⁶ qui est « la partie commune situé entre deux cellules voisines, elle est l'élément de cohésion des tissus ».⁷⁹⁷ Elle constitue une sorte de colle entre deux tissus et n'est pas à proprement parler structurée elle-même comme un tissu, « un faux-organe », précise Lacan.

L'image de la lamelle évoquée par Lacan est de son côté semblable à une crêpe ultraplate qui « passe partout, sous les portes », un « fantôme » insaisissable qui s'envole et dont la course est sans limite. Mais elle est aussi, en tant qu'organe de la libido, un pur instinct de vie. La lamelle représente « la présence du vivant » dans la parole du sujet, celle qui le « pousse » à parler. Les objets *a* s'y localisent.

La lamelle est l'incarnation imagée de la pulsion à l'œuvre, affairée à son ouvrage.

La lamelle aurait toute sa place dans la logique de sa théorie du stade du miroir comme représentante de la déhiscence inhérente à la constitution du sujet. La créature convoquée par Lacan est un être pré-biologique, une sorte d'âme du vivant tel qu'on le voit s'échapper de la bouche des figures des *Démoniaques dans l'art*, mais qui n'aurait pas figure humaine : « Considérons cet œuf dans le ventre vivipare où il n'a pas besoin de coquille, et rappelons que chaque fois que s'en rompent les membranes, c'est une partie de l'œuf qui est blessée (...) Eh bien ! Imaginons qu'à chaque fois que se rompent les membranes, par la même issue un fantôme s'envole, celui d'une forme infiniment plus primaire de la vie ». Nous retrouvons ici la cause du désir en place de « fantôme ». Et Lacan de filer la métaphore : « À casser l'œuf se fait l'Homme, mais aussi l'Hommelette ». Hommelette est la créature de la « lamelle ». Il conclut :

« Cette image et ce mythe nous paraissent assez propres à figurer autant qu'à mettre en place, ce que nous appelons la libido (...) ». Appréhendée ici sous la forme d'un organe « irréel (...) en prise directe avec le réel », c'est elle qui articule le montage de la pulsion opéré par Freud. « Notre lamelle représente ici cette part du vivant qui se perd à ce qu'il se produise par les voies du sexe », c'est-à-dire « ce qui est justement soustrait à l'être vivant de ce qu'il est

⁷⁹⁵ Jacques LACAN, in « Position de l'inconscient », *Écrits, op.cit.*, éd 1966, p. 829-850, et *Le Séminaire, livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Points Seuil, 1973, p. 220-224.

⁷⁹⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/lamelle>

⁷⁹⁷ <https://www.elsevier.com/fr-fr/connect/concours-paramedicaux/les-differents-tissus-de-lorganisme>

soumis au cycle de la reproduction sexuée. Et c'est de cela que sont les représentants, les équivalents, toutes les formes que l'on peut énumérer de l'objet a. » Or le sujet se constitue au champ de l'Autre par le moyen du langage, en articulant les signifiants en une chaîne. Aussi le « rapport à l'Autre est justement ce qui, pour nous, fait surgir ce que représente la lamelle – (...) le rapport du sujet vivant à ce qu'il perd de devoir passer, pour sa reproduction, par le cycle sexuel »⁷⁹⁸.

La lamelle est donc une image du manque qui hante le sujet, le manque dans l'objet primordial qu'est l'Autre corps externe mais que le sujet situe en lui-même, en le représentant sous toutes formes d'objets. Elle représente « son propre complément anatomique », qui vient se substituer au placenta au contact duquel était le nouveau-né, et qui disparaît à sa naissance, et dont la perte crée un manque incommensurable : c'est ce « fantôme » qui « s'envole », et que va incarner la mère, dont la présence corporelle est médiatisée par ses signifiants. Ainsi naît le sujet : il naît divisé par cet organe, qui tel un membre fantôme, organise son manque. Cet organe irréel a pourtant directement prise sur son réel psychique, provoquant désir ou angoisse selon qu'il manque trop ou est trop présent, mais il conditionne le mouvement même du sujet pour « se rejoindre », dit Lacan, se rejoindre à cette part perdue de lui-même à l'aide de l'appareillage du langage.⁷⁹⁹

La lamelle, qui se glisse entre le sujet et l'Autre comme une articulation biface, suit les contours de son corps tel que le langage le lui décrit : il est une construction topologique faisant apparaître une surface, un trou et un bord, qui représente l'excès de jouissance qui déborde le sujet. Cette figure montre ainsi une affinité de forme avec le tore et avec la bande de Moebius.

Elle s'inscrit de façon « pleine » dans le psychisme : quantité d'excitation créée par le manque, située en tant que telle sur le registre du pulsionnel, elle pousse aussi le sujet à parler, en constituant des réseaux de représentations qui « tamponnent » le manque, par des satisfactions de corps autres que par le retour du refoulé.

Quant aux termes d'activité et de passivité, ils traduisent la notion purement « grammaticale » utilisée par Freud pour décrire les mouvements d'aller-retour de la pulsion du sujet entre lui et l'Autre, les différents moments où il se fait sujet ou objet de l'autre dans la relation. Le sujet est toujours en effet activement sujet, même lorsqu'il se fait objet de l'autre, par exemple

⁷⁹⁸ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 221.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 223.

lorsqu'il « se donne un mal de chien » dans la jouissance masochiste. Contrairement au champ de l'amour qui préside aux échanges entre deux sujets, dans celui des pulsions, un seul sujet est en cause, un sujet agissant, car « il s'agit d'une pure activité *durch seine eigene Triebe* », avec ses propres pulsions, dit Freud.⁸⁰⁰

À chacun des trois temps de la pulsion, le sujet intercale la lamelle, il opère un collage pour se réunifier à l'aide d'un habile tissage de réseaux de représentations. Par la suite, le sujet se structure en donnant forme à son symptôme, il confère la forme d'une différence sexuelle à cette perte originelle, il fait en sorte que la lamelle « se reproduise par les voies du sexe ».

Cet organe irréel qui manque au petit humain et que vient incarner la volatilité du langage, la petite fille le fixe en une image emblématique de la perte définitive. Le pénis désormais halluciné comme objet de désir est livré aux aléas des substitutions imaginaires et devient utilisable dans ses productions sociales. En l'identifiant à un objet du corps réel dans l'Autre, elle opère bien une coupure, mais cette coupure est médiatisée par l'image. Or, la déhiscence introduite dès l'origine dans le corps par le moyen du langage, elle, n'a pas d'image à laquelle des mots puissent s'accrocher. La solution sublimatoire permet néanmoins de créer une représentation dans la suite logique de sa première trouvaille, en la réunifiant grâce à un bricolage imaginaire. « Cette lamelle est organe, d'être instrument de l'organisme. Elle est parfois comme sensible, quand l'hystérique joue à en éprouver à l'extrême l'élasticité »⁸⁰¹, explique Lacan.

Le garçon est structuré par le même manque qui ouvre la voie à des productions offrant des satisfactions « de corps » qui viennent apaiser ses tensions, mais comme nous l'avons vu, chez lui la sublimation chez lui passe par d'autres détours. Il lui faut un double de corps Autre, qu'il hallucine tout entier, alors que la fille a pu découper un objet dans l'Autre pour s'en faire une matrice de doubles à venir. Elle sait cependant qu'elle n'est pas l'Autre, même si elle peut se faire passer pour son objet.

La lamelle est une image qui peut nous montrer par quelles voies la circulation libidinale inscrit son mouvement dans la peinture, et constitue la représentation. Si elle semble en errance, elle décrit pourtant de façon privilégiée la dimension de déplacement de la pulsion dans le tableau induite par l'objet regard dans ses allers-retours.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁸⁰¹ « Position de l'inconscient », in J. LACAN, *Écrits*, op. cit, p. 848.

Topologie et forme dans le tableau

- Le tableau n'est pas la traduction de l'*homonculus*

Le double dessin d'un bonhomme connu aujourd'hui sous le nom d'*homoncule*, publié en 1950 par Wilder Penfield, au Royal Hospital de Montréal, est la traduction fantaisiste et monstrueuse des stimulations du cortex moteur et du cortex sensoriel en l'espèce de ces deux monstres.

Jean Clair dans son article « L'homme moderne ou la naissance de l'homoncule », remarque que ce travail de repérage des états immatériels somatiques et psychiques avait commencé bien avant lui, et qu'en matière de cerveau humain, « ici, moins qu'ailleurs, la carte n'est pas le territoire. Le dessin de l'homoncule n'est pas le corps de l'homme. ». Il a en effet repéré ce que Lacan avait déjà énoncé, à savoir que le psychisme est fondamentalement gouverné par des lois dont la biologie ne peut rendre compte. Il ne s'agit pas là d'une représentation du corps de l'homme, mais s'agit-il bien de celle de la pulsion ? Ce dont cette déformation témoigne, c'est de l'investissement plus ou moins important des différentes zones du corps par la représentation et donc, pourrait-on supposer, par les pulsions. Nous en déduisons que sa question porte sur la représentabilité du corps pulsionnel, du corps habité par cette pulsion langagière qui, à proprement parler, fait de l'organisme un corps, et donc de l'humain une créature que Lacan a qualifié de parlêtre. Mais ces dessins ne peuvent rendre visibles les flux et les passions qui l'agitent.

Les artistes ont à leur manière déjà posé cette question bien avant Penfield, remarque Jean Clair, qui cite à ce sujet Duchamp. Dans son *Grand Verre*, ce dernier avait entrepris de transformer une surface en une autre grâce à des formules mathématiques, produisant ainsi des anamorphoses et par « projection déformante d'un œil désirant ».

Peut-on soutenir comme Jean Clair que la conséquence d'un triomphe de la pulsion dans l'art contemporain est la laideur ? Cela expliquerait-t-il que l'art jette à la face du monde et sur son espace scénique une image de l'humain hystérisée et peu rassurante ? « C'est ainsi que

l'image du corps construite par le système perspectif y perd son identité en cessant de pouvoir s'imaginer au point de recoupement de tous les axes du visible. »⁸⁰²

Le corps traversé par la jouissance subit des transformations que les Anciens avaient repéré et attribuées à l'*hybris*, la démesure, le trop, le trop-plein de jouissance. Il dénote la présence d'un objet « que l'on ne saurait voir », voilé et dévoilé par le symptôme énigmatique. Cet excès qui déborde l'organisme est représenté par l'hystérie mise en scène dès l'antiquité dans les tragédies. Mais l'art hystérise aussi l'artiste et les spectateurs qui regardent ses œuvres sont des questionneurs de symptômes. L'art fait parler, et c'est un trait qu'il partage avec l'analyste.

Chez Bacon par exemple, il est patent qu'il ne s'agit plus d'identification, alors que précisément sa peinture est presque entièrement faite de portraits et d'autoportraits, « tout entière fascinée par le corps ». Bacon nomme ses séries *Tryptiques*, éclairant comme sous les feux de la rampe l'autre face du sacré, celle du versant déchet de l'objet, lié « à une conception de la série comme suite d'évènements multiples du corps et même comme leur condition d'apparition (...) celle de la quotidienneté du corps qui se défait jusqu'au dégoût ». ⁸⁰³

Bacon disait vouloir « faire la meilleure peinture du cri humain », et ceci grâce à un rendu de l'espace, et au sein de celui-ci, de l'espace corporel. Ses figures jouent et sont jouées dans des espaces aux configurations improbables, quelquefois bouches ouvertes comme pour un cri (avec pour modèle formel le *Portrait d'Innocent X* de Vélasquez, enfermé dans son fauteuil, qu'il n'a jamais vu à Rome, mais dont il a recueilli toutes les reproductions, comme les différentes modalités d'une série ; ou bien l' *Étude pour un portrait* de Van Gogh, qui à l'inverse traduit un éclatement).

- Peut-on articuler corps et pulsion à l'aide du concept de forme ?

Le terme *forme* est employé par Lacan pour modéliser simplement l'image psychique du corps du sujet : « L'étonnant est que la forme ne livre que le sac, ou, si vous voulez, la bulle, car elle

⁸⁰² Ibid., 150

⁸⁰³ Ibid., 151

est quelque chose qui se gonfle ».⁸⁰⁴ On peut voir dans ce sac la forme à laquelle peut être ramenée tout corps gonflé par la pulsion : il est l'image paradigmatique du phallus s'il en est. Ce sac, référé à la théorie des ensembles de Cantor par Lacan, est « connoté d'un ambigu de 1 et de 0, seul support adéquat de ce à quoi confine l'ensemble vide qui s'impose dans cette théorie (...) Il n'en reste pas moins qu'un sac vide reste, soit l'un qui n'est imaginable que de l'existence et de la consistance qu'a le corps, d'être pot. Cette existence et cette consistance il faut les tenir pour réelles, puisque le réel, c'est de les tenir. D'où le mot *Begriff*, qui veut dire ça. »⁸⁰⁵ C'est là la « forme » générique dans laquelle peut se couler la pulsion. Car les diverses formes que peut prendre un corps, quel qu'il soit, c'est la vacuité qui en crée la possibilité d'existence, par la possibilité qu'elle offre au sujet d'y faire circuler la parole.

Peut-on imaginer de la même façon une forme paradigmatique de la pulsion ?

Lacan en arrive à formuler une définition des pulsions qui nous laisserait penser qu'il y a là un impossible : « les pulsions, c'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire »⁸⁰⁶.

Le Séminaire XXIII ouvre son enseignement d'une façon inédite sur les diverses trouvailles du sujet pour tenir sa place dans le monde quelle que soit sa structure. Lacan y opère directement une castration de la dimension phallique qu'a pu revêtir le concept de pulsion pour certains. Il critique au passage les psychanalystes anglais en les qualifiant de philosophes : « Ils s'imaginent qu'il y a des pulsions, et encore, quand ils veulent bien ne pas traduire *Trieb* par *instinct* », ce que Freud lui-même s'était bien gardé de faire. « Ils ne s'imaginent pas que les pulsions, c'est l'écho dans le corps qu'il y a un dire ». Il poursuit en rappelant que ce dire « résonne », « consonne » dans le corps qui y est sensible en y pénétrant, par un orifice, l'oreille, qui ne peut « se boucher, se clore, se fermer. C'est par ce biais que répond dans le corps ce que j'ai appelé la voix. »⁸⁰⁷ Une fois de plus est réaffirmée l'idée que la pulsion est un effet du langage ce qui traverse un corps creux, il en est le retentissement.

- Par de corps hors de ce dire qui « l'informe ».

⁸⁰⁴ J. LACAN, *Le sinthome*, op. cit, p. 17.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ J. LACAN, *Le sinthome*, op.cit., p. 17.

En effet, le mot *corps* emporte l'idée d'un assemblage organique ayant une fonction unifiée par le psychisme du sujet. Mais c'est la pulsion invocante de la parole qui traverse cet organisme et fait de lui un corps. Agnès Aflalo s'est penchée sur la formule de Lacan, le corps étant selon lui « décerné » par le langage : « le corps... c'est le langage qui le décerne », dit-il.⁸⁰⁸ Extraite de « Radiophonie », elle date de 1970, soit quelques années avant son séminaire *Le sinthome*. Lacan introduit alors dans son enseignement la jouissance comme nouvel effet du signifiant. Selon Agnès Aflalo, il s'ensuit que « Les deux composantes du corps résultent maintenant de l'articulation signifiante : d'une part le corps comme signifiant et d'autre part l'objet de la pulsion comme hors-corps ou extime au corps (le Séminaire XVI) ». Ce serait donc le langage qui nous attribuerait un corps, qui sans lui resterait un organisme. Le mot *décerner* se laisse aussi entendre comme cerner, isoler « un moins de jouissance produit par le signifiant ». Ce corps est du registre de l'avoir et non de l'être. Mais pour compenser la déperdition de jouissance qu'il induit, le langage produit également dans le corps un « plus » que Lacan appelle un « plus-de-jouir ». En nommant cet objet « plus de jouir » par référence la notion marxiste de plus-value, Lacan avait déjà redéfini l'objet *a* dans le Séminaire XVI. Dans *Radiophonie* Lacan explique que l'appareil signifiant « doit introduire de la jouissance en plus pour que la machine tourne », pour que la pulsion puisse circuler. « Et ce n'est que dans un temps second que cette fonction symbolique est remplie par un morceau de « corps » pour que ça devienne réel. C'est donc bien l'entropie qui fait « prendre corps » au plus de jouir ».⁸⁰⁹ Or ce décernement ne va pas sans un certain discernement du monde qui l'entoure pour le sujet.

⁸⁰⁸ J. LACAN, *Autres écrits*, op. cit, p. 409.

⁸⁰⁹ Agnès Aflalo, « Le corps décerné », Ornicar ? s. d., <http://wapol.org/ornicar/articles/180afl.htm>.

Du bon usage du tableau

Dans le tableau, dit Lacan, ce n'est pas du désir du sujet comme « désir de l'Autre, mais d'un désir à l'autre qu'il s'agit, au bout duquel est le *donner-à-voir*. » Le tableau nourrit la voracité de l'œil.⁸¹⁰

C'est pourquoi « (...) l'œuvre ça les apaise, les gens, ça les réconforte en leur montrant qu'il peut y en avoir quelques-uns qui vivent de l'exploitation de leur désir. Mais pour que ça les satisfasse tellement, il faut bien qu'il y ait aussi cet autre incidence, que leur désir, à eux, de contempler y trouve quelque apaisement. Ça leur élève l'âme, comme on dit, c'est à dire que ça les incite, eux, au renoncement. »⁸¹¹

À la jouissance de l'hystérique qui donne à voir son corps comme un symptôme, à celle de l'obsessionnel qui retient sa jouissance dans les rets de la pensée, à celle du pervers qui accède directement à une jouissance du corps propre grâce à un objet réel, l'artiste a préféré sa jouissance singulière de corps propre.

Il dépose son faire dans un corps réel donné en pâture au regard de l'Autre.

Ce que l'hystérique et l'obsessionnel dissimulent sous leur symptôme, l'artiste le donne à voir en l'incarnant dans un objet : il s'agit de son corps de jouissance. Et il en jouit. La boucle est bouclée sans qu'il ait besoin d'aller plus loin. La jouissance phallique du corps propre de l'autre, ce n'est pas son affaire, c'est *beurk*, il la laisse tomber et l'objet fétiche avec. Il ne cherche pas non plus de jouissance phallique en utilisant l'autre comme un objet, ce que le pervers donne directement à voir, provoquant le cas échéant son angoisse.

L'artiste choisit de tourner le dos aux jouissances infantiles, tout en trouvant un moyen de conserver une jouissance du voir et du faire bien nouées. Et il les dépose en d'autres tissus, qui supportent sur leur envers visuel la jouissance de l'Autre.

Il donne en pâture à l'Autre du langage des doubles du corps asexué de la *Chose*.

Il lui donne à voir son corps de jouissance.

À bien regarder l'œuvre, on en voit la jouissance, on jouit de la jouissance de l'artiste. Mais ça nous regarde.

⁸¹⁰ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 130, 131.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 126.

D'un autre côté, l'artiste peut ainsi se faire voir sous les dehors d'un objet de valeur, il jouit de se montrer à l'Autre sous les dehors d'une « belle » image. Mais il n'a pas besoin de son assentiment pour en jouir, cette reconnaissance vient en sus, elle est supplémentaire.

Car avant tout, « Si c'est une satisfaction, dit Lacan, c'est une satisfaction qui ne demande rien à personne. »⁸¹²

Même s'il ne fait pas trop tache en société.

⁸¹² J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 137.

5. Un Autre corps tu montreras

Cerner le corps, c'est donc tout l'objet du langage.⁸¹³ Alors comment définir ce qu'est un corps à l'aide du langage sans échouer à le dire ? Comme s'il avait fallu tout le parcours qui précède pour brosser un semblant du portrait de l'Autre corps de la peinture... et pour réaliser que c'est un impossible.

Dans la philosophie antique, le corps désignait l'organisme, opposé à un autre terme, l'âme, ou psychè, souffle vital censée venir l'animer, lui donner vie. Et la définition première qui en est donnée par le Centre national de ressources textuelles et lexicales⁸¹⁴ est celle-ci : « Partie matérielle des êtres animés », qui ajoute : « l'organisme humain (par opposition à l'âme, à l'esprit) ». Cette définition rejette le corps du côté de la matérialité de l'objet contenant, et le dissocie de la vie en tant qu'entité distincte venant l'habiter.

Ce terme est en vérité bien difficile à cerner autrement que lié à l'existence humaine elle-même. Cronenberg disait récemment lors d'un entretien sur France Culture que « La condition humaine, c'est le corps »⁸¹⁵.

Il suffit pour s'en convaincre d'un bref survol de l'article *Corps* sur Wikipédia, qui montre l'étendue du champ sémantique qu'il infiltre, pour entrevoir la place de ce concept dans le langage humain.

L'ordre d'apparition des domaines abordés ne me semble pas anodin : la biologie prime, la vision du corps organique étant censée être celle de l'étude de la vie, comme son étymologie l'indique. Suivent l'architecture, les mathématiques, et les autres sciences, sans parler de technologie, toponymie, personnalités, entités administratives, religion ...

La première entrée, « biologie », retient deux définitions : « Corps : un tout biologique chez l'homme (le corps humain) comme chez l'animal », et « Corps : cadavre d'une personne décédée ».

⁸¹³ « le corps (...) c'est le langage qui le décerne » dit Lacan dans « Radiophonie », in J. LACAN, *Autres écrits*, op. cit, p. 409.

⁸¹⁴ <http://www.cnrtl.fr/étymologie/corps>

⁸¹⁵ <http://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/david-cronenberg-artiste-double-et-obsessionnel>

Cette deuxième définition ne manque pas de surprendre : ce corps dont l'étude en appelait à la notion même de vivant, bascule aussitôt du côté de la mort. Elle atteste de l'emprise du discours de la Science aujourd'hui, mais il en a déjà été ainsi dès les débuts de la science anatomique, alors même que la religion était encore au pouvoir. La Science vaut comme discours du maître, quel que soit le media qui prévaut, y compris celui de la toile désincarnée, le numérique.

D'ailleurs les occurrences du mot corps dans le discours scientifique sont énumérées tout d'abord en biologie (qui détaille différents organes, les découpe en corps comme « corps calleux », et met sur le même plan le corps des insectes avec les termes de « corps allate » ou de corps cardiaque », tous deux référents au cerveau des insectes), puis en chimie et en physique.

On peut aussi se demander pourquoi le nombre de recherches sur le corps aujourd'hui est si important, et cela dans toutes les disciplines. Cela dénoterait-t-il une « course après le corps » ?

Lacan énonce : « Le parlêtre adore son corps, parce qu'il croit qu'il l'a. En réalité, il ne l'a pas, mais son corps est sa seule consistance, consistance mentale bien entendu, car son corps fout le camp à tout instant. Il est assez miraculeux qu'il subsiste durant le temps de sa consommation ».⁸¹⁶

Mais c'est au processus de création lui-même que se réfère Léonard de Vinci lorsqu'il emploie la formule attribuée à Brunelleschi *Ogni pittore dipinge se*, « tout peintre se peint lui-même », « ressemblance » que Pétrarque qualifie de « sorte d'ombre », de « je ne sais quoi de caché qui a cette force » qui rappelle le père chez le fils... ce qui n'est pas sans évoquer pour nous un certain « trait unaire » et sa trace singulière.⁸¹⁷ La « manière », la « sprezzatura », qui pour Baldassare Castiglione signe la subjectivité de l'artiste, n'est pas sans évoquer la pulsion à l'œuvre.

L'un des projets de Daniel Arasse a été de souligner ponctuellement la présence de ce trait, « marque de la personnalité » de l'artiste, « portée par le « sujet de l'énonciation » dans le « sujet de l'énoncé » (ou son dispositif) », par la structure d'ensemble de l'image, ou par un élément récurrent, ou par un écart unique entre les objets visuels. Elle consiste, selon ses

⁸¹⁶ J. LACAN, *Le sinthome*, op. cit, p. 66.

⁸¹⁷ Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau : essai d'iconographie analytique*, 2006, p. 9 et 10.

propres termes, à montrer comment transparait dans une œuvre « *Le Sujet dans le tableau* : comment, dans certains cas, le sujet -thème et le sujet-auteur se donnent réciproquement figure. »⁸¹⁸

Daniel Arasse écarte l'approche « psychologisante », du XIX^e siècle, fondée sur l'idée d'un « caractère » de l'artiste comme conséquence des événements rencontrés pendant sa vie, et il revient sur le fait qu'à la Renaissance, la conscience de soi était rapportée à la théorie des humeurs. Il rappelle par exemple que lorsque Vasari dans *Les Vies*, décrit la relation de Filippo Lippi comme « vénusienne », il évoque un processus psychique sur lequel Freud s'est penché en mentionnant les destins de la pulsion « inhibée quant à son but » : ne pouvant posséder les femmes qu'il désirait, le peintre les représentait pour calmer ses ardeurs.⁸¹⁹

L'historien d'art s'est donc attaché à identifier le travail de transformation opéré par la pulsion lorsqu'elle donne lieu dans la représentation à des « écarts » qui permettent de repérer l'investissement personnel de l'artiste, et il propose même une lecture analytique de la « forme » du tableau à partir de *L'Interprétation des rêves* de Freud. Partant du principe que « la peinture narrative travaille elle aussi à transformer un récit en figures », Arasse utilise cet outil freudien en dépassant « l'ambiguïté terminologique qui fait que le « contenu » (freudien) du rêve correspond au « sujet » (panofskien)⁸²⁰ du tableau tandis que ses « pensées » sont l'équivalent du « contenu » de l'œuvre peinte (« trahi mais pas affiché »).⁸²¹ *Le Verrou* de Fragonard est un exemple qui illustre comment les détails des drapés représentés trahissent le désir du peintre en imageant des objets partiels du corps.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 14-16.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

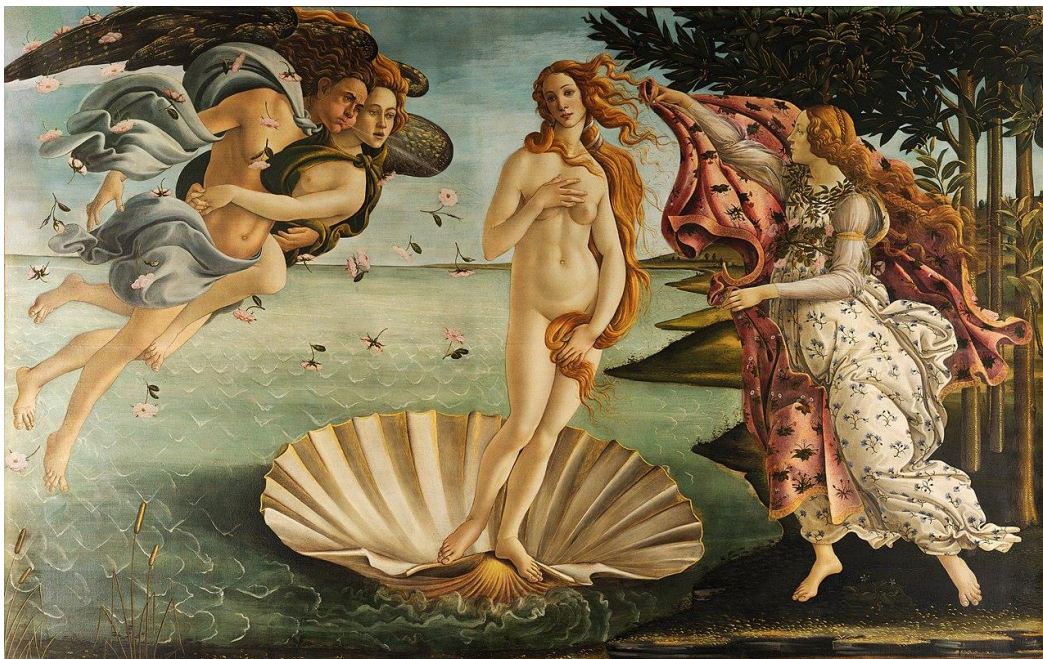
⁸²⁰ Référé à un répertoire iconographique symbolique

⁸²¹ Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, op. cit, p. 24.

5.1. Un corps surréaliste

5.1.1. Les corps-phallus

La Vénus, corps phallique idéalisé



Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, ca 1485.⁸²²

L'affinité de la peinture avec le corps de la femme en fait un thème de représentation fréquent, ce qui confirme son lien avec *La Chose première*. Le corps féminin, souvent pris pour modèle dans la peinture, incarne en effet à merveille un objet phallique désirable. Il peut se présenter comme corps sublimé fermé au regard par différents moyens, mais représente un « logis » potentiel pour le fantasme.

⁸²² Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, ca 1485, Tempera sur toile, 172,5 × 278,5 cm, ca 1485, Galerie des Offices, Florence, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22507491>.

Objet symbolique premier, le corps de la femme est au principe de tout échange symbolique. Il y a donc lieu de s'interroger sur toutes les métaphores dans le discours qui font s'équivaloir au corps féminin les créations humaines qui ont été des enjeux du pouvoir et de la politique : il suffit de penser aux places fortes, aux villes, aux églises, aux nations elles-mêmes gouvernées par des « corps d'état » dont on ne peut que supposer la valeur virile. Dès lors la parenté symbolique de la place du corps de la femme avec celle de l'œuvre d'art peut être questionnée comme celle d'un objet d'investissement substitutif sous l'angle du déplacement pulsionnel, à la manière dont le serait un corps.

Lacan relève l'attachement prévalent d'un type de sujet pour la fille, incarnant l'objet phallique imaginaire en tant que « fonction que l'on peut dire mythique, qui se dégage à la fois des mirages pervers et de toute une série de constructions littéraires que nous pouvons grouper selon les auteurs, sous des chefs plus ou moins illustrés ». Il cite ici Mignon la bohémienne dont la position bisexuée est soulignée par Goethe lui-même, qui vit avec un homme qui a grand besoin d'elle car elle est ce qui lui manque, et « en fin de compte le secret de sa véritable puissance. »⁸²³ Ce principe s'applique d'autant plus à la peinture qui à la fois la prend pour modèle, et compose par sublimation un corps de représentation phallique. D'ailleurs Lacan lorsqu'il « élève l'objet à la dignité de *La Chose* », se réfère à l'héritage laissé par les *Précieuses*, celui-ci étant lui-même une variante de l'*Amour Courtois*.

Gérard Wajcman rappelle la fonction de masquage du voile, mais aussi de la beauté :

*« Cela étant dit, on peut se faire une idée de comment on masque le manque. C'est, si l'on veut, la fonction de ce qu'on nommerait la peinture à voile. En un sens, cela aura été le rôle de la Beauté. Parce que la Beauté est structurée comme la Naissance de Vénus de Botticelli. La naissance de la Beauté, c'est ce qui nous cache la vérité de cette naissance, c'est-à-dire justement la castration, celle ici du père, dans le récit mythologique, dont le jet des génitoires dans la mer a engendré une petite mousse blanche d'où est sortie Vénus-Aphrodite. Pas de beauté qui ne se profile sur fond d'horreur, pas d'image qui ne soit un rideau baissé sur le manque. »*⁸²⁴

Ce fond d'horreur, Georges Didi-Huberman l'a approché de près en abordant la peinture de la Vénus de Botticelli sous l'angle des Vénus des médecins. Il prend d'emblée ses distances avec l'admiration aveugle du tout-venant face à ce tableau, et perçoit l'opacité et la fermeture de sa représentation comme provoquant un trop-plein de jouissance qui suscite chez lui un malaise.

⁸²³ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 168.

⁸²⁴ Gérard WAJCMAN, « L'image et la vérité », *Savoirs et clinique* 3, n° 2 (2003): p. 57-71.

« Voilà comment un corps dénudé - cette sorte de strip-tease pictural, pétrifié autant qu'échevelé, frontalement offert malgré sa gestuelle de pudeur – devient l'incarnation, la désincarnation, devrait-on plutôt dire, du nu en tant que genre idéal. »⁸²⁵

Et l'auteur de se référer au phénomène que Freud nomme « isolation » dans *Inhibition, symptôme, et angoisse*, signant la névrose obsessionnelle, et caractérisant la rupture défensive des associations de la pensée entre nu et nudité qu'implique le tabou du toucher.⁸²⁶

Car l'historien d'art, au un regard orienté par ce savoir, n'ignore pas l'horreur qui sous-tend la « nudité impure » de cette représentation, et la met en lumière. Il cite le *De Pictura* d'Alberti qui préconise, pour une observation efficace de la nature, d'ouvrir les corps. Didi-Huberman note que, bien que « l'appel à l'étude anatomique - voire à la pratique des dissections - ne soit pas, chez Alberti, aussi explicite qu'il le sera peu après chez Léonard de Vinci, il devient clair que la composition des membres, leur vénusté et leur beauté même sont conditionnées par la cruauté objective d'un acte tranchant, l'ouverture de l'enveloppe corporelle ». D'où « la hantise de l'écorché », dit-il, qui ne va pas sans le savoir du peintre impliqué dans « l'habillage » successif des corps par les muscles, la chair, la peau⁸²⁷. Or, la Vénus anadyomène est une forme issue de l'informe, issue d'une matière composite, de mer, de sang et de sperme (on se souvient qu'elle naît, comme son nom grec Aphrodite l'indique, de l'émasculatation de Chronos par Zeus) : « l'impureté et l'arrachement constituent bien, dans cette vision humaniste de Vénus, deux principes d'ontologie fondamentale », comme le montre l'orphisme. L'auteur cite à ce sujet Edgar Wind : « Chaque fois que l'Un suprême s'abaisse jusqu'au Multiple, on imagine cet acte de création telle une agonie sacrificielle, comme si l'Un était taillé en pièces et éparpillé. La création est ainsi conçue, comme une mort cosmogonique, dans laquelle la force concentrée d'une divinité est offerte et dispersée », selon ce qu'Edgar Wind nomme le « rythme dialectique de l'Un et du Multiple. »⁸²⁸

Les saints martyrs ou pénitents sont représentés nus, tel Saint Sébastien, à l'image du Christ, le Verbe incarné. Cette nudité sacrificielle est partie intégrante du « Renoncement à la chair », et ce dès l'antiquité tardive, ainsi que Peter Brown l'a analysé⁸²⁹.

⁸²⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999, p. 16, 14.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 45, 46.

⁸²⁹ Peter Brown, *Le renoncement à la chair: virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*. Paris: Gallimard, 2013.

Mais « lorsque l'humiliation passe la limite et devient Punition (...) la nudité coupable devient une nudité coupée, livrée à l'ouverture des corps comme à l'angoisse des âmes. »⁸³⁰



Marc Quinn, *A general view of « Lara Stone Naked on a Bed of Raw Meat »*, 30 mai 2013.⁸³¹

La photographie du corps fermé de la femme nue et enceinte, allongée sur un lit de morceaux de viande fraîchement découpés que nous montre par Marc Quinn semble faire référence à la Vénus de Botticelli.⁸³² À quelques différences près.

Là se montre le monceau de chairs sur lequel repose l'histoire de l'esthétique. L'image rappelle qu'elle se fonde sur la transgression d'un tabou pas même mentionné dans les tables de la loi : celui de l'interdit de la consommation de la chair humaine. En effet si l'interdit de l'inceste fonde toutes les autres lois sociales, Marc Quinn montre ici que la peinture de son côté transgresse un interdit plus archaïque encore. La dimension dévoratrice du regard est exposée dans ce découpage digne d'un étal de boucherie de supermarché.

Si la vision des chairs écarlates est difficilement soutenable au premier abord, peu à peu cependant le regard s'habitue... et en vient à oublier ce que pourrait être le contact visqueux du support sur lequel elle repose, pour s'identifier à la figure humaine. Or, cette femme n'est

⁸³⁰ G. DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Venus*, op. cit, p. 57.

⁸³¹ Marc Quinn, *A general view of « Lara Stone Naked on a Bed of Raw Meat »*, 30 mai 2013, Photo, 30 mai 2013, Photo by Marco Secchi/Getty Images, <https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualité/photo-d'actualité/169917178?adppopup=true>.

⁸³² La citation picturale se réfère en réalité bien évidemment, comme le relevait Anne Corneloup, à la *Vénus* du Titien ! Néanmoins l'opacité formelle du corps de la femme n'en évoque pas moins le corps fermé de celle de Botticelli auquel se réfère Didi-Huberman.

précisément pas humaine, car aucune fente ne vient sexualiser la représentation de son corps. Elle n'est pas le « monceau d'entrailles, pitié douce » évoqué par Baudelaire.

Ici la clôture du corps féminin est parfaite, le sexe n'est pas même dissimulé par un voile de pudeur, il est tout simplement invisible, ou effacé, gommé, et le ventre rebondi exposé est bien reclos sur ce qu'il renferme. Le paradoxe est que l'impudeur de la nudité de ce corps semble pourtant totale, et son inaccessibilité n'a d'égal que la désexualisation opérée par l'image. L'étalement de la pose, l'abandon et l'indifférence du regard vont bien au-delà de la provocation de l'Olympia de Manet. L'image du modèle et de son support, travaillée pour être lisse au point de briller d'un éclat cireux, reflète l'inaltérabilité de l'objet d'art. La femme photographiée, Lara Stone, mannequin modèle célèbre, peut-être regardée par tous, elle n'en reste pas moins une icône inaccessible. D'elle on pourrait dire, à l'égal de la Vénus de Botticelli : « elle est aussi reclose, impénétrable qu'elle est belle »⁸³³. Image dévorée des yeux, mais ne pouvant satisfaire aucun appétit, l'artiste l'a protégée définitivement, et il la lègue intacte à la postérité. Est-ce une façon pour lui de souligner que l'action civilisatrice de l'image n'est jamais qu'un leurre ? L'image se consomme toujours crue. La chair découpée appelle ici le spectateur à voir la part non domesticable, irréductible qui l'habite, et avec elle sa cruauté fondamentale. Le sujet du tableau est le spectateur lui-même, tel que l'artiste le voit. Il est, dans sa jouissance asexuée, un consommateur d'images.

C'est la raison pour laquelle les images que donnent à voir ces corps ne sont pas sexuées : les pulsions qui les animent, pas plus que la jouissance dont celles-ci sont le signe, ne sont pas le fait d'un genre masculin ou féminin. Elles témoignent plutôt de que ces corps sont les scènes de fantasme des sujets, habités par une jouissance phallique localisée qui produit des effets de forme érigées rigides, ou bien par une autre jouissance, non localisée dans la représentation cette fois, qui a pour effet de faire chuter les corps tout entiers, de les faire glisser et fondre vers le sol.

⁸³³ G. DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus*, op. cit, p. 11.



Luca PENNI, *Combat d'hommes nus devant un bûcher*, première moitié du XVI^e⁸³⁴

Les représentations de ces corps idéalisés sont à situer sur le même plan que ceux, déformés et contorsionnés par les pulsions hystériques, déjà présentes par exemple chez les artistes de la Renaissance. Ces corps « désidéalisés » sont aussi des corps déssexualisés. L'exposition *Posséder et détruire- Stratégies sexuelles dans l'art d'Occident*⁸³⁵ a mis en relief cet aspect des représentations du corps ayant longtemps été passé sous silence.

L'auteur du texte du catalogue, Régis Michel, alors conservateur du département des Arts graphiques du musée du Louvre, s'est appuyé sur son savoir psychanalytique. Il intitule l'un de ses chapitres « Freud selon Signorelli », ⁸³⁶ dans lequel il établit un parallèle entre deux analyses : « Freud : oublier Signorelli » et « Signorelli : oublier la femme ». Et il montre comment, dans la peinture de cet artiste, « le muscle a tout envahi »⁸³⁷, organe qu'il identifie comme étant la source organique de la pulsion sadique. En se référant au texte de Freud « Pulsions et destins des pulsions »⁸³⁸, il affirme que la peinture contredit ici la théorie de Freud, qui voyait dans le sadisme « un principe d'action qui assure son emprise sur le corps propre. Car la fresque *Le Jugement dernier* d'Orvieto (1499), à laquelle Freud fait allusion⁸³⁹,

⁸³⁴ L. PENNI, *Combat d'hommes nus devant un bûcher*, première moitié du XVI^e, Plume, encre brune, lavis beige, rehauts de gouache blanche, traces de stylet sur papier lavé beige. Collé en plein., 0,31 m x 0,475 m, première moitié du XVI^e, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques.

⁸³⁵ R. MICHEL, *Posséder et détruire*, op. cit.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 40-51.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸³⁸ S. FREUD, *Métapsychologie*, op. cit, p. 34.

⁸³⁹ Sigmund FREUD, " Sur le mécanisme psychique de l'oubli", in *Résultats, idées, problèmes*, v.1, Paris, op.cit., p. 100.

sert selon lui « la *glorification* du corps masculin » : le peintre « se débarrasse à bon compte – au moins provisoirement- de l'agressivité pulsionnelle que suggère l'hypertrophie du système musculaire. »⁸⁴⁰ La peinture donne à l'artiste le pouvoir de déplacer une part de sa libido dans sa peinture grâce à la sublimation des pulsions.

L'historien d'art montre en effet que la scène représentant la *Résurrection* ne fait surgir que des mâles, de même que la mêlée des *Damnés* affublés d'excroissances phalliques, et que celle des *Élus*, qui sont des « monstres doucereux » asexués. Ce fétichisme phallique trouve son apogée avec la gravure intitulée le *Combat d'hommes nus* de Luca Penni (Paris, Musée du Louvre) qui « n'est plus qu'un coït collectif où prospère aveuglément la frénésie du même. »⁸⁴¹ L'auteur rappelle alors que « La femme est au peintre ce qu'*elli* est à *Signore* : (...) un vestige d'altérité. Mais ce qui compte, c'est le substantif : *Signore/Herr*. » Le 7 août 1901 Freud écrit à Fliess que « le refoulement, mon problème crucial, n'est possible que du fait d'une réaction entre deux courants sexuels » Et Régis Michel d'en conclure que « La théorie du refoulement et la bisexualité s'avèrent, chez Freud, entièrement synchrones. *Sigmund/Signore/Signorelli* : ces trois-là ne font qu'un (...) L'oubli d'Orvieto, c'est le refoulement de l'homosexualité, dans le moment même où se théorise quelque chose comme la bisexualité. »⁸⁴²

Cet « oubli » de la femme au profit d'une omniprésence de la jouissance phallique est rendu manifeste par le choix de l'illustration de la couverture du catalogue : il s'agit d'une gravure de Luca Signorelli représentant un homme nu de dos portant un cadavre que l'on peut identifier comme une femme « à sa chevelure extensive et sa morphologie grêle », et qui contraste avec le corps de l'homme : « Entre le corps triomphant du porteur et le corps étique du cadavre l'antithèse est obscène à des fins démonstratives : elle conjure la menace de la différence en vouant la féminité à la fosse commune, comme si le destin de l'autre - l'autre sexe - était d'essence mortifère ». ⁸⁴³

⁸⁴⁰ R. MICHEL, *Posséder et détruire*, op. cit, p. 50.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 52, 53.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 51.



Francisco DE ZURBARÁN, *Sainte Agathe*, 1630-1633.⁸⁴⁴

Lacan, amateur de peinture, a comparé plusieurs versions d'un même thème.

Ainsi, il s'est penché sur la figure de Saine Agathe une première fois en 1960 dans « Position de l'inconscient », en prenant appui sur l'œuvre réalisée par Tiepolo, et une deuxième fois en 1962 dans *L'Angoisse*, pour la version de Zurbaran.

Le signe iconique représente l'objet qui reste, et se montre dans sa dimension métonymique, au plus près de l'image qui résiste à la symbolisation.

De même, le premier de ces objets emblématisés, le sein, « n'est pas seulement la source d'une nostalgie « régressive » pour avoir été celle d'une nourriture estimée. Il est lié au corps maternel, nous dit-on, à sa chaleur, voire aux soins de l'amour. Ce n'est pas donner là une

⁸⁴⁴Francisco DE ZURBARÁN, *Sainte Agathe*, 1630-1636, huile sur toile, 127cm x 60 cm, 1636, Musée Fabre, Montpellier.

raison suffisante de sa valeur érotique, dont un tableau (à Berlin) de Tiepolo dans son horreur exaltée à figurer sainte Agathe après son supplice, nous paraît plus proche dans l'idée. »⁸⁴⁵

Ce qui est montré comme objet dans le tableau, Lacan s'empresse de le reprendre en tant que représentant l'objet du désir. Il précise :

*« En fait il ne s'agit pas du sein, au sens de la matrice, quoiqu'on mêle à plaisir ces résonances où le signifiant joue à plein de la métaphore. Il s'agit du sein spécifié dans la fonction du sevrage qui préfigure la castration. Or le sevrage est trop lié dans l'expérience aux fantasmes du morcellement de la mère pour que nous ne soupçonnions pas qu'il faille en placer le plan de partage entre le sein et la mère, que le sevrage, c'est le sein perdu comme cause dans le désir. »*⁸⁴⁶

Il s'agit donc de l'objet sein en tant qu'il préfigure le manque dont s'origine le désir : cet objet est découpé dans le réel en tant qu'il y manque, il s'en est absenté. Il cause le désir en tant représentant de la représentation de la satisfaction perdue, qui ne pourra jamais se représenter.

Plus loin, dans *L'Angoisse* Lacan pose la question de l'objet *a* qui, comme reste du désir, se montre comme tel dans la peinture :

*« Quand je vous ai parlé des seins et des yeux à partir de Zurbarán, de Lucie et d'Agathe, n'avez-vous pas été frappés du fait que ces objets a se présentaient là sous une forme positive ? Ces seins et ses yeux que je vous ai montré sur le plat où les supportent les deux dignes Saintes (...) apparaissent avec un signe différent de ce que je vous ai montré ensuite à propos du phallus, lequel est spécifié par le fait qu'à un certain niveau de l'ordre animal, la jouissance coïncide avec la détumescence, sans qu'il n'y ait rien là de nécessaire (...). C'est parce que le phallus fonctionne dans la copulation humaine, non pas seulement comme instrument du désir, mais aussi comme son négatif, qu'il se présente en la fonction de a avec le signe moins. »*⁸⁴⁷

Si ce dernier, le phallus en sa forme détumescence, « se trouve promu au niveau du sujet sous la forme d'un manque irréductible. », les seins et les yeux représentés en leur forme phallique incarnent bien le reste en jeu dans le désir qui se trouve ici offert en pâture au regard, dans la fonction d'enseignement du tableau qui préconise comme voie à suivre le renoncement à tout désir charnel, en l'occurrence à la pulsion orale et scopique. La représentation acte littéralement la parole de l'évangile : « Si ton œil droit entraîne ta chute, arrache-le et jette-le loin de toi : car il est préférable pour toi que périsse un seul de tes membres et que ton corps tout entier ne soit pas jeté dans la Géhenne ». ⁸⁴⁸ Leur représentation capte et arrête le regard.

⁸⁴⁵ J. LACAN, *Écrits 2*, op. cit., éd. 1999, p. 328.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 327.

⁸⁴⁷ J. LACAN, *L'angoisse*, op.cit., p. 207.

⁸⁴⁸ Évangile de Matthieu 5 : 29 *La Bible, traduction œcuménique TOB*, Villiers-le-Bel, Bibli'O-Soc. Biblique française [u.a.], 2010.

La peinture réalise ainsi la coupure qui fait horreur par voie scopique interposée. Interdisant la « consommation » de l'objet lui-même, elle barre la route à toute perspective de poursuite possible du premier contact que constitue le regard. Elle donne accès au voyeur à une satisfaction charnelle bien moindre par le biais de ces bouts de corps, dont l'imperméabilité oppose une fin de non-recevoir au désir. Ces seins sont inavalables, et ce qui lui est promis est en réalité un gouffre ouvert par le mouvement de retrait du torse, vêtu d'un noir et dont l'ombre saigne en son centre, en son cœur, le corps de la sainte étant à l'image du corps de la toile. Les couleurs indiquent le sens de la lecture qui effectue la coupure : de haut en bas, le manteau rouge « coule », sanguinolent, comme l'ont été vraisemblablement les seins. Mais c'est aussi le corps tout entier qui est entraîné dans cette chute qui imprime au corps divisé un mouvement de bascule vers l'arrière et vers le bas, et qui semble détacher tout l'avant du corps, le découpant en deux parties comme on ouvrirait un fruit. La couleur rose déposée dans l'entre-jambe s'est éteinte, elle n'est déjà plus celle de la chair vivante. La vie est encore présente dans la délicatesse du coloris légèrement incarnat des mamelons, qui fait écho au rose des joues, elle est un reste sur le point de disparaître, noyée dans la pâleur de porcelaine. La nostalgie du visage est celle déjà de qui s'en est allé.



Francisco DE ZURBARÁN, *Sainte Lucie*, 1636.⁸⁴⁹

⁸⁴⁹ Francisco DE ZURBARÁN, *Sainte Lucie*, 1636, huile sur toile, 115cm x 68 cm, 1636, Musée des Beaux-arts de Chartres, <https://mabooklist.files.wordpress.com/2012/01/francisco-de-zurbarc3a1n-saint-lucy-detail-4.jpg>.



Francisco DE ZURBARÁN, *Sainte Lucie*, 1636 (détail)⁸⁵⁰

Là aussi, les objets que sont les yeux sont offerts sur un plat, à consommer.

Le premier martyr chrétien avant la lettre, Saint-Jean Baptiste, est le prototype de ce procédé de découpage et de présentation sur un plat de l'objet concerné. Cependant ce n'est pas lui qui offre sa tête sur un plateau au roi Hérode mais une femme, Salomé. Par ailleurs, peut-on considérer la tête comme un objet partiel ?

La tête n'est pas un objet du corps qui puisse être considéré comme un objet partiel au sens pulsionnel du terme, celui qui nous intéresse ici. La décapitation, le décollement est un acte qui entraîne directement la mort, la mort du sujet. « Coupez-lui la tête ! » est la phrase prononcée par la reine qui, dans *Alice au pays des merveilles*, ordonne la suppression de ses sujets au gré de ses désirs. La tête est le siège du langage et du pouvoir où viennent converger toutes les perceptions et sensations corporelles pour y être libidinalisées. Le sujet au pouvoir du langage y trouve sa localisation.

⁸⁵⁰ Ibid., *détail*.



Jean Siméon CHARDIN, *La Raie*, Morceau de réception 1728.⁸⁵¹

Chardin : sublimer le tactile

De *La Raie* au *Lièvre mort avec fusil, gibecière et poire à poudre*, René Démoris, dans son ouvrage sur Chardin, *La chair et l'objet*⁸⁵², explore, jusqu'à en mettre à jour l'obscénité, l'univers de l'incarnation des objets représentés par le maître sur la toile.

Citant l'abbé Dubos qui mentionnait le plaisir lié au spectacle pénible de la procédure d'identification du spectateur avec le sujet de la représentation, il remarque que deux identifications sont possibles concernant son tableau de réception de 1763, *la Raie* : avec le poisson lui-même, mais aussi avec le personnage absent qui tient le couteau. Et il questionne à juste titre les limites fuyantes de la coalescence impliquée dans ce que nous pouvons identifier comme effet de jouissance, de l'acte de peindre à celui de regarder : « La magie du faire, la fierté de la touche- bref, l'exécution supérieure- suffisent-elles à expliquer cet effet paradoxal ? »⁸⁵³

⁸⁵¹ Jean Siméon CHARDIN, *La Raie*, Morceau de réception 1728, huile sur bois, 114 cm x 146 cm, Morceau de réception 1728, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris.

⁸⁵² René DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*. Paris: Olbia, 1999.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 32.

Mais il se penche aussi sur ses instruments de travail, et en particulier sur le pinceau. Renvoyé par métonymie à l'attribut, phallique avant tout par sa forme, il l'est curieusement aussi par sa partie terminale, cet intermédiaire par lequel s'effectue directement le contact, la rétention et le dépôt de matière : le poil.

Se référant au concept de réparation du corps de la mère élaboré par Mélanie Klein pour rendre compte de la création artistique, il en vient à dire que le *penicinillum*, le pinceau du peintre, réussit à « faire d'un spectacle désastreux un objet complet, admirable, non ouvert, non déchiré, non vidé, approuvé par le corps social. » Il rappelle en note de bas de page la proximité du mot raie avec *raier*, et donc avec le trait même du dessin, ainsi que la cruauté attribuable au dessin. « Le pinceau, dit-il, est à la fois double du couteau et anti- couteau. »⁸⁵⁴ Démoris cite les paroles de Diderot, dans son *Salon de 1763*, pour expliquer cette magie à l'œuvre dans la peinture de Chardin : « Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. »⁸⁵⁵ On est loin donc, dans la peinture à l'huile de ce peintre, des effets de transparence des lavis de l'aquarelle, ou même des treize lavis successifs des fresques de Botticelli. Au lieu de cela il emploie le terme de transpirer qui s'applique on ne peut mieux à la peau humaine, attribuant à la peinture des qualités organiques la rendant capable de sécrétions. Davantage que de produire des effets de voiles donnant à imaginer des dessous, il s'agit là de produire de l'objet, de la matière picturale. Que dire, dès lors, de la peinture « au couteau » au XX^e siècle, dont la consistance s'est encore accrue au fil du temps par diverses techniques d'incorporation de matériaux divers, à la peinture à l'huile ou à l'acrylique ? Est-ce à dire que la peinture avale et digère de la matière, dont le peintre la nourrit ?

Diderot file la métaphore lorsqu' en 1765 il parle de la représentation de la chair : « Car c'est la chair qu'il est difficile de rendre ; c'est ce blanc onctueux (...) ; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement ; c'est le sang, c'est la vie qui font le désespoir du coloriste » et pourtant, dit-il, Chardin « fait de la chair quand il lui plaît »⁸⁵⁶. Il sécrète de la matière qui s'incarne organique, et s'humanise, grâce au tour de passe-passe opérée par la peinture. Cette magie passe par un détour, impliquant le retournement médiatisé par le

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

regard de l'Autre, qui traverse son corps et se boucle à la surface de la toile, circulant de son œil à la pointe de ses doigts, se prolongeant jusqu'à la pointe par le corps de son pinceau. La toile devient alors ce point de coupure à partir duquel se retourne et se répète l'acte de peindre.

Démoris voit, dans cette œuvre du peintre, le martyre de Marsyas écorché par Apollon « endroit où s'efface, avec risque de mort, la séparation normale entre l'intérieur et l'extérieur du corps » et remarque avec justesse comment Diderot a touché là à « une jouissance analogue à celle que lui donne ailleurs la blessure » Et cette blessure touche d'autant plus à l'ignoble qu'elle glisse « du côté de la muqueuse, de ce lieu du corps où le sens affleure. Et de l'image d'une pénétration, exécutée déjà par le couteau et la main, répétée maintenant par le regard », et se trouve dirigée vers cette partie du tableau qui correspond anatomiquement à la localisation du ventre dans le corps. Il note que la résonance du titre de ce tableau est si forte, « son énormité » si grande, qu'elle ne peut se formuler. En réalité tout est dit jusqu'au bout en termes d'image du corps avec le mot « raie », qui percute le spectateur au point de lui interdire la tentation même de penser à énoncer les jaculations dont ne se prive pas le langage populaire.

Quant au lapin, Démoris remarque comme Furetière qu'on appelle aussi *conil* cet animal vénusien qui est l'emblème de la fécondité, sans omettre de mentionner les jeux de mots obscènes auxquels renvoie sa variante latine *cuniculum*.⁸⁵⁷

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.



Jean Siméon Chardin, *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière*, vers 1730.⁸⁵⁸

Or, dans les deux tableaux que sont *La Raie* et *Lièvre mort avec fusil, gibecière et poire à poudre* de 1750, la composition se réfère clairement à celle d'une crucifixion, avec toute la dimension scandaleuse que comporte cette désacralisation. Remarquant que « rien n'impose en revanche, dans une cuisine ou dans un office, cette suspension du poisson vidé », Démoris interprète « la conjonction de la suspension et de la blessure, dans une composition ostensiblement ternaire et symétrique » comme des « traits qui font écho non pas à une crucifixion, mais à la crucifixion »⁸⁵⁹, insistant ainsi sur le geste même, dont le corollaire est ce que le texte évangélique traduit par la formule « ceci est mon corps, ceci est mon sang », qui viendrait transpirer à travers la toile. C'est par un acte de découpage que le poisson est destiné à être mangé. L'hostie serait-elle au corps du Christ ce que sa toile est à Chardin, à savoir un corps substitutif donné en pâture au regard de l'Autre pour être mis en pièces ?

⁸⁵⁸ Jean Siméon Chardin, *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière*, vers 1730, huile sur toile, 98cm x 77 cm, vers 1730, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris.

⁸⁵⁹ R. DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, op. cit, p. 33.

Démoris relève dans *La Raie* « l'étonnante invention du visage de cette face qui vient s'inscrire dans l'angle supérieur des ailes », et son effet comique ambivalent, dans « sa dimension caricaturale » qui engage « le spectateur à apercevoir le reste de l'animal comme représentation violemment abrégée d'un corps humain. Il suffit de pousser à ses limites extrêmes le code de la caricature introduit par le visage. Des yeux – illusoires –, mais un regard mort. »⁸⁶⁰ Cette observation lui permet de déplacer notre attention sur le regard, vivant cette fois, du chat qui intruse la scène.

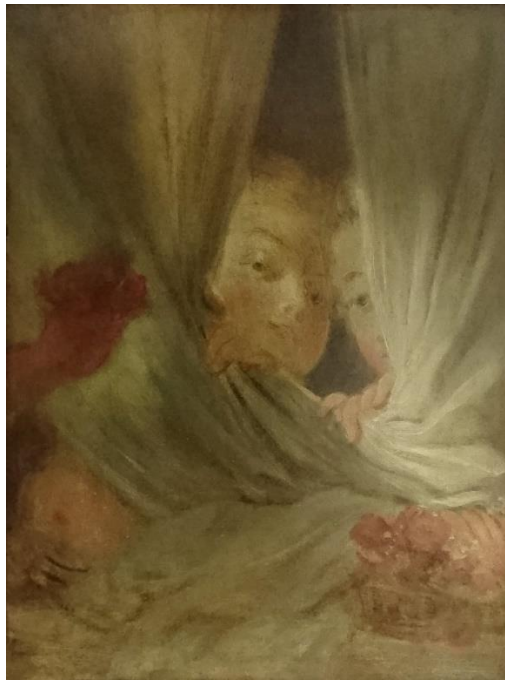
Démoris commente le lieu choisi pour cette intrusion : « Intérieur *de cuisine* : il se trouve que cet intérieur en montre un autre, qui est celui du corps : équivalence entre le corps et la cuisine ? », questionne-t-il. Il va plus loin, dans la même direction que celle vers laquelle se dirige notre regard, en énonçant un parallèle entre l'insupportable représentation de ce qui se passe dans le ventre de la mère et celle qui se joue sur la toile : « Une toile représentant un ventre ouvert et celui qui le menace de ses dents, et une toile qui est aussi le ventre où cela se passe. »⁸⁶¹ Le chat est le grand dévorateur de poisson, « déplacé, transgressif » et dans ce lieu qui lui est interdit, l'auteur y voit une transposition du spectateur lui-même et du peintre. Il rappelle que Chardin n'était pas sans savoir que dans la représentation traditionnelle des « Cinq sens », le chat, capable de voir dans le noir, était l'attribut de la vue.

La relation de jouissance par le regard qui relie le spectateur au peintre se trouverait donc représentée par celle du chat. Celui-ci ne joue pas le rôle dévolu traditionnellement à l'*ammonitore*, placé par le peintre consciemment de telle sorte à guider le regard du spectateur vers un point précis de la scène. Bien au contraire, ce chat prompt à sauter sur le poisson ne médiatise rien, mais permet par identification un partage de jouissance : il fait, du spectateur et du peintre, des voyeurs, des transgresseurs partageant par la voie pulsionnelle du regard une jouissance sexuellement connotée, au-delà d'un thème d'une apparente banalité. Le chat pénètre dans la cuisine comme le regard du spectateur pénètre dans le tableau. Or, la peau de la raie ouverte en son ventre répète le geste indécent du regardeur en le sexualisant. La raie, en ce sens, va très loin dans la monstration de la violence qui se joue dans l'acte sexuel et qui consiste à faire de l'autre son objet sexuel.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 37.

Car cette toile qui s'ouvre sur l'obscénité du regard va bien au-delà, par exemple, que certaines œuvres de Jean-Honoré Fragonard.



Jean-Honoré Fragonard, *Les Curieuses*, 1775-1780⁸⁶²

Au sujet du petit tableau indiscret réalisé par ce dernier, intitulé *Les Curieuses* (vers 1775 - 1780), la note du Musée du Louvre remarque que « sans doute à cause de sa taille et surtout parce qu'il n'était pas exposé dans les salles de peintures, il ne fut guère remarqué. Il mérite pourtant un meilleur sort : dissimulées derrière un rideau gris-perle qui cache mal le sein de l'une d'entre elles, deux jeunes filles nous regardent curieusement. La plus souriante des deux nous jette des pétales de roses qu'elle tire d'un panier posé sur la droite. Fragonard veut donner l'impression que nous sommes les spectateurs de cette délicieuse scène, autant que le spectacle, les victimes du jeu de ces espiègles jeunes filles. Nous regardons, mais nous sommes regardés. »⁸⁶³ Le commentaire a bien relevé l'invitation grivoise. Mais peut-être aurait-il pu pousser plus loin le regard et se laisser prendre au jeu de pouvoir d'évocation charnelle que prennent les pétales de rose froissés fébrilement par la main de la jeune fille, que la forme et la couleur rapprochent davantage des lèvres d'une vulve que des pétales d'une

⁸⁶² Jean-Honoré FRAGONARD, *Les Curieuses*, huile sur noisetier, 55cm × 66 cm, 1775-1780, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris.

⁸⁶³ <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062734>

fleur. L'association métonymique peut laisser supposer en effet que la scène qui nous regarde à travers ces jeunes filles avides de savoir sexuel est celle d'une défloration, thème récurrent dans la peinture de l'époque.

Ce qui peut aussi nous intéresser également est l'usage que le peintre fait des drapés : les rideaux qui s'ouvrent sont aussi ceux, symboliques, d'une scène sexuelle, « primitive » s'il en est. Cette utilisation des tissus renvoie habituellement à celle de la toile elle-même, support d'une représentation qui ouvre le regard sur le phénomène de corps qu'est la jouissance sexuelle. La toile est un objet qui met à portée de vue, comme le ferait un corps, une représentation sexuée. Elle décille les yeux, elle a un impact sexualisant en faisant jouir celui qui regarde, en place d'autre. Mais les paupières elles-mêmes ne sont-elles pas des rideaux de chair dont les plis découvrent l'œil ? On peut se demander si l'invention du rideau ne découlerait pas d'une imitation triviale de cet organe, recouvert de tissus de peau ? Le décor ne serait alors que déplacement de corps, externalisation de ses limites. Ici, la symbolisation du déplacement opère dans la matière picturale elle-même : le support n'est pas une toile mais constitué de bois de noisetier, comme le serait une porte par exemple, qu'on entrouvre. Car il convient de ne pas oublier la figuration du registre tactile, le toucher auquel nous convie ce tableau de façon si crue, et là encore, le langage hésite à formuler le non-dit du peintre. Comment ignorer en effet, dans les doigts de la jeune fille tout occupés à froisser les pétales, l'évocation du désir de toucher, d'être touché, de se toucher, ou de se faire toucher, que le peintre lui fait partager avec qui veut bien le voir ? Ce qui fait retour ici, et qui s'épanouit par la sublimation par la peinture, c'est bel et bien la jouissance du toucher de la peau.

Les métaphores visuelles condensent les pulsions en les rassemblant autour d'un point d'appui de sa jouissance visuelle : elles focalisent le sujet sur le centre vif de ce qui cause son désir. Par le moyen du regard qui circule dans l'œuvre, la dimension symbolique que revêt cette image lui permet de se saisir en un seul mouvement oculaire tous les temps de la pulsion scopique : elle lui ouvre grande la voie pour lui permettre de savoir quelque chose des pulsions qui le traversent, pour peu qu'il le veuille bien.



Jean-Honoré Fragonard, *Le Verrou*, 1778 1777.⁸⁶⁴

Daniel Arasse s'est penché attentivement sur une autre toile de Fragonard, *Le Verrou* : il a vu, avec l'émerveillement qui en fait le trait d'esprit, ce que tant d'autres n'avaient pas osé voir, et il l'énonce. Il écrit : « Le verrou de Fragonard a été pour moi l'occasion d'une assez grande surprise. (...) toute la partie gauche du tableau est occupée par un lit dans un extraordinaire désordre » mais ce qui a pu être qualifié de « rien représente quand même la moitié du tableau. Effectivement, il n'y a pas de sujet dans cette partie du tableau, juste des drapés, des plis, donc finalement de la peinture. »⁸⁶⁵

Il faut dire que l'autre partie du tableau représente un couple debout dans un mouvement dramatisé, en plein (d)ébat préliminaire amoureux. Dans les drapés du lit, Daniel Arasse repère une métaphore du sexe masculin, qui ne fait selon lui aucun doute. Il dit se refuser « à nommer la chose » correspondant au lit à baldaquin en désordre, sous peine que son discours ne « se teinte d'une vulgarité qui ne correspond pas du tout au tableau. » Il s'en tient donc à énoncer que « ce n'est rien d'autre que de la peinture, du drapé, et l'on sait bien que le drapé est le comble de la peinture. » Mais il élargit ensuite son propos à l'acte même de peindre lorsqu'il explique que « Nommer le lit comme genou, sexe, sein, sexe masculin dressé, est

⁸⁶⁴ Jean-Honoré Fragonard, *Le Verrou*, 1778 1777, huile sur toile, 0,74 m x 0,94 m, 1778 1777, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris.

⁸⁶⁵ Daniel ARASSE, Bernard COMMENT et Catherine BÉDARD, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, p. 317.

scandaleux, car c'est précisément ce que ne fait pas le tableau. Il ne le dit pas, ne le montre même pas, à moi de le voir ou non. Je suis donc confronté à l'innommable, non parce que la peinture est dans l'indicible, ce qui impliquerait une notion de supériorité, mais parce qu'elle travaille dans l'innommable, dans l'en deçà du verbal. »⁸⁶⁶

Cet innommable, qui résonne avec l'ignoble dont nous parle Démoris, qu'est-ce donc sinon l'espace de la jouissance, innommable aussi bien qu'inavouable, dont le sujet peut investir un objet externe par le moyen de plusieurs pulsions, qu'elles soient orale, scopique, invocante, anale et même tactile, passant simultanément par un seul orifice ? Ici il s'agit pour le sujet, grâce à la peinture, de rassembler en les canalisant sur la toile plusieurs motions pulsionnelles, passant par le trou ménagé par l'objet regard. Les autres pulsions sous-jacentes n'en viennent pas moins alimenter cette poussée pulsionnelle qui incite le sujet à nourrir son œil. Or, toutes tournent autour d'un manque qui, à l'origine, a trait au trou d'un impossible à dire, celui de la sexuation du sujet.

Ce que Chardin expose à nos yeux dans *La raie* nous ramène donc, au-delà du lieu que constitue une simple cuisine, à celui d'une réalité triviale, aux origines sexuelles de la cuisine concoctée par les pulsions, celle qui travaille le corps de l'œuvre comme elle a travaillé le peintre au corps. La toile est une sorte de laboratoire où opère une alchimie pulsionnelle, sur laquelle s'élabore un corps de langage dont le tissage regarde celui du corps du sujet.

L'auteur a relevé d'emblée que le thème de la mort violente, par exemple dans Lièvre *mort avec fusil, gibecière et poire à poudre* de 1750, n'est pas dissimulé. Il attire notre attention sur « les associations sexuelles à composante sadiques » présentes dans le tableau de réception de Chardin, *la Raie*, de 1763, qui représente selon lui « effectivement l'action occultée de la main et du couteau ». L'objet qu'est le crochet dans ce tableau est ainsi présenté comme « un rejeton du refoulé, au sens freudien, au sein d'une « représentation elle-même déjà symbolique »⁸⁶⁷

Poilu, le lièvre l'est aussi, tout comme le pinceau. Mais que se passe-t-il entre le poil du pinceau et le poil représenté dans la peinture, dans cet acte de déposition de corps qui s'effectue alors ? Il est de fait que la matière de la peinture est loin d'être assez fine pour pouvoir être comparée à celle du poil. Le précepte est admis, dès cette époque, qu'un peintre reconnu, sorti de son apprentissage est au fait de l'acte de peindre du semblant, et qu'il

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 319.

⁸⁶⁷ R. DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, op. cit, p. 41.

montre sa propre manière picturale en se dégageant de l'illusion de pouvoir représenter la réalité. Le mythe antique d'Appelle et de Protogène rivalisant pour représenter la réalité d'une grappe de raisins, et notamment en peignant la ligne la plus fine, est alors un poncif bien connu. Chardin, quant à lui, tient « les poils pour des objets », et sait qu'un éloignement visuel permet, en les disposant selon un savant assemblage, comme le dit Roger de Piles dans son cours de peinture de 1708, de les faire paraître vraisemblables : « on peut dire que c'est une subordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous ensemble à n'en faire qu'un »⁸⁶⁸ Chardin excelle dans cet exercice de vision, regarder de loin, qui permet de voir le sujet qu'il s'agit de représenter : en se décalant de ce que sa vue lui imposerait de la réalité, il peut traduire un effet visuel grâce à une composition d'ensemble, qui est cette fois plus proche de la vision intérieure qui l'habite : l'objet est présenté tel qu'il peut être regardé en fonction de la place qu'il occupe dans la scène de la représentation. Il montre effectivement ce qui ne peut se voir, ce lien immatériel en termes de manque d'objet, qui se trouve dans le regard du spectateur, à savoir la place fantasmée de cet objet dans l'image. Le peintre applique l'analyse du procédé anamorphique avant la lettre lacanienne.

Plus loin, Démoris parle, à propos des natures mortes de Chardin, de « familles d'objets qui n'admettent que rarement l'étranger », ordonnées selon des compositions rigoureuses, de schémas en L ou en T retourné, des formes pyramidales, qui pourraient même suggérer une hiérarchie de ces objets.⁸⁶⁹ Bien que *La Raie*, par exemple, « pose la question inquiétante d'une limite de l'humain », et que *La Fontaine* entourée de ses ustensiles soit aussi majestueuse qu'un monarque entouré de ses sujets, il semblerait que « le désir- refoulé- de peinture d'histoire a pu trouver d'autres voies pour se satisfaire ». Il n'est plus question d'anthropomorphisation, mais de traduction des relations supposées entre des objets par la position respective qu'ils occupent sur la toile. Démoris emploie l'expression de « théâtre d'objets », dans lequel « la nature morte prend indirectement en charge le rapport intersubjectif. »⁸⁷⁰

Mais il s'agit d'un théâtre silencieux dans lequel le pouvoir appartient au corps et non à la parole. Ce qui le rend si fascinant, dit-il, c'est « Ce non-dit du corps touchant-touché, décors entre eux, que l'art des lumières s'efforce de conjurer, que ce soit par la voie du libertinage

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 147.

ou par celle des passions ; c'est le propre de la « grande peinture » que d'être « destinée à traduire la chair »⁸⁷¹. Ce que nous nommerons ici « destin pulsionnel », dans le prolongement des termes de Freud sur lesquels nous reviendrons, est donc porté par le désir du peintre de se satisfaire en sublimant des objets. Il le réalise grâce à un faire qui lui procure une jouissance, par désincarnation de son corps propre, et par déposition d'un corps de peinture sur la toile : il parvient ainsi à réincarner dans une recomposition le corps autre qui l'habite, et qui prend forme de tableau.

Cette posture confère toute son importance au monologue intérieur que Cochin prête à Chardin lorsqu'il rédige sa biographie au lendemain de sa mort. Il rapporte que Nicolas Coypel, le fameux peintre d'histoire, aurait confié au peintre le soin de peindre un fusil dans l'un de ses propres tableaux représentant un chasseur. C'est à cette occasion qu'il aurait été confronté la difficulté d'atteindre « la vérité de la couleur et les effets de lumière que la nature présente »⁸⁷². Il ajoute ensuite que c'est la peinture du lapin qui aurait provoqué une mutation, une « conversion » dans les procédés du peintre :

*« Cet objet paraît bien peu important ; mais la manière dont il désirait le faire le rendait une étude sérieuse. Il n'avait point encore tenté de traiter le poil. Il sentait bien qu'il ne fallait pas penser à le compter ni à le rendre en détail. Voilà se disait-il à lui-même, un objet qu'il est question de rendre. Pour n'être occupé que de le rendre vrai, il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu et même la manière dont ces objets ont été traités par d'autres. Il faut que je le pose à une telle distance que je n'en vois plus les détails. »*⁸⁷³

Ce que l'on pourrait a priori qualifier de choc esthétique constitue aussi bien une sorte de profession de foi quant à la manière d'obtenir un pur semblant, qui suppose une certaine acceptation de la castration, une perte de la jouissance scopique de l'objet réel, que le peintre appelle oubli, au profit de celle de la déposition de son image découpée en signes. Il s'agit pourtant bien de retisser par ce biais des objets factices à partir de signes comme on parle de « tissus de mensonges ». L'effet de vérité n'en est pas moins saisissant dans la peinture de Chardin. Car tout au contraire d'une approche supposément réaliste, elle laisse dans ces interstices des espaces suffisants au regard de l'autre pour qu'il puisse y glisser les projections de ses propres représentations.

Ce qui se passe entre l'œil et la main, Chardin le décline dans certaines de ses œuvres, telle *La Blanchisseuse*. Dans ce tableau, l'activité de chacun des personnages est indépendante de

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 40.

⁸⁷³ Cochin, *Essai*, p. 421-422, cité par Démoris, *Ibid.*

l'autre : une femme lave du linge, accompagnée de son enfant qui fait des bulles, tandis qu'une autre étend ses draps. On y remarque très vite la « disjonction de l'œil et de la main », chacun regardant de son côté, l'attention étant absorbée par un ailleurs. C'est dans un autre lieu que se jouera la disparition des bulles de savon. La destination finale de ces objets, comme celle des personnages, a beau sembler en appeler à la rêverie, elle n'en est pas moins localisée hors cadre du tableau, là où s'évanouiront leurs pulsions. Quoi qu'il en soit, l'attention de chacun d'eux est absorbée par un objet externe, coupé de leur corps propre, si bien que se produit en ce lieu un « court-circuit entre la perception et l'acte (...), d'un exercice de maîtrise à la fois sur le corps propre et sur le monde extérieur. »⁸⁷⁴

« Ce que la toile de Chardin énonce de manière insistante est le rapport fondamental d'un sujet aux objets et aux autres corps humains autant qu'à son propre corps. Elle saisit l'aventure relationnelle dans ses fondements mêmes- là où elle se répète. »⁸⁷⁵ Il n'y a pas d'appropriation possible du monde pour un sujet, pas plus qu'il ne peut s'approprier son propre corps, aussi volatile que l'est une bulle de savon à l'échelle de l'humanité. Celle qui emporte l'esprit du garçon est une autre façon de dire la vanité, du corps mais aussi des pensées. Au moment où l'on croit pouvoir toucher au but, celui-ci s'évanouit. Il ne reste dès lors qu'à reproduire un geste qui s'avérera tout aussi vain. Cette action qui suit de près le mouvement pulsionnel pose la question fondamentale de la jouissance comme produisant une fuite en avant du désir du sujet, dont il reste prisonnier.

Chardin peint, non pas les « passions de l'âme » à partir des traits du visage, comme le préconisait Le Brun dans ses leçons, mais l'absorbement du corps pris tout entier dans sa jouissance. « Chardin est du côté de l'œil, non du sourcil » soutient Démoris, car il est tout entier du côté de la jouissance du regarder. Aussi qualifie-t-il ce rapport de « manière de retrouver une opacité de l'être dans son tête-à-tête avec l'objet », tout en soulignant que « devant ce décalage entre l'intensité de la tension et la dérision de l'objet, bref, devant ce qui, d'être instant de jouissance, menace l'ordre dans lequel l'adulte est installé », ce garçon démasque le jeu social des signes des passions, qui pourraient bien se révéler n'être « que produits de la civilisation, au mieux, et au pire, jeu de masques à travers quoi se perd l'identité véritable ». ⁸⁷⁶

⁸⁷⁴ R. DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, op. cit, p. 137.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 140, 141.

Le peintre, quant à lui, qui représente des personnages taiseux, nous met en situation de faire face à un lieu inquiétant, un lieu de silence, qui est celui du corps « dans son opacité peut être primitive. » Définitivement, la jouissance est muette, asociale, comme le montre la peinture. En cela, elle nous permet de retrouver « à l'état pur le rapport désirant de l'être au monde »⁸⁷⁷. Tout spectateur face à un tableau se retrouve seul confronté à sa jouissance qui le regarde. C'est dans un second temps seulement que, réintégré dans le jeu de social, le tableau redevient objet de l'échange de paroles, voire objet de transactions monnayables. Chardin est décidément un peintre d'objets, et il se réoriente d'ailleurs à nouveau sur la fin de sa vie, après un détour par les scènes de genre, vers ce que nous nommons *Nature morte*. « Mais pour l'âme, il faudra s'en tenir à cette fumée au-dessus d'une tasse, seule trace de vie qui, curieusement, est aussi- ailleurs- emblème de mort. »⁸⁷⁸ Nous retrouvons donc bien ici la figuration de ce mouvement d'évaporation de l'être sous la forme d'une fumée évanescence, déjà présent dans les représentations des possédées observées par Charcot.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 143, 144.



Jean Siméon Chardin, *Le Panier de fraises des bois*, 1761⁸⁷⁹

Pourtant Chardin nous offre aussi des fraises sur un plateau, comme celles de la petite Anna qui hallucine : « la petite Anna n'hallucine que les objets interdits (...) Et si Freud oppose le principe de réalité au principe du plaisir, c'est justement dans la mesure où la réalité y est définie comme déssexualisée ».⁸⁸⁰ Mais si le peintre a détaché du corps de l'autre des fragments pour les transposer sur des objets déssexualisés, c'est inversement pour mieux nous en permettre la jouissance visuelle.

Le peintre se regarde comme Autre, comme la mère qui donne corps, et comme Dieu, qui crée. Il nous donne l'eau à la bouche.

⁸⁷⁹ Jean Siméon Chardin, *Le Panier de fraises des bois*, 1761, huile sur toile, 38cm × 46 cm, 1761, Photo : Artcurial, Collection particulière, <https://www.latribunedelart.com/un-chef-d-oeuvre-de-chardin-mis-en-vente>, Domaine public, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=114547545>.

⁸⁸⁰ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 173.

Un corps qui s'ombilique



Vittore Carpaccio, *La Prédication de saint Étienne*, 1500 - 1525 (1^e quart du XVI^e siècle).⁸⁸¹

La Prédication de Saint Étienne à Jérusalem de Carpaccio se laisse voir, en sa structure, comme un rêve. Ce tableau s'ombilique vers sa source « en-dedans ». Il est tout ouïr.

L'inscription de la représentation du peintre dans le tableau suit sa propre logique topologique, ce qui fait dire à Michel Serres que le sens est :

« site, position, voisinage, connexité, pliage et ainsi de suite. Et plonge par-là vers l'individu. Vers la différence spécifique. Il est la position par l'échange des positions, le voisinage par le transport des voisinages, le canal par la gerbe des ramifications, le nœud par les bifurcations, le lieu et le lot, l'exode et la fuite, l'aller vers l'étranger ou le retour chez soi, l'échange des grains l'année des vaches maigres, la migration et le passage, la promesse d'un lieu, et le repos dans l'île ou le pays natal. Voyage du peuple hébreu, peuple de la parole, où se lève le verbe, comme

⁸⁸¹ Vittore Carpaccio (École de), *La Prédication de saint Étienne*, 1,48 m x 1,94 m, 1525 -1500 (1^e quart du XVI^e siècle), 1,48 m x 1,94 m, 1525 (1^e quart du XVI^e siècle 1500, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris.

sens actuel de la prédication d'Étienne. Sens, maintenant, de la prédication en général. Sens de tout sens. La sémantique et le viatique du discours. Via discursus, le chemin de la course, pour traduire en clair. L'aliment de la route et la route elle-même. »⁸⁸²

Ce « sens de tout sens » constitue en lui-même le voyage. Il est donné comme Φ de la castration, signifiant des signifiants, qui échappe à tout sens commun, par l'ensemble des signifiants de la toile dont l'enchaînement résulte de la tension du désir. Que toutes les histoires puissent l'incarner, l'histoire de la peinture en témoigne, mais elle nous montre aussi la spécificité du cheminement propre à chaque artiste à travers le lexique d'objets, de signes, et leur *dis-position*, c'est-à-dire leur agencement, leur mode d'articulation.

En ce qui intéresse la pulsion, l'auteur relève surtout que les formes privilégiées par chaque artiste, dont l'ensemble constitue ce qu'il nomme sa *stéréo spécificité*, sont aussi en mouvement : « Forme stable et mouvante, descriptible ainsi, quoique transfiniment, sans doute. » Mais si dans les tableaux l'espace est déployé grâce à l'ensemble des formes stéréospécifiques, le temps permet la circulation de ces formes. Mouvantes, elles font circuler l'énergie, elles se mettent à l'échanger : « Ça commence à se transformer, à connaître, à parler. Échange d'énergie, d'informations, transformations de forme. Naissance du temps. »⁸⁸³

La peinture montre ces différences par ses variations, à l'infini, de la satisfaction du voir que donne la dérive de la pulsion au fil de ses errances visuelles, d'un signe iconique à l'autre, et par des mouvements d'aller-retour et de réversion. L'existence du tableau témoigne du travail de la pulsion, car il est la trace qui résulte de l'acte même de différer, qui est le propre de l'inscription du sujet dans la temporalité.

Nous tenterons donc de suivre les traces de ce mouvement d'*ombilication* du regard induit par la pulsion, qui produit son retournement jusqu'à désigner un ailleurs hors-cadre. Une direction se fait jour dans le tableau qui tend à se montrer comme lieu où va se produire la disparition du sujet.

C'est ce qu'illustre le *Saint-Étienne* de Carpaccio qui se trouve au Louvre. Le personnage au centre du tableau ne parle pas. Il désigne de son doigt levé vers le ciel un lieu au-dessus du tableau. *Étienne* se dit *Stéphanos* en latin, qui lui-même provient du grec *στέφανος*, et signifie *couronne*.

⁸⁸² Michel SERRES, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris: Hermann, « Collection Savoir », 1975, p. 88, 89.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 88.

Cette œuvre est l'une des quatre toiles que le peintre vénitien a réalisées vers 1515 pour décorer la Scuola des *Laneri*, corporation des travailleurs des métiers de la laine.

Il décrit un épisode de la vie du saint dont le récit se trouve dans *Actes des apôtres*⁸⁸⁴, et le saisit sur la toile dans l'instant muet qui précède immédiatement son martyre. Tout a été dit. Car précisément le saint n'a pas ménagé pas ses mots, adressant un discours complet, qui est en soi une démonstration, à des docteurs et à la foule devant lesquels il déploie toute l'histoire du peuple juif pour justifier son acte. Or, que veut-il démontrer, justement ? Que la loi nouvelle se doit d'être inscrite dans les cœurs des fidèles, donc dans leur corps, car « Dieu ne réside pas dans des maisons faites de pierre, mais parmi l'église constituée par des hommes. ». Mais son auditoire l'entend-t-il ? Le texte dit qu'il s'adresse à des aveugles et à des sourds.

Des humains parsèment ce paysage inhumain. Ils errent çà et là, dans un décor où se dessine un chemin qui se dirige inéluctablement vers le fond de la scène. Et c'est une impasse à laquelle conduit cette voie matérielle, et non spirituelle, qui est inscrite sur le sol : il s'agit du mur d'enceinte qui ferme l'espace. Ce chemin ne « serpente » pas, il rampe et se divise pour mener à des impasses improbables : il ne se dirige pas vers un lieu précis, il n'indique aucune voie viable dans l'espace terrestre qui puisse conduire vers le lieu céleste que désigne Étienne. Les docteurs de la Loi sont situés à droite du saint, mais à gauche du spectateur, ce qui peut sembler étonnant si l'on se réfère aux écritures. Ça l'est beaucoup moins si l'on considère que la dynamique du tableau fait tournoyer en spirale le défilé des personnages. Ce tourbillon, l'instant qui va immédiatement suivre celui de l'instantané saisi par l'artiste, va l'entraîner dans un mouvement ascensionnel autour du doigt du saint, et littéralement lui faire effectuer en un mouvement giratoire, un demi-tour. Il faut donc se représenter que les proches du saint à sa droite vont parvenir au ciel, contrairement aux docteurs à sa gauche en bas. Ainsi se trouvent réalisées dans l'espace du tableau une contraction temporelle, qui anticipe les paroles des écritures selon lesquelles « quiconque s'élève sera abaissé, et quiconque s'abaisse sera élevé »⁸⁸⁵ et « il placera ses brebis à sa droite et les boucs à sa gauche »⁸⁸⁶. Le tableau *pré-figure* littéralement ici-bas le lieu d'un au-delà qui ne peut se voir : celui d'une jouissance

⁸⁸⁴ Livre des Actes des apôtres, chapitre 6, versets 5-60, *La Bible*, op. cit.

⁸⁸⁵ Évangile de Luc, chapitre 14, verset 11, *La Bible*, op. cit.

⁸⁸⁶ Évangile de Matthieu, chapitre 25, verset 33, *La Bible*, op. cit.

inédite, celle de la réincarnation. Mais l'image incarne la réalisation du moment qui précède de la désincarnation en réponse au désir de chute du corps terrestre.



Michel Serres relève : « Ouverture, le mot, la clef de la composition graphique et colorée. En haut, maintenant. Jadis, en bas, ici ou dans les profondeurs ».

L'ouverture en effet est patente : le toit du monde a disparu.

« Le groupe à l'écoute est formé d'un V double à pointe vers le fond. Sept hommes debout et cinq femmes assises, les deux flèches enchâssées l'une en l'autre, les deux extrémités ensemble. Ici aussi l'espace est sagittal dans la ville close emmurée. »⁸⁸⁷

On pourrait lire autrement l'image, le groupe entier des douze auditeurs aux pieds du saint comme formant à lui seul une oreille, un immense organe auriculaire, dont il y a fort à parier que la forme spiralaire indique à l'observateur la dynamique pulsionnelle à suivre. Et la composition tout entière invite à suivre cette direction conduisant à un retournement, en suivant le geste de torsion qu'elle imprime au regard.

La composition se fait oreille, et invite l'auditoire à se faire avec elle oreille réceptrice du discours du saint regardeur, à être « tout ouïe » à son discours qui indique la voie à suivre. Mais comment ce collapse du parcours pulsionnel de la pulsion scopique avec la pulsion invocante serait-il possible ?

⁸⁸⁷ M. SERRES, *Esthétiques sur Carpaccio*, op. cit, p. 75.

L'apôtre Paul établissant un parallèle entre Adam et Jésus Christ, en donne le modèle : « Ainsi en est-il de la résurrection des morts. Le corps est semé corruptible ; il ressuscite incorruptible (...). C'est pourquoi il est écrit : Le premier homme, Adam, devint une âme vivante. Le dernier Adam est devenu un esprit vivifiant. »⁸⁸⁸

Or, quel modèle ce dernier Adam offre-t-il ? Celui d'un parcours de la vie à la mort, et deux fois plutôt qu'une. Il meurt à la vie divine immortelle, passe par le ventre et le corps d'une femme, pour en ressortir corps mortel vivant : ce qui en soi constitue un double oxymore. Puis il meurt dans son corps de chair mortel pour renaître dans un corps céleste immortel : mais ce passage s'effectue par la mort. D'où l'équivalence mort- matrice de la femme. Celle qui donne la vie donne aussi la mort, il faut donc refaire le chemin à l'envers pour laisser derrière soi la naissance comme corps issu du corps de la mère. Laisser tomber le corps de la mère terrestre, se perdre en tant que représentant l'objet de sa satisfaction, pour accéder à une Autre jouissance.

Littéralement : *retourner* dans le ventre de la mère, vers le néant, pour en resurgir autre.

Finalement il s'agit toujours d'une « histoire de pots » dit Lacan⁸⁸⁹. Car « dans ce vase il y a tout. Le vase, ça suffit, le rapport de l'homme à l'objet et au désir est là tout entier, sensible et survivant. »⁸⁹⁰ Si chez la femme la présence de l'objet « n'est pas liée au manque de l'objet cause du désir (-moins phi) auquel il est relié chez l'homme », chez ce dernier « il est clair que dans le mythe de la côte (d'Adam) il s'agit justement de cet objet perdu. La femme, pour l'homme, est un objet fait avec ça. »⁸⁹¹

Mais quant à la femme, il importe, dit Lacan, de saisir son lien « aux possibilités infinies ou plutôt indéterminée du désir dans le champ qui s'étend autour d'elle-même. Elle se tente en tentant l'autre (...) la fameuse histoire de la pomme, n'importe quoi lui est bon pour le tenter, n'importe quel objet, même superflu pour elle, car, après tout, cette pomme, qu'est-ce qu'elle avait en faire ? Pas plus que n'en a à faire un poisson. Mais il se trouve que cette pomme, c'est déjà assez bon pour, elle le petit poisson, crochet le pêcheur à la ligne. C'est le désir de l'Autre qui l'intéresse. »⁸⁹²

⁸⁸⁸ Première épître aux Corinthiens, chapitre 15, versets *La Bible*, op. cit.

⁸⁸⁹ J. LACAN, *L'angoisse*, op. cit, p. 217.

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ J. LACAN, *L'angoisse*, op. cit, p. 221.

⁸⁹² *Ibid.*

Lacan ne dit rien d'autre lorsqu'il énonce encore : « Il nous faut concevoir la jouissance comme profondément indépendante de l'articulation du désir. », puisque le désir se constitue en-deçà de la zone qui le sépare de la jouissance, zone « qui est la faille où se produit l'angoisse ». ⁸⁹³ Or cet Autre n'est désiré qu'à côté, il n'est pas visé en son centre, mais en l'objet *a* qui le cause. C'est « normatif », dit Lacan, cela provient de l'irréductibilité de la structure.

De même ici, où se trouve visée la jouissance d'un corps incorruptible : tous les discours du monde importent peu quant à leur contenu, qui peut être illimité. Mais si c'est par le canal de la jouissance pulsionnelle à se faire oreille que se trouve crocheté le désir du disciple désirant la jouissance promise par l'Autre, l'objet à « entendre » dont il s'agit est la vision, absente, de la terre promise : celle d'obtenir d'un corps jouissant qui ne se voit pas imposer les limites d'un corps corruptible. Les signifiants permettant d'accéder à une telle image de « terre promise » sont quant à eux, en tant qu'objets visuels et acoustiques, absents du tableau. Il est impossible de se représenter ce que voit Étienne, et les regardeurs doivent se contenter de désirer entendre ses paroles pour suivre sa voie et partager sa jouissance. Et ce que le tableau donne à voir en son centre, par le biais de son regard introverti dans lequel nous plongeons le nôtre, c'est la représentation, exprimée par la peinture, de cette jouissance déjà présente qui se lit sur son visage.

Ce process passe par un objet cause à dépasser. Ici, c'est l'oreille associée à la jouissance de l'objet voix qui est convoquée car in fine tous les discours, qu'ils relatent le récit interminable du long périple du peuple juif, ou les miracles rapportés par les disciples du Christ, restent lettre morte pour ceux qui ne sont pas disposés à accepter de retourner leur regard afin de voir l'intérieur invisible, de croire au pouvoir de sa jouissance, pour suivre la voie du désir auquel les appelle l'Autre.

De fait, cette invitation se trouve ici représentée de façon efficace par l'objet en positif que représente la toile tout entière : il est réclamé au spectateur d'abandonner tout espoir d'ouïr réellement ce discours et de simplement croire en voyant Etienne. La métaphore visuelle de l'objet en lieu et place de son écoute est d'autant plus efficace qu'elle est ici pour ainsi dire « subliminale », perçue par l'inconscient par le moyen de la pulsion scopique, appelée par le regard de l'Autre vers un au-delà qui traverse la toile. Ce regard « entoilé » existe en un lieu psychique d'où il regarde le sujet de l'intérieur : l'envers du tableau est l'endroit qui le regarde.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 213.

Celui qui, comme la nonne retirée du monde, « parle » à Dieu en secret du lieu de sa « chambre intérieure »⁸⁹⁴ est aussi celui qui le contemple.

Or cette chambre intérieure secrète se trouve effectivement au centre de la représentation, c'est elle qui attire l'œil du regardeur, qui sait bien qu'il ne pourra pas voir la réalité invisible pointée du doigt par le saint.

Cependant que la muraille qui ceint et ferme la ville est destinée à s'effondrer, comme le préfigurent les amoncellements de pierres au pieds d'Étienne, l'au-delà des murs profile doucement des formes familières. Les montagnes jumelles évoquent curieusement des seins de femme, pourvues de mamelons proéminents. La ville solide est la Jérusalem céleste promise depuis des lustres par les prophètes énumérés dans son récit. L'image est là pour nous rappeler la portée prophétique du texte des *Cantique des cantiques*, et la valeur métaphorique de l'amour entre un homme et une femme. La Sulamite énonce ainsi « Je suis une muraille et mes seins sont comme des tours »⁸⁹⁵ Rien d'étonnant ni de choquant dans ces conditions à voir ces objets partiels du corps féminin que sont les seins représentés dans une peinture religieuse.

Dès lors, la forme de l'orifice auriculaire évoquée par la composition de ces femmes assises, qui invitent par leur position et par leur posture, à prolonger cette ouverture vers l'intérieur, en reflète peut-être une autre, celle qui ouvre largement la voie dans la direction indiquée par le saint. Entre les jambes des femmes se loge le secret de la parole. *La Parole, le Verbe* du commencement de toute chose, de la Genèse, s'est incarnée ainsi : par la voie du sexe d'une femme elle s'est faite chair. À nouveau se matérialise, par l'image de l'oreille même qui reçut l'Annonciation, le chemin à emprunter vers la réincarnation. Ici aussi le tableau « s'invagine » en condensant plusieurs objets en un seul. Tous les chemins mènent à la femme. Celui-ci rend clairement lisible l'inanité de la chair, qui n'est que passage nécessaire vers la re- création : l'œuvre de peinture en est le medium, elle en est le point de retournement. Abandonner la jouissance charnelle du corps de la femme, se contenter de morceaux de représentation d'objets du corps est un premier renoncement à la chair : transsubstantiation par la peinture.

Le retournement est l'acte même accompli par le tableau. Opéré dans l'espace de la composition, il isole irrémédiablement, en la figeant dans un présent immanent, la scène où

⁸⁹⁴ Évangile de Matthieu, chapitre 6, versets 5, 6, *La Bible*, op. cit.

⁸⁹⁵ Le Cantique des cantiques, chapitre 8, verset 10, *La Bible*, op. cit.

se joue l'instant d'un ailleurs de la jouissance du personnage central. Rien ni personne ne pourra abolir ni mortifier ce qui a eu lieu, et qui se trouve hors de portée du regard. Le tableau, ainsi constitué seuil du monde visible, situe de l'Autre côté le lieu de la jouissance promise dans lequel se trouve déjà littéralement transporté le saint. Jouissance mythique de l'être, préservée à jamais de l'atteinte du temps.

On remarque que le rang externe, formant comme un pavillon externe à cette oreille, est composé d'hommes. Ce sont là hommes détenteurs du pouvoir de prendre la parole, érigés debout en défenseurs de la Loi ancienne dont ils sont les représentants.

La proxémie par rapport au corps d'Etienne est un signe certain du parcours que la composition indique pour atteindre la sainteté. La voie du martyr est déjà glorifiée : le piédestal a statufié le saint, dont le corps pétrifié en une posture hiératique se résume en un doigt levé vers le ciel. Sublimé par l'escabeau du martyr, il en a adopté la rigidité cadavérique. Le Maure désigne clairement ce destin au jeune homme blanc qu'il enveloppe dans un geste fraternel : l'union des hommes de toutes les nations en un seul corps ecclésial (*église, ecclesia* signifiant assemblée) est ainsi incarnée sur la toile. L'homme qui s'est laissé pénétrer, passiver, par la parole sacrée, est engagé à partager le sort d'Étienne. Son corps tout entier abandonné à la jouissance glisse déjà dans un contrapposto languissant, et son regard absorbé dans une vision intérieure jouit en miroir du corps de l'autre, qui sera le sien dans un martyr auquel il aspire. Traversé par la jouissance qui l'habite déjà tout entier, il incarne le droit chemin, la voie à suivre à l'issue de la courbe serpentine qui habite la représentation. Il échappe sous nos yeux aux contingences de ce monde, et le tableau est en lui-même la voie de cette échappée. Les hommes hors du cercle de l'écoute semblent perdus, ils ne savent vers qui se tourner et cherchent encore où diriger leur regard. Parmi ceux qui sont dans le cercle, les plus excentrés, deux discutent ensemble au lieu d'écouter le saint. Or, le texte des Actes dit « Ils se bouchèrent les oreilles » : ce que le peintre ne figure pas, car il l'entend au deuxième degré comme il se doit. La représentation redouble ce deuxième degré en figurant directement le moyen par lequel s'effectue cette obturation. Parler contre, parler à côté, parler vainement : bref, bavarder ou médire, sont les modes usuels d'utilisation de la parole pour se fermer à l'autre, pour interpréter l'autre de façon à l'exclure comme objet rejeté. Rien de plus efficace que des mots, des discours, pour prévenir l'écoute : c'est toute l'efficacité de la politique de l'obstruction. Un seul semble voir ce que le saint voit, il partage sa vision, son corps est

traversé par la pulsion qui va le retourner en un point d'articulation indiqué par le doigt du saint, et le propulser vers le haut.

Qu'en est-il du rang interne, composé de femmes ? Elles se tiennent assises, dans une position de réceptivité, jambes ouvertes, répliquant dans la posture même de leur corps le schème général de la composition. Au cœur de l'organe qui écoute, un espace singulier du féminin « s'invagine », se creuse. Mais ces femmes semblent distraites, leur regard est absent. Elles sont comme des oiseaux prêts à l'envol. Parmi elles, au centre, une étrange figure, comme endeuillée, a pris le voile et renoncé à la vision des choses terrestres. Ne pas voir est la condition préalable pour accéder à la vision de la vérité, ou de la foi. Les chrétiennes des premiers siècles se voilaient complètement hors de chez elles. Le *flammeum virginale* des femmes romaines était aux premiers temps du christianisme l'insigne des religieuses ou des vierges, dont il représente l'hymen.⁸⁹⁶

En réalité le voile est au cœur de la représentation, et il n'est pas anodin qu'il soit l'apanage d'une femme. Le voile est ce qui sépare, il peut signifier « selon qu'on le met ou qu'on enlève, la *connaissance cachée* où *révélée*. Ainsi dans la tradition chrétienne monastique, *prendre le voile* signifie se séparer du monde, mais aussi séparer le monde de l'intimité dans laquelle on entre d'une vie avec Dieu ». On peut rappeler qu'à l'instant de la mort du Christ selon l'évangile le voile qui sépare dans le temple de Jérusalem le Saint du Saint des saints se déchira brutalement de haut en bas. Si ce déchirement revêt un sens initiatique, il réalise la révélation de la loi du Christ et symbolise « une désoccultation par rapport à la loi ancienne » puisque selon l'évangile de Matthieu (chapitre 10, verset 26) « Rien ne se trouve voilé qui ne doive être dévoilé. »⁸⁹⁷ Ce déchirement symbolique est incarné par celui des corps, qui se trouvent ainsi divisés entre corps physique et corps spirituel. S'annonce alors la promotion de la déchéance des corps, au profit d'une jouissance soumise à l'interdit.

L'espace du tableau est topologique, son revers caché est la face invisible d'un tore. La pulsion s'y fraie un chemin en spirale, noué autour de la jouissance réelle de voir, qui chemine sur le bord du regard, d'objet en objet. D'un fragment d'image à l'autre, s'incarnent des sujets imaginaires pour créer ce ruban de signifiants qui se déroule et file vers son point

⁸⁹⁶ Témoin de la fascination qu'exerce ce thème hautement symbolique chez les artistes, le sculpteur vénitien Antonio Corradini (Este, 1668 - Naples, 1752) s'était fait une spécialité des représentations de femmes voilées, comme celle que l'on peut voir au Musée du Louvre sous le titre de *Femme voilée (La Foi ?)*, R.F. 3088.

⁸⁹⁷ Article « Voile », in Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éd. rev. et Augmentée., Paris, Laffont / Jupiter, 2005, 1025, 1026.

d'évanouissement. Et de ce centre où plus rien n'est visible, le regard se détourne. Il se décroche alors, tourne le dos à la scène terrestre, en quête d'un ailleurs.

Cette représentation topologique « en impasse », qui ne donne pas à voir d'objet réel, Lacan l'a évoquée dans son séminaire XI au sujet de la pulsion. Il parle alors de la structure de la « nasse », ce filet familial aux pêcheurs dans lequel ce qui entre ne peut ressortir. Ce piège était bien connu dès l'antiquité :

« Quand je vous parle de l'inconscient comme de ce qui apparaît dans la pulsation temporelle, l'image peut vous venir de la nasse qui s'entrouvre, au fond de quoi va se réaliser la pêche du poisson. Alors que, selon la figure de la besace, l'inconscient est quelque chose de réservé, de refermé à l'intérieur, où nous avons, nous, à pénétrer du dehors. Je renverse donc la topologie de l'imagerie traditionnelle en vous présentant ce schéma.(...) C'est dans l'Autre que le sujet se constitue comme idéal, qu'il a à régler la mise au point de ce qui vient comme moi, ou moi idéal qui n'est pas l'idéal du moi - c'est-à-dire, à se constituer dans sa réalité imaginaire. Ce schéma rend clair - je le souligne à propos des derniers éléments que j'ai apportés autour de la pulsion scopique - que là où le sujet se voit, à savoir où se forge cette image réelle et inversée de son propre corps qui est donné dans le schéma du moi, ce n'est pas là d'où il se regarde. Mais, certes, c'est dans l'espace de l'Autre qu'il se voit, et le point d'où il se regarde est lui aussi dans cet espace. Or, c'est bien ici aussi le point d'où il parle »⁸⁹⁸

Michel Serres, concernant *La Sacra Conversazione* de Carpaccio, dit de ce tableau qu'il « s'invagine » vers l'horizon céleste. «Toute la litanie reflue au point de fuite, et s'invagine à son repli. L'espace est amoureux, c'est la sainte Conversation. Où la racine est au préfixe. » Il y voit également « les cols et les passages », ouvrant sur « un Saint des saints, ouvrant sur le ciel, secret précieux rarement dit »⁸⁹⁹.

Comme un rêve, la représentation se retourne vers un dedans, un « *Unerkannt* », un inconnu symbolique, en un mouvement pulsionnel « rotationnel » qui inscrit la formation d'un nœud⁹⁰⁰. L'image est le stigmaté du cordon coupé, qui opère la fermeture de l'espace à partir de laquelle le regardeur se retourne sur son être propre. Le lieu qui absorbe in fine son regard noue au joint le plus intime le centre du tableau et le centre de son être. La pulsion « ombilique » la toile. Elle travaille l'image en tissant une enveloppe intérieure au vide qui l'habite. La toile se retisse en représentation qui prolonge le vortex du regard dont elle se saisit pour le tordre. Elle opère une torsion du parcours visuel pour le conduire jusqu'à son point de

⁸⁹⁸ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 162,163.

⁸⁹⁹ M. SERRES, *Esthétiques sur Carpaccio*, op. cit, p. 18.

⁹⁰⁰ « Position de l'inconscient", in Jacques LACAN, *Autres écrits*, op.cit., p. 309-330.

réversion. Elle fait de l'image un corps troublant où œuvre une pulsion féminisante, un corps supplétif qui introduit le regardeur, s'il l'accueille, à la jouissance de son manque-à-être. Cette figuration d'un « rien » à partir duquel jaillit la création, n'est rien moins que celle de la « négativité absolue » qui inaugure la naissance du sujet. Il se pourrait que le lieu de l'impact émotionnel de cet acte pictural réside au-delà du point de retournement du tableau, en un lieu où le sujet est visé au cœur en son objet perdu. La toile se coule dans le désir énigmatique de chaque sujet.

Bien d'autres toiles, œuvres d'autres peintres témoignent d'une structure symbolique similaire : notamment celle de Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers*, dont les enrochements décrivent également d'étranges anatomies.



Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers*, 1508-1483.⁹⁰¹

Les pulsions ont œuvré à structurer les représentations picturales en excédant bien souvent les limites des codes esthétiques propres à chaque époque.

⁹⁰¹ Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers*, 1508-1483, huile sur toile, 1,99 x 1,22, 1508-1483, Musée du Louvre, Paris.

Citons la merveilleuse *Déposition de Croix* de Pontormo, qui illustre d'une autre manière comment le mouvement pulsionnel rotatif donne à la représentation le sens d'une ouverture. Métaphore de la jouissance mystique du sacrifice, elle capte le regard par un ample dénouage des corps, pour offrir la profondeur d'une voie au regardeur.

Se référant à « L'anamorphose »⁹⁰², Lacan met l'accent sur « un des corrélats essentiels de la conscience dans son rapport à la représentation, et qui se désigne comme *je me vois me voir* », en évoquant une érection que le regard ferait surgir dans l'image « dimension qui n'a rien à faire avec la vision comme telle- quelque chose de symbolique de la fonction du manque-de l'apparition du fantôme phallique »⁹⁰³. L'érection ici s'épanouit en un tourbillon de corps, mais aussi de tissus, qui n'en finit pas de se déployer.

⁹⁰² J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 101.

⁹⁰³ *Ibid.* leçon du 6 février 1964.

5.1.2. Un corps tissu

Freud fait remonter le penchant féminin pour le tissage au feutrage que forme la toison du sexe de la femme, et donc de la mère.⁹⁰⁴ Il remarque que le pied est un « symbole sexuel archaïque », et que concernant la fourrure, *peltz*, l'expression allemande *pelzen* désigne en argot l'acte sexuel.

En effet il n'est pas anodin que le tissu, la toile, soit le support privilégié du tableau. Ce constat nous permettra de jalonner nos questionnements concernant le choix de ce medium de création par l'artiste.

Dans *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Deleuze qualifie la philosophie de Leibniz de baroque car elle scrute les plis de la matière. Or, selon lui, le pli est le propre du baroque, et « Le trait du baroque c'est le pli qui va à l'infini. »⁹⁰⁵

Il compare l'âme, « monade » sans porte ni fenêtre, qui tire pourtant au clair ses perceptions des plis obscurs de l'âme, de la thèse de Leibniz, à une chapelle baroque dont l'intérieur de marbre noir est éclairé seulement par des ouvertures imperceptibles. Et il suit dans tous les arts, jusque dans la peinture de Hantaï, le cheminement de ce « néo-leibnizianisme » qu'il révèle si moderne.

Cet infini baroque comporte deux étages : celui du bas, qui est celui des : « replis de la matière », et celui du haut, celui des « plis dans l'âme ». En bas, la matière est amassée d'après un premier genre de plis, puis elle est organisée d'après un second genre pour autant que ces parties constituent des organes « pliés différemment et plus ou moins développés ». En haut, « l'âme chante la gloire de Dieu pour autant qu'elle parcourt ses propres plis, sans arriver à les développer entièrement, « car ils vont à l'infini »⁹⁰⁶.

Deleuze se réfère à Wölfflin qui a identifié certains traits matériels dans l'art baroque, et en particulier : « l'élargissement horizontal du bas (...) les marche basses et courbe qui avancent ;

⁹⁰⁴ Sigmund FREUD, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. fr. Jean-Marie TREMBLAY, Chicoutimi, 2009, http://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/nouvelles_conferences/nouvelles_conferences.html, p. 79 et 80. Sigmund FREUD, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. fr. Jean-Marie TREMBLAY, Chicoutimi, 2009, http://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/nouvelles_conferences/nouvelles_conferences.html, p. 79 et 80.

⁹⁰⁵ Gilles DELEUZE, *Le pli: Leibniz et le Baroque*, op.cit., p. 5.

⁹⁰⁶ G. DELEUZE, *Le pli*, op. cit.

le traitement de la matière par masse où agrégat, l'arrondissement des angles et l'évitement du droit, la substitution de l'acanthé arrondi à l'acanthé dentelé, l'utilisation du travertin pour produire des formes spongieuses, cavernueuses, ou la constitution d'une forme tourbillonnaire qui se nourrit toujours de nouvelles turbulences et ne se termine qu'à la façon de la crinière d'un cheval ou de l'écume d'une vague ; la tendance de la matière à déborder l'espace, à se concilier avec le fluide, en même temps que les eaux se répartissent elles-mêmes en masses. » Leibniz a caractérisé la courbure de l'univers selon trois notions fondamentales : « la fluidité de la matière, l'élasticité des corps, le ressort comme mécanisme. »⁹⁰⁷ La force active qui comprime l'univers donne à la matière « un mouvement curviligne ou tourbillonnaire, suivant une courbe sans tangente à la limite ». ⁹⁰⁸

« Se divisant sans cesse, les parties de la matière forment de petits tourbillons dans un tourbillon, et dans ceci encore d'autres plus petits, et d'autres encore dans les intervalles concaves des tourbillons qui se touchent. La matière présente donc une texture infiniment poreuse, spongieuse ou cavernueuse sans vide, toujours une caverne dans la caverne : chaque corps, si petit soit-il, contient un monde, en tant qu'il est troué de passages irréguliers, environné et pénétré par un fluide de plus en plus de style, l'ensemble de l'univers étant semblable à « un étang de matière dans lequel il y a des différents flots et ondes ».

Deleuze en tire comme conséquence l'existence d'une « affinité de la matière avec la vie, avec l'organisme ». Si les plis organiques ont leur spécificité, « la division des parties ne va pas sans une décomposition du mouvement courbe ou de la flexion » et pour imager ce trait Deleuze cite l'exemple de « l'invagination comme plissement ». Les plis illustrent la formation de l'organisme à partir d'une division de la matière passant par une infinité d'états intermédiaires cohérents, mais non isolés, « un peu comme il est improbable de former au hasard un mot avec des lettres séparées, mais beaucoup plus probable avec des syllabes ou des flexions »⁹⁰⁹ Le langage, cette fois, montre une affinité de structure et de formation avec l'organique. Davantage qu'à l'assemblage d'éléments, il faut faire appel à l'idée d'un tissage continu pour se représenter sa formation.

On pourrait ajouter que le mot « du-pli-cation » prend ici tout son sens lorsque cette opération est assurée par un organisme et recèle alors le sens de multiplication, mais la

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

ressemblance qui en résulte n'implique pas que les deux pièces produites soient identiques : telles les lithographies, en particulier celles d'Andy Warhol assumant leur caractère duplicable en le redoublant, tout en assurant à chaque image son statut d'unicité.

Mais cet infini dépliement, déploiement de l'organisme contient en germe sa propre limite : « l'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, et de les déplier, non pas à l'infini, mais jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce ». ⁹¹⁰

Nous voyons quant à nous une affinité de cette vitalité organique avec les cheminements de la pulsion, qui en refoulant comprime et condense les éléments qu'elle parcourt, pour leur imprimer une forme courbe dont les prolongements se poursuivent en tourbillonnant à l'infini. Et quant à la limite définitive posée à ce mouvement pulsionnel, sa propre fin dernière, la mort, elle n'intervient qu'après avoir répété de façon incessante ce geste sur un mode fictionnel, imaginaire, en marquant l'arrêt à chaque fois sur un point de « fin de ligne » à partir duquel a lieu un nouveau un « dépli » dans une direction différente. C'est ce qui se joue avec le point de butée en jeu dans l'analyse, qui se manifeste comme ombilic dans le rêve.

« L'ombilic du rêve n'est pas un déjà-là, sur lequel d'emblée l'interprétation buterait. Il n'est pas là dès le début, en soi » mais « un *produit* du travail d'interprétation du rêve. Un reste. C'est le point de convergence du travail interprétatif. Il ne se déduit *que* du processus d'interprétation une fois ce dernier mené son terme – jusqu'à « plus soif ». Il devient ainsi « plutôt le point de concentration des significations issues des interprétations successives et multiples de la formation de l'inconscient qu'est le rêve. Le point où la dimension d'interprétation menée à son terme s'annule, et n'en demande plus quant à la production d'un sens *autre*. L'ombilic du rêve condense alors les significations en tant qu'elles s'arrêtent sur un point qui s'isole. Un S1 qui ne renvoie plus à un quelconque S2. » ⁹¹¹

Encore convient-il d'ajouter « pour cette fois », c'est-à-dire pour un temps, un moment d'accalmie, dans lequel la tension provoquée par le travail d'élaboration de la pulsion chute ; et donc avant qu'un nouveau mouvement de dépli n'intervienne à nouveau pour relancer le cheminement pulsionnel dans une nouvelle direction. Dépli phallique, repli féminin :

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁹¹¹ https://congresoamp2020.com/fr/articulos.php?sec=traumdeutung&sub=despertar&file=traumdeutung/despertar/20-04-21_lombilic-du-reve-nest-pas-un-ineffable.html&utm_source=Campa%3b1as+Doppler&utm_medium=email&utm_campaign=F_REBUS+26+FR

invagination vers un creux pour mieux préparer une nouvelle création, une formation autre de l'inconscient.

Nous y voyons donc aussi, comme étant un fait de structure, une affinité de la pulsion et de l'organique avec les images féminines, à commencer par celles créées par des femmes, ou celles issues d'un regard masculin porté sur les femmes lorsqu'il accepte de se laisser regarder par leur désir.

De Clérambault, fasciné par l'objet : des étoffes volées...

Pascal Quignard rappelle que « l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit », avant d'évoquer l'origine du mot *fascination*, « un mot Romain difficile. Le mot grec de *phallos* se dit en latin le *fascinus* (...) Le fascinus arrête le regard au point qu'il ne peut s'en détacher », et il a inspiré aux Romains des chants ainsi qu'un roman : la *satura*. » Ce *trop-plein la vue* explique que la fascination soit « la perception de l'angle mort du langage ». L'homme fasciné ne peut plus détacher son regard, « il est immobilisé sur place, sans volonté, dans l'effroi (...) La jouissance arrache la vie de ce que le désir n'avait fait que commencer de dévoiler. »⁹¹²

On pourrait presque dire que De Clérambault est fasciné par procuration, par les étoffes qui fascinent les femmes, ou même par leur fascination pour la soie, et que lui-même a fini par mettre à distance le tissu, objet de sa fascination, en trouvant moyen de le circonscrire doublement : en le fixant dans des drapés, eux-mêmes figés dans ses clichés photographiques.

Gatien De Clérambault (1872-1934), bien que plus jeune, vécut sensiblement à la même époque que Freud (1856-1939). Neurologue également, il écouta et recueillit comme lui avec attention les propos de ses patientes, et s'en fit le dépositaire. Son approche clinique différait néanmoins de celle de Freud : il ne considérait pas que parler fut en soi curatif, et n'interprétait pas non plus leurs paroles en étant guidé par le désir de découvrir les arcanes de l'inconscient humain ni de créer une nouvelle science, celle de la psycho-analyse.

Psychiatre renommé, Gaëtan Gatian de Clérambault, comme Charcot, a manifesté un intérêt marqué pour l'art, et pratiqué le dessin dans sa jeunesse avant de se tourner vers la médecine. Mais s'il a effectué un passage remarqué aux Beaux-arts, c'est en utilisant la photographie comme moyen d'expression dans ses célèbres études de drapés.

Dans ses jeunes années, en 1889 et alors qu'il a 17 ans, Clérambault quitte le collège Stanislas, « mais on ne sait pas vraiment ce qu'il a fait pendant deux ans. Il y a là un trou dans sa

⁹¹² Pascal QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, Paris: Gallimard, « Folio » 2839 », 1996., p.11.

biographie, si ce n'est qu'il s'inscrit à l'École des Beaux-Arts et y suit des cours de dessin, jusqu'à ce que son père lui intime l'ordre de passer sa licence en droit, qu'il obtient en 1892. » Certains font l'hypothèse que le dessin en anatomie l'aurait décidé finalement à choisir la médecine. Ce penchant pour les arts se traduira plus tard par la production d'une œuvre photographique sur laquelle nous reviendrons, et qui débute dès 1913, lors d'un deuxième séjour en Tunisie, avec ses études de drapés, ses croquis et dessins de costumes.⁹¹³

Carole Dewambrechies-La Sagna relève un détail qui n'est pas dénué d'intérêt pour la suite de notre étude :

*« Parmi ses patrons, Mathias Duval, le maître de l'embryologie française, est le seul qu'il cite dans Souvenirs d'un médecin opéré de la cataracte. Rappelons que le corps est formé à partir de trois feuillets – endoderme, ectoderme, mésoderme : tout ce qui est nécessaire au fonctionnement du corps se développe à partir de la différenciation cellulaire et du repliement des tissus. L'embryologie, alors à son sommet, est une science des plis et de la manière de les faire tenir ensemble. Cette préoccupation se retrouvera dans l'intérêt – le mot est faible – de Clérambault pour l'art du drapé. »*⁹¹⁴

C'est à une autre forme de plis qu'il s'intéresse dans sa thèse publiée en 1899, *Contribution à l'étude de l'othématome* (hématomes du pavillon de l'oreille), qui démontre que cette affection a pour origine des carences alimentaires qui sont bien souvent dues au refus de se nourrir : Clérambault privilégie déjà les causes subjectives au-delà des causes traumatiques. À Sainte-Anne, il suit les traces de Magnan dont les leçons cliniques mais aussi les présentations de malade sont célèbres et qui, sur le mode de la conversation, n'a pas son égal pour faire parler les malades.

Lacan suivit son enseignement entre 1928 et 1929 alors qu'il effectuait son internat dans le service « Clinique des maladies mentales et de l'encéphale », dirigé par Henri Claude. Il le reconnaissait comme son maître et admirait la finesse d'observation de ce clinicien : « De Clérambault fut mon seul maître dans l'observation des malades (...) » écrit-il en 1946⁹¹⁵ et en 1966 encore il explique ainsi son choix de se spécialiser en psychiatrie : « L'origine de cet intérêt tient (...) dans la trace de Clérambault, notre seul maître en psychiatrie ». ⁹¹⁶

⁹¹³ Carole Dewambrechies-La Sagna, « Clérambault, une anatomie des passions », art. cit. L'auteur cite notamment, parmi les sources biographiques, Élisabeth Renard, *Le Docteur Gaëtan Gatian de Clérambault. Sa vie et son œuvre (1872-1934)*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1992.

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ « Propos sur la causalité psychique », in J. LACAN, *Écrits 1*, op. cit, éd. 1999, p. 167.

⁹¹⁶ « De nos antécédents », *Ibid.*, 65.

Interne dans le quartier des femmes du service de Paul Dubuisson, Clérambault prend connaissance de son livre sur *Les voleuses de grands magasins* (1902), lecture qui prélude à son propre travail sur la *Passion des étoffes*. Ainsi, dans *La passion érotique des étoffes chez la femme*,⁹¹⁷ texte publié en 1908 et complété en 1910, il relate ses précieuses expériences cliniques auprès de « trois femmes ayant éprouvé une attraction morbide, principalement sexuelle, pour certaines étoffes, la soie surtout et, à l'occasion de cette passion, des impulsions kleptomane ». ⁹¹⁸

Carole Dewambrechies-La Sagna précise : « La femme vole, soutient Dubuisson, mais c'est le magasin qui la pousse à voler et, par conséquent, la victime est presque aussi coupable que le délinquant ». Elle remarque alors que « Clérambault montrera subtilement dans son texte que le vol, soit ce qui fait exister l'Autre en tant qu'on lui prend quelque chose, est nécessaire à la passion de l'objet et à sa jouissance. »⁹¹⁹

Médecin-certificateur à l'infirmerie spéciale de la Préfecture de police de Paris, il y rédige les certificats statuant sur la nécessité d'hospitaliser les détenus-aliénés.⁹²⁰ On peut repérer un point de convergence essentiel entre la clinique de Clérambault auprès des femmes, dont il a décrit l'érotomanie, et la question de la jouissance féminine à laquelle Lacan a consacré son vingtième séminaire, *Encore*. Mais on peut supposer également que celle de l'objet a tout particulièrement retenu son attention, le mot lui-même étant au centre de l'un de ses tout premiers séminaires, le quatrième qui s'intitule *La relation d'objet*, mais aussi le treizième, *L'objet de la psychanalyse*. L'objet a qu'est le regard est d'ailleurs spécifiquement analysé, comme nous l'avons vu dans un titre de son séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Cet objet a spécifique y est défini comme étant l'une des causes du désir. Or, les interrogations quant à la place singulière qu'occupait l'objet *soie* dans celui de ses patientes, celui autour duquel a tourné Clérambault, passionné lui-même par les étoffes, ont certainement contribué à orienter Lacan dans ses réflexions.

Si sa pratique et ses écrits inspirèrent Lacan, c'est notamment parce qu'étant centré sur un objet inanimé, ils lui ont permis de cerner que le désir qui animait ces sujets regarde un objet dans sa dimension imaginaire, dimension dont le rôle n'en est pas moins central dans leur

⁹¹⁷ *La passion érotique des étoffes chez la femme*, Gaëtan Gatian de CLÉRAMBULT, in *Oeuvres choisies*, Marseille, les Éditions de la Conquête, 2017.

⁹¹⁸ *Ibid.*, 255.

⁹¹⁹ C. DEWAMBRECHIES-LA SAGNA, « Clérambault, une anatomie des passions », art. cit.

⁹²⁰ *Ibid.*

inconscient, ce qui lui a ouvert la voie pour cerner ce qu'il nomme *objet a*. Lire *La passion des étoffes*, c'est en effet repérer comment un textile, la « soie », a été pour ces femmes un objet sublimé mettant en jeu des pulsions, localisées autour de la jouissance d'un objet présentant des traits d'identification à LA femme idéale. Car avant de pouvoir formuler en 1974 que « La femme n'existe pas »⁹²¹, Lacan avait en effet au préalable cerné le concept d'objet *a* « cause du désir » comme étant un objet dont l'existence est uniquement psychique, et dont la symbolisation qui signe son abstraction accomplie, est essentielle pour introduire le sujet dans les relations au monde par le moyen du langage.

Contrairement au cas de figure de l'hystérie, dans lequel le sujet faisait de son corps un objet de sublimation pour l'autre, ici le sujet articule sa relation au monde en sublimant un objet préexistant qui se trouve dans le lieu de l'autre et supporte la fonction d'objet du désir.

Mais contrairement à l'objet d'art, il ne fait l'objet d'aucun acte créatif, il n'est pas modifié, car il préexiste tel quel à cette sublimation. La comparaison s'appliquerait alors davantage au sujet regardeur plutôt qu'au créateur du tableau. Et ce qui lui donne sa pertinence est de pouvoir justement différencier le rapport du sujet à l'objet sublimé du point de vue de la mise en jeu de ses pulsions, et donc comment son corps se trouve impliqué dans la relation à l'objet. Le mode de jouissance de cet objet suppose bien un investissement scopique et tactile mais de façon radicalement différente. La façon dont ces femmes parlent de la soie nous permet cependant d'approcher de plus près comment les processus pulsionnels à l'œuvre dans sa sublimation impliquent leur corps en tant qu'objet dans une relation de désir à l'autre, et de tenter ainsi de mieux saisir ce qui se joue de différent dans le choix de la peinture comme moyen de sublimation.

Il ressort des observations de Clérambault dans *La passion érotique des étoffes chez la femme*, que ces femmes cherchent à jouir, non pas de la possession de la soie pour elle-même, dont elles disposent souvent en grande quantités, mais du contact tactile avec cet objet ainsi que de l'acte même que constitue le vol des étoffes. L'une des trois femmes présente également un symptôme d'addiction à des substances chimiques.

Clérambault décrit la répétition de ce qui se joue de façon irrépessible chez elles lorsqu'elles sont gouvernées par leurs pulsions : l'excitation relative au sentiment de manque associé à un fantasme d'appropriation, leur avidité à satisfaire leur désir de toucher le tissu, lié à celui de

⁹²¹ J. LACAN, *La troisième*, texte établi par Jacques-Alain Miller, op. cit.

se toucher par son intermédiaire (en particulier les organes génitaux), puis le désintérêt pour l'objet qui suit l'apaisement de la tension par l'orgasme qu'elles se sont provoqué. Que parfois même la soie soit ensuite jetée, ou donnée, lui suffit à montrer que ce n'est pas la détention de l'objet qui est recherchée, contrairement aux cas de fétichisme classique, mais sa jouissance même.

Ce sont avant tout les qualités tactiles de la soie qui sont recherchées : « L'étoffe, en effet, semble agir par ses qualités intrinsèques (consistance, éclat, odeur, bruit), mais la plupart même sont secondaires auprès des qualités tactiles » et un « contact de l'étoffe avec une surface cutanée quelconque, avec frôlement et sans froissement, suffit à produire un orgasme. »⁹²²

Pour finir Clérambault se demande même s'il n'est pas « plus intéressant de rechercher et s'il existe une corrélation entre ce genre de syndrome et la physiologie féminine. Chez la femme le retentissement des contacts sur la sensibilité générale mais aussi sur la sensibilité génitale, est, avons-nous dit, plus fréquent, plus étendu aussi que chez les hommes. »⁹²³

C'est pourquoi il semble tout de même pertinent de se demander si Clérambault ne serait pas « plus que par la folie (...) impérieusement travaillé par le féminin » qu'il traque de son regard, de clinicien mais aussi de photographe, et s'il est possible que ce soit « quelque chose qui dépasse la condition de souffrance de quelques femmes et aille — à travers l'axe Clérambault-Lacan — jusqu'au cœur de la question féminine ? » Mais alors, quelle relation existe-t-il entre le féminin et le tissu, qu'est-ce qui se joue — à part la recherche de satisfaction — dans cette nécessité de toucher, d'être touchées, enveloppées par quelque chose de doux, de brillant, de chaud ?

L'analyse de Lacan sur la phobie du petit Hans nous invite à observer comment peut s'articuler la formation du symptôme pervers. Elle s'inscrit en faux contre l'interprétation selon laquelle « La perversion serait une pulsion non élaborée par le mécanisme œdipien et névrotique, une pure et simple survivance, la persistance d'une pulsion partielle irréductible. »⁹²⁴ Il serait effectivement peu plausible, dans le cas de ces femmes entrées dans le lien social, de soutenir qu'elles en seraient restées au deuxième temps de la pulsion, celui de l'autoérotisme fixé sur un objet ayant fonction d'une partie de corps. D'ailleurs parler d'autoérotisme, avec la

⁹²² *Ibid.*, p. 280, 281.

⁹²³ *Ibid.*, p. 286.

⁹²⁴ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 120.

fonction d'apaisement de la tension pulsionnelle qu'emporte ce terme, suppose que le sujet soit entré dans le troisième temps de la pulsion incluant l'autre dans son circuit.⁹²⁵ Et justement, Lacan insiste sur ce point en se référant à l'article de Freud sur *le Fétichisme*, sur le fait qu'« aucune structuration perverse, si primitive que nous la supposions (...) n'est articulable que comme moyen, cheville, éléments de quelque chose qui, en fin de compte, ne se conçoit, ne se comprend, ne s'articule que dans, par et pour, le procès, l'organisation, l'articulation, du complexe d'Œdipe. »⁹²⁶

Lacan rappelle l'explication qu'il a déjà développée dans le « stade du miroir », à savoir que le sujet trouve son statut, ou sa structure d'objet, grâce à l'interposition imaginaire de l'axe *a-a'* qui est celui des identifications du moi, « pour autant qu'il s'engage sur les rails imaginaires qui forment ce que l'on appelle ses fixations libidinales. »⁹²⁷

Ce qui confirme que la sublimation, qui prend naissance avant l'Œdipe, fait barrage à la perversion. Elle suppose une autre jouissance que la jouissance perverse.

Lacan rappelle que l'enfant qui est privé ne « foment pas » une image fondamentale du sein « ni non plus aucune espèce d'image », car c'est la pointe du sein, le mamelon, qui est essentielle, et qui va permettre la constitution de l'objet. C'est à ce dernier, dit Lacan, que « se substitue et se superpose le phallus. Ils ont en commun ce caractère de devoir nous arrêter en tant qu'ils se constituent comme images ». L'emploi du pluriel appliqué aux images est ici fondamental, car il emporte l'idée d'un nombre infini de substitutions possibles.⁹²⁸

La question posée ici par Lacan est celle de la fonction du narcissisme originel dans la constitution du monde objectal de l'enfant à partir de ses frustrations, raison pour laquelle Winnicott s'est intéressé aux objets dits « transitionnels ». Lacan pose que l'enfant constitue sa représentation du monde en se dirigeant vers ce qu'il désire pour autant qu'il rencontre « quelque chose contre quoi il se cogne ou avec quoi il se brûle » qui n'est pas un objet engendré par l'objet du désir au cours de plusieurs étapes de développement infantile. La

⁹²⁵ « Face à un bébé qui, dans une procédure auto calmante, suce son pouce ou la tétine, nous ne pouvons affirmer l'existence de la dimension autoérotique que si nous savons que le troisième temps du circuit pulsionnel existe chez lui à d'autres moments. Sinon nous pouvons très bien nous trouver en présence d'une procédure dans laquelle le lien érotique à l'autre est absent. », cf. Marie-Christine LAZNIK, « PréAut : une recherche et une clinique du très précoce. Comment passer de ces bébés qui troublent leurs parents à des petits qui auraient plaisir à s'amuser avec eux », *Contraste*, 2006/2 (N° 25), p. 53-81. <https://www.cairn.info/revue-contraste-2006-2-page-53.htm>.

⁹²⁶ J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 120.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 126.

frustration engendre l'objet grâce à une « autonomie de la production imaginaire dans sa relation à l'image du corps. C'est un objet ambigu, qui est entre les deux, à propos duquel on ne peut parler ni de réalité, ni d'irréalité. »⁹²⁹

Ce qui nous intéresse ici c'est le statut de ces objets transitionnels tel que Lacan les décrit. « Les objets transitionnels sont ces objets, mi-réels, mi-irréels, auquel l'enfant tient par une espèce d'accrochage, par exemple un petit coin de son drap, ou un bout de bavette (...) M. Winnicott voit très bien la relation terminale de ces objets avec le fétiche, qu'il a tort d'appeler fétiche primitif, mais qui en est en effet l'origine. »⁹³⁰ Les tissus occupent d'ailleurs une place importante en tant qu'objets transitionnels, en raison de la jouissance du toucher qu'ils procurent, mais on peut souligner également le rôle important de l'odeur de ces objets, frottés à la peau maternelle lors du portage de l'enfant. Celui-ci renonce difficilement à la jouissance olfactive du tissu imprégné de l'odeur de la peau, et accepte mal qu'il soit lavé ou remplacé par un autre. Il y a là une coalescence entre les qualités tactiles et olfactives de l'objet. L'hygiène impose plus précocement la perte de la jouissance olfactive. On peut aussi penser que les vêtements et accessoires dont sont parées les petites filles contribuent à déplacer très précocement l'investissement sur les objets tissés car les compliments contribuent à confondre corps et vêtement, et même à déplacer les qualités de l'être sur la suppléance de ce qui est vécu dans la frustration imaginaire d'un manque fondamental. Dire à une enfant « Comme tu es jolie » lorsqu'elle porte une robe ; lorsqu'elle porte ou un nœud dans les cheveux ; lorsque sa coiffure elle-même constitue un tressage savant encadrant son visage, c'est introduire une confusion portée par les signifiants. Qu'est-ce qui est « joli » : est-ce le visage ou la coiffure ? la robe ou le corps qu'elle enveloppe ? C'est aussi du même coup créer une fixation de d'intérêt pulsionnel sur une série illimitée d'objets substitutifs dont les femmes sont friandes voire « addictes » : vêtements, accessoires, et plus proches du corps, maquillage, coiffure. Plus encore la frontière avec le corps devient poreuse jusqu'à en appeler à infiltrer le contenant premier qu'est la peau par perçage ou tatouage. Le corps est effacé du découpage en objets partiels par le discours de l'autre, au profit d'objets allogènes dont l'unique lien avec le sujet est celui de leur élection, plus ou moins conditionnée par l'autre.

Dans ce même séminaire Lacan questionne ce qu'est « La fonction du voile » et, partant, celle du fétiche. Le principe fondamental selon lequel « ce qui est aimé dans l'objet, c'est ce dont il

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 126, 127.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 127.

manque - on ne donne que ce qu'on n'a pas » étant celui qui fonde tout échange symbolique, il induit « la permanence du caractère constituant d'un au-delà de l'objet » principe qui est également celui qui permet à Lacan de regarder autrement la perversion et le fétichisme. Le phallus, « le pénis en tant que la femme l'a - c'est-à-dire en tant qu'elle ne l'a pas », fait la valeur de tout échange symbolique, et circule en tant qu'objet symbolique.⁹³¹

Lacan affirme : « Ce thème fondamental, que la femme se donne, qu'exprime-t-il à y regarder de plus près ? - sinon l'affirmation du don. » Or dans l'acte d'amour c'est bien la femme qui est censée recevoir plus qu'elle ne donne, position « dévorante sur le plan imaginaire », nous dit Lacan, où renversée en son affirmation contraire, elle se donne en échange de ce qu'elle reçoit un phallus symbolique.⁹³² La femme peut inviter l'autre à la désirer en faisant signe au désir de l'autre en l'espèce des parures qu'elle effeuille, en prélude à l'acte d'ouverture de son corps. Mais ce corps n'est lui-même qu'enveloppe à déplier pour l'autre, et la peau du dehors n'est que l'abord premier auquel fait suite la peau du dedans. Elle se donne en se faisant est elle-même succession de tissus, qui n'en finissent plus de chercher le contact entre dehors et dedans, dedans et dehors, en quête d'une satisfaction totalisante impossible. Lacan souligne que l'on ne peut « jouir que d'une partie du corps de l'Autre, pour la simple raison qu'on n'a jamais vu un corps s'enrouler complètement, jusqu'à l'inclure et le phagocyter, autour du corps de l'Autre. C'est pour ça qu'on en est réduit simplement à une petite étreinte, comme ça, à prendre un avant-bras ou n'importe quoi d'autre »⁹³³ : il n'est donc pas possible de jouir du corps de l'autre en tant qu'être constitué. Dès lors, de quoi jouit-t-on dans l'acte sexuel ? La jouissance de l'Autre, entendue comme jouissance du corps de l'Autre en tant qu'il incarnerait l'Autre sexe est impossible pour les sujets car la jouissance phallique ne met en jeu que des objets partiels, nommables objets sexuels comme tels dans le discours. « Ce qui fait tenir l'image, c'est un reste. » et « ce qu'il y a sous l'habit et que nous appelons le corps, ce n'est peut-être que ce reste que j'appelle l'objet *a* (...) à savoir sa cause, et le soutien de son insatisfaction, voire de son impossibilité »⁹³⁴, dit Lacan. C'est la raison pour laquelle « L'acte d'amour, c'est la perversion polymorphe du mâle, cela chez l'être parlant »⁹³⁵. Quant à la jouissance Autre, ou jouissance supplémentaire, spécifiquement féminine, qui est celle du

⁹³¹ *Ibid.*, p. 151, 152.

⁹³² *Ibid.*, p. 154.

⁹³³ J. LACAN, *Encore, op. cit.*, p. 33.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 93.

corps propre, c'est à partir de l'expérience des mystiques que Lacan l'évoque dans son séminaire *Encore*.⁹³⁶

Le voile matérialise donc la « relation d'interposition qui fait que ce qui est visé est au-delà de ce qui se présente ». Il est, dit Lacan, l'« une des images les plus fondamentales de la relation humaine au monde ». Le voile, ou le rideau, est « ce qui permet le mieux d'imager la situation fondamentale de l'amour », qui est elle-même le modèle fondateur de toute relation subjective. Voilà la fonction du voile : « Sur le voile se peint l'absence (...) Le rideau prend sa valeur, son être et sa consistance, d'être justement ce sur quoi se projette et s'imagine l'absence. Le rideau, c'est, si l'on peut dire, l'idole de l'absence (...). » C'est la raison pour laquelle « le rapport de l'homme avec tout ce qui le captive (...) tient assurément aux sentiments qu'il a d'une certaine illusion fondamentale dans tous les rapports tissés de son désir. ». Si l'objet peut prendre la place du manque et devenir le support de l'amour, c'est donc parce qu'il n'est justement pas le point où s'attache le désir : l'objet apparaît donc valorisé comme illusion. Au sujet du fétiche, Lacan suit le texte de Freud, disant qu'il s'agit par son entremise de faire tenir debout la relation « comme il parlerait d'un décor. »⁹³⁷

Mais le fétiche fixe sur le voile un moment d'absence - présence auquel est suspendue l'histoire du sujet. C'est aussi le souvenir écran, auquel se réfère Freud, qui permet que l'histoire poursuive son mouvement, au-delà du voile, dans une chaîne signifiante produite par le refoulement. Lacan rappelle ici que si l'amour s'attache à l'objet comme illusoire et se transfère au désir par la métaphore, par le manque, « la constitution de l'objet n'est pas métaphorique, mais métonymique. Elle est un point dans la chaîne de l'histoire, là où l'histoire s'arrête. Elle est le signe que c'est là que commence l'au-delà constitué par le sujet. »⁹³⁸

Situant la mère phallique comme « ressort décisif »⁹³⁹ de la formation du fétichisme pendant les relations pré œdipienne, Lacan se penche sur le rôle des vêtements comme objet fétiches, et plus spécifiquement sur le contact qu'ils induisent. Il précise que « la sensorialité que recèle le contact spécial du caoutchouc lui-même » serait peut-être à considérer comme « la doublure de la peau ». Mais il différencie la fonction d'enveloppement protectrice que peut

⁹³⁶ « Dieu et la jouissance de la femme », leçon VI, in J. LACAN, *Encore*, op. cit.

⁹³⁷ Jacques Lacan, *La relation d'objet*, op. cit, 156.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 157,158.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 159.

prendre un imperméable pour un sujet qui se place derrière ce vêtement, de celle du voile par rapport auquel le sujet se situe : devant lui, il le regarde, mais il peut aussi projeter son regard vers un au-delà du voile.⁹⁴⁰ Le désir du pervers s'arrête au contraire au voile : « C'est sur le voile que le fétiche vient figurer précisément ce qui manque au-delà de l'objet. », et le sujet se fait dès lors regarder en son fétiche.⁹⁴¹

Lacan distingue ainsi diverses positions du sujet par rapport à l'objet : « Dans les quatre ordres de relation que je viens de dessiner, le sujet n'est absolument pas dans le même rapport à l'objet, soit qu'il apporte, soit qu'il donne, soit qu'il désire, soit même qu'il se substitue. »⁹⁴² C'est la raison pour laquelle il soutient le postulat selon lequel « chaque fois que la pulsion apparaît dans l'analyse ou ailleurs, elle doit être conçue, quant à sa fonction économique, par rapport au déroulement d'une relation symboliquement définie. »⁹⁴³ Il explique que la fonction d'un objet est relative à sa place dans la relation que le sujet entretient par rapport à un tiers : objet réel, il « prend sa fonction en tant que partie de l'objet d'amour, il prend sa signification en tant que symbolique, et la pulsion s'adresse à l'objet réel en tant que partie de l'objet symbolique », qu'il devient pour le sujet dans la relation tierce. Par la suite dès qu'un objet réel satisfaisant un besoin réel a pu prendre sa place en tant qu'objet symbolique, tout autre objet pouvant satisfaire un besoin réel peut s'y substituer, et en premier lieu « cet objet déjà symbolisé, mais aussi parfaitement matérialisé, qu'est la parole. »⁹⁴⁴

La question qui se pose est donc celle de la place de l'objet d'art comme objet substitutif pulsionnel dans la relation de l'artiste à l'Autre, en tant que cet Autre est représenté par tous les autres qui vont regarder son œuvre.

La distinction entre l'usage de la toile par l'artiste, qui donne à voir son manque essentiel au-delà de la peinture, et l'usage de la soie par les femmes fétichistes restées attachées à la jouissance du contact matériel de l'objet, est à analyser du côté de l'élaboration du circuit pulsionnel qui « pousse à faire », dans ce qu'il comporte de manque dans la relation à l'autre. La question de l'image de l'autre se pose tout particulièrement lorsque l'on se penche sur l'usage du drapé dans le travail photographique de Clérambault. Ce dernier fige les drapés

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 168.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 175.

comme autant d'écrans sur lequel bute le regard, autant de barrières refusant l'accès à la symbolisation au-delà de ces objets, autant de murs interdisant une jouissance imaginaire du toucher : le corps des femmes est radicalement soustrait, hors champ de vision, il est le grand absent en tant qu'objet de désir. Ces photos ne montrent que des tissus derrière lesquels se trouve un rien opaque, dont la noirceur mortuaire vient faire obstacle au regard et n'invite pas à chercher au-delà. Les costumes évoquent davantage des linceuls masquant des êtres effrayants que des vêtements destinés à provoquer le désir. Les figures qu'ils sont censés dissimuler sont à tel point non visibles qu'elles évoquent la mort, asexuée et sans visage, qui guette le regardeur. En ce sens, il se fait voyeur de drapés, et non de femmes. Néantisées par cette absence radicale de visibilité de leur corps, les femmes ne sont pas les phallus désirés, mais les objets de cette division absolue : drapés présents/femmes absentes. L'histoire s'arrête là, devant le drapé, elle ne continue pas.

Sur un point seul peut s'entendre le diagnostic d'hystérie concernant les femmes de Clérambault : leur jouissance au contact des étoffes soyeuses mime la passivité féminine pendant un acte sexuel, dans lequel l'étoffe occuperait la position phallique de l'objet qui donne du plaisir, tout en ne tenant pas exactement lieu d'objet partiel du corps, mais de fac-similé de peau. Le signifiant « soie » converge ici avec le « Moi-peau »⁹⁴⁵. Que le « don de soi » ait été de tout temps depuis le début du christianisme une valeur exigée des femmes, s'il y a bien une époque dans laquelle les femmes ont été fantasmées sexuellement dans une position amoureuse de don de soi absolu, c'est bien le dix-neuvième siècle. En témoignent les romans d'amour en vogue, dont *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, paru en 1848 et adapté en *La Traviata* cinq ans plus tard par Giuseppe Verdi, est certainement l'exemple le plus célèbre. La soie représente certainement encore en ce début de siècle un signe de richesse rattaché à la position sociale à laquelle accédaient les courtisanes, dès lors qu'elles pouvaient sortir de leurs condition misérable, et se montrer dans le grand monde, adulées, à l'opéra, en promenade, au sortir des calèches, dans un froissement d'étoffe qui signait à lui seul leur présence. La connotation sous-jacente de prostitution n'est-peut-être pas absente de l'univers imaginaire dans lequel cette étoffe s'inscrit comme un symbole de luxe, et de luxure.

⁹⁴⁵ Cf. Didier ANZIEU, *Le moi-peau*, Dunod., Paris, 1995.

Les femmes de Clérambault s'emparent d'un objet sublimé par la société : qu'il soit à l'état de tissu, ou de robe dont elles apprécient alors la rigidité, elles ne le transforment pas. Leur circuit pulsionnel suppose un désir d'intégrer un objet déjà sublimé par la société autour duquel s'organise leur jouissance, et non de sublimer un objet comme le ferait un artiste.

La jouissance provoquée lorsque le mot est prononcé, ses effets de résonances métonymiques, sont signalés par Clérambault, et valent confirmation du rôle d'articulation à la dimension imaginaire de cet objet.

Ces femmes sont des sujets entrés dans le lien social, aussi on peut supposer que la fonction de suppléance du tissu intervient en un lieu où initialement il y avait absence de représentation d'une peau contenant, et qu'elle permet bel et bien à une jouissance de corps d'advenir littéralement à cet endroit. Encore faudrait-il dire « à cet envers », car le sexe féminin restant invisible en tant que peau du dedans, sa représentation fait défaut. Il est à concevoir comme retourné en « doigt de gant », selon l'expression de Lacan qui en appelle alors à une topologie non directement visualisable en tant que projection géométrale sur une surface imaginaire en deux dimensions.

Par ailleurs, la soie dont elles s'emparent ne fait pas l'objet d'une quelconque transformation, découpage ou assemblage. La forme de « l'étendue » du tissu importe peu, bien au contraire on peut supposer que c'est son unicité, voire l'absence de limites à la sensation du toucher qu'elle leur procure qui est en jeu avec le glissement de l'étoffe sur la peau. Ce qui vient plutôt faire limite à ce contact dont elles font une caresse, et provoquer leur orgasme et la détumescence qui en découle, c'est leur propre sexe, leur clitoris saillant à moins que ce ne soit le bord de l'orifice de leur sexe. Clérambault a relevé chez ces patientes « une prépondérance clitoridienne accusée et en même temps l'indifférence au moins relative la pénétration pénienne » Il distingue cette obsession pour la soie de ce qui caractérise le fétiche de l'homme qui est manipulé et souvent conservé parce que ce fétiche « est à lui seul toute une personne », ce qui n'est pas le cas ici.

Ce qu'elles dérobent à l'autre auquel elles refusent sa propriété phallique, ce qu'elles dénudent, c'est leur jouissance en tant qu'elles se font phallus caressé par un double imaginaire. Leur corps s'érige au contact du tissu qui les sépare de l'autre. L'objet tissu provoque leur jouissance car il incarne le rapport sexuel qui n'existe pas. Elles opposent un refus d'adresser à l'autre leur désir, car il ne leur donne pas la satisfaction qu'elles en

escomptaient. Elles attribuent au tissu les propriétés imaginaires qui sont à leur propre image et dont leur partenaire est dépourvu à leurs yeux : les qualités de la peau féminine telles que brillant, douceur, luminosité, etc... et continuité, car au-delà, ce sont toutes qualités dont elles peuvent parer leur propre sexe qui prolonge son tissu à l'intérieur du corps en plis et replis, et dont la finitude est soustraite au regard. Le regard de l'autre est privé de l'accès à ce territoire de l'ombre.

« Dans nos trois cas, écrit Clérambault, il est bien clair que l'étoffe n'intervient pas comme substitut du corps masculin, qu'elle n'en possède aucune qualité et qu'elle n'est pas chargée de l'évoquer » mais que « l'anesthésie sexuelle n'est pas absolue ».⁹⁴⁶

Tout se passe comme si la soie jouait le rôle d'une peau de substitution qui conserverait les propriétés rêvées d'un objet partiel impossible à isoler du corps tant visuellement que tactilement, mais qui serait ici manipulable à loisir car détaché du corps dont il serait issu. Un objet peau idéal, en somme, sur un mode imaginaire, attribut d'un moi idéal féminin par identification. Car aucun autre réel n'est évoqué dans le fantasme de ces femmes qui se passent sexuellement des hommes. La relation a lieu dans un entre-soi féminin. Cependant si cet objet appartenant à un autre soi est aussi choisi pour ses qualités intrinsèques, c'est aussi parce qu'il est aussi hautement investi sur un plan symbolique dans l'échange social. Seul le franchissement de l'interdit de la loi en permet la jouissance. Ces femmes en effet ont déjà accès sur un mode réel à cet objet, mais c'est par un vol qu'il est arraché à un Autre idéal, et qu'elles peuvent se faire objet de la jouissance d'un autre imaginaire, qui dès lors se trouve en fonction paternelle interdictrice. Le « rapt » de l'étoffe comme objet intermédiaire fait d'elle un objet « jouissable ». Le tissu, métaphore de la peau, joue un rôle d'interface grâce à sa propriété de réversibilité, et leur autorise de peau à peau l'identification à un autre interdit. Il est un objet réel par l'intermédiaire duquel le sujet peut se symboliser comme femme de façon imaginaire.

Il est vrai que le signifiant *soie*, résonnant comme un *soi* féminisé par la lettre e, serait un mode de se glisser dans la peau d'un « en soi-e » incarné, à même de calmer l'angoisse d'un sujet en mal de reconnaissance sexuelle et sociale. Quant aux possibilités de prolongements sémantiques qu'il offre, le mot *soyeux* n'est par exemple pas des moindres, ouvrant sur le revers d'un sens de devenir illimité, entre *soi* et *eux*.

⁹⁴⁶ *La passion érotique des étoffes chez la femme*, G. G. de CLÉRAMBAULT, *Oeuvres choisies*, op. cit, p. 279.

Aussi ce désir n'est-il pas asexué comme il peut le paraître au premier abord mais désir d'être elles-mêmes le phallus enveloppé d'un contact érotique comme a pu l'être la peau maternelle, d'être caressée par ses plis et ses replis. Cette peau-là possède des qualités féminines, ce qui la rend désirable, elle est la part d'objet féminin qui leur manque, qui les prolonge infiniment. Peau de sexe féminin du dedans caressant au dehors leur corps phallique, la pulsion du toucher est ce par quoi ces femmes désirent être éveillées au féminin dont elles désirent l'être. Un « être-touchée comme une femme » leur a manqué, disent-elles à Clérambault, qui restitue les propos de l'une de ses ex-patientes : « J'en suis sûre, un homme sensible aux plaisirs délicats donnés par les étoffes peut seul être l'auditeur de telles confessions ; un autre est énervé, agacé par tant de manières, ne comprend pas toutes ces fantaisies ni leur présence impérieuse une fois la chose connue. »⁹⁴⁷ Mais elles aspirent surtout à touchées par le regard et les paroles d'un homme, d'être l'objet auquel il s'adresserait.

Cette passion en tout cas n'est pas sans évoquer les origines de la création de la suppléance par sinthome qu'a constitué l'écriture pour Joyce. D'après l'épisode qu'il rapporte, durant lequel ses camarades le frappent violemment avec des trognons de choux, « Il en résulte la chute de l'affect, un détachement par rapport au vécu du corps. L'enveloppe (image) du corps glisse alors comme une pelure, comme la peau d'un fruit mûr. Cette pelure qui se détache, c'est le corps devenu étranger au sujet que signale une réaction de dégoût. »⁹⁴⁸. Cette description joue a contrario du mouvement d'incorporation qui semble se dessiner dans le désir ostentatoire des femmes de Clérambault à l'égard du fac-similé de peau que constitue pour elles l'étoffe soyeuse.

Un récit peut éclairer la position subjective de ces femmes fascinées par le tissu, eu égard à l'invention d'un dispositif de tissage de bord. Bruno Bettelheim a exposé le cas de Laurie⁹⁴⁹ qui est repris par Fabienne Hulak dans un texte intitulé précisément « Construire sur un bord », car cette jeune patiente invente un mode singulier d'externalisation de l'objet, opération qui marque pour elle une étape essentielle vers la sortie du repli sur soi.

⁹⁴⁷ Yolande Papetti et Françoise Valier, *La passion des étoffes chez un neuropsychiatre: Gaëtan Gatian de Clérambault, 1872-1934*, Paris, Solin, 1990, p.48.

⁹⁴⁸ Fabienne HULAK, « Topologie en acte », in *Logique du sinthome, Mise en pratique*. Nîmes: Champ social, Psychanalyse, 2016. <https://www.cairn.info/logique-du-sinthome--9782353719884.htm>, p. 179-226.

⁹⁴⁹ Bruno Bettelheim, *La forteresse vide: l'autisme infantile et la naissance du soi*, Paris, Gallimard, 1992, p.96-100 et 139.

Laurie est une enfant de sept ans autiste, mutique, et gravement anorexique. Selon Fabienne Hulak, ce cas exposé par Bettelheim « dénuée la mise en place de la structure de langage pour tout sujet et en éclaire les aléas. Il montre de façon exemplaire les premières étapes de la sortie de l'autisme et sa construction, que nous pouvons appeler sinthomatique, à partir d'une topologie en acte. »⁹⁵⁰ Elle note la remarque du clinicien selon laquelle les autistes essaient de maîtriser leurs problèmes d'orientation dans l'espace et dans le temps par des comportements d'identité par une recherche d'immutabilité, et de frontière à l'aide de matériaux tels que ficelles, bouts de papier, etc...

Les premiers temps, l'activité spontanée de Laurie consiste à déchirer et à détruire, à effiloche des bouts de ruban pour les réduire à des boules floconneuses. Bettelheim écrit que son corps n'est pas intégré mais se présente comme « un agrégat de pièces détachées qui semblaient n'avoir rien en commun, ne pas appartenir au même ensemble » et Fabienne Hulak fait le lien avec l'analyse de Lacan sur le schizophrène, dont elle relève la plus large portée : « Son corps non unifié par le langage confirme les propos de Lacan dans « L'étourdit » indiquant que le schizophrène est dépourvu de discours pour lier ses organes en fonction, une notation valant pour bien des états. »⁹⁵¹

Cependant peu à peu Laurie manipule le flux des matières s'échappant de son corps, en particulier fécales, mettant en série ces objets du corps avec des objets du monde, des cubes, pour construire. Mais la distinction entre moi et non-moi reste difficile. Ce n'est qu'après avoir exploré l'orifice de ses organes génitaux qu'elle peut utiliser plus facilement cet autre orifice qu'est sa bouche. Littéralement, elle décrit dans ses gestes le parcours de la pulsion sur les bords de l'orifice faisant le tour d'un objet manquant, « ce mouvement circulaire de la poussée qui sort à travers le bord érogène pour y revenir comme étant sa cible virgule après avoir fait le tour de quelque chose que j'appelle l'objet *a*. »⁹⁵²

Elle découvre son corps et c'est alors qu'advient « Une découverte qui part de la sensation provoquée par l'érection du clitoris. Une part hors-corps de son corps lui échappe. Elle fera par rétroaction retour de cette découverte du bord de sa vulve sur l'érection clitoridienne ; ce qui lui donne accès au manque phallique qu'elle pourra reporter sur l'orifice oral. Ce rapport structurant du bord au trou comme manque elle va l'étendre à une pratique de découpage,

⁹⁵⁰ F. HULAK, « Topologie en acte », art. cit.

⁹⁵¹ *Ibid.*

⁹⁵² J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 217.

une topologie en acte qui va lui permettre de déterminer un espace, de créer les frontières d'un espace personnel qu'il ne faut pas que les autres franchissent. »⁹⁵³

Le déploiement du clitoris qui ne se présente que sous forme repliée avant l'érection, devient pour elle poussée qui rend possible son déploiement en tant que sujet pour exister dans un en-dehors. Dans ce battement pulsatile entre présence et absence de cet organe, elle accède à la fonction phallique du manque qui permet l'accès au langage. « Le sujet, nous devons donc le considérer par rapport à la nasse - particulièrement par rapport à son orifice, qui constitue sa structure essentielle - comme étant à l'intérieur. Ce qui est important n'est point ce qui y entre, conformément à la parole de l'Évangile, mais ce qui en sort. »⁹⁵⁴

La façon dont Laurie déchire le papier en le creusant en spirale vers son centre est particulièrement remarquable : « D'une feuille de papier de dimension standard, 21X27, elle faisait sans jamais regarder, un long ruban en déchirant concentriquement à partir d'un bord jusqu'à ce qu'elle atteigne le centre. Elle parvenait ainsi à transformer la feuille de papier en un ruban de six mètres de long, tout en regardant fixement le plafond. À l'aide de ces rubans de sa fabrication, elle créait des frontières entre son monde à elle (ce qu'elle était, ce qu'elle faisait, ce qui lui appartenait) et le reste du monde »⁹⁵⁵ La forme de ce découpage extrêmement minutieux (!) montre un dépliage du manque intérieur de son sexe qui en négatif peut aussi s'ériger en organe phallique en un geste dont la lente élaboration signe sa jouissance à faire. Ce que Laurie déplie, et qu'elle externalise en objet visible, c'est un manque. Et ce manque devient un fil d'Ariane orienté vers un centre.

Peu à peu, Laurie acquiert la capacité d'utiliser des concepts géométriques complexes : « Laurie créa une rangée de plus de vingt mètres de long faite de cinquante ondes sinusoïdes presque parfaites, à l'aide d'un matériau aussi peu pratique que l'écorce [...] elle sut résoudre avec beaucoup d'habileté le difficile problème de négocier le coin que formait le mur sans interrompre cette courbe continue. Elle se tenait invariablement à l'intérieur de ces frontières ; celles-ci séparaient toujours son monde privé du reste de l'univers »⁹⁵⁶

La structure de la feuille de papier présente nombre de similitudes non négligeables avec le tissu. Et Laurie montre directement l'intérêt de l'utiliser pour s'appropriier la partie de son

⁹⁵³ F. HULAK, « Topologie en acte », art. cit.

⁹⁵⁴ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 162, 163.

⁹⁵⁵ Bruno Bettelheim cité par F. HULAK, in *Logique du sinthome. Mise en pratique*, op. cit.

⁹⁵⁶ Bruno Bettelheim, *La forteresse vide*, op. cit, p.192.

corps qui définit sa jouissance sexuelle, et qui est pour elle l'objet externe qu'est le clitoris en s'appuyant sur sa propriété érectile. Cependant cette érection consiste à tourner en évitant un centre troué. Le papier *bande* et sa rigidité est aussi une qualité phallique sur laquelle elle prend appui.

Mais ce matériau est aussi une surface dont Laurie tire parti en la déployant de façon étonnamment expansive, en un découpage qui donne une étendue extraordinaire à l'espace qu'elle occupe grâce aux vides qu'elle démultiplie quasiment à l'infini : le parallèle avec l'élasticité et la continuité topologique du contact possible, sans commencement ni fin, avec la surface de la peau en est d'autant plus frappant. Le jeu auquel elle se peut se risquer grâce au papier élargit son champ d'action entre elle et l'autre et lui crée une enveloppe de contact supplémentaire par le toucher, la vue et l'ouïe, qui ne met pas en péril sa propre peau. Elle se mobilise tout entière dans un acte de faire qui engage et rassemble toutes ses pulsions.

Le parallèle que l'on peut établir ici est la possibilité offerte par ces objets, la feuille et le tissu, de se présenter comme des surfaces à double face, des interfaces réversibles, et de permettre ainsi un franchissement topologique réel. Dans un cas comme dans l'autre ils jouent comme des symptômes pour donner lieu à une suite d'actes qui se répètent et dans lesquels le sujet tient un fil pulsionnel continu.

Mais il y a une différence majeure quant à la forme que prend cette suppléance, relativement au manque respectif de ces êtres féminins qui investissent différemment leur corps.

Dans le cas de Laurie il s'agit, par l'intermédiaire de l'objet qu'est la feuille de papier de procéder par un double mouvement à la constitution de la représentation d'un objet partiel du corps la représentant sexuellement :

- un mouvement d'ouverture de l'espace par un découpage qui travaille ce corps médiateur phallique sur son versant d'absence, en ménageant des vides dans le corps de l'Autre dont la complétude ne lui laisse pas de place, car il manque de manque
- un mouvement d'érection d'un objet représentant un objet partiel de son propre corps dont elle accepte de se séparer pour le présenter à l'Autre, suppléant en réponse à son manque désormais ouvert

Le plaisir qui la fait exister comme corps séparé est d'abord éprouvé par un faire, un « se toucher », localisé dans un objet partiel du corps propre, le clitoris, qu'elle s'approprie ainsi sous le regard d'un autre. Puis l'autre se sépare à son tour d'un autre objet, la feuille, qui est introduit dans le circuit pulsionnel de Laurie : la pulsion élargit son circuit, de la source du

corps propre au deuxième temps d'action réflexive de la pulsion, « se toucher dans son membre », en y intégrant l'objet de l'autre, et la pulsion au troisième temps devient activement passive « se faire toucher par le regard de l'autre ». Mais ce troisième temps n'a lieu que par l'intermédiaire d'une action agie sur un corps de substitution qui en appelle au regard de l'autre. Laurie donne à voir l'objet transformé produit directement par son acte, elle se fait regarder dans son savoir-faire. Grâce à cet objet support elle peut également dériver sa pulsion, en la déplaçant sur un objet externe dont elle peut se séparer sans dommage, et découvrir le plaisir de faire en agissant sur l'extérieur. Car peu à peu par le jeu de la répétition la pulsion inscrit le manque et le désir dans ce nouveau circuit en anticipant l'effet attendu sur l'autre et sur soi en retour. L'objet de la création prend donc un rôle séparateur qui passe par la pulsion anale.

Dans le cas des femmes de Clérambault, le processus est tout autre. La création d'un objet n'a pas lieu d'être car ce dernier est déjà tout constitué. Le manque est déjà localisé dans le corps propre du sujet féminin, mais il n'est pas localisé dans un trou réel. En effet ces femmes font état d'un trouble désir et d'un plaisir d'abord diffus, initialement non dirigé vers leur sexe, suscité par la vue du tissu, par sa préhension. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'elles le mettent en contact par frottement avec un organe sexuel précis, uniquement leur clitoris, pour provoquer son érection, et en obtenir un orgasme. La question de l'objet se pose donc différemment. Il peut paraître surprenant que des qualités lui soient attribuées à l'égal d'une personne. Le « brillant » de la soie est l'une de ces qualités mais qui ne fait pas objet à lui seul comme c'était le cas pour le « brillant sur le nez », bizarre condition d'un désir masculin, décrit par Freud dans « Le fétichisme ». D'ailleurs il est à noter que Freud ne se penche sur cet exemple qu'après s'être intéressé au fétichisme sous l'angle de la question des étoffes.

On peut trouver plusieurs allusions au fétiche dans l'œuvre de Freud, mais c'est principalement dans deux écrits qu'il a abordé ce sujet : dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, rédigé dès 1904, dans un paragraphe intitulé « Substitut impropre de l'objet sexuel-Fétichisme »; et dans *La vie sexuelle*⁹⁵⁷, datant de 1927, dans l'article intitulé « Le fétichisme ». Il considère d'emblée certaines formes de fétichisme comme faisant partie intégrante d'une vie sexuelle normale. À sa suite, Lacan reprend cependant cette interprétation selon laquelle le fétichisme serait l'inverse de la névrose pour démontrer, tout au contraire, dans son

⁹⁵⁷ S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit.

séminaire IV, *La relation d'objet*, qu'on peut situer la formation de ces différents symptômes et leurs variantes à différents moments d'un même parcours du sujet aux prises avec le complexe de castration.

Dans un premier texte, tiré de *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Freud explique clairement que dans toute relation amoureuse dite « normale », on peut parler d'un « certain degré de fétichisme ». Un objet peut-être alors survalorisé, particulièrement « aux stades de l'état amoureux où le but sexuel normal paraît impossible à atteindre ou bien ne peut être réalisé ». Il ne voit là rien de pathologique. Par association, le sujet relie ainsi un objet à l'être aimé, en vertu de « la surestimation psychologiquement nécessaire de l'objet sexuel ». Et Freud cite ici un extrait du *Faust* de Goethe :

« Apporte-moi un fichu, qui ait couvert son sein,
Une jarretière de ma bien-aimée » Goethe, *Faust*, I, 7⁹⁵⁸

Mais comme son titre l'indique, le paragraphe entier est plutôt censé s'intéresser à « des cas qui impliquent un renoncement à un but sexuel normal », des cas où le sujet en appelle à « un objet inanimé dont on peut démontrer la relation avec la personne sexuelle qu'il remplace et, de préférence, avec sa sexualité (pièces de vêtement, lingerie). »⁹⁵⁹. Le cas n'est donc selon lui pathologique que lorsque « l'aspiration » se détache de la personne et se fixe sur un objet inanimé, qui devient « l'unique objet sexuel. »⁹⁶⁰

Le choix de l'objet fétiche « manifeste l'influence persistante d'une impression sexuelle ressentie le plus souvent au cours de la prime enfance ». Une note ajoutée en 1920 précise : « derrière le premier souvenir relatif à l'apparition du fétiche se trouve une phase engloutie et oubliée du développement sexuel, qui est représentée (vertreten) par le fétiche comme par un « souvenir-écran », et dont le reste et le précipité constituent, par conséquent, le fétiche. »⁹⁶¹ Cela laisse entendre que ses réflexions sur l'origine du fétichisme ne se rapportent donc pas uniquement aux cas pathologiques.

Freud remarque que le pied est un « symbole sexuel archaïque », et que concernant la fourrure, *peltz*, l'expression allemande *pelzen* désigne en argot l'acte sexuel. La note de 1910 souligne l'importance d'un plaisir olfactif « coprophilique » dans le choix de l'objet, en raison

⁹⁵⁸ in « Substitut impropre de l'objet sexuel- Fétichisme », S. FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit, p. 63.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p.62.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p.63.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p.64.

de l'odeur forte dégagée par le pied (choix sale et malodorant du pervers). « Le pied, énonce Freud, remplace le pénis de la femme dont l'absence est si lourdement ressentie. » Quoiqu'il en soit on peut ici associer à cette remarque celle dans laquelle il fait remonter le penchant féminin pour le tissage au feutrage que forme la toison du sexe de la femme, et donc de la mère.⁹⁶²

En 1915, il note que la pulsion scopique est à l'œuvre dans le fétichisme du pied : « dirigée à l'origine vers les parties génitales », car elle cherche à accéder à son objet par-dessous. Elle est « retenue en route par l'interdit et le refoulement, moyennant quoi elle s'est attachée au pied ou au soulier qui ont pris valeur de fétiche. ». L'enfant se représente alors l'organe féminin attendu comme un organe masculin.⁹⁶³

L'article sur « Le fétichisme » constituant le chapitre X de *La vie sexuelle* revient en 1927 sur la question de l'origine de ce symptôme, et apporte quelques développements qui éclairent les conceptions de Freud sur la sexualité dans son ensemble.

Il n'est pas anodin que le premier exemple cité soit celui du jeune homme « qui avait érigé comme condition de fétiche un certain « brillant sur le nez' », dont le texte nous apprend qu'il est en fait « un regard sur le nez ». En effet « le nez était ce fétiche, auquel du reste, il pouvait octroyer ce brillant que les autres ne pouvaient percevoir »⁹⁶⁴. La fixation sur un objet partiel du corps, ici le nez, est à rattacher par sa proximité physique à l'objet regard, l'un des principaux objets constitutifs du sujet repérés par Lacan. D'autre part, même si l'on a du mal à imaginer quel style cette particularité du désir pouvait donner à sa vie amoureuse, elle semble à première vue plus près de l'originalité que de la pathologie.

Freud constate qu'il n'ajoute rien qu'il n'ait déjà dit en réaffirmant que le fétiche est « un substitut du pénis ». Mais il complète cette fois sa thèse pour mieux éclairer le lecteur : « Je m'empresse donc d'ajouter qu'il ne s'agit pas du substitut de n'importe quel pénis (...) le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas renoncer. » L'explication en est que l'enfant a refusé de « prendre connaissance de la réalité de sa perception », car si elle n'a pas de pénis, c'est qu'elle en a été

⁹⁶² Cf supra, S. FREUD, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, op. cit, p.79, 80.

⁹⁶³ *Ibid.*, p.64, 65.

⁹⁶⁴ « Le fétichisme », S. FREUD, in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit, p. 133. « Le fétichisme », S. FREUD, in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit, p. 133.

châtée, et « que cette menace pèse sur la possession de son propre pénis », ce qu'il ne peut accepter.

Cependant Freud sépare nettement le destin de la représentation de celui de l'affect. Les sentiments d'effroi et de panique sont refoulés, tandis qu'il applique la notion de déni, *Verleugnung*, à la représentation. Selon lui la perception n'a pas été « complètement balayée », elle n'a pas disparu mais demeure. L'enfant a modifié sa croyance que la femme a un phallus imaginé comme un phallus masculin et auquel il porte un grand intérêt. Il a abandonné cette croyance mais en entreprenant « une action très énergique pour maintenir son déni ». Cette action consiste en son remplacement par « quelque chose d'autre ». « Mais cet intérêt est encore extraordinairement accru parce que l'horreur de la castration s'est érigé un monument en créant ce substitut. » Le fétiche est un substitut qui non seulement le protège de la castration mais l'empêche également de devenir homosexuel, dit Freud : il présente l'avantage de travestir l'apparence phallique de son propriétaire, le protégeant ainsi du danger de la castration, et lui permet de continuer à prêter un caractère phallique à la femme, « par lequel elle devient supportable en tant qu'objet sexuel. » Ce qui fait qu'on ne le refuse pas, car il est facile à obtenir ainsi que la satisfaction sexuelle qui découle de son obtention.

Freud situe ensuite à nouveau le fétichisme comme un mode de défense accidentel sur le parcours sexuel de l'homme. « Il n'est probablement épargné à aucun être humain masculin de ressentir la terreur de la castration, lorsqu'il voit l'organe génital féminin » Mais il s'interroge sur la question de savoir pourquoi « l'énorme majorité surmonte cet effroi », tout en écartant « provisoirement la tâche d'expliquer pourquoi quelque chose ne s'est pas produit. »⁹⁶⁵ Dans ce texte il réserve donc surtout ce symptôme aux hommes en recherchant avant tout l'explication de « ce qui s'est passé » lors de sa formation.

Il poursuit alors en précisant que le choix d'objet ne se porte pas obligatoirement sur des objets ou des organes qui représentent des symboles du pénis, puisque dans ce cas de figure la symbolisation n'est pas menée à son terme. Il s'agit davantage de ce qui ressemble « à un processus qui rappelle la halte du souvenir dans l'amnésie traumatique » ; « l'intérêt demeure comme laissé en chemin ; la dernière impression de l'inquiétant, du traumatisant en quelque sorte sera retenue comme fétiche ». Le souvenir de la perception s'arrête là où aurait dû se

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 134, 135.

poursuivre le spectacle « du membre féminin ardemment désiré ». Par conséquent les pièces de lingerie sont fréquemment des objets éligibles pour devenir des fétiches, car c'est « le dernier moment du déshabillage, pendant lequel on a pu encore penser que la femme est phallique » qui est retenu. Au passage, Freud retient la formation du fétiche comme une preuve que le complexe de castration découle bien de l'effroi succédant au constat de ce qu'est l'organe génital féminin, et non pas d'un « souvenir hypothétique du traumatisme de la naissance »⁹⁶⁶ La question en jeu dans le complexe de castration est bien pour le sujet d'accepter de se représenter la différence sexuelle comme avoir ou ne pas avoir un objet partiel pénien.

Cette dernière remarque pourrait justifier à elle seule le passage, dans le paragraphe suivant, consacré à des considérations générales sur les processus en jeu dans la formation des névroses et des psychoses. Ce saut apparent dans la pensée de Freud montre en réalité comment et à quel moment il situe l'apparition du phénomène fétichiste comme processus de défense, et explique sa persistance, sous formes de traces, dans la vie amoureuse.

Il rappelle tout d'abord comment il avait distingué la névrose de la psychose. Dans la névrose « le moi, au service de la réalité, réprime un morceau du ça », il s'agit là du refoulement de la pulsion. Dans la psychose, le moi « se laisse emporter par le ça à se détacher d'un morceau de la réalité ». Cependant, la clinique le fait douter de ce qu'il a découvert dans le cas de deux jeunes hommes ayant comme « scotomisé » la réalité de la mort de leur père sans évoluer pour autant vers la psychose. Freud en déduit donc qu'un « morceau certainement significatif de la réalité avait reçu en déni du moi, tout comme chez le fétichiste la désagréable réalité de la castration de la femme. » Il note aussi « que de tels évènements ne sont nullement rares dans l'enfance ». Le point commun entre la névrose obsessionnelle et le fétichisme est le clivage entre désir et réalité, faisant osciller le sujet entre deux positions. Dans les deux cas, il y a déni par substitution imaginaire d'une partie de la réalité seulement, devenue insupportable. Lacan, comme nous allons le voir, remet en cause cette interprétation centrée sur l'objet, et le caractère substituable de ce dernier dans le circuit pulsionnel tend à confirmer sa réticence face à la thèse freudienne.

Cependant l'affirmation de Freud selon laquelle le fétichisme est l'inverse de la névrose est à entendre comme le fait que dans le premier cas la part de la réalité refusée est remplacée par

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p 136.

un substitut rendu visible, alors que dans l'autre cette part est refoulée et dissimulée, « engloutie » dit Freud.

Il revient ensuite au particulier et au pathologique pour évoquer des cas cliniques qu'il qualifie de « très subtils », où l'imaginaire de l'homme a travaillé non plus seulement sur la castration de la femme, mais plus largement sur la castration en elle-même. Ce qui produit pour la société, semble-t-il, des formes de fétichisme pourtant plus ou moins acceptées selon les désagréments qui en découlent pour le partenaire, et selon les cultures.

Dans le premier exemple, il s'agit du cas d'un homme qui portait comme « fétiche une gaine pubienne qu'il pouvait aussi porter comme slip de bain ». Dissimulant totalement les organes génitaux, ce vêtement pouvant créer une illusion de castration imitant celle de la femme. L'ébauche de formation de ce fétiche était à retrouver dans la feuille de vigne d'une statue vue dans l'enfance. Il est à noter que ce compromis occultait précisément la question de la différence des sexes elle-même. D'autres cas mettent en jeu la représentation de la castration elle-même, lors d'une « très forte identification au père », auquel l'enfant attribue la castration de la femme. Ainsi en est-il du coupeur de nattes ayant « besoin d'exécuter la castration déniée » ou de la coutume acceptée par la société chinoise « de commencer par mutiler le pied de la femme puis de vénérer comme un fétiche ce pied mutilé. »

La conclusion incisive du texte sur « Le fétichisme » paraît surprenante au premier abord, mais rouvre le débat de ce que serait une sexualité « normale », du moins non pathologique. « On est finalement autorisé à déclarer que le prototype normal du fétiche c'est le pénis de l'homme, tout comme le prototype de l'organe inférieur c'est le petit pénis réel de la femme, le clitoris. »⁹⁶⁷

On peut en déduire que le pénis lui-même peut occuper dans le jeu sexuel une place imaginaire de semblant, au même titre que le fétiche. Puisque d'un point de vue symbolique il n'y a aucun rapport possible entre les sexes en raison de leur radicale différence, le rapport entre leur jouissance, qui tient au langage, « n'existe pas ». Le pénis joue sur un mode phallique comme écran imaginaire le rôle d'un voile sur la castration du sujet. Cet objet sexuel réel est d'ailleurs aussi l'un des cinq objets nommés par Lacan. Il a une fonction phallique « normalisante » du rapport sexuel dans une société androcentrée permettant un échange patrilinéaire. C'est un attribut que seul l'homme possède, et il est le seul organe sexuel

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 138.

indéniable et directement visible, la femme quant à elle étant dotée de caractères sexuels visibles secondaires. En effet le clitoris, qui peut être imaginé comme un « petit pénis », est dissimulé par la toison pubienne, qui elle-même est un écran destiné à être un support de substitutions par des objets phallicisés par le langage.

On peut donc concevoir que l'humain se protège de l'angoisse de castration en n'effaçant pas tout à fait la trace du pénis dans le langage, où de nombreux signifiants, souvent très imagés de façon métonymique, le symbolisent par des voies métaphoriques. Lacan explique que si les femmes sont désirantes de « ce qu'elles n'ont pas », « c'est pour des raisons (...) qui sont de l'ordre du signifiant et de son insistance propre. C'est parce que le phallus a une valeur symbolique dans le système, et qu'il est ainsi retransmis à travers tous les textes du discours interhumain, qu'il s'impose, de façon prévalente parmi les autres images, au désir de la femme. »⁹⁶⁸

En accord avec Freud, Lacan dans son séminaire IV, *La relation d'objet*, place la perversion « du point de vue génétique », « au même niveau que la névrose ». C'est au moment du « procès dit précœdipien », que l'enfant s'aperçoit que pour être l'objet d'amour de la mère, « il doit se glisser en tiers, s'enfoncer quelque part entre le désir de sa mère, qu'il apprend à expérimenter, et l'objet imaginaire qu'est le phallus ». Et il revient précisément sur le chapitre intitulé « Les théories infantiles sur la sexualité » dans *La vie sexuelle*, pour rappeler que les perversions « se conçoivent et s'expliquent dans leur ensemble en relation avec la théorie infantile de la mère phallique, et la nécessité du passage par le complexe de castration. »⁹⁶⁹ C'est donc sous l'angle du rapport de l'enfant à la mère phallique que Lacan aborde la question de l'objet fétiche, dans ce qui constitue la troisième partie de son séminaire. Les titres des chapitres IX, X et XI le signifient clairement : « La fonction du voile », « L'identification au phallus » et « Le phallus et la mère inassouvie ». Je me centrerai ici sur celui intitulé « La fonction du voile », qui éclaire bien la place de la formation du fétiche au moment du processus de symbolisation.

Dans son introduction au chapitre IX, « La fonction du voile », propose de voir les perversions « sous un nouveau jour », dans la perspective de l'échange symbolique ayant pour toile de fond « la permanence du caractère constituant d'un au-delà de l'objet »⁹⁷⁰. Lacan y reprend

⁹⁶⁸ « À quoi sert le mythe », in J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 260..

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p.250, 251.

⁹⁷⁰ In « La fonction du voile », J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 151.

les deux textes de Freud évoqués précédemment et précise, concernant la mère, qu'il s'agit d'un phallus symbolique, qui se présente donc « par nature » comme fonctionnant dans une relation d'échange, étant « autant présence qu'absence » : « il circule, laissant derrière lui le signe de son absence au point d'où il vient. »⁹⁷¹, dit Lacan, qui explique que si l'homme est pris dans le complexe de castration, c'est parce que le rapport symbolique à cet objet est toujours menacé imaginativement, ce qui limite pour lui « la direction et l'emploi du phallus réel ».

« Le fétiche, nous dit l'analyse, est un symbole », en raison « du caractère électivement symbolique du fantasme crucial ». Il vient pointer, comme dans la névrose, que « ce qui est aimé dans l'objet de l'amour est quelque chose qui est au-delà », un quelque chose de symbolique, qui donc « doit être ce rien ». Et le rideau, le voile, est captivant pour l'homme, car il s'y « projette et s' imagine l'absence ». Derrière le rideau, l'objet peut « prendre la place du manque, et être aussi comme tel le support de l'amour, mais c'est en tant qu'il n'est justement pas le point où s'attache le désir ». Le désir est donc ici une métaphore de l'amour, mais l'objet qui l'attache n'est valorisé que « en tant qu'illusoire »⁹⁷² Revenant au texte de Freud, Lacan note encore au sujet du fétiche qu'il s'agit de « faire tenir debout, *aufrecht zu halten* », quelque chose comme un décor, le signe d'un triomphe, un monument. « Un trophée »⁹⁷³ est le mot déduit par Lacan, un « *Denkmal* », un souvenir. Le mot est d'autant plus imagé si l'on pense qu'à l'origine le trophée érigé par les romains avait la forme d'une baie par laquelle passait le cortège des vainqueurs. Ceux-ci exposaient publiquement la scène mettant en jeu de l'humiliation du vaincu.

C'est d'ailleurs à cet arrêt sur image dans l'histoire du sujet que le fétiche doit son apparition. Lacan rappelle que le « souvenir-écran, le *Deckerinnerung* » est « une interruption de l'histoire, un moment où elle s'arrête et se fige, et où, du même coup, elle indique la poursuite de son mouvement au-delà du voile », sa suite absente car refoulée. Le fétiche est donc une image projetée de ce « point- limite » dans l'histoire qu'est le « point de refoulement. »⁹⁷⁴

Alors, demande Lacan, que s'est-il passé pour le petit Hans qui l'a empêché de devenir fétichiste ?

⁹⁷¹ *Ibid.*, p.152.

⁹⁷² *Ibid.*, p.155, 156.

⁹⁷³ *Ibid.*, p.156.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p.157, 158.

Car dans l'observation du petit Hans par Freud, cas repris comme base d'étude par Lacan dans tout son séminaire *La relation d'objet*, il est question à un moment donné des petites culottes de la mère et de leur fonction de voile (chapitres XX et chapitre XXI intitulé « Les culottes de la mère et la carence du père »).

« Chaque fois qu'elle va aux cabinets, chaque fois qu'elle se culotte et se déculotte, le petit Hans est pendu après elle, il la tanne, et la mère s'excuse auprès du père (...) *Je ne peux faire autrement que de l'emmener avec moi au cabinet*, dit-elle. » Il y a entre eux un jeu auquel elle ne résiste pas, « ce jeu de voir et de ne pas voir, mais aussi de voir ce qui ne peut pas être vu parce que cela n'existe pas, et que le petit Hans le sait très bien. »⁹⁷⁵ Les culottes assurent bien ici la fonction du voile.

Mais voilà, en elles-mêmes, les culottes suscitent chez Hans une réaction de dégoût. En les voyant il crache, tombe par terre et ferme les yeux. « C'est à cause de cette réaction, dit Lacan, que le choix est fait, le petit Hans ne sera jamais un fétichiste. » Les culottes ne sont pas autonomisées en tant qu'objet symbolique substitutif du pénis. Elles n'ont d'intérêt pour Hans que dans leur fonction de voile réel, car elles introduisent « un élément d'inamovibilité » dans le rapport symbolique à la mère. Mais elles ne sont associées à l'objet que sur son versant de déchet, celui d'un réel destiné à tomber pour que le désir du désir de l'autre permette la circulation de la pulsion. Ce qui est à noter justement, c'est que Hans se laisse tomber. Or, ce thème de la chute intervient de façon récurrente. Hans désire que sa petite sœur Anna tombe, il désire que le cheval tombe. Le thème de la chute apparaît aussi associé à celui du « loumpf », de l'excrément, qui peut tomber comme les culottes : c'est là le lien entre les deux. Car « Le voile tombe, et c'est dans la mesure où le voile est tombé qu'il y a un problème pour le petit Hans. »⁹⁷⁶ Cette association est confirmée par son dégoût pour les coussins noirs du train, noirs comme la chemisette et les bas noirs de la mère, qualifiés également de « loumpf ». Le thème du vêtement, du voile, est d'ailleurs « accusé » par le petit Hans lui-même, car il est ce « derrière quoi est cachée l'absence niée du pénis de la mère. »⁹⁷⁷

Hans ne devient pas fétichiste car l'histoire continue pour lui avec l'appel à un tiers symbolique, le père, dont il réclame la présence pour être protégé du désir de sa mère qu'il vit comme dévorant. Mais il lui faut aussi une sorte de témoin suprême qui sait tout,

⁹⁷⁵ In « Les culottes de la mère et la carence du père », J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 356.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p357

⁹⁷⁷ « Transformations », in J. LACAN, *La relation d'objet*, op. cit, p. 351.

nécessaire pour un sevrage « plus essentiel que le sevrage primitif, par quoi l'enfant sort de son pur et simple couplage d'avec la toute-puissance maternelle. »⁹⁷⁸. Hans l'a trouvé en la personne de Freud, qui tel le Dieu « du mont Sinaï », dit Lacan, lui explique tout, y compris l'Œdipe.

Le fétichisme « normal » auquel Freud fait allusion dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* inclut la métonymie par le biais d'objets associés à la personne désirée, mais aussi la condition fétichiste, comme dans le cas de « l'homme au regard sur le nez ». Dans le second cas il s'agit donc d'un trait qui doit être présent pour que l'objet soit désirable, qu'il soit élu comme tel. L'incorporation étant impossible, on ne peut s'approprier le corps du partenaire désiré que par métaphore ou par métonymie, et donc qu'à travers le langage.

On revient donc en boucle sur la conclusion de Freud qui, incarnant le fétiche dans le pénis, le normalise. Même si dans ce cas, on peut dire que « l'anatomie, c'est le destin », il n'en reste pas moins que la part centrale du langage, dans l'échange interhumain régi par la différence sexuelle, intervient là encore de façon insistante. L'objet fétiche est un signifiant qui évoque un langage crypté, à mi-chemin entre l'image et le mot. Il peut suffire à permettre l'obtention d'un plaisir à des sujets ne pouvant accéder à un échange symbolique entre sujets castrés. Mais même dans le cas où un jeu sexuel s'engage ayant pour objet le pénis en lui-même en tant qu'objet partiel, le langage là encore a participé à son élection. Le langage le rend désirable, en fixant au centre de l'intérêt universel qu'il suscite un objet réel du langage symbolisable et désirable en lui-même autour duquel s'orchestre le jeu sexuel.

Dans le Séminaire VI, *Le Désir et son interprétation*, Lacan énonce une caractéristique qui permet de repérer un trait fondamental commun entre le pervers et le peintre, qui tient au « rapport du sujet Avec l'objet interne . Car l'objet qu'il traque avec persévérance est un objet au coeur de l'Autre. ... La dimension imaginaire du désir de l'autre , en l'occasion celui de la mère, d'ordre primordial , joue ici le rôle central , décisif, symbolisateur - ce qui nous permet de considérer qu'au niveau du désir, le pervers est identifié à la forme imaginaire du phallus. »⁹⁷⁹

Cependant un écart entre eux tient au fait que l'artiste ne se coapte pas à un objet externe déjà constitué tel quel, il tire sa jouissance de la sublimation de l'objet créé grâce à son

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p.364

⁹⁷⁹ J. LACAN, *Le désir et son interprétation*, op. cit, p. 551.

habileté : c'est le faire qui est valorisé, l'acte même de l'artiste. Il y a déplacement de la libido en une motion pulsionnelle désexualisée, en une pulsion motrice qui consiste à faire surgir, comme un witz, de son regard associé à sa main, un objet « socialement valorisé ». Il ne jouit pas en assouvissant un désir sexuel par retour de satisfaction sur son corps propre en ayant érotisé un objet inanimé.

... aux drapés mettant les corps hors-jeu.



Gaëtan Gatian de Clérambault, *Silhouettes drapées - Femmes de Fès*, période contemporaine de 1914.⁹⁸⁰

Pendant la guerre de 1914-1918 Clérambault part au Maroc avec le premier régiment de marche d'Afrique. Il y apprend l'arabe, y dirige des dispensaires, réorganise les services de psychiatrie de Fès, mais poursuit aussi son travail de collecte d'images autour du drapé. Il s'attache à « saisir la suite des mouvements nécessaires à l'obtention de tel pli, par différence avec un autre. Clérambault parle de la « mécanique des plis » comme de la suite des mouvements nécessaires » pour obtenir certains effets de drapés qu'il réfère à un savoir-faire fondamental en voie de disparition⁹⁸¹. Il fait donc également œuvre d'ethnologue.

En 1921, il fait une intervention intitulée « Introduction à l'étude des costumes drapés arabes » dans un congrès d'Histoire de l'art à la Sorbonne, présentant son système générateur de drapés sur de petites figurines en bois articulées utilisées par les étudiants en Arts

⁹⁸⁰ Gaëtan Gatian de Clérambault, *Silhouettes drapées - Femmes de Fès*, période contemporaine de 1914, épreuve sur papier baryté, 82 mm x 119 mm, période contemporaine de 1914 1789, Réunion des Musées Nationaux, musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris.

⁹⁸¹ C. DEWAMBRECHIES-LA SAGNA, « Clérambault, une anatomie des passions », art. cit.

plastiques. En 1923, Clérambault revient à l'École des Beaux-Arts où on lui confie la charge de donner des cours sur le drapé. Il y traite du mouvement, grâce à la photographie qui lui permet de décomposer l'enroulement d'une étoffe autour d'un corps en constituant des séries cinétiques.

La remarque de Carole Dewambrechies-La Sagna sur le lien entre l'intérêt du maître pour l'embryologie et l'attention qu'il a portée plus tard aux drapés est d'autant plus pertinente qu'il avait été relevé dès 1924 lors de la publication d'un article faisant l'éloge du cours sur les drapés inauguré par Clérambault à l'école des Beaux-Arts. Le journaliste note en effet que Clérambault « subdivise son sujet en anatomie comparée, organographie et physiologie ; le terme embryologie serait parfois justifié (...) Le drapé obéit à des lois mécaniques et biologiques ; il reconnaît des méthodes générales et des variantes ; il est susceptible de classement, à la façon des êtres vivants. » Son intérêt pour les drapés semble s'être déplacé : de l'observation des tissus organiques dans leur déploiement qui constitue un être vivant à partir de son point d'origine, il en vient à se porter sur des tissus. Pour saisir le mouvement d'élaboration de la structure du corps, il le fige en traduisant l'animé en inanimé. La fascination de l'humain face au phénomène qu'est la vie a de tout temps fait l'objet de tentatives de maîtrise car elle est aussi inconcevable que son issue, qui en est le pendant, la mort. Or si la pulsion est fondamentalement pulsion de mort comme l'affirmait Freud dès 1920, puisque son issue en est la mort, la parole humaine est le vecteur de la prise de conscience par l'humain de cette réalité. Cette question fait évidemment retour sur celle du découpage de la jouissance du corps opérée par les pulsions dès lors que parler du vivant se prête à l'élaborations de discours qui interrogent tous les domaines culturels, peinture comprise.⁹⁸²

Le drapé se déploie « entre la fibule et l'ourlet, entre le point d'appui et le bord. » note Carole Dewambrechies-La Sagna. Elle cite de Clérambault : « Le *point d'appui* commande le *mouvement générateur* qui détermine le déploiement de l'étoffe. ». Le point d'appui est une partie du corps qui ordonne le mouvement du drapé (l'épaule, la hanche, la tête, le cou, le thorax, etc...). Et elle ajoute : « Selon lui, il y a là un savoir sur le mouvement et la surface qui doit trouver sa méthode (...) Cette façon de raisonner, de chercher le point d'appui, se

⁹⁸² « Enseignement et inauguration d'un cours à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris », publié dans le supplément de l'Encéphale - l'Informateur des aliénistes et neurologistes de langue française, Paris, 1924 <http://psychiatrie.histoire.free.fr/pers/cleram.htm>

retrouve dans les autres champs du savoir investigués par Clérambault. Pour nous, cette problématique du point d'appui évoque aussi bien la topologie et le nouage que le point de capiton auxquels Lacan fera appel (...) Telle est mon hypothèse : dans l'érotomanie aussi bien que dans l'automatisme mental, Clérambault cherche le *principe générateur de la psychose*, hors la méchanceté.»⁹⁸³

Lacan souligne dès 1946 dans ses « Propos sur la causalité psychique » qu'il n'est pas accidentel que ce soient « des mécanistes, un Clérambault, un Guiraud, qui aient le (...) mieux dessin(é) » les structures de la psychose et « les modes originaux qu'y montre le langage », et « la sorte d' « anatomie » qui s'y manifeste. »⁹⁸⁴

Et Carole Dewambrechies-La Sagna de se demander à juste titre de quelle anatomie il s'agit, celle de la médecine ou celle de l'anatomie en mouvement des Beaux-Arts, car « Clérambault, mécaniste, vise un mouvement : le postulat, immobile, y est la fibule mentale d'où part le drapé du délire passionnel. L'automatisme mental est, lui, proche de la machine qui tisse la psychose – et non pas le délire, qui serait donc toujours secondaire. » Elle distingue ainsi automatisme mental et délire en fonction de la localisation de ce « tissage ». L'érotomanie fait exister ce tissu langagier dans une dialectique intersubjective grâce à la présence de l'Autre, alors que l'automatisme mental qui advient sans référence à l'existence d'un Autre « est un des noms du réel ».

Il y a là une différence de localisation du point d'appui à partir duquel l'appareil psychique déploie sa chaîne langagière. De la même façon on peut s'interroger sur le point d'appui à partir duquel se déploie la représentation picturale et plus largement la représentation artistique. Dans le cas des images que nous a laissées Clérambault, une question se pose, lorsqu'on regarde ses photographies, à savoir quel est le point sur lequel peut s'appuyer la jouissance du regardeur. Il semble que le regard, qui se dirige inmanquablement sur les drapés et les tissus, s'y égare et s'y arrête, sans faire retour sur les corps féminins qu'il enveloppe. La composition elle-même montre que ces corps de tissu bien alignés bouchent littéralement l'accès à la vision du chemin qui monte sur la droite. Elles ferment la voie au regard, contrairement aux compositions de certains tableaux qui ouvrent la profondeur du champ de vision grâce à divers procédés.

⁹⁸³ C. DEWAMBRECHIES-LA SAGNA, « Clérambault, une anatomie des passions », art. cit.

⁹⁸⁴ « Propos sur la causalité psychique », J. LACAN, *Écrits. 1, op. cit.*, p. 150-192.

Clérambault a ainsi, dans ses clichés restés célèbres, immortalisé ses drapés et non pas quelques femmes réduites à tenir lieu de support, en quelque sorte de « porte-drapés » comme le font les mannequins du prêt-à-porter. Celles-ci sont au contraire anonymisées, mortifiées.

Gaëtan Gatien de Clérambault reste davantage pour la postérité le médecin qui fait parler les femmes, car c'est leur objet de prédilection, les étoffes, qui l'intéresse, qui l'obsède. Il est fasciné par procuration par cet objet, par ce qu'il entend de la présence palpable de la jouissance qu'elle leur procure. C'est le portrait de leur jouissance qui peut, à travers les témoignages de Clérambault, se dessiner à nos yeux, et qu'il nous livre avec une grande précision, comme des cas d'école. Les récits de ces femmes prennent vie au point que le docteur Lacan rend hommage à son maître, à sa fine clinique. En bon observateur, l'œil de Clérambault en repère les contours comme il détaille les tours et détours de leurs symptômes. Mais le féminin en filigrane, il ne peut le regarder, et il le voile, car sa singularité reste pour lui enfermée dans une boîte noire dont il ne peut rien savoir. Le photographe amateur d'art, qu'il est, se saisit de l'image de ces femmes enturbannées comme l'aliéniste use de la camisole. Si leurs enveloppements eux-mêmes ne sont pas sublimés à la manière dont en use Delacroix pour faire peinture, c'est que leur vitalité lui a déjà échappé. Elles sont restées pour lui dans leur cocon au bord d'une mue qui n'a jamais eu lieu. Faute de pouvoir prendre une parole qui leur est octroyée avec parcimonie, elles n'ont pu se faire regarder comme un objet désirable en soi, ni se faire aimer : leur désir de sublimation est resté en rade, reclos sur la soie qu'elles n'en finissent pas de regarder, de toucher, de parler. Occultées aux yeux de la postérité, enfermées dans l'obscurité de drapés tournés vers une roideur de pierre, qui étaient-elles, toutes ces femmes formant un peuple anonyme que Clérambault se garde bien de nommer ? Le peintre au contraire, lorsqu'il se donne la jouissance de peindre, élabore une autre image du corps propre de l'autre et non de l'objet qui l'occulte. En se créant un corps de suppléance, l'artiste peut articuler sa singularité fondamentale au monde. Il fait advenir à l'existence un réel qui est une sorte de double de lui-même, une seconde peau qui peut tenir lieu pour un sujet d'interface entre soi et l'autre. L'objet de jouissance du modèle n'est pas ce qu'il vise.

Dans la leçon du 20 janvier 1957 de son séminaire *L'Éthique de la psychanalyse*, Lacan rapproche « deux formes de transgression au-delà des limites normalement désignées au principe de plaisir en face du principe de réalité considéré comme critère, à savoir, la

sublimation excessive de l'objet, et ce que l'on appelle communément la perversion (...) un certain rapport du désir » qui interroge la moralité du sujet qui remet en cause le lieu de son désir relativement à *Das Ding*, lieu des *Triebe*, des pulsions.

Car dans les deux cas, la satisfaction du sujet est d'une certaine façon assurée par l'intermédiaire d'un objet réel. Dans le cas de la perversion cependant, la satisfaction du sujet qui fait retour dans son corps propre est directe, elle est sexuelle, ce qui n'est pas le cas pour celle que lui offre la sublimation. Freud avait déjà repéré cet écart entre la sublimation et les autres formations symptomatiques, en 1908, dans son article « Pour introduire le narcissisme »⁹⁸⁵.

Dans le désir de sublimation impossible de Clérambault et de ses patientes, l'objet élu est le tissu qui présente sur un versant réel tous les signes qui le rendent désirable, car il procure directement une jouissance scopique. L'autre ne présente d'intérêt potentiel que dans sa jouissance à l'idéaliser, tout en acceptant de se faire objectaliser comme un objet clinique observable, et non en tant que sujet. Elles se font « objet à écouter », mais quant à leur jouissance, elle ne porte pas sur un « se faire regarder », puisque ce n'est pas leur image qui donne du plaisir à l'autre, mais celle de l'objet « soie » tel qu'elles le parlent, du côté d'un simple éprouvé. Un pur objet de jouissance, mais aucune issue pulsionnelle permettant d'élaborer des représentations subjectivables.

Est-ce donc cette pure jouissance de l'objet qui regarde l'art contemporain?

L'art contemporain regarde toujours un imaginaire du corps, et pas seulement les objets qui l'entourent, qui ouvrent toujours au contraire le débat sur leur usage dans la relation humaines. Le pulsionnel en jeu ne vise pas à une pure jouissance du corps propre. Bien souvent, celle-ci est d'ailleurs questionnée.

Alors, le corps de l'objet d'art contemporain est-il autre ?

Marc le Bot s'est penché sur le corps pulsionnel qui se montre dans l'art contemporain, celui qui s'inscrit dans un « espace littoral » du désir, selon les termes de Lacan. Au revers de cet entre-deux qu'est l'image fantasmée, il est un lieu qui fait fi de l'identité sexuée.

⁹⁸⁵ In S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit., p. 98,99.

Il cite Cézanne commentant l'histoire de la peinture : « le soir du monde tombe » disait-il, avec la « fin du sens de l'histoire dans son progrès » qui était le modèle de la peinture d'histoire affirmant la victoire de la Raison sur la barbarie. C'est aussi la fin du paysage classique, quadrillé par la géométrie, avec l'avènement de nouvelles formes dans le genre du paysage, des formes éclatées, hors mesure et sans limites définies.

Or, on pourrait rappeler que déjà les toiles de Watteau (cf. infra) annoncent ce démontage, dans la dimension d'un imaginaire débridé, régi uniquement par la loi du désir.

« Cette désorganisation concerne le corps dans la perception et implique la violence. Ce que le peintre décrit comme une immobilisation de l'œil devant le motif, est une sorte de corps à corps où l'œil s'attache et s'arrache alternativement à son objet. »⁹⁸⁶

Il s'agit d'une expérience de l'espace et « Cette conception de l'espace comme champ de force a quelque chose de d'analogue aux espaces du mythe. »⁹⁸⁷, remarque-t-il. Effectivement l'espace pulsionnel est recomposé par le fantasme. Il n'est pas un espace unifié, mais se divise en plusieurs espaces pour plusieurs corps dans lesquels le spectateur se laisse prendre.

Marc le Bot ajoute que « le portrait et l'autoportrait, comme genres, ont presque disparu de l'art actuel, mais non le corps, qui n'a peut-être jamais été aussi présent. »

Car, si l'image du corps était jadis liée au savoir anatomique comme figure dominante et centrale par rapport au monde, aujourd'hui cette image s'est disloquée.

« C'est ainsi que l'image du corps construite par le système perspectif y perd son identité en cessant de pouvoir s'imaginer au point de recoupement de tous les axes du visible. »⁹⁸⁸ Il ne s'agit plus d'une identification unique, mais d'une image hystérisée à l'extrême par une pluralité de savoirs dont la complexité va croissant.

⁹⁸⁶ Marc LE BOT, *Images du corps*, Aix-en-Provence, Présence contemporaine, 1986.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁹⁸⁸ *Ibid.*

5.2. Le corps en partance de Watteau



Jean- Antoine Watteau, *Le pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717⁹⁸⁹

*Le pèlerinage à l'île de Cythère*⁹⁹⁰ est le titre donné à cette œuvre, a posteriori comme cela fut le cas pour la plupart des tableaux avant le milieu du XVIII^e siècle. Cette attribution, liée à l'institution muséale, devint nécessaire à cette époque pour établir des « livrets », catalogues faisant suite aux expositions, ou « Salons », organisés régulièrement dans le Salon Carré du Louvre. En 1718, Watteau en fit une réplique sensiblement différente, intitulée *Embarquement pour Cythère*⁹⁹¹ : ayant appartenu à Frédéric II de Prusse, qui est exposée aujourd'hui au Château de Charlottenbourg à Berlin. Mais il en existe encore une autre, antérieure⁹⁹². L'œuvre se prête particulièrement aux dédoublements . Le sens de ces variantes

⁹⁸⁹ Antoine Watteau, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère dit aussi L'Embarquement pour Cythère*, 1717, huile sur toile, 129 × 194 cm, 1717, Musée du Louvre, Paris.

⁹⁹⁰ *Ibid.*

⁹⁹¹ Antoine WATTEAU, *L'Embarquement pour Cythère*, 1718.

⁹⁹² Antoine WATTEAU, *Embarquement pour Cythère*, 1709.

reste une énigme, comme celui de la toile originale destinée à l'Académie Royale, tout autant que celui de ses autres œuvres : « Dans la quasi-totalité des cas, le contenu narratif de ces compositions est très difficile, voire impossible à déterminer avec certitude », conclut Renaud Temperini.⁹⁹³

Daté de 1717, *Le pèlerinage à l'île de Cythère* est donc une huile sur toile de 129 x 194 cm, conservée au musée du Louvre, réalisée en vue de constituer le morceau de réception de Watteau à l'Académie royale. Agréé par anticipation dès 1712 par les membres de l'Académie. Le peintre eut, chose exceptionnelle, toute liberté concernant le sujet de son tableau. Il ne le leur remit pourtant qu'après force menaces. Alors qu'il réalisa la peinture de la fameuse *Enseigne de Gersaint*, si complexe, en cinq matinées seulement, il peina cinq longues années sur ce tableau emblématique, de format modeste mais de fait le plus grand si on le compare à ses autres toiles de la série dite des « Fêtes Galantes ».

Détail d'importance, le premier tableau célèbre de Watteau fut également à l'origine de cette expression, « Les fêtes galantes », et constitua à ce titre un modèle inspirant de nombreux artistes dans les siècles suivants, et dont on retrouve les motifs dans tous les décors européens à la mode d'alors, que ce soient les tapisseries, porcelaines ou bijoux. Mais, note Martin Eidelberg, contrairement au mythe qui court jusqu'à nos jours, « cette formule fut réservée à ce tableau et nullement associée au nom de l'artiste », reçu à l'Académie sans titre particulier⁹⁹⁴.

Considérant également son accouchement laborieux, nous pouvons même employer le terme d'avènement. Peut-être en effet faut-il voir dans la création de la nomination d'un genre inédit l'ouverture qui se profilait pour Watteau de pouvoir advenir à une place véritablement identifiée en tant que peintre dans la société. Sa mise en jeu en tant que sujet se manifestait en tant que surgissement d'un lieu spécifique dans son inconscient pour une représentation où il pouvait enfin loger ses inventions.

La sexuation filait désormais son impossible à dire entre ses lignes comme elle courait sur la toile.

⁹⁹³ Renaud TEMPERINI, *Watteau*, Paris, Gallimard, 2002, p. 11-13.

⁹⁹⁴ *Watteau et la fête galante*, catalogue d'exposition, [Exposition au Musée des Beaux-arts de Valenciennes du 5 mars au 14 juin 2004]. Paris : Valenciennes: Réunion des musées nationaux, 2004, p. 19.

5.2.1. Le corps du désir



Jean- Antoine Watteau *Voulez-vous triompher des belles*, 1716⁹⁹⁵

François Moureau regarde les rares sujets mythologiques traités par Watteau, comme «un envers libéré de l'Olympe». Il les rattache au style parodique de la Foire, qui combine allègrement les sujets classiques et la présence d'Arlequin, que ce soit par exemple dans la pièce *Le Jugement de Pâris* donnée en 1716, et aux personnages d'Arlequin-Jason, ou d'Arlequin-Diane. La disposition frontale du *Gilles* évoque elle aussi celle des sujets académiques de Poussin, ce personnage ayant été comparé à Apollon sur le Mont Parnasse honoré par les Muses, l'âne tenant le rôle de Pégase.

⁹⁹⁵ Antoine Watteau, *Voulez-vous triompher des belles*, 1716, huile sur toile, 37x28 cm, 1716, The Wallace Collection, Londres.

Un acteur sans paroles

L'évolution du jeu théâtral de la troupe officielle allait en 1716 dans le sens d'une volonté de maîtrise par la fixation d'un scénario écrit, et non plus à l'improvisation. Un spectacle forain, comme celui de *La Foire Saint- Germain* de Regnard et Dufresny, qui donna son nom à une toile de Gillot, *Les Carrosses*⁹⁹⁶, montre comment se déroulait une séance: il y avait d'abord « les danses de corde », suivies des « sauteurs », puis de « la représentation d'une scène de comédie dans laquelle ont paru huit acteurs différents ».⁹⁹⁷

La technique initiale, dite *all'improviso*, des comédiens italiens, était fondée sur des canevas de scénarios interprétés par les types, complétés par des recueils de tirades et bon mots, et par des *lazzis*, jeux de scènes. Progressivement y furent insérées des scènes écrites, de plus en plus développées, initialement destinées à rendre plus explicites les scénarios complexes pour les spectateurs français. Cet empêchement d'être compris par des paroles, joint à l'interdit de parler qui leur était imposé, les enfermait d'autant plus dans une position d'objets. Ils étaient contraints de s'exprimer uniquement par des *lazzis*, plaisanteries sous forme de tours et d'acrobaties dans lesquelles l'acteur introduisait des variations à partir d'un code gestuel défini. Il y a même là comme « un moment de décadence où la mécanique tourne partiellement à vide. »⁹⁹⁸

Décrit par Goldoni comme « lazzi pericolosi, gesti scorretti, scene lubriche, di mal esempio », le *lazzo* vient interrompre la scène jouée par un geste totalement étranger au discours parlé. Les *lazzis* constituent une sorte de vocabulaire convenu : peur, manteau voyageur, bataille ou charivari, pleurs ou rire, nez au cul, corps automate, rencontre, suicide, lettre ...

Pourtant, Riccoboni attribue une origine lombarde à ce mot, lui donnant le sens de « liens », et le *lazzo* a été comparé à la métaphore, consistant à « présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue qui d'ailleurs ne tient à la première que par aucun lien que celui d'une certaine conformité ou analogie »⁹⁹⁹. Si l'effet de métaphore est recherché, il laisse ici libre cours au jeu du signifiant chez le spectateur en quête d'interprétation, par le

⁹⁹⁶ Claude GILLOT, *Les Deux carrosses*, vers 1707.

⁹⁹⁷ François MOUREAU, *De Gherardi à Watteau: présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris: Klincksieck, Bibliothèque de l'âge classique ; Série « Théâtre » 4, 1992, p. 108.

⁹⁹⁸ F. MOUREAU, *De Gherardi à Watteau*, op. cit.

⁹⁹⁹ *Ibid.*

moyen de signes visuels codifiés.

Riccoboni mentionne les «épouvantes» parmi les lazzi utilisés. Et c'est sans nul doute un lazzi que Watteau met en scène dans *Voulez-vous triompher des belles?*¹⁰⁰⁰ S'il y a quelque chose qui confine à l'inquiétante étrangeté dans ce tableau, cela tient peut-être au caractère d'extimité d'un geste qui se fait ainsi porte-parole de l'inconscient. Il instaure une connivence entre les sujets, entre leurs inconscients.

La vivacité, voire la brusquerie de ce mode d'expression, le corps venant faire intrusion et rupture dans le discours logique, n'est pas sans rapport avec le surgissement de la pulsion là où le discours social se veut de maîtrise. On pourrait presque y voir la monstration d'une *lalangue*, qui se montre au grand jour comme œuvre de la pulsion, langue de l'Autre qui surgit inopinément de l'inconscient, comme les signes chutés des signifiants décomposés par le jeu des équivoques :

*« L'homme est porteur de l'idée de signifiant (qui) se supporte dans lalangue de la syntaxe, essentiellement. Il n'en reste pas moins que si quelque chose, dans l'Histoire, peut être supposé, c'est que c'est l'ensemble des femmes qui, devant une langue, qui se décompose, le latin dans l'occasion, puisque c'est de cela qu'il s'agissait à l'origine de nos langues, — que c'est l'ensemble des femmes qui engendre ce que j'ai appelé lalangue (...) Car ce qui caractérise lalangue parmi toutes, ce sont les équivoques qui y sont possibles ».*¹⁰⁰¹

Les personnages de théâtre qui ont inspiré Watteau sont tous pris dans les rets d'un silence épais. Leur impossibilité de parler qui fait d'eux la proie du regard dans l'image, fait écho à celle de l'interdit de la loi imposé aux forains vivant dans l'illégalité, hors corps social. Ceux-ci se trouvaient de fait figés dans le silence. Ce mutisme fait écho au silence du peintre devenu emblématique : il surprend particulièrement dans le *Pierrot*, dit *Gilles*¹⁰⁰², « demeuré » figé, comme « interdit ».

Les titres que l'on connaît, attribués à ses toiles par les graveurs en vue de la diffusion de leurs gravures, laissent entendre que l'inspiration du peintre provenait de la thématique de la troupe officielle de Riccoboni installée à Paris en 1716: *La Finette*, *L'aventurière*, *L'Indifférent*.... Mais nombre de détails nous laissent penser que Watteau se référait en fait

¹⁰⁰⁰ A. WATTEAU, *Voulez-vous triompher des belles*, op. cit.

¹⁰⁰¹ J. LACAN, *Le sinthome*, op. cit, p. 117.

¹⁰⁰² Antoine WATTEAU, *Pierrot, dit Gilles*, 1717.

aux forains, parmi lesquels les *Comédiens italiens*.¹⁰⁰³ Le *Pierrot*¹⁰⁰⁴, ou *Gilles* fut longtemps tenu à l'écart de la scène de l'Hôtel de Bourgogne par Riccoboni, mais il était le roi de la Foire. L'énigmatique portrait de personnage réalisé par Watteau en 1719 dans une sorte de scène de genre, a donné lieu à de nombreux commentaires. Le titre, *Gilles*, résulte d'une confusion car, redécouvert au XIX^e siècle, ce tableau fut nommé alors par identification avec le *Gilles* du théâtre de funambules contemporain, qui était tout de blanc vêtu et le visage enfariné comme un *Pierrot*. Mais le *Gilles* de l'époque de Watteau était un acrobate portant les habits du *Fou*, un type français.

Certains ont pu dire que l'artiste s'était projeté dans ce portrait, qui néanmoins ne lui ressemble aucunement. Il s'agit vraisemblablement d'un personnage de son entourage (peut-être Sirois, beau-père de Gersaint), habillé d'un costume qui appartenait à la collection de vêtements réservés à cet usage.

Or *Pierrot*, *Pedrolino*, était à l'origine un personnage secondaire, le deuxième valet de Polichinelle. Le type moderne, créé vers 1673 par Geraton, apparaît très rarement à partir de 1684. Il n'eut pratiquement aucun succès et se cantonna dans des rôles d'utilité: valets faussement idiots, défroques de paysans ridicules, des rôles presque muets. C'est à ce personnage rejeté de tous que Watteau fit honneur, et peut-être un peu à son image, non académique, non aristocratique.

Biancolelli, dit Dominique le Jeune, créa *Les deux Pierrots* à la Foire Saint-Laurent. Il parut, à l'encontre de la tradition du type, «à visage découvert», comme le *Pierrot* de Watteau. Cela permettait à l'acteur de faire valoir la richesse de son jeu d'expression, et à Watteau certainement de jouer de l'équivoque entre les codes de représentation des rôles assumés par l'acteur et ceux de l'homme en société.

Le *Gilles* présente effectivement toutes les caractéristiques des portraits de Gérard, le créateur malheureux du rôle d'avant 1697 : avec son air emprunté, ses bras ballants. Comme dans *La Partie Quarrée*¹⁰⁰⁵, où il est vu de dos, il semble là encore encombré de sa personne. Il ne parle pas, mais ne joue pas non plus de son corps, hormis pour figurer précisément l'absence. Il ne peut participer à la comédie sociale. C'est pourtant bien lui qui est adulé tel Apollon, dans les *Comédiens Italiens*. Mais ce *Pierrot*-ci est hors-jeu. Il reste là, interdit.

¹⁰⁰³ Antoine WATTEAU, *Les Comédiens italiens*, 1720.

¹⁰⁰⁴ A. WATTEAU, *Pierrot, dit Gilles*, op. cit.

¹⁰⁰⁵ Antoine WATTEAU, *La Partie quarrée*, 1713.

Louis Gillet remarque que nombre de personnages de Watteau sont des danseurs ou «des enfants de la musique». Il range le peintre parmi les poètes, «les musiciens de la peinture», qui sont par essence des amoureux de la beauté «On se plaint dans son œuvre de l'absence de sujet,- et quel est le sujet le plus éternel que l'amour? On dit que ses héros ne font rien, - et ils font ce par quoi dure cet univers. Et si l'on ajoute qu'ils ne parlent pas et qu'ils n'expriment rien, ou qu'on ne comprend pas ces «romances sans paroles», - c'est qu'on n'entend pas la musique.»¹⁰⁰⁶ La musique que fait entendre le sujet, celle de l'être étrange et extime du sujet, se glisse entre les lignes.

Que son mode privilégié d'expression soit la peinture, tout, bien sûr, nous porte à le croire. Montrer est le fait de l'artiste. Il est vrai qu'il y a chez le sujet hystérique comme un défaut de savoir-faire avec le symbolique : débordé qu'il est par l'impossibilité de dire, il montre son parlêtre. Watteau quant à lui l'expose dans ses double de corps, dans ses toiles. Il est ce Pierrot entoilé.

Tout à l'opposé, «Souvent à demi-caché, à l'arrière-plan, inquiétant, masqué, Arlequin évoque le monde chthonien, celui d'*En-bas*»¹⁰⁰⁷, dit François Moureau. Sa présence est récurrente La main de l'homme parle: elle mime le loup et la dévoration qu'il promet à la belle, qui y répond par un mouvement (faussement ?) offusqué ou effrayé. Les intentions du compère sont dissimulées entre le masque informe confondu à l'obscurité, et la ligne noire qui scinde de manière ostentatoire le haut et le bas de son corps. Le fond noir sur lequel se découpent les figures claires évoque «le rien [...], nom de l'innommable», que Louis Marin assimile à «un reste qui est en excès du pouvoir de nomination mais où ce pouvoir trouve son impulsion»¹⁰⁰⁸ Si la pose est vraisemblablement celle d'un *lazzi*, jeu de scène conventionnel, son geste fait sortir tout droit le loup du fantasme et de l'inconscient. Le jeu fait habituellement barrage et permet de rester dans la limite des semblants, mais ici il ne fait curieusement pas disparaître l'effet de malaise. Il y a comme un effet de surgissement d'un inconscient indésirable dans ce tableau.

Car «devant la conséquence du commandement de l'amour du prochain» décrit par Freud dans *Malaise dans la civilisation*, Lacan remarque que «ce qui surgit, c'est la présence de cette

¹⁰⁰⁶ Louis GILLET, *Watteau*, Plon-Nourrit et Cie., Paris, 1921, p. 104.

¹⁰⁰⁷. Ibid., p.123

¹⁰⁰⁸. Cité par Daniel ARASSE, in *Le Détail*, p.277

méchanceté foncière qui habite en ce prochain. Mais dès lors elle habite aussi en moi-même. Et qu'est-ce qui m'est plus prochain que ce cœur en moi-même qui est celui de ma jouissance, dont je n'ose approcher? (...) cette insondable agressivité devant quoi je recule, que je retourne contre moi, et qui vient, à la place même de la loi évanouie, donner son poids à ce qui m'empêche de franchir une certaine frontière à la limite de la *Chose*.»¹⁰⁰⁹

Mais durant la vie de Watteau on assista peu à peu à un retournement significatif dans le monde du théâtre : la scène devenue tableau, ou miroir, tendait à se figer en une représentation mécanique déjà imagée à l'avance, agrémentée de beaux automates.¹⁰¹⁰ Et progressivement, vers les années 1690, les *lazzi* disparurent, ou à s'intégrèrent au texte parlé, qui n'était plus improvisé, mais déjà écrit à l'avance. Faut-il croire que «Le temps était à la parole (et que). Marivaux ne tarderait pas à paraître»¹⁰¹¹ ?

Alors on peut se demander si le désamour dont Watteau fut l'objet très tôt, dès la moitié du XVIII^e siècle, ne s'explique pas par le fait que sa personne ne correspondait déjà plus à l'image de l'homme moderne instaurée à l'avènement de la Régence. Les personnages de Watteau sont vêtus de costumes qui les montrent comme éloignés de toute préoccupation triviale. Tous tiennent des propos incompréhensibles au commun des mortels : ils sont des étrangers à la réalité quotidienne du monde, et parlent une autre langue. Ils sont sans foi ni loi pour certains, mais déjà d'un autre temps. Ils sont déjà intemporels.

Les toiles de Watteau sont empreintes d'une nostalgie dont on peut se demander si elle renvoie à une perte dans le discours commun des codes symboliques. Car enfin on peut y déceler un héritage de cette culture Courtoise qui eut tant d'influence sur les cercles aristocratiques, comme le souligne Lacan : lui reprochait-on de mettre trop de corps dans son œuvre ?

C'est peut-être la raison pour laquelle Louis Gillet suppose que l'intimité de ses tableaux «a paru blessante» au point que le graveur Philippe Mercier ait voilé et modifié *Le Lever*, et que ses nus soient longtemps restés invendables. Le corps de sa peinture ne manque pas de femmes réelles.¹⁰¹²

¹⁰⁰⁹ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 219, 220.

¹⁰¹⁰ F. MOUREAU, *De Gherardi à Watteau*, op. cit, p. 72.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰¹² L. GILLET, *Watteau*, op. cit, p. 159.

Le corps du discours galant

Le Pèlerinage à l'Isle de Cythère évoque effectivement la pièce de Dancourt, *Les Trois Cousines*, qui fait d'ailleurs écho au titre d'une autre de ses toiles¹⁰¹³, données en 1702 lors de l'arrivée à Paris de Watteau, et la Desmares, l'actrice, est représentée sur l'un de ses dessins. Les personnages féminins y entraînent leurs amoureux à Cythère, où «Jeune fille n'en revient guère / Ou sans amant ou sans époux». Tous les personnages sont déguisés en pèlerins et fuient là-bas pour y trouver l'amour.¹⁰¹⁴

Toujours est-il que le genre des *Fêtes galantes* est à interroger du côté de ce qui nous occupe, c'est-à-dire celui de la production du savoir du peintre. Car la notion essentielle de courtoisie, proche de celle de galanterie, ne va pas, dit Lacan sans un certain « art de la conversation ».

« Personne n'ignore qu'au XVII^e siècle la conversation est, à la cour, la composante essentielle de l'étiquette puisqu'elle permet à la hiérarchie de se maintenir. En effet le registre de la parole est différent selon que l'on s'adresse à une personne qui est votre égale, qui vous est supérieure ou bien subalterne. Or, pendant la Régence, le cérémonial en vigueur à la cour tend à perdre de sa rigidité, les mœurs se relâchent et l'on en fait la critique, voire la satire. Cela vaut également pour la conversation courtoise que l'on perçoit désormais dans l'optique du voyageur, c'est-à-dire avec cette distance qui permettra de faire des expériences nouvelles.»¹⁰¹⁵

Mary Vidal décline même une classification des toiles de Watteau autour du thème de la conversation. La conversation, selon elle, est à l'opposé de la peinture d'Histoire, et ne s'inscrit pas dans le registre des conventions préétablies, référées par exemple à la mythologie ou aux textes sacrés : elle est spontanée et autorise une certaine liberté.¹⁰¹⁶

¹⁰¹³ Antoine WATTEAU, *Les Deux Cousines*, 1716.

¹⁰¹⁴ Daniel MAHER, « Du pays du Tendre au Royaume de Coquetterie - Utopie, dystopie et géographie sentimentale au XVII^e siècle. », s. d., <https://docplayer.fr/24729126-Du-pays-de-tendre-au-royaume-de-coquetterie-utopie-dystopie-et-geographie-sentimentale-au-xviiie-siecle.html>.

¹⁰¹⁵ Christoph Strosetzki, « De la conversation classique au badinage chez Montesquieu et Marivaux », op. cit. , p. 132.

¹⁰¹⁶ Mary Vidal a développé la thèse selon laquelle la conversation serait le tiers toujours au centre des toiles de Watteau, dans son livre *Watteau's Painted Conversations : Art, Literature, and Talk in Seventeenth- And Eighteenth-Century France*, cité par Naoko SUGIYAMA, « Les fêtes galantes d'Antoine Watteau et la culture de la conversation », s. d. <http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/result/pdf/3-1%E6%9D%89%E5%B1%B1%28F%29%23.pdf>.

Dans la plupart des toiles de Watteau, elle joue un rôle majeur entre les couples et entre les groupes de personnages.

Mary Vidal a remarqué que c'est dans la phase finale d'élaboration de ses toiles que Watteau fait intervenir la conversation : elle fait ainsi lien entre les différentes figures repérables dans ses dessins préparatoires, le plus souvent isolées. Le comte de Caylus a témoigné de cette méthode. De cette manière Watteau aurait créé un moyen de faire de ses personnages des sujets à part entière. « *L'Ich-Ideal*, écrit Lacan, l'Idéal du moi, c'est l'autre en tant que parlant, l'autre en tant qu'il a avec moi une relation symbolique, sublimée, qui, dans notre maniement dynamique est à la fois semblable et différent de la libido imaginaire. L'échange symbolique est ce qui lie entre eux les êtres humains, soit la parole, et qui permet d'identifier le sujet. »¹⁰¹⁷

La conversation était un amusement, une récréation non productive, et en tant que telle, l'apanage de la noblesse. La bourgeoisie l'adopta car elle cherchait à en imiter les codes et le style de vie. Cependant, même si le contenu de la conversation spontanée ne nous est pas connu, nous pouvons déduire celui de la conversation des salons à partir de certaines œuvres des années 1670-1700, y compris les manuels publiés pour parfaire l'art de la conversation, dont certains constituent une véritable littérature de la conversation.

On peut citer à titre d'exemple le livre de Madeleine de Scudéry (à l'origine de la Carte du Tendre), paru en 1680 et intitulé *Conversations sur divers sujets*. Elle écrit: « Le secret est de parler toujours noblement des choses basses, assez simplement des choses élevées, et fort galamment des choses galantes ».

Ce principe qui fait porter la valeur sur la manière, et non sur la matière de la conversation, est celui que Mary Vidal retrouve appliqué dans la peinture de Watteau, dans laquelle de simples paysans ont des gestes empreints de galanterie. Elle en déduit qu'il s'était inspiré de cette mode et de cette littérature.

Si Mary Vidal a vu juste, Watteau se situerait dans la droite ligne de l'héritage courtois des précieuses. Elle remarque en outre que le regard frontal de ses personnages qui en appelle au spectateur, comme c'est précisément le cas pour la femme dans le tableau *La Conversation*, le prend du même coup à parti et le fait entrer de plein pied au sein de cette société galante.

Les femmes avaient contribué à développer cette culture de la conversation aux XVII^e et XVIII^e siècles dans les Salons: on pense par exemple à la célèbre Mme de Staël, ou encore à Mme de

¹⁰¹⁷ J. LACAN, *Les écrits techniques de Freud*, op. cit, p. 224.

Scudéry. Molière avait d'ailleurs caricaturé cette vogue dans *Les Précieuses Ridicules* ainsi que dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, où elle est raillée comme un artifice, un pur semblant.

Cependant cet *art* de converser sous-entend au contraire pour Lacan la création d'une parole poétique et donc l'avènement de l'ingéniosité singulière d'un sujet inscrit dans l'ordre symbolique mais qui ne serait pas dupe de ses semblants.

Il fait allusion à « ces jeux, liés à un métier poétique très précis », qui du XI^e au XIII^e siècle, « surgissent à cette époque, pour s'éclipser ensuite, au point que les siècles n'en ont plus gardé qu'un souvenir plus ou moins effacé. » À un moment historique « la technique très spéciale des poètes d'amour courtois » aurait joué « un rôle dont nous ne pouvons absolument mesurer la portée, mais dont certains cercles, au sens de l'amour courtois, cercles de cour, cercles nobles, occupant une position élevée dans la société, ont certainement été affectés de la façon la plus sensible ». Cette « scolastique de l'amour malheureux » définit

*« le registre dans lequel sont obtenues les valeurs de la Dame, ce que représentent les normes sur lesquelles sont réglés les échanges entre les partenaires de ce rite singulier de récompense, clémence, grâce-Gnade-félicité. Pour vous représenter cette organisation extrêmement raffinée et complexe, pensez, encore qu'elle se présente sous une forme beaucoup plus affadie, à la Carte du Tendre, puisqu'aussi bien les précieuses, à un autre moment de l'histoire, ont remis au premier plan un certain art social de la conversation. »*¹⁰¹⁸

Mais, comme le note Christoph Strosetzki, un nouveau type de conversation vit bientôt le jour : le badinage.

« Il est courant dès le XVIII^e siècle de comparer l'art de vivre en société qui ressemble fort à la comédie à ce qui se passe sur la scène théâtre (voir Lettre XXVIII) » des *Lettres Persanes* de Montesquieu, parues en 1721. Selon le même auteur, le badinage, discours sans contenu, aurait alors été à la mode et utilisé pour séduire les femmes. Il se répandit dans tous les domaines de la société, y compris en politique. « Ce serait plutôt cet entretien où l'on ne prendrait rien au sérieux, où tout ferait l'objet de remarques satiriques et qui, en ce sens, correspondrait à tout point de vue à l'esprit de la Régence. À l'opposé de la conversation, le badinage est incompatible avec la tristesse ou la gravité. Il se situe du côté de l'amusement et des promesses faciles. Il se libère du fardeau des obligations de la cour qui au XVII^e siècle font de la conversation le métier du courtisan. »

Citant encore Montesquieu, l'auteur ajoute :

« La dissimulation, cet art parmi nous si pratiqué et si nécessaire, est ici inconnue : tout parle,

¹⁰¹⁸ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 174-176.

tout se voit, tout s'entend; le cœur se montre comme le visage; dans les mœurs, dans la vertu, dans le vice même, on aperçoit toujours quelque chose de naïf» (Lettre LXII des *Lettres Persanes*).¹⁰¹⁹

On serait donc ici aux antipodes de la conversation courtoise, hors code et hors secret, car le badinage est un bavardage sans objet et sans corps. À l'orée d'une société marchande où le capitalisme voyait le jour, on assistait à une perte de substance du discours socialement valorisé.

Représentée en 1734, la pièce ayant pour titre *Le petit-maître corrigé* nous montre que la conversation courtoise faisait désormais l'objet de critiques, en raison de son manque de vertu, car elle était considérée comme un moyen de séduire sans satisfaire aux codes moraux, mais aussi car elle manquait de simplicité. Ce qui ne faisait pas pour autant de la rusticité un modèle, mais on lui préférait désormais le badinage, signe de modernité et accessible à toutes les couches de la société, à la campagne comme à la ville.

Cependant la conversation ne faisait pas partie du monde de la *Commedia dell'arte*, dont les personnages de théâtre ne se mêlaient pas de conversation galante. Selon François Moureau, « Les paysages animés de Watteau renvoient à une autre théâtralité, intérieure, au silence et au mystère, plus qu'à l'éclairage de la scène et aux grimaces des zani. »¹⁰²⁰ Il serait difficile de dire quel contenu aurait pu faire l'objet de la conversation des sujets de Watteau. Mais on imagine mal comment le badinage aurait échappé à son œil averti et curieux. Il avait certainement pris parti dans ce débat qui agissait la société.

Et s'il ne s'agissait en définitive ni de badinage, ni de conversation ?

En réalité, la formule *Fêtes galantes*, réunissant les deux vocables, fut utilisée occasionnellement dès le XVII^e siècle. Selon le marquis d'Argens, « (...) les Parties de Campagne, les Fêtes galantes, sont des Occasions favorables pour un françois amoureux ». La *Fête* était à l'origine une réjouissance liée à un contexte religieux ou à un événement royal. Il s'agit de rendre hommage à un personnage, de commémorer quelque haut fait le concernant. Quant au terme de *galant*, il pouvait désigner un *homme honneste* ou un « homme qui a l'air de la Cour », mais aussi « Amant qui se donne tout entier au service d'une maîtresse »¹⁰²¹.

¹⁰¹⁹ C. STROSETZKI, « De la conversation classique au badinage chez Montesquieu », *op. cit.*

¹⁰²⁰ F. MOUREAU, *De Gherardi à Watteau*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰²¹ C. STROSETZKI, « De la conversation classique au badinage chez Montesquieu », *op. cit.*

En fait, l'appellation de *Fête galante* fut une trouvaille de l'Académie royale, inventée dans l'après-coup pour honorer l'art de Watteau, qualifié de « peintre des Fêtes galantes » à l'occasion de la remise de son tableau de réception. Mais tout nous porte à croire qu'elle se référait à l'inconscient de ses regardeurs : car si la fête en l'occurrence est avant tout celle offerte à notre regard par l'exultation qui pulse au cœur du tableau, elle résulte de l'imaginaire des conversations évoquées.

Lacan souligne que « Le sens du mot « galant » provient de *gal*, éclat en vieux français. En un mot, de quoi s'agit-il ?- sinon de ce dont nous, analystes, avons découvert la fonction sous le nom de l'objet partiel »¹⁰²².

Dans *Les travaux et les jours*, Hésiode rapporte le mythe de Pandore, décrivant la création de la femme sur un mode très peu amène, comme un pur leurre composé de multiples parures. Il décrit la création de la femme, décrétée par Zeus, et modelée dans la terre par Héphaïstos le forgeron. Ce « mal si beau » est « un piège profond et sans issue ». Athéna la rusée pare cette nouvelle créature d' « un voile aux mille broderies, merveille pour les yeux » tombant de son front, et d'un diadème portant « d'innombrables ciselures, merveilles pour les yeux, images des bêtes (...) véritables merveilles, toutes semblables à des êtres vivants ». Et « un charme infini illuminait le bijou ».¹⁰²³ Ce portrait de femme, en creux, bordé de parures captant l'imaginaire de tous les regards, est bien celui d'un leurre voilant et dévoilant un lieu vide. L'invention tient en est un dispositif qui capte le désir grâce à un savant travail de tissage de signes visant à évoquer la vie.

Lacan en conclut que « Pour les Anciens, l'*agalma*, c'est aussi quelque chose autour de quoi l'on peut, en somme, attraper l'attention divine. »¹⁰²⁴

Il décrit l'épisode de la préciosité au XVII^e siècle comme un prolongement du « météore » qu'a constitué l'amour courtois, expérience unique dans l'histoire de la culture, « un hommage rendu par la poésie à ce qui est à son principe, à savoir le désir sexuel. »¹⁰²⁵

Au jeu de détailler par le menu une géographie de l'amour, on ne peut donc éviter la référence à la « La Carte du Tendre » dessinée dans *La Clélie* de Madeleine de Scudéry pour y représenter

¹⁰²² J. LACAN, *Le transfert*, op. cit, p. 176.

¹⁰²³ HÉSIODE, trad. Paul Mazon. *Les Travaux et les Jours*. Onzième tirage. Paris: Les Belles lettres, Collection des universités de France, 1982

¹⁰²⁴ J. LACAN, *Le transfert*, op. cit, p. 175.

¹⁰²⁵ J. LACAN, *D'un autre à l'autre*, op. cit séance du 12 mars 1969.

la vie amoureuse. Davantage qu'une fenêtre découpée dans le réel (même si on y a vu la représentation d'un parc parisien), le tableau de Watteau évoque bien une région imaginaire de cette carte, représentation érigée et développée dans la perspective d'une logique signifiante. Ce sont les signifiants qui définissent le découpage de son étendue et le tissage des réseaux qui permettent la circulation d'un point à un autre. Ce pays n'est pas une île, mais l'eau y est très présente, et les trois parcours qui y sont possibles suivent le cheminement de fleuves qui l'irriguent en lui insufflant la vie.

Ses réseaux mènent tous à de « bienheureuses Terres inconnues ». Clélie remarque d'ailleurs que « personne n'y est (...) et n'y peut jamais estre »¹⁰²⁶ : elles sont donc un lieu idéal vers lequel il faut *tendre*. Il est à noter que si la femme, en tant qu'objet du désir masculin est absente de cette représentation, c'est qu'il faut bien entendre qu'elle l'est tout entière.

À la bien regarder, si elle peut être ainsi vue comme un immense corps de femme pénétrée par le désir, la toile n'en comporte pas moins quelques formes référant directement au phallus. Corps de l'Autre serait une plus juste appellation, elle car contient à tel point et indifféremment tous les signes des objets partiels susceptibles de susciter du désir, qu'elle en devient suspecte du point de vue de la sexuation.

Même si une ou plusieurs zones « trouent » le tableau, accrochant particulièrement le regard, on peut interroger la façon dont elles articulent les différents éléments organisant la composition générale de l'image, à la façon dont opère la métaphore dans l'écriture.

La dispersion des éléments de la représentation et la façon dont ils sont accolés ont fait beaucoup parler. Caylus rapporte même la célèbre méthode de Watteau pour composer ses tableaux à partir de « pièces » dessinées au préalable dans ses carnets d'esquisses : liées et déliées au gré du désir du peintre. Watteau met en jeu ses toiles comme des corps détaillés composés de pièces dispersées reliées le plus souvent de façon subtile par des regards, par la désignation, ou par des objets légers. Sont-ils cousus ensemble par le regard comme les pièces d'un vêtement, en patchwork, à l'image du costume de l'Arlequin?

¹⁰²⁶ D. MAHER, « Du pays du Tendre au Royaume de Coquetterie - Utopie, dystopie et géographie sentimentale au XVIIIe siècle. », art. cit.

« La sublimation, c'est cet effort pour permettre que cet amour se réalise avec la femme, et pas seulement, enfin de faire semblant que ça se passe avec la femme »¹⁰²⁷ dit Lacan.

Ici, s'agit-il de « La Femme », et au-delà, du tableau comme d'un corps mythique de femme ? On sait par ses esquisses combien la figure humaine, et notamment la figure féminine, est le thème privilégié par Watteau, particulièrement inspiré par les expressions fugaces de personnages qu'il dessine avec une grande habileté. En témoigne le recueil posthume de ses admirables *Figures de différents caractères*¹⁰²⁸. Cependant les personnages produisent dans ses toiles une impression de stabilité, d'immutabilité, et le peintre ne s'attache pas vraiment à exprimer le mouvement. On dirait plutôt qu'ils posent pour lui.

Concernant les personnages de Cythère, René Vinçon fait observer que leur série est constituée par un même couple, avec des variations de posture, pour jouer une scène unique de « captation/séduction ». Selon lui, « position et posture coïncident », car les personnages ne sont pas identifiables, ils sont impossibles à nommer. Ils ne tiennent aucun rôle établi, rien que des postures¹⁰²⁹. Ils représentent le même couple idéalisé, « ils ont tous l'air de louer une seule personne », le même objet imaginaire que dans l'Amour courtois, la Dame. Et, de fait, la disposition isocéphalique de la composition met l'accent sur le chapeau de la femme, dont la tête, ainsi coiffée d'un artifice, arrive au plus haut point du défilé. C'est donc elle, « la Dame », qui est le personnage le plus important auquel il est rendu hommage. « À tel point, dit Lacan, que nous en sommes à nous demander quel rôle exact jouaient les personnages de chair et d'os qui pourtant étaient bel et bien engagés dans cette affaire. »¹⁰³⁰ Cette remarque prend tout son sens dans les toiles de Watteau, où les figurants sont délibérément « des masques », et encore « ils sont à la lettre « Personne », insiste René Vinçon¹⁰³¹.

René Vinçon s'est appliqué de façon laborieuse et très détaillée à analyser la technique utilisée par le peintre pour cette première version *du Pèlerinage* de 1917. Sa lecture en est celle du surgissement d'un réel pictural tout droit sorti de son inconscient.

¹⁰²⁷ J. LACAN, *D'un autre à l'autre*, op. cit., séance du 12 mars 1969.

¹⁰²⁸ Jean de Julienne, Jean Audran graveur et Antoine Watteau, *Figures de différents caractères, de paysages, d'études dessinées d'après nature par Antoine Watteau*, Catalogue raisonné, Recueil Jullienne, d'après Antoine Watteau, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, corpus des Estampes, INHA, Paris, 1726.

¹⁰²⁹ René Vinçon, *Cythère de Watteau, Suspension et coloris*, Paris: L'Harmattan, 1996, p. 12.

¹⁰³⁰ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit, p. 151.

¹⁰³¹ René VINÇON, *Cythère de Watteau, Suspension et coloris*, op. cit, p. 69.

Vinçon décrit cette toile comme un « fantasme » « qui tourne à vide : un faire-semblant de rien, faire le mort vis-à-vis de l'action et de la fiction ». Parlant de la matière picturale qui fait consister le défilé de personnages au premier plan, il dit que ce « ruban brille comme un mirage (...) et ce qui est « réel », c'est le ruban bigarré... Réel, c'est-à-dire *ici*, pour nous, la peinture, détachée de l'histoire (et de l'*historia*) le voile qui promet »¹⁰³² Il précise qu'il s'agit d'une « promesse au neutre : Ça promet », « une promesse à l'état pur », « sans complément d'objet et sans autre supplément, trouvant ainsi dans sa propre gratuité ce qui en elle est supplément »¹⁰³³.

Pourtant Watteau, en représentant une action mythologique, avait cherché à se conformer aux canons de la peinture d'Histoire, afin de se placer au plus près du sommet de la hiérarchie des genres de l'Académie Royale : il avait respecté les trois unités et créé l'illusion du déroulé d'une narration comportant un commencement, un milieu et une fin.

Certes, chez Watteau, l'unité de point de vue est respectée, et l'on pourrait penser que les apparences sont sauvées. Mais il suffit de se pencher sur les personnages du *Pèlerinage* pour constater que le tableau prend à lui seul valeur de mythe intemporel grâce à un habile procédé de désidentification des personnages. D'un autre à l'autre, chacun d'eux se voit dans l'autre, l'image se démultiplie en abîme, vertigineusement, formant un Autre corps étrange dont on ne peut pas dire qu'elle se montre comme unitaire. Cette image évoque davantage l'image réelle sur laquelle le petit enfant face au miroir s'efforce de projeter l'image réunifiée d'un Moi Idéal.

Aussi ce corps composite n'est-il pas sans faire écho à celui, duchampien, de *Étant donnés*¹⁰³⁴, le corps anarchique découpé par la pulsion, celui que les bribes de « lalangue » archaïque de l'Autre laisse transparaître sous les signifiants du langage : étant donnés tous les signes des objets partiels que voilà, débrouille-toi, spectateur, pour te composer un corps... un corps inajustable qui ne fait pas sens de corps humain.

La chaîne des signes iconiques se laisse voir en tant que telle, dans son existence de pur alignement de signes qui renvoie le spectateur à son désir, et peine à signifier. Cet étrange

¹⁰³² *Ibid.*, p. 164, 165.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰³⁴ Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*

ballet de signes renvoie à la langue unique de Watteau, que l'apparente variété de ses personnages peine à masquer.

Le corps composite du tableau

Watteau, autodidacte studieux si réfléchi, n'était pas sans connaître le traité d'Alberti, *De Pictura*, et il ne s'était certainement pas privé d'en exploiter les ressources dans le détail. Cet artiste y écrivait que tous les mouvements qu'il observait chez « les êtres vivants sont nécessaires aussi aux choses inanimées dans la peinture » : par exemple « que les branches soient courbées et cambrées tantôt s'arquent vers le haut, tantôt entraînées vers le bas (...). Qu'il en aille de même pour les plis des tissus : ainsi que les branches d'un arbre rayonnent à partir du tronc, un pli fait naître d'autres plis comme en se ramifiant »¹⁰³⁵

Freud a rappelé que les identifications du sujet qui se font par inférence en attribuant par analogie une conscience identique à une autre, proviennent d'un penchant originel qui « fut autrefois étendu du moi à d'autres hommes, aux animaux, aux plantes, à l'inanimé et à l'ensemble du monde »¹⁰³⁶ Cette analogie, comme nous l'avons vu, regarde le tissage des corps organiques, modèle imaginaire privilégié pour décrire les réseaux de représentation du langage.

Et Daniel Arasse a bien montré, dans *Le détail*, comment les objets partiels du corps inscrivent leur présence, en particulier dans des drapés, qui se trouvent ainsi phallicisés. Il décrit par exemple le détail d'une gestuelle érotique déplacée dans *Mars et Vénus* de Botticelli, rappelant qu'il s'agit d'un procédé fréquent au XVI^e siècle, repérable « de cheveux en tissus ». Ici les doigts de Vénus pincent le tissu et lui donnent « une configuration peu équivoque » dans laquelle il est difficile de ne pas voir une vulve¹⁰³⁷.

On sait l'importance du vêtement dans la peinture de Watteau qui avait longtemps travaillé comme peintre sur des panneaux décoratifs, de guirlandes de motifs floraux, qui devaient seulement faire « leurs effets comme des lambeaux de tissus parfois retournés en cul-de-lampe »¹⁰³⁸ : le motif végétal vivant devient tissu, il fait tapisserie.

Le travail sur les costumes et les robes en est la contrepartie. Il est si remarquable et retient à tel point l'attention par l'élaboration du traitement des surfaces qu'on a taxé le peintre de frivolité. Les mains jouent sur toutes sortes de tissus : allant plus loin, on peut interroger le

¹⁰³⁵ L. B. ALBERTI, *De pictura*, op. cit, p. 62, 63.

¹⁰³⁶ S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit, p. 52, 53.

¹⁰³⁷ Daniel ARASSE, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, p. 329.

¹⁰³⁸ R. VINÇON, *Cythère de Watteau, Suspension et coloris*, op. cit, p. 121.

travail méticuleux de différenciation du rendu des différents tissus, soies, velours, légers ou épais, fluides ou empesés, en termes de métaphore, grâce à l'équivalence « tissu/peau ». La perte du plaisir tactile de la peau consommée, elle devient évocation.

René Vinçon note par ailleurs avec justesse que le procédé de diminution employé pour rendre l'effet d'éloignement inverse « l'ordre de la vision de l'effet /artifice en artifice /effet. En voici l'enchaînement : les personnages sont réduits à être des figurants, les figurants à être des vêtements, les vêtements à être des tissus (des matières rendues en peinture) et enfin ces derniers à n'être que des plis en attendant que ces plis ne soient plus que des tâches... ou des fleurs ».¹⁰³⁹

Si les effets de nudité sont ainsi déplacés sur les tissus, c'est peut-être qu'ils sont plus aptes à créer le rendu d'une matérialité qui en appelle à un réel, mais cette coalescence est certainement attribuable au signifiant lui-même qui renvoie à la chair. Le corps phallicisé lors du rapport amoureux, découpé en objets partiels afin d'être soumis au désir d'incorporation de l'autre, est détaillé ici en « tissus », à l'extrême limite de l'infigurable objet premier qu'est la peau. Le spectateur se retrouve ainsi désirant de tous les plaisirs des sens dont le prive le tableau : ouïe, odorat, goût, toucher... De tous, le toucher est ce dont la sexualité se passe le plus difficilement pour parvenir à une pleine satisfaction.

Alors pour revenir au *Pèlerinage à l'île de Cythère*, il se pourrait bien que cette œuvre ne « dénonce pas l'illusion de l'action, au contraire ce tableau la réfléchit, mais sa vacuité »¹⁰⁴⁰, comme l'affirme René Vinçon : une vacuité à l'image du désir qui habite le sujet.

Peut-on voir dans cette toile les élaborations imaginaires sur lesquelles s'appuie le désir du peintre, venant recouvrir ce que Lacan nomme *das Ding*, et dont « l'homme, pour suivre le chemin de son plaisir, doit littéralement faire le tour » : c'est-à-dire des représentations de ces zones érogènes « génériques, et qui se limitent à des points élus, à des points de béance, à un nombre limité de bouches à la surface du corps (...), les points d'où l'Éros aura à tirer sa source »¹⁰⁴¹ ?

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 112 à 114.

Car au centre du tableau, c'est peut-être bien la *pèlerine* qui donne le mieux le ton de l'absence. Le tissu noir du vêtement y « fait trou » sur le sommet de la butte, comme à l'apogée d'un basculement du défilé. Il constitue un point central qui articule la chute : première partie ascensionnelle à droite, deuxième partie descendante à gauche. Alberti a défini les effets de l'emploi du blanc et du noir comme produisant « ici le volume des surfaces, là leur retrait en creux », la maîtrise de la lumière par le peintre visant à provoquer le surgissement des figures. Inversement, il qualifie par exemple de « détestable une œuvre noire et terrible ».¹⁰⁴²

La *pèlerine* doit être revêtue par le pèlerin, comme son nom l'indique, lors de son parcours initiatique et sacré vers le salut de l'âme (son retour au paradis originel ?). Or, elle est destinée ici à tomber : chute des masques et des semblants, dont la couleur est annoncée par la nudité finale.

Et il se trouve que ce détail vestimentaire qui fait précisément tache et trou dans l'image, coïncide avec l'un des signifiants maîtres retenus par la postérité pour ce tableau. La *pèlerine* noire vient donc ici emblématiser la castration du regard, convoquée au centre du tableau comme un passage obligé pour celui qui désire *ça-voir*. Elle présentifie le signe distinctif du peintre, son « einziger zug ».

Rien de surprenant finalement dans ce choix, qui répète l'aporie d'un espace pictural faisant si difficilement sens.

Au centre exact d'un arc de cercle prenant pour centre l'angle inférieur droit du tableau se trouve un cercle des petits éros dansants, qui divinise la scène champêtre.

Michel Serres, concernant *La Sacra Conversazione* de Carpaccio, dit que ce tableau « s'invagine » vers l'horizon céleste. « Toute la litanie reflue au point de fuite, et s'invagine à son repli. L'espace est amoureux, c'est la Sainte Conversation. Où la racine est au préfixe. » Comme lui, on peut aller assez loin pour voir également dans celui de Watteau « les cols et les passages », ouvrant sur « un Saint des saints, ouvrant sur le ciel, secret précieux rarement dit »¹⁰⁴³. Quitte d'ailleurs à ne pas oublier la butte qui fait barrage, sur laquelle est plantée la statue de Vénus, et à la nommer « mont de Vénus ».

¹⁰⁴² L. B. ALBERTI, *De pictura*, op. cit, p. 64-67.

¹⁰⁴³ M. SERRES, *Esthétiques sur Carpaccio*, op. cit, p. 18.

Lacan avance que le thème du « vase », qui se rapporte à ce qu'il appelle *La Chose*, est le premier signifiant que l'homme ait façonné. Il se réfère à Heidegger qui le met « au centre de l'essence du ciel et de la terre. Il lie primitivement par la vertu de l'acte de la libation, par le fait de sa double orientation – vers le haut pour recevoir, par rapport à la terre dont il élève quelque chose. » Créant un vide, il introduit « par-là la perspective même de le remplir »¹⁰⁴⁴, en appelant au désir même.

La Chose autour de laquelle tourne l'humain est, dit Lacan, « ce qui du réel primordial, dirons-nous, pâtit du signifiant ¹⁰⁴⁵, toujours voilée et « représentée par autre chose ». Il ajoute qu'« il y a identité entre le façonnement du signifiant et l'introduction dans le réel d'une béance, d'un trou »¹⁰⁴⁶ C'est ainsi que « Tout art se caractérise par un certain mode d'organisation autour de ce vide »¹⁰⁴⁷. Et ce faisant que la sublimation élève « l'objet à la dignité de *La Chose*»¹⁰⁴⁸.

Une première lecture de la peinture de Watteau peut être faite sous l'angle d'un impossible déchiffrement du rapport amoureux. Et même si l'on considère qu'un tableau est « une fenêtre ouverte »¹⁰⁴⁹ sur l'évènement qu'est le sujet, une fenêtre ouverte sur son *histoire* de sujet, sur ce qui peut se raconter et se décrire de lui. Dès lors, celui-ci, à sa façon singulière, ne contredit peut-être pas le principe du tableau albertien, qui veut qu'un tableau raconte avant tout une histoire.¹⁰⁵⁰

Car à propos de cette œuvre centrée sur le désir d'amour on peut se demander si, plaçant la question de l'amour sous l'égide du mythe, son objet n'est pas l'avènement de la peinture de l'amour, en tant qu'évènement révélant son désir au sujet, selon le mot de Victor Hugo « Naît-on deux fois ? Oui. La première fois, le jour où l'on naît à la vie ; la seconde fois, le jour où l'on naît à l'amour. » Watteau est-il né au désir pour une autre comme Autre ? Nous n'en saurons rien.

¹⁰⁴⁴ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 145.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁴⁹ L'ouvrage de Gérard Wajcman ouvre au lecteur une perspective sur l'histoire à partir de la fenêtre sur le monde que constitue le tableau, cf. Gérard WAJCMAN, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse: Verdier, « Philia », 2004.

¹⁰⁵⁰ G. WAJCMAN, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, op. cit., p. 296.

5.2.2. Le mouvement pulsionnel

À l'image d'un corps jouissant

L'autre lecture du tableau comme objet permettant une satisfaction sublimatoire s'accorde mieux avec le genre qu'il déclare, celui de la fête. Mais dit Lacan, l'amour s'éprouve dans le manque de l'autre. Puisque « l'amour c'est donner ce qu'on n'a pas », « il s'agit là de *donner un discours, une explication valable, sans l'avoir*. Il s'agit du moment où, dans son développement, Diotime va être amenée à dire à quoi appartient l'amour »¹⁰⁵¹, ajoute-t-il. Il s'agit pour Watteau d'en donner ses propres signes, mais des signes visuels, puisque les mots sont supposés être dans le champ de l'Autre. Or ces signes ne peuvent être que ceux qui en appellent au désir de l'Autre. Si la fête est celle qui est promise par la galanterie de Watteau, car sa réalisation serait du ressort de l'accomplissement du désir, et elle voisine dangereusement avec les excès à venir de la Régence que la promotion sociale du badinage laisse entrevoir.

Or la toile s'offre, du point de vue des signes, comme une fête visuelle.

Cela commence par des jeux de mains.

Entre le parler et le faire, les jeux de mains sont omniprésents dans le tableau, mettant en scène à la fois présence et absence de corps, présence et l'absence de parole. Ils sont prolongés, entre mains et corps, par un jeu pictural portant sur les bras, tour à tour présents/absents, cachés/montrés, ou même animalisés.

Les seuls contacts directs entre les personnages sont ceux de leurs mains, ou de leurs mains sur les tissus. Car les personnages s'évitent ou se fuient du regard.

Un lieu du tableau en particulier « fait trou » visuel : la place du bras manquant de Vénus. La différence de traitement rend cette surface pénible à voir en suggérant la violence de la perte. La vraisemblance interne à la représentation nous dit que le bras n'a pas été retrouvé lors de l'exhumation de l'œuvre d'art, découverte lors de fouilles. En tout cas, cette Vénus n'a jamais été vue avec son bras par les protagonistes du drame qui se joue ici. La trace d'arrachement

¹⁰⁵¹ J. LACAN, *Le transfert*, op. cit, p. 150.

suggère la présence en même temps que l'absence du membre disparu, et le sourire énigmatique de la statue aux yeux vides renvoie le spectateur à l'horreur de la vision de la castration féminine. On peut remarquer que ce trou renvoie en contrepartie au sein saillant, autre objet partiel phallique, dont le double absent semble décalé sur ce manque. Le détail de traitement de la bouche ouverte de la statue laisse apparaître une expression qui interroge. Car son bras est définitivement perdu.

L'art, maniériste en particulier, utilisait largement la possibilité de recréer les membres disparus des statues antiques retrouvées pendant les fouilles archéologiques : Watteau ne s'est pas privé de ce procédé, mais il a déplacé le membre manquant en d'autres lieux de l'image pour créer, bien plus qu'un simple effet esthétique, des effets de signifiants : le bras devient alors un fétiche substitué au phallus, apparaissant et disparaissant tour à tour.

Traçons à nouveau une oblique, reliant cette fois la trace du bras manquant de la statue de Vénus à l'aile de la figure de proue féminine (on remarque une fois encore que cette ligne passe également par la pèlerine noire au cœur de la composition). Pour accomplir l'envol céleste promis, la femme troque ses bras contre des ailes. Ce trait d'animalité renvoie à celui de la sirène au ventre de poisson, attribut traditionnel de la figure de proue. Une sorte de drapé, au plissé s'ouvrant en son centre, peut aussi prendre l'apparence équivoque d'une représentation de sexe féminin. Quant à l'ange qui ouvre la voie vers le ciel, en déployant largement comme un rideau un tissu rouge au drapé complexe, il découvre ce faisant le ventre de la barque, cependant invisible à nos yeux.

Une autre oblique, parallèle à la première, unit le sommet du crâne de Vénus au sommet de la coiffure tendue par la figure de proue, déployée comme une conque, un « nicchio ». Celle-ci passe par le tricorné noir du personnage central, au costume rouge lui aussi. Mais elle effleure aussi la coiffure de la dame pensive, qui se présente également comme un coquillage ouvert. Est-ce ce déploiement de chairs que semblait promettre le geste coquet de la femme à l'éventail en début de parcours ?

Si le nu masculin est généralement le grand absent des toiles de Watteau, il est particulièrement honoré dans *Le pèlerinage à l'île de Cythère*. Étant donné sa place dans la scène représentée à Cythère, on ne peut supposer chez Watteau, comme le pensait Caylus, un défaut de savoir-faire. On a bien plutôt affaire à un nouveau déplacement habile de traits signifiants. Le peintre choisit de représenter les rameurs d'une « belle manière » presque transparente, faisant d'eux des allégories échappées de scènes mythologiques italiennes.

Au premier plan, le seul agir masculin visible se présente, à la lettre, comme un « enlèvement » : thème classique que celui du *rapimento*, *ratto*, rapt, traité ici de façon galante, alors qu'il a pu l'être ailleurs de façon violente (on pense à celui des Sabines, par exemple). Les bras et la pèlerine sombre de la femme qui se laisse ravir ont un geste de berceement, tandis que les hommes accompagnent leur appel, leur « Viens ! » d'une action décidée. Leurs bras énergiques font contrepoin à la privation dont Vénus est l'objet.

Freud a qualifié le pénis de « fétiche normal »¹⁰⁵². Si le jeu sexuel s'engage ayant pour objet le pénis en lui-même en tant qu'objet partiel, c'est le langage qui en quelque sorte le fétichise en ayant depuis la nuit des temps fixé autour de lui un intérêt universel. C'est d'ailleurs ce que le cas clinique de l'homme au « le brillant sur le nez » illustre dans la démonstration de Freud¹⁰⁵³. Il devient donc objet symbolique « présent/absent », car « l'organe de la pulsion se situe par rapport au vrai organe (...) c'est là le seul pôle qui, dans le domaine de la sexualité, est susceptible d'être appréhendé », insiste Lacan.¹⁰⁵⁴

Le tableau de Watteau regorge de signes évocateurs s'y rapportant. Plusieurs détails peuvent occuper dans la chaîne signifiante de l'image la place de ce fétiche, par des procédés formels métonymiques, en lui empruntant un ou plusieurs signes identificatoires, dont certains sont inscrits comme tels dans le répertoire iconographique.

Une souche d'arbre mort, tout d'abord, attend au premier plan celui qui ne suivrait pas le défilé dans sa marche ascendante. Le cadrage tronqué à la limite inférieure de l'image crée un effet de saillie et de proximité avec le spectateur, qui se trouve placé comme en miroir face à cet élément, dont la présence est accentuée par un traitement anthropomorphique : la souche semble être, presque à la lettre, un « tronc » de corps humain. Émergeant de ce dernier, une branche évoque une main griffue. Placé en contrebas à gauche, cet élément crée un effet de barrage sur le côté et ne laisse d'autre issue au regard du spectateur que celle de s'engager dans la farandole. Le spectateur hypothétiquement logé dans le fossé, dans « la fosse », au sens biblique du terme qui signifie la tombe, est donc invité à s'en extraire par un mouvement d'élévation pour aller à la rencontre de la clarté. Cette « nature morte » demande à être dépassée et laissée de côté afin que la progression du regard puisse se poursuivre. Ce

¹⁰⁵² « On est finalement autorisé à déclarer que le prototype normal du fétiche c'est le pénis de l'homme », dit Freud dans « Le fétichisme », in S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit., p. 134.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁵⁴ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 220.

détail est une citation empruntée à l'iconographie religieuse traditionnelle, dans laquelle les souches d'arbre figurent généralement « la pousse de Jessé », symbolisant la postérité du Christ et donc sa fertilité. Cependant, mise en relief par un effet d'alcôve, et placée sous l'aile de la femme en tête de proue du navire, cette souche qui prend valeur phallique n'en revêt pas moins la forme repoussante d'une *chose*. Ce corps dans sa difformité, proche de l'informe, convoque en soi la présence de *La Chose*. La fertilité ici est incarnée par une figure mal différencié qui en appelle à une représentation archaïque rattachée au phallus imaginaire inquiétant du corps maternel.¹⁰⁵⁵

D'ailleurs le dernier personnage masculin sur la gauche, celui qui « tient la barre », et dont le bas du corps est fleuri, est aussi une statue. Nu, placé en contrepoint de l'impuissante Vénus sur son socle, il se saisit fermement d'un mât autour duquel s'enroule à l'identique une guirlande, qui n'est pas sans évoquer le thyrses des Bacchantes. Exécuté à la façon d'une discrète grisaille, il n'en bande pas moins un bras triomphant vers le ciel.

Et là-bas, son pendant est un amour qui porte haut son flambeau.

Les rameurs au travail ouvrent vers le ciel un vide qui soupire, bordé d'angelots : le tableau, délivré de l'opacité du premier plan par l'emportement du désir, respire.

Rodin y voyait la représentation des étapes de la vie amoureuse, depuis l'échange des premiers mots jusqu'à la vie commune. Cependant Etienne Jollet remarque que les couples sont déjà constitués à Cythère et que d'autre part cette explication ne rend pas compte du « mélange entre fiction et réalité ».¹⁰⁵⁶

Quant à Verlaine, l'un de ses recueils de poésies le plus connu intitulé *les Fêtes galantes*, publié en 1869, fait écho à certaines toiles de Watteau comme *L'assemblée dans un parc*, avec une tonalité nostalgique et douloureuse. Le poète en retient surtout la désillusion afférente à l'impossible satisfaction du désir, que ni le discours amoureux ni la musique ne peuvent suppléer.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁵ S. FREUD, *La vie sexuelle*, op. cit, p. 134.

¹⁰⁵⁶ Antoine WATTEAU, *Watteau: les fêtes galantes*, Paris, Herscher, 1994.

¹⁰⁵⁷ « Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Échangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses
(...)
Et la mandoline jase »

Parmi les frissons de brise. », extrait du poème intitulé « Mandoline »

Bien loin de ces interprétations éthérées, Marc Fumaroli va droit au but en regardant *Le Pèlerinage* comme une allégorie de l'orgasme.¹⁰⁵⁸

Il adopte pour ce tableau la lecture proposée par Michael Levey : celle de la narration d'un départ *de* et non pas *pour* Cythère, alléguant un dessin de Watteau gravé par Caylus qui montre que la suite de cette séquence laisse facilement prévoir que les pèlerins vont enjamber le flanc de la gondole jusqu'à la remplir, afin qu'elle prenne la mer sous la conduite des deux nautoniers.

Fumaroli note l'« ironie tellement supérieure » dont témoigne cette œuvre car « le sacrifice à Vénus » dont il s'agit n'est pas représentable dans la peinture par le peintre galant. Watteau d'ailleurs faisait preuve de pudeur en n'étalant pas les chairs comme c'était l'usage dans les toiles de maître dont l'époque était friande, celles de Rubens notamment. Il remarque que cette extase voluptueuse profane se doit pour Watteau d'être plus secrète encore que les extases religieuses : elle ne peut se montrer que sur un mode rétrospectif ou prospectif, « sur le mode de l'élégie ou de l'invitation, du *ricercare* ». Et il qualifie ce tableau d'« immense résonance posthume de cette « petite mort » très profane qui a eu lieu, et dont nous ne voyons que les suites un peu lasses et en voie d'extinction. ». Il voit dans l'arabesque qui prend sa source là où se trouve la statue de Vénus et qui dessine le chemin du départ, l'image de « la philosophie libertine de la durée, du plaisir et de la douleur » : en quelque sorte une *Vanitas* de l'amour.

Car il s'agit bien là d'une quête, ce que l'appellation du tableau dans l'après coup relève avec le terme de *Pèlerinage*, « qui inaugure le nouvel élan mystique des « modernes » bien loin des valeurs religieuses dont il sonne le glas. » La dimension du secret qui regarde l'acmé de la jouissance relève en effet de *La Chose* à taire, elle n'a pas vocation dans le tableau à prendre une dimension pornographique. Bien au contraire la représentation vise à la voiler de manière à lui donner le caractère léger d'un érotisme de bon aloi. Il s'agit d'une allégorie de l'amour, célébrant l'accord des corps et des cœurs.

¹⁰⁵⁸ L'historien d'art a décrit la relation qui unissait le peintre et le Comte de Caylus, qui l'admirait. Watteau a peint l'un des rares portraits qu'il ait réalisés. Les recueils de dessins gravés à l'eau-forte collectés par le Comte de Caylus témoignent de la culture picturale d'Antoine Watteau, flamande, hollandaise et italienne, cf. MARC FUMAROLI, « Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719). », *Revue de l'Art*, 114, 1996, p. 34-47.

Fumaroli fait l'éloge de la toile pénétrée d'un sublime singulier, car c'est dit-il, « la symphonie optique du tableau, son « tout ensemble », et non pas sa froide déduction partir du sujet qui ravit l'œil et la pensée du spectateur et les trompe agréablement, mais sans les duper sur essence volatile de cette apparition. » Il repère bien le point d'appel provoquant l'absorbement du regard à l'endroit du personnage central, « anti-héros » en équilibre instable car le couple qu'il forme avec sa partenaire semble précaire. Celle-ci regarde déjà ailleurs.

Sa lecture apporte un point d'orgue, si l'on peut dire, à celle que nous déplions ici.

Le retournement de la ligne

Souvent placé au centre de la composition, le « montreur » est défini par Alberti comme celui qui avertit « les spectateurs de l'évènement, qui les invite de la main à venir voir, ou bien (...) en roulant des yeux farouches montre un danger ou quelque merveille (...), ou bien encore qui engage par ses gestes à rire ou à pleurer à l'unisson¹⁰⁵⁹.

Il est peut-être incarné ici au cœur de la scène par le chien qui mène la danse devant les jambes de l'homme. Dans un autre tableau¹⁰⁶⁰, daté lui aussi de 1717, le chien au premier plan renifle impudemment son sexe et le lèche face au spectateur. Ici, l'animal tourne le dos à la scène qui se déroule sous l'égide de la conversation, et son corps est impatientement tourné vers l'avant. Sa queue frétilante indique la direction manifestement sexuelle que le personnage masculin, qui conduit et la dame et la danse, désire suivre. Sa patte est d'ailleurs exactement placée à la même hauteur que le pied de l'homme. Il se retourne sur lui-même dans un mouvement de torsion qui imite celui de la femme. Le chien pourrait incarner la métaphore de la pulsion qui dialectise le mouvement général du tableau, qui s'involute : « J'ai montré, dit Lacan, (...) que, dans le rapport foncier de la pulsion, le mouvement est essentiel par quoi la flèche qui part vers la cible ne remplit sa fonction qu'à réellement en émaner, pour revenir vers le sujet. »¹⁰⁶¹ La posture du chien unit en une seule figure celles de l'homme et de la femme en décrivant un cercle, comme si elle montrait cette voie comme seule possibilité de cheminer de pair : figure de « la circularité de la pulsion, où l'hétérogénéité de l'aller et du retour montre dans son intervalle une béance. »¹⁰⁶²

Et si, au fond, c'était au premier couple qu'était laissé le dernier mot de l'histoire ? Car c'est bien le couple qui retient vraisemblablement l'attention de la femme debout au centre de la butte, attisant sa curiosité, et c'est peut-être aussi vers lui que le chien tend son museau. Watteau désire faire couple, et c'est du cœur même de cet entre-deux que naît sa peinture.

Malgré tout la ligne serpentine du défilé de personnage se dirige vers sa propre dissolution.

¹⁰⁵⁹ L. B. ALBERTI, *De pictura*, op. cit, p. 58.

¹⁰⁶⁰ Antoine WATTEAU, *Les Bergers*, 1717.

¹⁰⁶¹ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 230.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 218.

Elle s'insinue dans le paysage de façon paresseuse. Cette torsion en spirale signale l'apparition du mouvement imprimé par le sujet guidé par la pulsion, dans un sursaut vital : c'est l'effet magistral recherché par Delacroix dans *La mort de Sardanapale*¹⁰⁶³, celui qui traverse la femme convulsée et arquée du premier plan avant qu'elle ne soit tuée. C'est aussi celui qui est utilisé et répété dans l'Art nouveau grâce à la fameuse ligne serpentine qui en constitue l'emblème. Autrement nommée « ligne coup de fouet », celle-ci est la preuve si besoin était de le démontrer, de la valeur métonymique de cette forme qui représente un idéal formel. Si le point de départ du pèlerinage est le cul bien charnel de l'angelot naïf en bas à droite, la seule issue à cette traversée initiatique de l'amour se trouve dans le cercle vide formé par les bras des putti fictifs en haut à gauche. C'est d'ailleurs ce que révèle le tracé d'une ligne imaginaire, allant de la tête de l'enfant à la ronde des putti, passant exactement au centre au ras de la pèlerine. Et les lignes que forment des bâtons des pèlerins et des rames des gondoliers, relient et séparent les figures entre elles, engageant un rythme de danse qui articule le sens de cette procession.

Il y a comme « un fading : une chute au ralenti, une violence secrète qui s'efface et s'éloigne dans un lointain, une catastrophe, une grâce paresseuse »¹⁰⁶⁴. Le chemin décrit par cette bande d'amoureux pointerait-il un parcours, de tumescence en détumescence, réalisant la perte de l'objet...

Philippe Sollers, dans *La fête à Venise*, a relevé la dimension intensément phallique des éléments signifiants mis en scène dans *Le Jugement De Pâris*. Il note que le jeune Pâris bande : « il tend, il est tendu, il élit, il est élu, ascensions inverses, paon replié, gifle à Terreur-Méduse, traversée du bouclier-miroir, coquille expliquée, ouverture, cause, effet. C'est pour cela qu'on va bientôt mourir, rien d'autre . Ou je rêve, ou c'est bien le seul tableau qui n'en finit pas de tourner. Impossible de ne pas l'éprouver en trois dimensions, moulé, modelé, bombé, renversé. Le sexe d'Aphrodite-Vénus n'est pas là, bien entendu, de l'autre côté des fesses, mais il s'agit justement du tableau tout entier. »

La guerre est « de fond », ajoute-t-il.¹⁰⁶⁵

Ce qui se montre dans la représentation est le mouvement d'assomption du sujet qui n'en finit pas d'ériger son image phallique au miroir de l'Autre pour exister : un stade du miroir en

¹⁰⁶³ E. DELACROIX, *La Mort de Sardanapale*, op. cit.

¹⁰⁶⁴ R. VINÇON, *Cythère de Watteau, Suspension et coloris*, op. cit, p. 27.

¹⁰⁶⁵ Philippe SOLLERS, *La fête à Venise*, Paris: Gallimard, « Folio » 2463, 2000. , p. 133.

tension.

L'artiste jouit face tableau comme le sujet jouit face au miroir.

Mais la beauté peut-elle se regarder en face sans voir la vacuité qui l'habite ?

La beauté, qui ne peut montrer visage humain, se fait un masque narcissique. Ce que montre en réalité le miroir tendu dans *Le Jugement De Pâris*, c'est en son envers, *La Chose* grimaçante, pétrifiante tout autant que la face de Méduse.

Le tableau pourrait être regardé dès lors comme une boîte de Pandore dans laquelle il suffirait de loger un miroir.

Or, cette « guerre » est aussi celle du mouvement incessant, tourbillonnant dans sa course folle, celle du phallus errant qui traverse la toile du Pèlerinage. Il n'est pas anodin que les jeux de mains et de bras soient à ce point de mise dans ce jeu de substitution d'objets visuels. Le peintre engage en continu sa main dans l'acte de peindre : cette part de son corps, qu'il a vouée à la satisfaction d'un faire peinture, est ainsi érotisée dans la représentation elle-même.

La jouissance du peintre

Très peu d'objets sont utilisés au premier plan, disposés avec légèreté, et plutôt qu'un effet de barrage, c'est donc un effet d'ouverture et d'appel qui est recherché au centre du champ du tableau. Le parcours s'insinue, vers le fond et la gauche du paysage, vers un lieu où l'embarquement des personnages est censé avoir lieu. Cependant ce lieu brille par son absence. Et seuls des insignes, comme des étendards, signalent la présence de la gondole vers laquelle tout converge. Aucun point de fuite qui s'appuierait sur un dispositif architectural n'est discernable. Il s'agit bel et bien d'un lieu où loger son imaginaire, dissimulé au sein d'un creux, d'un val, d'un entre deux. Les demeures dans les enrochements, dont l'une tend une sorte de doigt léonardesque vers le ciel, font peut-être allusion à une destination-refuge. En tout cas l'action qui articule le deuxième temps d'arrêt du défilé nous demeure invisible.

Mais ce lieu de disparition est annoncé dans la peinture de Watteau par des signes avant-coureurs.

Dans *Le Mezzetin*¹⁰⁶⁶, la statue de femme en grisaille se présente de dos. On a déjà noté la place des objets inanimés, tant dans la peinture que dans le théâtre, de ces figures extimes tout droit sorties de l'ombre. Comme le couple de *La Perspective*¹⁰⁶⁷, elle semble quitter la scène en s'acheminant vers le fond du tableau, regagnant ainsi le passé dont elle semble provenir, à la manière d'un souvenir refoulé. Elle ne sort pas de scène, vers notre présent de regardeurs, comme le faisaient les figures de la Foire. Elle occupe un espace central, et l'on peut y voir la partenaire inspiratrice du musicien, sa muse, ou bien en miroir, le peintre lui-même, et pourquoi pas le spectateur...

L'importance des représentations de sujets féminins vus de dos dans sa peinture a suscité de nombreux commentaires.

Jed Perl en fait l'entrée de l'un des fragments de son livre *Watteau's Alphabet* : «Backs». Il écrit que la vue du dos d'une personne a un pouvoir psychologique extraordinaire sur le spectateur. Elle peut par exemple susciter chez lui le désir qu'elle se retourne et se dévoile, ou bien qu'elle disparaisse à jamais. Il suppose que cette «passion» de Watteau pour les dos lui vient de la fréquentation des gens du spectacle, sachant tirer parti de leur corps tout entier. De fait, le peintre savait regarder ses modèles avec l'œil d'un chorégraphe ou d'un directeur de théâtre regardant le danseur ou l'acteur «as a totality- an expressive whole». Ainsi ose-t-il nous montrer Vénus de dos, pour son *Jugement de Pâris*, ce qui est le comble. Juger de la beauté d'un dos de femme est à la fois d'un érotisme provocant et contraire aux canons. Mais « The back is a mask that is no mask at all, more perfectly fitted, more frustrating, and more revealing than the mask that Harlequin hold's up to shield his mischievous eyes »¹⁰⁶⁸.

On ne peut manquer d'évoquer à ce sujet les belles images de *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*¹⁰⁶⁹. Freud n'a pas manqué d'entrevoir la force de souvenir-écran, de cette Gradiva à la belle démarche, qui s'éclipse entre les colonnes. Il n'y a rien d'étonnant à ce que cette figure évanescence et voilée ait été pour Vladimir Granoff emblématique du féminin.¹⁰⁷⁰

Au-delà des effets interprétatifs qu'elles produisent, on peut questionner ces représentations répétant la figure de l'envers, mais aussi de la disparition de l'autre, et de son regard de biais

¹⁰⁶⁶ Antoine WATTEAU, *Le Mezzetin*, 1717.

¹⁰⁶⁷ Antoine WATTEAU, *La Perspective*, 1715.

¹⁰⁶⁸ Jed PERL, *Antoine's alphabet: Watteau and his world*, 1st ed. New York: A.A. Knopf, 2008., p. 24, 25.

¹⁰⁶⁹ S. FREUD, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen ; précédé de Wilhelm Jensen Gradiva, op. cit.*

¹⁰⁷⁰ Cf. Wladimir GRANOFF, *La pensée et le féminin*, Arguments. Paris: Éditions de Minuit, 1976. Cf. Wladimir GRANOFF, *La pensée et le féminin*, Arguments. Paris: Éditions de Minuit, 1976.

au moment de quitter la scène, de leur lien à cet Autre primordial qui regarde le peintre.

Dans *La perspective*, la femme entraîne son amoureux, à moins que ce ne soit lui qui l'emmène, ou bien se sont-ils enfin accordés... Plutôt qu'un autre dans sa radicale différence, on peut se demander si la femme n'est pas une occurrence de ces doubles du peintre : qui mieux que la Muse pourrait incarner l'Autre qui inspire la chaîne infinie des représentations imaginaires qui ont tissé le fil de sa vie ? Elle le guide dans *L'Enseigne de Gersaint* vers un horizon qui nous échappe définitivement.

« La Femme », insaisissable en ses reflets qu'il multiplie infiniment, est la figure imaginaire d'un Autre le hante.

Louis Gillet voit *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère* selon un point de vue idéalisé : « le tout a vraiment l'air d'une scène de comédie vue-et même d'une scène aperçue par un très jeune homme, non du parterre ou des loges, mais de tout en haut, du paradis. »



Antoine Watteau, *Le Rêve de l'artiste*, 1718 1719.¹⁰⁷¹

¹⁰⁷¹ Antoine Watteau, *Le Rêve de l'artiste*, 1718 1719, huile sur toile, 63,8 cm x 80,6 cm, 1718 1719, collection privée.

Tout au contraire, dans le *Rêve de l'artiste*¹⁰⁷² écrase tragiquement l'artiste par un regard en contre-plongée.

Rosenberg a regardé ainsi cette scène : «Devant cette vision qui l'éblouit et que l'effraie, l'artiste, dit, comme halluciné, serre le poing de rage et de désespoir et s'écroule.»¹⁰⁷³

On peut aussi interpréter ce geste autrement, penser que ces visions ont provoqué chez lui une jouissance dont il tente de se saisir.

Et qu'il serre le poing, il est vrai, mais sur l'insaisissable du rêve, sur cette jouissance enfuie dont il ne reste rien. L'amoureux représenté sur le tableau, lui, empoignait peut-être la taille, le giron de la belle. Visiblement satisfait de son succès, il accède au saint des saints auprès de sa belle, en tout cas à un objet inaccessible pour le rêveur. Mais la jouissance du peintre s'évapore en même temps que son rêve, il referme son poing sur le vide.

La Transverbération de Sainte Thérèse, plus communément nommée *Extase de Sainte Thérèse*, à laquelle se réfère Lacan dans son Séminaire XX en parlant de la jouissance féminine, fut achevée par le Bernin en 1652 dans la Chapelle Cornaro de Santa Maria della Vittoria à Rome. Il n'est pas certain que Watteau ait connu son existence, mais on peut relever une particularité de la scénographie de l'ensemble formé par les sculptures de la Chapelle, qui fait écho à la représentation de son tableau: la sainte est l'objet du regard de personnages sculptés tenant le rôle de spectateurs qui situés dans des loges latérales, conversent et commentent la scène. Ce que Watteau voit dans ce rêve imaginé, ou du moins réinterprété dans sa toile, et qui le regarde, est un regard multiple.

Par un curieux retournement, Watteau, percé au cœur par sa Muse (mais on peut se demander laquelle, car il n'existe pas de muse de la peinture) est le point de convergence de tous les regards des personnages fictifs de la scène. Ses propres images le regardent et le divisent.

On a vu dans le rameau tenu par la Muse le rameau de Poussin qui, se référant lui-même à celui décrit par Virgile à l'entrée des enfers, affirme qu'il représente les qualités véritables du peintre, et «que nul ne peut trouver ni recueillir, s'il n'est conduit par le destin. (Poussin, Lettre

¹⁰⁷³ Margaret Morgan GRASELLI, Pierre ROSENBERG et Nicole PARMANTIER, *Watteau: 1684-1721*, catalogue d'exposition, [National Gallery of art, Washington, 17 juin-23 septembre 1984, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 23 octobre 1984-28 janvier 1985, Château de Charlottenbourg, Berlin, 22 février-26 mai 1985], Paris: Réunion des musées nationaux, 1984. Margaret Morgan GRASELLI, Pierre ROSENBERG et Nicole PARMANTIER, *Watteau: 1684-1721*, catalogue d'exposition, [National Gallery of art, Washington, 17 juin-23 septembre 1984, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 23 octobre 1984-28 janvier 1985, Château de Charlottenbourg, Berlin, 22 février-26 mai 1985], Paris: Réunion des musées nationaux, 1984.

du. 7 mars 1665)»

Or, la jouissance des mystiques n'est pas phallique, elle est *Autre*.

De quoi jouit-il ? Serait-ce, à se tenir sous le regard de l'Autre, d'être traversé par ses visions dont il se laisse habiter pour s'en faire le peintre ? La question restera sans réponse, mais ce que l'on peut dire, comme Lacan, c'est qu'il jouit, et qu'il jouit de se faire peintre de l'Autre.

Car comment caractériser autrement cette pose de l'artiste qui se peint ainsi littéralement renversé et en apesanteur sur sa toile?



Jean-Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, 1720¹⁰⁷⁴

5.2.3. L'inscription d'un destin

À l'Enseigne de Gersaint

*L'Enseigne de Gersaint*¹⁰⁷⁵ a été regardée comme un commencement, comme un départ, et même comme «un merveilleux prélude, comme l'ouverture d'un opéra» par Louis Gillet.¹⁰⁷⁶ Il y a de la théâtralisation dans cette toile, les observateurs n'ont pas manqué de remarquer la similitude du décor de devanture de boutique avec la scène d'un théâtre.

Pour ce tableau, dont le thème n'est pas nouveau dans la peinture, Watteau réalisa des études préparatoires montrant qu'il avait été longtemps mûri dans son esprit. Il aurait été peint pour le mercier Gersaint, chez qui il séjourna au début de l'année 1721, en une huitaine de matinées

¹⁰⁷⁴ Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, 1720, huile sur toile, 163x308 cm, 1720, château de Charlottenburg, Berlin.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*

¹⁰⁷⁶ L. GILLET, *Watteau, op. cit.*, p. 187.

seulement. L'enseigne, suspendue derrière la baie demi-circulaire de la boutique « Au grand Monarque », eut un franc succès et fut décrochée pour être vendue au bout de quinze jours. Guillaume Glorieux¹⁰⁷⁷ a démontré que cette représentation de l'intérieur de la boutique tapissée d'œuvres d'art est sublimée, et se présente selon une perspective improbable. Les deux parties longtemps encadrées séparément, ont été réunies, et des ajouts et finitions sont attribués à son élève Pater. Cet auteur, qui a longuement étudié le bâti des boutiques du Pont-Notre-Dame d'après des documents d'archives, est formel : la vue proposée par Watteau est loin d'avoir été peinte « d'après nature, comme l'a prétendu Gersaint ». Les proportions ont été modifiées pour élargir le décor, l'étaler horizontalement, car l'entrée des boutiques ne mesurait que trois mètres cinquante de large. D'autre part la lumière venant de la gauche du tableau est plus qu'improbable, car la boutique était mitoyenne de la boutique voisine, et la seule fenêtre ouvrait frontalement sur la Seine au fond de la boutique. Il en déduit qu'il s'agit d'une vision magnifiée de celle-ci, une vision sublimée par l'artiste.

Le rapport avec la scène de théâtre devient encore plus évident lorsqu'on se souvient que Watteau plaçait habituellement ses sujets en plein air. La profusion des miroirs déplaçables et marchandables à loisir peut faire écho, par dérision, au décor de Versailles, dont le maître est mis au tombeau en l'espèce du portrait de Louis XIV. La transparence des miroirs ne donne rien à voir. Et la lumière provenant du fond du tableau et faisant largement son entrée par l'avant, est un appel au spectateur à entrer en résonance avec l'œuvre de façon intemporelle, à s'y engager.

À droite, un comptoir indique la direction de l'entrée et réunit un groupe d'amateurs d'art et d'objets décoratifs autour d'un jeu de miroirs, redoublé par la composition symétrique des deux hommes et la ressemblance entre les femmes. Un cinquième homme au centre se regarde et semble méditer profondément. Le miroir qui reflète tous les visages a pour pendant celui de la partie gauche du tableau, qui est vide et que l'on décroche, remarque aussi Paul Thibaud¹⁰⁷⁸. Le thème du regard puissamment représenté dans l'œuvre, est aussi présent dans cette partie du tableau, illustré notamment par un couple caricatural, une veuve et un vieil homme qui se penchent avec «une sorte de rapacité» sur une toile. L'observation des détails

¹⁰⁷⁷ Guillaume GLORIEUX, *À l'enseigne de Gersaint: Edmé-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*. Époques. Seyssel: Champ vallon, 2002. Guillaume GLORIEUX, *À l'enseigne de Gersaint: Edmé-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*. Époques. Seyssel: Champ vallon, 2002.

¹⁰⁷⁸ Paul THIBAUT, « Watteau et l'Enseigne de Gersaint », *Esprit*, N°M1667, 1984, p. 1-21.

de celle-ci en révèle les nus féminins qui dardent leur regard, accentué et saillant, sur leurs spectateurs. Paul Thibaut a relevé la brutalité pulsionnelle que montre la jambe gauche du vieillard lancée en arrière : elle trahit une passion pour la chair représentée mais peut-être aussi l'appât du gain, penchant que Watteau a eu tout le loisir d'observer chez ses contemporains.

Si, à droite, la scène est plutôt statique, à gauche le mouvement domine. «Ça déménage», serait-on tenté de dire. On met en caisse le portrait du roi ainsi qu'un miroir vide qui le regarde. Paul Thibaut observe qu'en réalité la scène est vue en contre-plongée, et non de façon frontale comme semblerait au premier abord le montrer le dallage de la rue, ce qui expliquerait par exemple les proportions des personnages. En réalité, comme dans *Le Rêve de l'artiste*, le peintre comme le spectateur sont passivés et subissent le déroulement de la scène, partagée en deux perspectives latérales.

Voici donc le sujet bel et bien divisé entre deux mouvements, comme c'était le cas avec *Le Pèlerinage*, mais ici la ligne départage tout autre chose. On serait tenté de l'interpréter comme la réalité de la disparition de valeurs passées, celles du règne d'un «grand Monarque» sur le point de s'éclipser, opposée à l'apparition d'une nouvelle société s'autorisant toutes les jouissances, celle de la Régence.

S'il y a un sens de lecture au tableau, suggère Thibaud, de droite à gauche, l'action succédant au temps inactif, et correspondant au mouvement vers l'avant du tableau, c'est qu'il suppose que « le déplacement vers la rue ne concerne donc pas seulement les deux cadres que l'on est en train d'expédier », mais que tout le beau monde exposé là va suivre cette destination. Tout ce que contient « la jolie boîte de Gersaint, tout semble dérapier, basculer vers le ruisseau, vers la paille. Seuls les amoureux qui montent de gauche à droite échappent au sort commun. »¹⁰⁷⁹ Seul le couple central, pris dans une sorte d'envolée, semble en effet échapper à ce mouvement descendant. La femme est décidée à s'éloigner du monde qu'elle laisse derrière elle.

Paul Thibaud a bien noté que tous les personnages sont unis par leurs ressemblances, mais que seul le couple central est « uni par le jeu des différences (...) Ceci fait du couple à la fois un ensemble à part et une clé de toute l'œuvre puisqu'il illustre seul ce qu'il constitue la loi du tableau. »¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*

Mais si les protagonistes de ce drame se croisent, ou se côtoient, jamais leurs regards ne se rencontrent.

Quel enseignement Watteau a-t-il tiré de l'accomplissement de son œuvre ?

L' attitude du personnage au centre du *Pèlerinage à l'Île de Cythère* n'est-elle pas celle-là même d'Antoine Watteau, qui toujours tourne le dos au spectateur, comme celle d'ailleurs les femmes qu'il cherche à croquer ? Jamais là où on l'attend, il regarde vers son propre ailleurs, il est dans le regard du pèlerin, ou dans celui de la belle qui lui indique le chemin, ailleurs. Toujours ailleurs.

Sa rupture d'avec le grand monde parisien en 1719- 1720 fut aussi celle qui entérinait son éloignement radical de l'académisme : *L'enseigne de Gersaint* n'est plus une histoire mais une œuvre qui signait la sortie du monde de celui qui était sur le point d'achever son pèlerinage. Thibaut a ajouté au titre de son article la mention « « Adieu lumière de ma vie- L'art de mourir d'Antoine Watteau »¹⁰⁸¹, et il emploie à son sujet le qualificatif de *Vanité* . La toile serait un portrait de sa vie sociale regardée comme le reflet d'un Vanité immémoriale. Le comble de la dérision est d'en avoir fait l'emblème d'une boutique nommée « au grand Monarque », dont il fait mettre en caisse le portrait ... car ce que semble montrer la représentation est une confirmation de la phrase prophétique de Job : « Nu je suis sorti du ventre de ma mère et nu j'y retournerai ».

Voilà ce qu'avait appris Watteau de son petit tour dans le grand monde. Son parcours était bouclé, de ses débuts comme peintre d'enseignes, jusqu'à sa place de peintre de cour : il ne cherchait plus, il savait. Il lui suffisait d'avoir croisé de ces vieillards insanes occupant le devant de la scène, appliquant leur lorgnon à regarder sans voir, acharnés à posséder une jouissance qui les fuyait, pour savoir ce que valait sa peinture : déjà hors champ du capitalisme naissant, Watteau s'en détourne.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 1.

La femme, hors cadre

La femme qui enjambe le marchepied, l'un des seuls personnages actifs, articule l'extérieur et l'intérieur du tableau. De dos, elle incarne une fois de plus ce désir qui imprime sa marque à la représentation: elle introduit le spectateur dans le vif du sujet, le guide vers l'intimité de sa scène intérieure. Elle incarne l'instant de l'absorbement, le regard pris dans l'espace qui s'ouvre et l'enlève, celui de la perte. Son amoureux s'apprête-t-il également à nous tourner le dos pour disparaître vers le fond du tableau, comme dans *La perspective* ? Rien ne nous l'indique, hormis son orientation vers l'ouverture centrale.

Ayant rappelé la remarque de Freud, selon laquelle «les hommes névrosés déclarent souvent que les organes génitaux féminins sont leur *Unheimliche* (...), l'entrée, der Eingang, de l'antique patrie, zur alten Heimat», Granoff pose la question «Pourquoi les femmes sont-elles dispensées, contrairement aux hommes, d'être les sentinelles obligées par rapport à la question du dedans- dehors ? »¹⁰⁸².

C'est que le corps de la femme est en lui-même propre à incarner une figuration topologique du bord.

Tandis que les femmes font preuve en général d'une inaptitude à élaborer dans ce domaine (comme en témoigne leur phobie des souris et autres animaux intrusifs), l'homme aux rats, dit-il, est un exemple de cette obsession à établir les marges, à définir les dedans et les dehors. C'est pour cette raison, selon lui, que « Devant quelque chose dont la femme porte une représentation possible ou approchée, l'homme est contraint au jugement dedans- dehors (...). Cette évidence, il passe sa vie d'homme à la chercher et à tenter de l'établir du côté de la femme ». L'impossibilité de cette entreprise «rend bavarder son expérience d'homme, dont seul le vif reste parfois au secret. Quant à l'incessant recul de la possibilité recherchée, il fournit à la recherche son moteur et son aliment.»¹⁰⁸³

D'où l'intérêt suscité chez les médecins, déjà au XVIII^e siècle, par les Convulsionnaires de Saint-Médard. Ils décrivent chez la femme, comme formule définissant l'hystérique, une nature « en continuel penchant vers le déséquilibre, vers une hors-nature », selon Gérard Wajcman. Le

¹⁰⁸² W. GRANOFF, *La pensée et le féminin*, op. cit, p. 281.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 293, 294.

psychanalyste relève que pour le médecin Hequet, les vapeurs sont le fait d'une nature féminine. «Ceci, dit-il, est peut-être à comprendre à partir de ce qui serait la nature originelle- et au fond unique- qui est celle de l'homme. Il n'y a, de ce point de vue, qu'une nature: la nature phallique»¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸⁴ G. WAJCMAN, *Le maître et l'hystérique*, op. cit, p. 121.

Le dernier Pèlerinage

Ger-saint est un mot qui résonne bien pour le départ d'un saint qui aurait passé sa vie dans l'errance.

Le crocheteur se tient à l'entrée en tournant lui aussi le dos à la boutique, et Paul Thibaud suppose que les crochets sur ses épaules ne sont peut-être pas seulement des instruments de travail, ils lui font des ailes, « signes que le départ pour lequel il est paré n'est pas une simple course dans le quartier ». Il pense que le peintre s'est projeté dans cette image, se préparant à son propre départ. Il y voit une « Confession générale. Bilan d'un peintre: la vie parisienne évaluée, les fêtes rêvées, les scènes de genre observées, le dessin dans la rue. *L'Enseigne* contient tout cela. Bilan moral: vanité, avidité, affairément, tout cela pesé et trouvé trop léger, voué à la caisse que le double de Watteau frôle déjà de son bâton. » Mais il y voit tout de même aussi « une manière de rendre justice au monde que l'artiste a aimé. »¹⁰⁸⁵

Les pèlerinages sont présents dans l'histoire populaire, et Louis Gillet rappelle qu'ils « forment un ressort essentiel du théâtre depuis Térence »¹⁰⁸⁶. Or, parmi les figures des tableaux accrochés au mur, l'une d'elle se détache nettement des autres par son coloris et sa luminosité: c'est celle d'un religieux en prière, un moine vêtu de blanc prosterné vers la lumière latérale à gauche, qui provient justement d'une fenêtre qui n'a jamais existé. La blancheur de son costume est d'une clarté irréelle et vient à l'aplomb d'une ligne qui prolonge celle du couple idéalisé. Au moment de se retirer du monde, de lui tirer sa révérence, Watteau peint *son* enseigne comme un hommage à l'amour.

Lacan n'a eu qu'un mot d'esprit allusif, non directement à Watteau, mais à Cythère. Il s'y profile tout de même une représentation de cette peinture, du moins de son image d'Épinal, celle d'une communauté humaine se dirigeant de concert vers un lieu unique. Louis Gillet avait déjà remarqué ce trait du peintre « le pas - ce je ne sais quoi de leste, d'alerte, d'élastique, le mouvement qui fait d'une troupe une sorte d'animal vivant, Watteau l'a rendu le premier » dans un tableau militaire, *Départ de troupes- la Recrue allant rejoindre le régiment*, en 1709.¹⁰⁸⁷ Mais ici, seul un couple accomplit ce voyage.

¹⁰⁸⁵. Ibid., 15, 16

¹⁰⁸⁶ L. GILLET, *Watteau, op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁸⁷ Ibid.

Dans son séminaire *Encore*, Jacques Lacan regarde le tableau de Watteau comme une sorte de leçon inscrite dans le discours universitaire, appelée par le jeu de mots :

« Depuis quelques temps, il est clair que le discours universitaire doit s'écrire *uni-vers-Cythère*, puisqu'il doit répandre l'éducation sexuelle (...) Que de ce point de savoir, qui se pose exactement dans la situation autoritaire du semblant, quelque chose puisse se diffuser qui ait pour effet d'améliorer les rapports entre les sexes, est assurément bien fait pour provoquer le sourire d'un analyste. Mais après tout, qui sait? (...) Mais il est clair que l'idée même de démontrer quelque chose qui se rapporte à l'éducation sexuelle ne paraît pas, du point de vue du discours de l'analyste, plein de promesses de bonnes rencontres ou de bonheur. »¹⁰⁸⁸

Serait-ce à dire, comme il semblerait au premier abord, à voir une certaine répétition des figures dans sa peinture, que Watteau ne se fait pas le porte-parole de sujets singuliers, mais celui d'un « discours du maître comme ce qui fait qu'à la fin tout me monde aille sur même pas »?¹⁰⁸⁹

La question de la présence du Maître se pose encore plus vivement si l'on attarde son regard sur la non moins mystérieuse *Enseigne de Gersaint*. Cette toile était devenue à ce point emblématique au XX^e siècle qu'elle suscita même une « guerre » entre intellectuels, dans le contexte politique instrumentalisant la guerre franco-prussienne, élargissant ainsi considérablement la portée de l'œuvre d'art dans le débat de société.¹⁰⁹⁰

Mais Watteau était-il simplement l'énonciateur de son propre discours de sujet ? Il finit par se taire. Un peu tôt tout de même.

L'époque était-elle propice à l'hystérie ? Il ne se passa pas dix ans après la mort de Watteau avant que ne se joue, là même où il avait vécu dans la paroisse de son ami Julienne, le drame des Convulsionnaires de Saint-Médard. Or, il y avait, chez ces femmes, comme l'a décrit Gérard Wajcman « une furieuse volonté- si l'on peut ainsi dire- de donner en représentations ce que Lacan avance du rapport sexuel, à savoir qu'il n'y en a pas »¹⁰⁹¹.

À *Cythère*, peut-être l'invite est-elle pour finir de s'y taire, sur le savoir sexuel. Qu'un tel tableau soit un lieu où se montre à ce point le non-rapport a fait de lui un événement pictural.

¹⁰⁸⁸ J. LACAN, *Encore*, op. cit., p. 63.

¹⁰⁸⁹ J. LACAN et J.-A. MILLER, *La troisième*, op. cit.

¹⁰⁹⁰ Louis ARAGON, *L'Enseigne de Gersaint*, Neuchâtel et Paris, Ides et Calendes, 1946.

¹⁰⁹¹ Gérard WAJCMAN, *Le maître et l'hystérique*, op. cit., p. 106.

Cependant, avant d'incarner le non-rapport entre deux jouissances dans la sexualité, le non-rapport dans la peinture se montre pour ce qu'il est avant tout, celui du sujet à son être . Quel rapport en effet entre le réel du corps propre et celui de la sexuation opérée par le langage ? Voilà donc le peintre, écartelé entre son propre, et le corps de ses œuvres portant son désir, qu'il promène en société... et entre les deux sa parole vacille. Celui du tableau, double de corps donné en pâture au désir de l'Autre, témoigne de ce que le peintre est, quant à lui, livré au silence.

On parle de « corps du délit », mais quel fut donc le crime de Watteau pour qu'adulé comme un astre fugace, il tombe si vite en désamour en son siècle ? Serait-ce le trop de jouissance dont témoignait sa peinture qui faisait délit au regard de la société de son temps, déjà tournée vers la recherche d'autres satisfactions plus substantielles ?

Chez Watteau, la présence d'un Autre féminin obsédant justifie peut-être l'impression d'une sacralité déjà révolue à l'orée de la Régence.

Mais il y a néanmoins un insupportable à voir ce qui s'image sans fin dans sa peinture, la déhiscence du sujet de la langue.

L'ouverture finale de *L'Enseigne de Gersaint* sur le vide, un vide lumineux au-delà des fenêtres, évoque la manière du *Saint Augustin* de Carpaccio¹⁰⁹².

Ce dernier, vêtu du court manteau des pèlerins, regarde par la fenêtre, vers le ciel, à la droite du tableau. À ses pieds, les *Psaumes des Montées* annoncent déjà sa gloire en chantant. C'est *l'instant*, celui où les infidèles pénètrent dans Alexandrie, celui qui précède immédiatement sa mise à mort. Le trône vide est un tiers symbolique dont la représentation indique puissamment la présence de l'Absent. Saint Augustin écrit, il est interrompu dans son geste par la mort qui vient.

Mais dans *L'Enseigne*, l'instant est une envolée, et Watteau y tient la main de sa divinité.

¹⁰⁹² Vittore CARPACCIO, *Saint Augustin*, 1502.



Paolo Uccello, *Mazzocchio, vu en perspective*, 1450 1300.¹⁰⁹³

5.3. *Un corps digne du trait*

Le trait serait le PPOC, le Plus Petit Objet Commun. Ce que la lettre est à l'écriture, ou le phonème à la parole, le trait l'est au dessin. Le trait serait l'objet le plus pur de la tribu des signes de la pulsion.¹⁰⁹⁴

Il mérite à lui seul un éloge unaire, car il permet au sujet de *voir*, et en l'occurrence de se faire voyant.

Le trait élève le signe à la dignité de trait unaire.

Lacan rappelle que « la première identification possible au père comme tel », comme Freud l'avait repéré, se fait toujours par « ein einziger Zug » : non pas un signifiant, précise-il, car il n'est pas ultérieurement utilisé dans une batterie signifiante, mais possiblement un signe.

¹⁰⁹³ Paolo Uccello, *Mazzocchio, vu en perspective*, 1450 1300, Plume et encre brune, lavis brun et noir, stylet, règle, doublé, 00,156 m x 00,235 m, 1450 1300, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris.

¹⁰⁹⁴ Et au-delà du signe « le visible est lieu d'intelligibilité dans la mesure où il fournit matière à une représentation (...) accordée, comme on l'a dit, au modèle de l'écriture, en l'espèce phonétique », in Hubert DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op.cit., p. 110.

« Mais ce qui est défini par cet « ein Zug », c'est le caractère ponctuel de la référence originelle à l'Autre dans le rapport narcissique »¹⁰⁹⁵. La satisfaction narcissique dépend uniquement de la référence à ce terme symbolique primordial, le point I du trait unique, sur lequel le sujet se règle dans la suite du jeu du miroir. Car bien que le Moi ne se soutienne « qu'à partir du regard du grand Autre. Que ce regard soit intériorisé à son tour, ne veut pas dire qu'il se confonde avec la place et le support qui sont déjà constitués comme moi idéal. Cela veut dire autre chose. »¹⁰⁹⁶

En fait nous dit Lacan, selon Freud, dès avant l'Œdipe une première étape d'identification au père comme telle est possible. « Ce n'est pas une étape logique, mais une étape du développement qui se situe avant l'engagement du conflit de l'Œdipe, au point que Freud va jusqu'à écrire que c'est à partir de cette identification primordiale que pointerait le désir vers la mère, et que, par retour, le père serait alors considéré comme un rival. »

Et cette étape « exquisément virile » existe bel et bien, « se passe dans le développement », preuve en est que le sujet peut se replier sur cette identification régressive pour s'identifier à elle lorsqu'un objet d'amour le déçoit.

La troisième sorte d'identification possible avancée par Freud est celle de l'hystérique à l'autre, dans son entièreté, qui inclut toute la personne, et comporte une dimension symbolique qui implique que le refoulement ait eu lieu.

Mais quant aux deux premières identifications, il est clair qu'elles reposent toujours sur « ein einziger Zug », et « cela converge vers la notion d'un signifiant ». Ce n'est pas un signifiant en tant que tel, car il n'intervient pas dans la batterie signifiante, mais « c'est possiblement un signe », utilisé dans « le caractère ponctuel de la référence originelle à l'Autre dans le rapport narcissique » pour intérioriser le regard de l'Autre.

« Ce regard de l'Autre, nous devons le concevoir comme s'intériorisant par un signe. Ça suffit », dit Lacan.¹⁰⁹⁷

Un signe suffit au sujet, un trait, pour intérioriser le regard de l'Autre et lui permettre l'identification à l'objet du désir de la mère. C'est à dire qu'en ce point qui fait signe serait localisé l'ouverture au regard de l'Autre, son désir d'un Moi imaginaire idéal.

¹⁰⁹⁵ J. LACAN, *Le transfert, op. cit.*, p. 418.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 416.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 417, 418.

Aussi « il y a lieu de distinguer radicalement l'Idéal du moi et le Moi idéal. Le premier est une introjection symbolique, alors que le second est la source d'une projection imaginaire. »¹⁰⁹⁸

Le second permet au sujet de se projeter dans une image. On peut se demander si le dédoublement du grand Autre qui donne lieu à la sublimation ne serait pas justement à situer dans cette première étape d'identification à un trait du père imaginaire qui permet que s'instaure une relation libidinale tiercisée, avant même l'Œdipe qui introduit le sujet à l'échange symbolique.

Car quid de l'identification du sujet si le désir de l'Autre s'adresse à son double féminin, quid de ce signe ?

Traité du trait- Tractatus tractus, c'est le titre du catalogue d'exposition qu' Hubert Damisch a consacré à ce concept, celui de trait, qui résonne autant du côté du dessin que de la psychanalyse¹⁰⁹⁹. Il rassemble les traits des œuvres pour cibler en un jet de paroles le principe unitaire du trait de l'artiste.

L'entrée en jeu du trait dans la peinture, et son introduction littérale, en tant que signe de l'objet dans le tableau, justifie que nous en passions par le parcours que nous propose ce texte, dont nous suivrons le cheminement, en l'ouvrant pour le retisser au prisme de l'analyse de Lacan : le dessin et la peinture trouvent leur justification subjective dans le phénomène opéré par le regard qu'il « décrit ».

J'inscrirai ce discours-ci qui regarde à travers Lacan, non pas « in un tratto », mais en décrivant nombre tours et détours, *dans* la faille ouverte par le trait de pensée d'Hubert Damisch.

Hubert Damisch reprend les termes de son titre au *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein (1921), eux-mêmes empruntés à Spinoza *Tractatus theologico-politicus*, (1665). Il rend hommage à Wittgenstein dans la forme même de l'ensemble du texte, soumise à la même numérotation décimale par subdivisions emboîtées (1/ 1.1./ 1.1.1/ etc) et sous forme de fragments. Mais le modèle dont il se réclame est celui d'un autre écrit du philosophe, *Recherches philosophiques*, qui lui, est un modèle réticulaire.¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 418.

¹⁰⁹⁹ H. DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op. cit.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 7.

Le trait est aussi ce fragment d'inscription qui dans l'image fait signe, la plus petite unité imageante, comme le phonème est à la parole la plus petite unité parlante. Mais le trait est plus archaïque encore que la lettre, car il en est la racine scripturale.

La méthode de Damisch, descriptive, analyse soixante-deux œuvres de provenances diverses, pour décrire, dans les phénomènes de l'image, ce que fait le trait, son usage en tant que fonction graphique. Il en naît une « grammaire » du trait.¹¹⁰¹

La première question, celle que se pose le regardeur de cet ouvrage, est d'identifier l'objet représenté sur la couverture du livre : un dessin ancien, en perspective, d'une sorte d'anneau taillé dans un socle rectangulaire.

Cette forme, hors de tout contexte signifiant, celui-ci la présente comme une modélisation.

En fait il s'agit d'une parure, une coiffe dite « a cercine », en forme de torque, portée par les hommes à la Renaissance, dont l'auteur est Paolo Uccello (*Mazzocchio vu en perspective*, Paris, Musée du Louvre), et qui a servi de matrice pour d'autres créations artistiques.

Mais ce qui importe est sa structure : elle ouvre un trou central sur et dans le vide d'un fond noir. C'est une ébauche que ce dessin, qui semble saisir l'objet dans le process de son apparition, d'émergence, alors qu'il se dégage de la lourde gangue du socle.

On le retrouve au centre du livre même, en position centrale, ombilicale. En exergue du chapitre 4 intitulé « Géométrie », il illustre quelle est la place originelle du trait, dans un rapport perspectif à la structure du sujet. Mais il tient lieu d'emblème quant à la forme que prend le texte lui-même.

Un autre regard en effet, sur la table des matières, a tôt fait de nous montrer ceci : la suite de chiffres composant de façon simple la numérotation des chapitres : 0, 1, 3, 4, 5, 6, se termine en septième position, non par un sept, mais par 00. Ce retour se boucle donc en décrivant ce que montre sur la couverture l'image, un tour complet. Il referme le livre.

Mais pas sans avoir opéré une ouverture, en passant d'un titre à l'autre, de 0, « Incise », à 00, « Brèche », par la suite de déplacements, glissements et différenciations ordonnées par le sens de l'écriture.

De là l'hypothèse du lecteur qu'il s'agirait d'ouvrir plus largement le regard sur des œuvres, pour y voir le trait autrement qu'un outil technique.

À la fin du parcours un certain abord de *La Chose* telle que Lacan la décrit a été entrevu.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 8.

La recherche de l'auteur peut se lire au plus près de la démarche de Lacan, tournant autour de ce qui, dans la création artistique, se joue du point de vue de la structure, telle qu'elle se montre dans la relation libidinale du sujet. C'est ainsi que procède son cheminement, rythmé par le devenir de la pulsion s'incarnant dans le trait, du moment où elle s'origine jusqu'à celui où elle achève sa propre sublimation.

« La question dernière, dit Régis Michel dans la préface de cet ouvrage, est toujours la question du sujet. Quel est ce *je* qui dit les règles du jeu. Quel est ce sujet qui dit la fin du sujet ? »¹¹⁰²

Le texte de Damisch dédaigne la méthode causale dans sa recherche des origines de l'œuvre, et s'il s'y réfère, il les fait jouer en faisant siennes les règles de l'artiste soumis au pur aléa de l'inscription de sa signature, de sa griffe. Il s'attache à la cause en tant qu'objet du désir dans sa dimension originelle unaire.

Aussi suivrons-nous seulement ce fil à la trace, sous le regard de Lacan, lui-même éclairé par Freud. Je /Lacan/Freud/ lit Damisch/Wittgenstein/Spinoza. Cela se nomme en peinture une construction en abîme.

0. Incise

L'œuvre choisie pour introduire cette analyse est une toile de l'artiste d'origine italienne, Lucio Fontana : *Concept spatial/Attente*, 1966. L'inscription autographe au dos mentionne : « Concetto spaziale- Attesa- Due donne hanno scoperto come allevare un marito » - Concept spatial - Attente - Deux femmes ont découvert comment élever un mari. »

Comment faut-il entendre ce sous-titre qui résonne comme un vaudeville ? Que l'homme et la femme restent à jamais inéducables et impossible à marier ? Surtout le non-rapport de sens entre la phrase et la représentation montre le non-rapport sexuel sous l'angle du non-rapport entre deux jouissances, et entre image et mot qui se tournent le dos. Peut-on l'entendre comme la découverte d'une solution définitive pour « élever l'objet à la dignité de *La Chose* » ?

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 10.

Il s'agit d'une toile, recouverte d'acrylique blanc, et entaillée d'une fente avec un rasoir. Il y a là, en l'espèce de cette balafre, comme un attentat perpétré sur le corps de l'œuvre même, infligée activement au tableau.

À cet acte, note Hubert Damisch, se reconnaît « la griffe de Fontana », car elle est un indice, celui du mode d'intervention de l'artiste. L'incision crève la toile, qui s'en trouve passivée. Cependant elle n'ouvre sur rien.

Mais le spectateur également est passivé, il est fait voyeur de l'effraction du monde. Il cherche à voir l'objet de son désir, mais son regard au-delà de l'écran qu'est la toile n'atteint que le – phi de la castration.

Dans « La toile blanche, tendue, et la détente qu'y introduit l'incision. Béance légèrement obscène des deux lèvres de la fente. La couleur ayant de toute évidence été appliquée au préalable »¹¹⁰³, Damisch voit une métaphore, qui ne peut être interprétée, insiste-t-il, que dans l'après-coup, comme l'incision. Projection de la pensée sexuelle : lèvres buccales, génitales, lèvres dévorantes du tableau, renvoyant à une dévoration première ? Il rappelle, selon la formule de Lacan, que l'« attentat, du même coup, dirigé contre le sujet auquel il appartient de se repérer en tant que tel dans son dispositif »¹¹⁰⁴, est dans le tableau : à savoir derrière l'écran, il est celui qui est transpercé par le désir.

Le trait provient de la première coupure du sujet.

Lacan parle du « Un qui est introduit par l'expérience de l'inconscient » : « c'est le un de la fente, du trait de la rupture, de la fente. »

Mais il précise bien que le fond n'est pas l'absence, et que « la rupture, la fente, le trait de l'ouverture fait surgir l'absence- comme le cri non pas ce profil sur fond de mais au contraire le fait surgir comme silence ».¹¹⁰⁵

D'où la distinction entre ligne et trait.

La ligne, succession de points immobiles accolés les uns aux autres, est le terme appliqué à un objet stable, statique, alors que le trait est associé, par Léonard de Vinci lui-même au parcours, à la trajectoire d'une entité exposée à un devenir, à un changement.

La ligne est un avatar mort du trait, qui lui, est destiné à décrire le mouvement vivant.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*

¹¹⁰⁵ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 34.

Roland Barthes qualifie de « punctum » le détail de hasard qui atteint le sujet, le traverse, le point le meurtrit, et dérange l'étude objective : il constitue « une petite coupure ». On peut rappeler ici que Fontana avait commencé dans les années 50 par produire des œuvres en pratiquant des trous dans ses toiles.¹¹⁰⁶

A contrario pour lui le trait attaque et rompt le sujet, et en quelque sorte il le partage, le divise. Barthes retient l'action de tirer telle qu'évoquée par le Littré, associée au lien, avec l'idée sous-jacente de tension/ détente. A l'inverse, remarque Damisch, « le trait de corde » désignait, dans le supplice de l'estrapade, le moment où on laissait retomber le patient.

Quant aux sens de bon mot, de pensée brillante, ou d'attaque d'amour ou de méchanceté, ils soulignent tous l'idée de mouvement, de tour plus ou moins vif.

Le trait sert aussi de modèle, de repère, pour couper la pierre, ou prend valeur de marquage d'un signe discriminant.

Tirer un trait, ou avoir le trait aux échecs ou aux dames sont des actes qui impliquent un avant et un après.

Il relève aussi l'idée de moment bref dans la langue italienne, « in un tratto », « d'un seul coup ».¹¹⁰⁷

L'ombre du meurtre originel commis sur le père de la horde primitive plane sur la toile. Il a bien fallu un premier meurtre, comme il a bien fallu un premier trait, pour que la parole soit. Dans ses *Écrits*, Lacan parle de la libido, comme d'une lamelle « qui représente cette part du vivant qui se perd à ce qu'il se reproduise par les voies du sexe. », et dont la forme se présente comme une coupure anatomique (ce qui ramène au sens étymologique de ce mot). Au préalable il précise : « C'est ce à quoi notre mythe, comme tout autre mythe, s'efforce de donner une articulation symbolique plutôt qu'une image ».¹¹⁰⁸ Les sociétés du marquage imagent directement cette coupure sur les corps, afin de rendre lisible une écriture commune de la différence sexuelle. Il établit un lien avec entre la théorie freudienne :

*« (...) la haine éternelle de Dieu contre les hommes (...) corrélatrice du rapport qu'il y a entre une certaine incidence de la loi comme telle, et une certaine conception de das Ding comme étant le problème radical et pour tout dire le problème du mal- je pense qu'il ne vous échappe pas que c'est exactement que c'est ce à quoi Freud a affaire quand la question qu'il pose sur le Père le conduit à nous montrer en lui le tyran de la horde, celui contre lequel le crime primitif s'est dirigé, et a introduit par là-même l'ordre, l'essence et le fondement du domaine de la loi. »*¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁶ H. DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op. cit, p. 19, 20.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁰⁸ Jacques LACAN, *Écrits 2*, op. cit, éd. 1999, p. 327.

¹¹⁰⁹ J. LACAN, *L'Éthique de la psychanalyse, Le séminaire, livre VII, op.cit.*, p. 116.

Et il affirme encore : « Les pulsions sont nos mythes, a dit Freud. Il ne faut pas l'entendre comme un renvoi à l'irréel. C'est le réel qu'elles mythifient, à l'ordinaire des mythes : ici qui fait le réel en y reproduisant la relation à l'objet perdu. », c'est-à-dire au corps mythique de la mère.

Freud cite la fête athénienne des Bouphonies : après le sacrifice avait lieu un procès où l'on interrogeait tous les participants. On se mettait d'accord pour rendre le couteau responsable, que l'on jetait à la mer¹¹¹⁰.

Ici le rasoir est nommé, il a bien disparu, on ne sait s'il a perpétré d'autres incises, mais il va de soi que le peintre revendique son acte et le répète en série. *Serial painter*, « sa griffe » est ce trait, signe que le peintre a signé, dirait Prévert.

« Le père, par exemple », dit Lacan, dans sa leçon « L'identification par *Ein einziger Zug* » dans son séminaire *Le transfert*, représente dans le schéma classique de Freud, « l'introjection d'un objet impératif, interdictif, essentiellement conflictuel », et « dans la mesure où il aura été intériorisé, constituera le surmoi ».

Mais s'il est vrai que c'est « dans un moment d'agression que se place la différenciation, sinon de tout objet, du moins d'un objet hautement significatif », « il n'en reste pas moins dit encore Lacan, que tout introjecté qu'il soit, il continue de constituer une instance incommode ». ¹¹¹¹

L'acte de peindre serait donc ici ce qui fait loi pour le peintre, cet objet impératif d'investissement libidinal qui hante le peintre. Peindre est pour le sujet une opération de tiercéisation de la relation à sa jouissance, qui « achève » le tableau.

Cette œuvre montrerait donc la marque lacérée sur la toile comme pur retour du refoulé. Mais en ramenant le trait du dessin à une coupure unique, elle négativise l'acte de peindre lui-même, elle le néantise, elle le désublime...

1. Pinceau

Le déplacement, le transfert de fonction de la lame au pinceau inscrit le peintre dans la civilisation.

¹¹¹⁰ S. FREUD, *Totem et tabou*, op. cit, p. 258.

¹¹¹¹ J. LACAN, *Le transfert*, op. cit, p. 410, 411.

Accepter cependant de s'inscrire dans l'ordre instauré par la loi, c'est aussi commémorer le nom du père, y compris par l'écriture qui entérine la transmission de la nomination et civilise la pulsion.

Hubert Damisch rappelle que le trait préhistorique a pu consister en une incision pratiquée avec un instrument pointu à des fins oraculaires, mnémotechniques ou comptables, impliquant qu'on puisse lui appliquer un sens : donc il s'agit d'une grammaire, d'une écriture, dont le trait serait le gramme ou le graphème.¹¹¹²

Dans la disparition de l'instrument coupant, agressif, au profit du pinceau qui caresse le support, la trace de l'agressivité de la pulsion se perd et le pinceau adoucit le trait.

Le trait de pinceau en Chine s'inscrit d'abord dans l'écriture avant de le faire dans la peinture. Il est donc d'abord domestiqué pourrait-on dire, puisqu' inscrit d'emblée dans un système symbolique qui l'utilise au service d'un code. Le grand calligraphe est un artiste qui transmet l'influx de la vie, et qui renouvelle sans cesse le geste d'un grand ancêtre, car en Chine ancienne toute réforme ou révolution implique toujours un retour aux sources. L'expression « Unique trait de pinceau » comme idéal imaginaire pictural inatteignable est une allusion au retour au principe originel. « N'importe qui peut faire de la peinture, écrit Shitao dans ses *Propos sur la peinture*, mais nul ne possède l'unique trait de pinceau, car l'essentiel de la peinture réside dans la pensée, et il faut d'abord que la pensée étreigne l'Un pour que le cœur puisse créer et se trouver dans l'allégresse. »¹¹¹³

« Non pas un seul, ou un simple trait de pinceau, mais l'Unique trait de pinceau, auquel Shitao assimile le premier emblème fondamental du Yi-King, figuré qu'est celui-ci par une barre, — ». ¹¹¹⁴

Hokusai parlait encore de ce but à atteindre jusqu'à son dernier souffle, à la veille de sa mort. Zhang-Xu (époque Jin) était si rapide qu'il ne faisait qu'un avec *le Spontané*, on disait de son écriture « C'est la mutation dans sa perfection », et « Les veines du souffle communiquaient entre elles et les colonnes de caractères se suivaient sans interruption »¹¹¹⁵.

¹¹¹² H. DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op. cit, p. 35.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

Ce trait à l'encre n'est pas une touche. Il opère toujours la division, par l'« Un » primordial de l'unique trait de pinceau. Car il a dès l'abord vocation à représenter l'entaille, dit Damisch, d'un « évènement catastrophique ».¹¹¹⁶

On pense ici au *Verbe* agissant, associé à la formule *Au commencement* de l'Écriture, qui nous ramène au *Drang*, à la poussée qui constitue l'essence de la pulsion, dont est issue toute création. La pulsion est le Verbe qui fait advenir.

C'est plus tardivement qu'un statut d'artiste est reconnu au peintre en Chine, qui représente avant tout des paysages.

Zhu Da (1626-1705) peint des arbres. Il regroupe les pins, cèdres et vieux acacias, vieux genévriers, par trois ou par cinq, en combinant leurs attitudes. Certains se dressent d'un élan héroïque et meurtriers, ou baissent la tête, d'autres la relèvent... » : six essences d'arbres, et six variétés de traits.¹¹¹⁷

On en déduit qu'un type de trait tire sa valeur propre de sa différence par rapport à un autre type de trait. Il s'agit donc de faire jouer entre elles des représentations respectives comme on le ferait avec des signifiants dans la chaîne du discours. Et donc toujours de faire courir le trait par associations métonymique. Mais de signifié, point.

Retrouver l'objet premier, n'est-ce pas en quelque sorte pour le sujet la quête d'un Moi idéal unifié, quête dont l'image renvoyée par le miroir dénonce sans cesse l'illusion ?

Comme si ce Moi avait un jour été perdu et attendait, dissimulé derrière le miroir de la toile, d'être retrouvé, et enfin rendu à la lumière. Sur la toile, écran et miroir, un trait parfaitement tracé permettrait enfin au sujet de voir une image de lui-même parfaite, identifiée à son idéal, l'Autre, le plus grand Calligraphe.

« L'Autre n'est pas, il est à être... Cette virtualité définit l'Autre comme lieu : *La Chose* en somme élidée, réduite à son lieu, Voilà l'Autre »¹¹¹⁸.

« L'Unique trait de pinceau » pourrait bien être l'horizon idéal toujours fuyant que chaque calligraphe porte en lui, comme la matrice donnant lieu aux engendremens successifs que sont ses œuvres. Le nom du Calligraphe signale précisément le lieu symbolique où se repère l'opération du peintre, la marque qui le sépare de l'Autre. L'Autre nom est mythique et reste

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹¹¹⁸ Jacques LACAN, *L'identification*, Le séminaire, livre IX, leçon du 28 mars 1962, Inédit.

à jamais gros de toutes les virtualités. Il reste un signe rattaché au père, transmissible après à ses descendants après sa mort.

Il indique peut-être dans l'image ce « quelque chose qui transcende le mouvement, le muable de la vie, dit Lacan, en ce sens que l'image survit au vivant. »¹¹¹⁹ Car si l'image fait signe, c'est d'être, nommée, et parlée qu'elle prend sens.

¹¹¹⁹ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p.413.

2. Contour

Alors qu'en Chine ancienne la peinture était d'abord vue comme étant de nature graphique, car c'est le trait qui ouvrait l'espace du paysage, en Occident on distingue déjà peinture et dessin. Le trait devient peinture lorsque « l'aspect colorique l'emporte sur l'aspect graphique. »¹¹²⁰

Au moyen-âge on associe le trait, non pas au pinceau, mais au stylet qui entaille le parchemin ou la tablette enduite de poudre d'os broyé liée avec de la salive. L'encre vient ensuite, pour souligner. Le crayon de graphite inventé en l'an II par Nicolas -Jacques Conté, qui permet à David et à Ingres de réaliser le trait d'épure, n'autorise ni le plein ni le délié.¹¹²¹

En occident, le trait génère d'abord la figure humaine.

La *pourtraiture*, le portrait, c'est *le trait pour trait*. En italien, *ritrare*, *ritratto* emportent l'idée de *re-trait*, dans la répétition.¹¹²²

Le mythe de Dibutade, fille du potier Butade (fille de sa di-vision) de Sicyone raconte l'origine du *disegno* : elle aurait eu l'idée de cerner de traits l'ombre portée du profil de son amant à la lumière d'une lanterne, avant qu'il ne parte pour Corinthe. Le deuxième trait amorce le retrait de la forme.

Elle saisit ainsi l'image de son amant disparu, en creux.

Pline donne à la peinture et au modelage la même origine : le mythe du potier, relevant d'une même opération de prise d'empreinte en creux, où il coule ensuite de l'argile pour en faire un relief.¹¹²³ Il s'agit donc d'une opération de supplémentation : « Une empreinte, comme telle, qui était d'emblée de l'ordre du double, de l'ajout, de la reproduction, en un mot du supplément » qui vise en quelque sorte à donner une forme visible, externalisée, à l'objet halluciné du désir.¹¹²⁴

¹¹²⁰ H. DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op. cit, p. 59.

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 60.

¹¹²² *Ibid.*, p. 61.

¹¹²³ *Ibid.*, et p. 64.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 64.

De même dans deux études de Léonard de Vinci pour *La Vierge aux rochers*, le trait découpe le fond comme en négatif, et lui donne presque figure par le moyen de hachures, en créant une forme prélevée dans un plein.¹¹²⁵

À l'instar du « trait d'esprit, le *Witz* comme traduisait excellemment Lacan » à propos d'un « souvenir d'enfance » de Léonard de Vinci relevé génialement par Freud, l'Autre caricatural, le cauchemar de Léonard, surgit du profil du beau jeune homme, « émergeant lui-même du fond ou la figure se répète en écho, à la façon d'un mauvais rêve, d'un vieillard qui approche sa bouche édentée des lèvres du bel indifférent. »¹¹²⁶

On en trouve un parallèle intéressant chez Vasari à la fin du XVème : les figures en fond, mascarons comme multipliées par un cauchemar, surgissent en miroir pour tourmenter Laurent de Médicis, imitant la grisaille, entre trait et peinture, sorte d'envers de la peinture. De l'ombre le dessin retient « Les lignes extrêmes », les contours.

Le dessin à proprement parler serait donc né de l'invention de la ligne, substituée à la pluralité de traits cernant le contour de l'ombre.

Léonard de Vinci qui fait feu de tout bois s'empare même des taches et des traces de moisissures pour inventer des modèles. Il s'agit de faire surgir une forme de l'informe, de « ce qui ne fait pas sens » faire surgir une image pouvant donner lieu à une représentation signifiante, là où la matière n'offre encore aucune prise réelle au signifié.

L'invention de la ligne unique prend alors valeur de contour idéal. Le contour ici « fait l'objet d'un travail d'idéalisation portant sur la ligne qui cerne la figure d'un tracé continu, sans aucune des aspérités ni aucun des repentirs qui peuvent être ceux du trait » « ingresque » », dit Damisch.

Par surexposition, par *solarisation*, Man Ray tire parti des inversions de tons et produit des contours nettement marqués.¹¹²⁷

Le contour se montre dans le mouvement qui donne naissance à la ligne. Damisch : « On n'imité pas tant un contour qu'on ne le suit, le repasse ou le décrit (au sens où l'on dit d'un mobile qu'il décrit une trajectoire), tel qu'il se découvre dans le mouvement par lequel la ligne

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 66.

s'invente », selon le conseil de Rodin, « sans regarder le papier, le plus important étant de ne pas quitter des yeux le modèle. »¹¹²⁸

Lorsque les contours sont nouveaux Tintoret revient au trait.

L'ajout de traits, de hachures ou de rehauts blancs permet aussi de différencier la chair des os de la tête de vieillard de Lorenzo di Credi. Chez Raphaël, lorsqu'advient la perte de linéarité du contour, se fait jour une violence incisive. Chez la *Veuve* de Goya, c'est au contraire la tache qui joue comme indice de perte, effacement, manque.

Le mythe de Dibutade nous signifie que le dessin lui permet d'évoquer l'objet perdu de ses vœux. Dès son origine, l'art est donc lié à l'absence, à la perte, au manque: le trait fait le partage entre la figure et le fond, saisi « dans son départ d'avec la surface », et « s'abolit dans la ligne, laquelle en apparaît comme l'espèce sublimée. »¹¹²⁹

Lacan, revenant à sa thématique du miroir, rappelle la dimension du désir intrinsèque à l'image, car « si nous n'avons pas le volume, nous sommes quand même à deux dimensions. Alors, il y a le profil, la projection, la silhouette, enfin tout ce qu'on adore, dans un être aimé. On n'adore jamais rien de plus. Et comme je suis parti de là, à propos de cette fameuse histoire du miroir, on s'imagine que j'ai déprécié ça. Je l'ai pas du tout déprécié, parce que, comme tout le monde, je m'en contente! »¹¹³⁰

Mais « Il y a dans l'image quelque chose qui transcende le mouvement, le muable de la vie, en ce sens que l'image survit au vivant. C'est en effet même un des premiers pas de l'art, pour le *nous* antique - dans la statuaire est éternisé le mortel. »¹¹³¹

La ligne poursuit sans cesse la sublimation de la *Chose*. L'image qui en surgit ne peut satisfaire le moi idéal du peintre.

Celle du portrait reste à jamais insatisfaisante également pour l'Idéal du moi du modèle. Diderot relate ainsi le souvenir de sa vive insatisfaction, voire de sa colère lorsqu'il fut portraituré par Van Loo en 1767 : il lui reproche de ne pas avoir peint sa vraie personnalité, mais d'avoir peint « un joli philosophe ». Le peintre n'aurait pas réussi à rendre la personnalité contradictoire et changeante de son modèle. Il aurait dû traduire sa vie et sa profession, lui

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹¹³⁰ LACAN JACQUES, *Les non-dupes errent, Le séminaire, livre XXI*, inédit, 1973, leçon III du 11 décembre 1973.

¹¹³¹ J. LACAN, *Le transfert, op. cit.*, p. 413.

reproche Diderot, qui ajoute « J'ai un masque qui trompe l'artiste ». Idéalement, le peintre est censé pouvoir saisir la vérité du modèle, au-delà de l'illusion trompeuse de l'apparence. Lacan remarque ainsi que « sa vieille thématique du miroir » permet de concevoir « le renouvellement de cette possibilité toujours ouverte au sujet, d'un auto-brisement, d'un auto-déchirement, d'une auto-morsure, devant ce qui est à la fois lui et un autre. »¹¹³² D'où le conflit qui agite le sujet face à son portrait tiré de l'inconscient du peintre : ou bien tolérer l'autre comme une image insupportablement autre qui le ravit à lui-même, ou bien le briser tout de suite pour conserver son centre identificatoire.

¹¹³² *Ibid.*

3. Aspect

Wittgenstein écrit « Ne pourrait-on tenir pour un cas de démence celui où un homme reconnaissant dans un dessin le portrait de NN, prendrait le dessin pour la personne, et s'écrierait « Ce monsieur NN ! »-« Il doit être fou », dirait-on de lui, il voit un morceau de papier avec des traits noirs dessus et il prend cela pour un homme »

Le tableau invite à feindre une hallucination, l'illusion d'une présence réelle.

Mais aussi quelle est sa folie : associer des traits dessinés à ceux d'un homme réel.

La ressemblance nomme le sentiment de présence. Le trait confère une présence à la figure, qui s'enlève sur le fond.¹¹³³

Mais prétendre ne voir que des traits hachurés, des taches, là où l'œuvre cherche à montrer une chose, à représenter, ne serait-ce pas folie également, relève Damisch ? L'historien d'art applique cette question aux créations de toiles dans lesquelles le motif figuratif a laissé place à des taches, dans l'art abstrait, où tout se passe comme si le regard le faisait revenir à l'être des taches de moisissures initiales.

Aussi la question de la cécité est-elle au principe du dessin : il faut se déprendre du regard pour voir la présence au-delà de la toile peinte.¹¹³⁴

Le connaisseur d'art d'ailleurs est censé distinguer et identifier dans l'œuvre les traits caractéristiques d'un temps, d'un style, d'une époque : il y voit les signes de l'Autre.

Mais qu'est-ce que faire sens pour le trait ?

Pour que le schéma de câblage d'un poste de radio fasse image, il faut en connaître l'appareil et la fonction : de même, le trait ne peut être tenu pour beau que saisi en tant que faisant partie d'un « ensemble synthétique irréel ». Sartre a été le premier à essayer de comprendre comment le regard porté sur les œuvres suppose une manière d'aveuglement radical à ce qui fait leur substance concrète, leur part de réalité.

Car chaque touche de pinceau a été donnée non en elle-même, mais en liaison avec un « ensemble synthétique irréel », pour permettre à cet ensemble de se manifester.

Selon Sartre, il faut effectuer un saut du réel à l'imaginaire, il faut interpréter pour voir.

¹¹³³ H. DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op. cit, p. 79, 80.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 80.

Voir un visage sous un assemblage de traits et y reconnaître un portrait, c'est déjà l'avoir visé différemment.¹¹³⁵

Lacan cite la « Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient » de 1749 de Diderot¹¹³⁶ : celle-là même qui lui a valu d'être emprisonné à Vincennes, le pamphlet qui a l'audace de comparer les croyants à des aveugles, et qui met en évidence que le monde est imaginé par le sujet à partir du prisme de la perception filtrée par le langage : ici c'est le toucher qui permet au sujet, selon Diderot, d'élaborer une construction pour se saisir mentalement des objets qui l'entourent et d'en parler. L'aveugle conçoit la vue « comme une espèce de toucher qui ne s'étend que sur des objets différents de notre visage et éloignés de nous ». Ne connaissant que la notion de relief relative au toucher, il n'a pas la dimension imaginaire et ne sait rien des miroirs déformants ; il peut construire une organisation du monde à partir de seules données concrètes, matérielles. Cela n'est pas sans conséquence dans le champ de la parole, et laisse apparaître le manque inhérent au signifiant :

*« C'est une chose assez surprenante que la facilité avec laquelle on apprend à parler. Nous ne parvenons à attacher une idée à quantité de termes qui ne peuvent être représentés par des objets sensibles, et qui, pour ainsi dire, n'ont point de corps, que par une suite de combinaisons fines et profondes des analogies que nous remarquons entre ces objets non sensibles et les idées qu'ils excitent; et il faut avouer conséquemment qu'un aveugle-né doit apprendre à parler plus difficilement qu'un autre, puisque le nombre des objets non sensibles étant beaucoup plus grand pour lui, il a bien moins de champ que nous pour comparer et pour combiner. Comment veut-on, par exemple, que le mot physionomie se fixe dans sa mémoire ? »*¹¹³⁷

D'où l'apologue de Zeuxis et des raisins, repris par Lacan au sujet des raisins de Zeuxis, qui relève que s'ils avaient été comme ceux du *Bacchus* du Caravage, les oiseaux ne s'y seraient pas trompés : il y aurait fallu quelque chose de plus réduit de l'ordre du signe.

Moyennant quoi dans le tableau c'est toujours d'un leurre qui est présenté au sujet, c'est « la peinture d'un voile c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir ». En fait Parrhasios, qui réussit à prendre Zeuxis au piège de son propre désir, incarne le « Triomphe sur l'œil, du regard »¹¹³⁸, du désir sur l'organique. Le tableau, le trompe-l'œil n'apparaît qu'au moment où le sujet le voit comme autre, lorsqu'il y localise l'objet a, qui *organise* son manque, qui lui donne un corps où se loger.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 81-86.

¹¹³⁶ Cf. la leçon VIII, « La ligne et la lumière », in J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 106.

¹¹³⁷ « Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient », in Denis DIDEROT, *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Garnier frères, 1875, p. 287, 288.

¹¹³⁸ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 118.

L'aspect est « tout le contraire d'une chose », et implique une impossibilité de voir indépendamment de l'imagination, de l'interprétation, du savoir et du concept. « Le propre de l'aspect, dit Wittgenstein, est que je vois de voir quelque chose *dans* une image. »

L'aspect est « l'indice d'une activité jusque dans ce qui fait sa condition structurale », « le mode et la manière dont nous ne cessons de traiter la figure ».

Le concept ferait donc partie de ce que l'on voit, étant lui aussi une façon de traiter la figure. Traiter du trait donc, serait mettre l'accent sur le trait, par le détour du concept, qui décrit l'activité graphique, géométrique, sémiotique, expressive, d'une façon élastique et non exhaustive. Mais au risque même d'effacer son objet. ¹¹³⁹

Lacan développe, dans « L'anamorphose », ¹¹⁴⁰ l'idée que « le regard est l'envers de la conscience ». Il revient d'ailleurs sur le texte de Sartre, dans *L'Être et le Néant* ¹¹⁴¹, pour s'inscrire en faux contre l'idée d'attribuer au regard le privilège de pouvoir scotomiser l'œil de l'autre qui me regarde.

Car le regard que l'on rencontre, dit Lacan, est, « non point un regard vu, mais un regard par moi imaginé au champ de l'Autre ». Aussi dans le tableau fameux *Les ambassadeurs* de Holbein, pour peu que l'on se place en position de voir, c'est-à-dire d'ériger le regard, la tête de mort déformée rend visible la néantisation du sujet « sous une forme qui est, à proprement parler, l'incarnation imagée du – phi de la castration, laquelle centre pour nous toute l'organisation des désirs à travers le cadre des pulsions fondamentales. » La fonction phallique du regard s'y manifeste, comme nous l'avons vu à maintes reprises, dans l'acte de déplacer le regard. ¹¹⁴²

C'est cette forme même de néantisation qui peut aussi sembler à l'œuvre dans la manière de trait du vieillard face au jeune homme de Raphaël, comme un écho aux *vanitas*.

Moyennant quoi, n'en déplaise à Diderot, dans le tableau c'est toujours un leurre qui est présenté au sujet, c'est « la peinture d'un voile, c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir ». ¹¹⁴³

¹¹³⁹ H. DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op. cit, p. 89, 90.

¹¹⁴⁰ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 97.

¹¹⁴¹ Jean-Paul SARTRE, *L' être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, éd. corrigée, Paris, Gallimard, « Tel », 2017.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 101, 102.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 127.

4. Géométrie

La figure n'est pas une surface. Le peintre doit la définir par un contour, *orlo*, et un dos, *dorso*, créant la fiction d'une sorte d'« écorce », grâce à des procédés graphiques ou picturaux (hachures, modelé). Alberti insiste alors sur la maîtrise gestuelle du trait du contour.¹¹⁴⁴

C'est une maîtrise du trait différente, d'un registre géométrique, qui est manifeste dans les dessins du Louvre, dans celui du *Mazzocchio*, cette sorte de tore.

À Florence est représentée, sous la forme d'un polyèdre, une structure réticulaire en forme de couronne, de section octogonale et de seize anneaux ; à Paris, c'est un corps opaque posé sur une dalle de teinte claire, enlevé sur fond noir.

Le corps en volume est ramené à un assemblage de surfaces planes recevant différemment la lumière, le tout illustrant les trois parties consacrées à la peinture dans le livre II d'Alberti, son *De Pictura*¹¹⁴⁵ :

- La *circonscrizione*, le tracé linéaire du contour, du trait
- La *compositio*, l'assignation d'un lieu propre à chacune des surfaces combinées entre elles
- La *recezione di lumi*, la captation des lumières, rendues par les différences de couleur et de qualité des surfaces, par le lavis.

Il s'agit d'une méthode hypothétique et d'une solution trouvée par des moyens graphiques, dont la construction obéit à un tout autre principe que le tracé perspectif à partir d'un triple jeu de coordonnées.

Il assume cependant dans les règles le rôle du sol de la scène perspective qui fait défaut, dans *le Déluge*, ou dans les *Batailles de San Romano* chez Michel-Ange par exemple, et y compris dans l'alternance bicolore à l'image de l'échiquier. Mais aucune trace sur le papier de la méthode ayant présidé à la construction, ne laisse apparaître l'application du schéma en échiquier.¹¹⁴⁶

¹¹⁴⁴ H. DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op. cit, p. 105, 106.

¹¹⁴⁵ Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*, Paris, Allia, 2007.

¹¹⁴⁶ H. DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op. cit, p. 113, 114.

Hubert Damisch qualifie le *Mazzocchio* d'objet fétiche récurrent dans l'œuvre peint et dessiné d'Uccello. Il compare ici l'introduction de la perspective au Quattrocento en Occident au moment où la peinture dans la Chine des Song du Nord a cessé d'être un artisanat, et a prétendu s'égaliser à la calligraphie, le premier de tous les arts. Il s'agit d'un modèle d'intelligence du visible fournissant matière à une représentation accordée au modèle de l'écriture, de l'écriture phonétique. Dans les deux cas l'inscription du trait intervient au sein d'un système codifié de signes arbitraires.

Ici le premier travail a été de pointer les sommets des facettes, le trait se réduisant à un réseau de lignes très fines qui en joignent les points, puis de les découper en segments de droites.

La perspective implique une violence, celle de réduire l'objet à un schéma comme c'est le cas pour le *Mazzocchio*. Une autre violence est celle d'assujettir la représentation à la production préalable d'une scène où toute chose ou histoire doit prendre place, liée à la mise en place d'un pouvoir politique.

La ligne fait violence à la figure en la refermant, mais aussi en découpant son contour.¹¹⁴⁷

À l'inverse, un dessin de Michel-Ange recherche une solution proprement graphique au problème d'appareillage de la voûte d'une abside de la chapelle du transept sud de la basilique. L'artiste s'était posé alors un problème de stéréotomie, de taille de pierres, de courbures et angles très complexes, un tracé impossible à fournir aux maçons sans expérience en la matière : la voûte s'écroula.

C'est son intuition que Michel-Ange met à l'épreuve de la représentation graphique, que le dessin lui ait servi à mieux poser le problème ou à en communiquer le tracé des opérations nécessaires : « autrement dit le trait ». Il n'est pas calculé, pas encore mesuré pourrait-on dire.¹¹⁴⁸

Le point de départ de la géométrie moderne a été la coupe des pierres ou la construction d'un objet en perspective *sans user d'un point de vue extérieur*.¹¹⁴⁹

On remarque que plusieurs dessins sont dessinés recto et verso, distinguant deux variétés de traits complémentaires.

C'est le cas ici : ce dessin est réalisé, comme tout dessin de nature géométrique, au verso.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 117, 118.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 119.

Au recto donc est figuré un Christ en croix.¹¹⁵⁰

Le génie de Michel-Ange présente donc les mêmes caractéristiques sublimatoires que Lacan avait repérées chez Léonard de Vinci : une mathématisation non encore élaborée, son point de vue étant imaginaire, encombré de celui de l'Autre, que l'on retrouve d'ailleurs ici dans la figure identificatoire du Christ au verso. L'Autre, envers du sujet, veille en arrière-plan.

La circonscription dans la peinture doit être d'un trait *sottilissimo*, extrêmement fin, précise Alberti, sous peine de ne pas donner à voir l'extrémité des surfaces, des fentes ou fissures (pierre ou bois).

Apelle, à Rhodes, refend la ligne dessinée par son rival Protogène d'une couleur différente, jusqu'à le surpasser : l'objet, rapporte Pline, fut conservé pour la postérité « sur une grande surface, il ne contenait presque que des lignes échappant à la vue, et semblant vide au milieu des chefs d'œuvre de nombreux artistes, il attirait par là même l'attention et était plus réputé que les autres ouvrages ».

Cette histoire fait figure d'allégorie topologique : Pline, psychanalyste avant la lettre, explique dans son *Histoire Naturelle* (XXXV) qu'il est nécessaire que la production du contour en tant que limite de *La Chose* peinte, puisse « faire son propre tour jusqu'à paraître s'effacer, de façon à promettre autre chose au-delà de lui-même et à montrer cela même qu'il cache ».

Nous avons vu (cf. 5. 1.2. *La lapidation de Saint Étienne* vue par Carpaccio) comment ce tour de force graphique peut se retrouver dans la composition même pour produire un effet d'ouverture de la représentation vers un au-delà de l'intérieur. Hubert Damisch en vient à définir ainsi la notion de bord : « Le bord, au-delà duquel, ou mieux encore, dans lequel la chose peinte se renonce en tant que figure d'un corps qui ne se laisse quant à lui contenir dans aucune limite. »¹¹⁵¹

Hubert Damisch qualifie de symptôme les récits de maîtrise. Ingres s'adressant à Degas, en lui disant « Faites des lignes...Beaucoup de lignes », expose les indices d'un idéal de maîtrise et de sublimation à atteindre par le moyen le plus sûr, l'invisibilité.¹¹⁵²

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 121, 122.

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 123.

Mais le trait géométrique, indice de la structure, peut aussi faire retour sous la figure. Par exemple un dessin d'Eustache Le Sueur, *Darius faisant ouvrir le tombeau de Nitökris*, montre selon l'auteur, un trait qui fait retour « au sens où l'on parle d'un retour du refoulé. »¹¹⁵³

Et ce retour du trait géométrique des lignes parallèles oblitère une partie des figures : ici l'armature cachée vient en dessus, assumant toute la charge de l'expression.

Serait-ce à dire qu'il deviendrait alors pure ligne, pure abstraction proche du chiffre en tant que pur signe de la pulsion à l'œuvre dans le trait unaire du sujet ?

La perspective n'a rien d'autre à faire de la pulsion du sujet, que de la soumettre par le moyen des lois mathématiques. Elle est ce qui l'encadre, mais séparée du dessin par l'auteur, il la rejette au verso.

Mais le plus surprenant est un détail du dessin, dans lequel le pied du lit trace, tel « l'aiguille d'un sismographe (...) le réseau des lignes qui sont en voie d'envahir la surface, de l'étreindre dans son entier, ainsi qu'il peut en aller de la trace laissée sur le sol dans sa giration continue, par le pendule de Foucault. »¹¹⁵⁴

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 126.

5. Expression

Le trait serait donc « moins un objet ou un élément difficilement repérable, peut-être introuvable, qu'il ne serait l'index d'une activité protéiforme », qui pourrait être utilisée pour détecter l'activité elle-même, descriptive, en définitive « l'opération même du dessin. »

Dessiner serait le nom d'une activité avant d'être ce qui *dé-sign*e une absence, un « manque défini » (Sartre). La pratique du *cancellare*, gommage à la mie de pain de certains endroits des contours, cherche un rendu de l'acte dans son aspect de changement, mais ne suffit pas à restituer à la ligne la puissance de tracement du trait.¹¹⁵⁵

Le mot *expression* s'applique aux passions et aux mouvements.

Mais la passion est interne et cachée : on peut en suivre les effets dans les mouvements du corps, qui eux sont donnés à voir. L'artiste doit les traduire, et non les imiter. Il s'agit de faire voir les traits du visage, et non le visage comme un assemblage de traits.

C'est particulièrement le cas pour la caricature. Le mot « caricature » vient de *caricare*, de *charger* les traits, sur un même contour, mais en les altérant, en les déformant, en les détournant¹¹⁵⁶.

Le Brun, lorsqu'il décline son alphabet de vingt-trois ou vingt-quatre masques de la passion, chacun étant nommé, part du degré zéro de la passion avec « La Tranquillité ».

Le glissement de sens est obtenu par des inflexions ou des écarts par rapport à l'état initial, soit de mouvements simples où toutes les parties se suivent, soit de mouvements composés où les directions sont différentes.

Les masques répertoriés signifient les passions, plutôt qu'ils ne les montrent, par les marques qu'elles sont censées imprimer sur les visages, en formant des systèmes organisés en termes d'aspects. Chaque passion est décrite par un ensemble de traits différentiels traduit en termes de mouvement, c'est-à-dire de changements de position dans l'espace en fonction du temps. Le répertoire des figures s'inscrit dans le temps comme une sorte de partition, comme la traduction graphique d'un ensemble de phénomènes et de leur évolution : il est en cela comparable aux courbes de prix, ou aux électro-encéphalogrammes qui chiffrent des différences en les saisissant comme moments successifs dans une image.¹¹⁵⁷

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 145-151.

Le tableau de classification des crises hystériques de Paul Richer reproduit et applique ce système « à la lettre ». Son alphabet fait se rejoindre chiffre et lettre en un trait, mais pas sans en passer par la boucle du mouvement tournant décrit par le corps de la femme.

Le Futurisme, mais aussi les esquisses d'Ingres, suivent ce même principe.

Le trait ne se possède pas, on ne peut l' « avoir », il est l'indice d'un geste inaugural, il ouvre le champ où s'inscrit par exemple le paysage, conclut l'historien d'art : « La maîtrise commence là, à ce geste dont le trait porte la marque, intériorisée, plus qu'il n'en conserve la trace ».

En gommant, les artistes ont cherché à retrouver jusqu'à l'effacement, sous la ligne qui forclôt le geste, la temporalité du trait. En Occident, la rêverie du contour et de la limite est d'ailleurs le propre de l'art, où « rien n'appartient au trait, pas même sa propre trace, qui ne joigne et n'adjoigne qu'en séparant » : Derrida, dans *Mémoires d'aveugles*, « présente cet obstacle comme une hypothèque générale pour toute pensée du dessin, à la limite inaccessible en droit ». ¹¹⁵⁸

On peut donc user du trait avant « d'avoir » du dessin, comme le faisait la fille de Corinthe.

Daumier par exemple s'efforce de renouer avec le dynamisme du trait par des repentirs, exprimant la torsion du corps par un brouillage de la ligne, proche d'un retour à l'esquisse ou à la tache, qui fait penser à un gribouillis. Et si le *Scarabocchio*, le gribouillage, est tenu en occident pour l'antonyme de la calligraphie, exécuté par Rembrandt, il se rapproche du brouillon parvenu à son point d'achèvement, du « Spontané » chinois : indice sûr de la maîtrise, il révèle la main du maître.

Les esquisses réalisées par Delacroix pour son tableau, *La Mort de Sardanapale*, sont exemplaires de son énergie pulsionnelle encore au travail. Delacroix réussit à renouer, en fin de parcours, comme il le souhaitait, avec la force de l'esquisse. « C'est la pulsion », dit Hubert Damisch, qui a guidé la main de Delacroix « dans ce gribouillage de part en part traversé par le mouvement qui est celui du désir et traversé par la libido », celui qui traverse la femme poignardée au bas du lit, reins ployés. ¹¹⁵⁹

Ce qui est surtout patent dans ce tableau est l'ample mouvement tournoyant qui saisit toutes les figures pour les faire diverger, et produire un effet d'éclatement autour du ventre écarlate que constitue le corps de la représentation. L'éventration de la toile ouvre sur la surface

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 156.

opaque du lit, sur lequel bute le regard. Toutes les palpitations ont commencé là, dans le secret de l'alcôve.

Ce qui se dessine à travers l'assomption du trait, c'est l'assomption du sujet artiste, Delacroix réussissant à sublimer le trait jusque dans la peinture. Lui assume la « pulsionnalité » de son trait, il y reconnaît la voie de sa sublimation.

On pourrait rêver de la lecture d'une Œuvre tout entière, qui suive la fuite folle du trait unaire d'un artiste en son échappement.

6. Histoires

Enfin, au terme de ce parcours, le désir qui mène l'auteur de ce catalogue s'est montré clairement pour ce qu'il est : traduire ce dont procède le trait, le mouvement de la pulsion qui l'anime l'artiste. D'où l'exposé, dans le tri des dessins opéré par l'auteur, du souci qui a orienté son choix : « articuler ce qui serait de l'ordre d'une morphologie, voire d'une énergétique pulsionnelle, avec les grands épisodes de l'histoire du dessin ». ¹¹⁶⁰

En effet le trait ne se confond pas avec le dessin, car dès son principe, au départ d'avec la surface, il est distinctif, il introduit une séparation, un hiatus, une soustraction, une absence. Il a une vertu discriminante, insiste Damisch.

Le trait ouvre au regard l'opacité de l'image réelle du corps. Il est un « instrument indispensable à l'inventaire de la réalité chaque fois que l'objet sous un aspect ou un autre, *fait tache* » ¹¹⁶¹.

C'est-à-dire chaque fois que le sujet cherche à repérer sa propre présence face à une étendue, car « la fascination de la tache est antérieure à la vue qui la découvre ». ¹¹⁶²

La tache est ce lieu sur lequel la vision s'arrête, dont l'opacité en jouant le rôle d'un écran, permet à la conscience de « se retourner sur elle-même — se saisir, telle la Jeune Parque de Valéry, comme se voyant se voir — représente un escamotage. Un évitement s'y opère de la fonction du regard. » ¹¹⁶³

Lacan rapporte un épisode de sa jeunesse, durant lequel, sur une barque, il voit à l'horizon une boîte de conserve flottant à l'horizon : « Elle miroitait dans le soleil. Et Petit-Jean me dit — Tu vois, cette boîte ? Tu la vois ? Eh bien, elle, elle te voit pas ! », ce qui provoque chez lui une réaction de malaise car, dit-il « Moi, je faisais tableau d'une façon assez inénarrable. Pour tout dire, je faisais tant soit peu tache dans le tableau ». La boîte qui miroite produit un effet d'identification chez le sujet :

« Mais moi, je suis dans le tableau. Ce qui est lumière me regarde, et grâce à cette lumière au fond de mon œil, quelque chose se peint — qui n'est point simplement le rapport construit, l'objet sur quoi s'attarde le philosophe — mais qui est impression, qui est ruissellement d'une surface qui n'est pas, d'avance, située pour moi dans sa distance. C'est là quelque chose qui fait intervenir ce qui est éliminé dans la relation

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 174.

¹¹⁶² J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 245.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 71.

*géométrale — la profondeur de champ, avec tout ce qu'elle présente d'ambigu, de variable, de nullement maîtrisé par moi. C'est bien plutôt elle qui me saisit, qui me sollicite à chaque instant, et fait du paysage autre chose qu'une perspective, autre chose que ce que j'ai appelé le tableau. Le corrélat du tableau, à situer à la même place que lui, c'est-à-dire au-dehors, c'est le point de regard. Quant à ce qui, de l'un à l'autre, fait la médiation, ce qui est entre les deux, c'est quelque chose d'une autre nature que l'espace optique géométral, quelque chose qui joue un rôle exactement inverse, qui opère, non point d'être traversable, mais au contraire d'être opaque — c'est l'écran ».*¹¹⁶⁴

L'étendue présentifiée ici par la saturation de la lumière est, à l'inverse du tableau, le corps de l'Autre réel, non préalablement découpé en espace géométral, dans lequel aucun point ne s'offre au regard du sujet qui lui permette de le traverser, pour y voir, au-delà, sa propre représentation. La proximité du champ de l'Autre qui vient se peindre, remplir la vision dans un aveuglement qui provoque un sentiment d'angoisse. Le sujet ne s'y retrouve pas. Il n'est pas dans l'Autre, il devient réel plein.

Lacan analyse « la dimension phénoménale du survol par quoi je me situe dans le tableau comme tache » comme un fait de mimétisme »¹¹⁶⁵. Ainsi procède le crustacé qui imite l'image de son milieu pour l'autre, lorsqu' « il se fait tache il se fait tableau, il s'inscrit dans le tableau. ». C'est là exactement qu'il situe le phénomène « la dimension par où le sujet a à s'insérer dans le tableau. Le mimétisme donne à voir quelque chose en tant qu'il est distinct de ce qu'on pourrait appeler un *lui-même* qui est derrière (...) Il ne s'agit pas de se mettre en accord avec le fond mais, sur un fond bigarré, de se faire bigarrure - exactement comme s'opère la technique du camouflage dans les opérations de guerre humaine. »¹¹⁶⁶

Lacan relève que cette technique a quelque affinité avec la mascarade féminine, dans laquelle le tissu tient un rôle fondamental, ce pourquoi nous l'avons rapprochée de la fonction de la toile. En effet il s'agit « pour le sujet de s'insérer dans une fonction dont l'exercice le saisit ». ¹¹⁶⁷

Le trait a justement cette fonction d'ouvrir la surface du réel de l'image. La fonction de scalpel du dessin se montre d'ailleurs dans les dessins d'anatomie.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 115.

Alors que la ligne *est décrite*, est une forme passivée, le trait *décrit* un acte dans son mouvement même : « La ligne est décrite. Le trait décrit. »¹¹⁶⁸

C'est par le trait que le peintre procède à l'insertion du sujet.

Le trait comporte une dimension historique intrinsèque pour le sujet, dans son avènement même. Il fait advenir le sujet.

D'où les questions soulevées par le tableau de Fontana : que vient faire là cette incision, quelle est son origine, pourquoi cette attaque de la toile a-t-elle eu lieu, quelle en est l'opération spatiale et conceptuelle à la fois ? Le trait s'affirme donc aussi en faisant histoire. Inscrivant son geste d'un avant à un après, il induit du récit.¹¹⁶⁹

On pourrait à la limite décrire un dessin en le recopiant, pour dire ce qu'il *fait*.

Mais l'histoire commence en articulant du discours à la description graphique, et dans le meilleur des cas, le conférencier travaille *avec* les images.

Shitao parlait ainsi de façon poétique de « l'intime échange entre arbre et rocher dans lequel l'un et l'autre se trouveront à l'aise tout en s'épaulant et en se répondant ». ¹¹⁷⁰

On pourrait ajouter que les réseaux de traits sont l'histoire de l'arbre.

D'où la constitution possible, selon Damisch, d'histoires brèves, de fictions : par exemple celle de la suite des dessins d'arbres de Corot où figure une coupole, ou bien le *Paysage aux trois compères ivres* de Dubuffet.

On y voit un double mouvement contradictoire de projection et d'érection : ces images ne sont pas des histoires mais elles en portent la marque, et ainsi en constituent le symptôme ou l'indice. Car on n'assigne pas un sens à l'histoire mais on la désigne comme dispensatrice du sens. Un peu comme un mytheme.¹¹⁷¹

Ainsi se justifie la « disjonction » invoquée par Leroi-Gourhan au sujet des signes de Lascaux où la suppression, le dédoublement, l'allongement d'un ou plus traits du motif complexe, indique un symbolisme explicite, un code cohérent, une langue se prêtant à des variations signifiantes, dont le sens nous échappe.

¹¹⁶⁸ H. DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op. cit, p. 174.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 175.

¹¹⁷⁰¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 176, 177.

Mais si selon Valéry : « gommer, c'est écrire », que dire des ratures ? Lorsque François Rouan¹¹⁷² recoud les morceaux d'un dessin déchiré par la rature en laissant visible la béance, la rature agit comme un opérateur de continuité et de discontinuité, de jonction et de disjonction.¹¹⁷³

Le *polvero*, le saupoudrage du calque troué de pts sur les contours du dessin, appliqué sur l'*intonaco*, l'enduit, rappelle que le point est la limite graphique de l'insécable : mais c'est aussi le cas en termes sémiotiques, scripturaux. Signorelli pratiquait aussi l'incision à même l'*intonaco*.

Le trait de la fin est laissé à Miró, en novembre 1966, avec deux dessins « Sans titre ».

S'y montrent la différence et la non-différence d'avec le point, qui tire au trait, et se détache de la surface. Miró aurait montré ainsi la négativité de la pulsion qui anime le trait lorsqu'il tire à la ligne (point à la ligne), sans souci de figuration, selon Hubert Damisch.¹¹⁷⁴

Il ferait le lien entre toutes les figures mythiques du trait, préhistoriques, de la Chine ancienne, de l'antiquité grecque et romaine, en inscrivant ce geste dans la non-distinction, confondant signes et figures.

Ce retour à l'indistinct pose donc à nouveau la question de savoir si la pulsion est en elle-même figurable.

La réponse énoncée par Lacan regarde du côté de l'infigurable. Il décrit la pulsion comme une poussée. Le chemin du sujet pour la satisfaire « passe entre deux murailles de l'impossible » 187, ayant pour objet un objet a « en creux », *in absentia*, le réel de l'objet cause du désir. Ce que visait essentiellement à montrer l'exposition du contenu du texte de Damisch, c'est l'agir de la négativité existentielle du trait. Il est constant, au contraire d'une instance biologique rythmée. Il est flux constant qui pulse dans la répétition (*il ritratto*). Ce qui caractérise « la poussée, le Drang, c'est la constance maintenue (...) à la mesure d'une ouverture, jusqu'à un certain point individualisée, variable. C'est-à-dire que les gens ont plus ou moins grande gueule »¹¹⁷⁵, concluait Lacan, leur trait de parole propre, d'une plus ou moins grande épaisseur, consistance, précision, longueur, pourrait-on dire. Et « S'il y a quelque chose à quoi

¹¹⁷² François ROUAN, « Il m'a pris par la main... ». *Ligeia* 173-176, n° 2 (2019): p. 88-100.
<https://doi.org/10.3917/lige.173.0088>.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 180.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹¹⁷⁵ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 193.

ressemble la pulsion, c'est un montage surréaliste »¹¹⁷⁶, la sublimation étant en elle-même une satisfaction et non un refoulement, quand bien même elle pourrait être à certains moments inhibée quant à son but.

La recherche perpétuelle du « bon trait » par l'artiste serait-elle donc l'essence du premier trait identificatoire, son premier trait idéal ?

Aussi la phrase « L'essence de la pulsion est (...) le tracé de l'acte. » constitue-t-elle la chute du discours de Lacan démontant la pulsion : trait magistral.¹¹⁷⁷

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 190.

¹¹⁷⁷ In « Démontage de la pulsion », J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op.cit.*, p.191.

00. Brèche



Barnett Newman, *Untitled (La Brèche)*, 1946¹¹⁷⁸

La finale s'ouvre sur un dessin de Barnett Newman, *Untitled (The Break)*.

Le titre de la dernière partie joue comme une métaphore du sens du tableau, au moment (tratto) même où le peintre le réalise, en le regardant.¹¹⁷⁹

Il fait écho à la rainure, à la faille verticale.

Barnett Newman dit : « Mon dessin déclare l'espace ».

En fait il joue de la béance induite par le contour lorsqu'il se réduit à un bord, à « l'ombre d'un trait ».

¹¹⁷⁸ Barnett Newman, *Untitled (La Brèche)*, 1946, Encre de Chine sur papier, 91cm x 61 cm, 1946, Réunion des Musées Nationaux, Centre Pompidou.

¹¹⁷⁹ « *Sans titre* à partir d'une exposition de 1964, est l'un de ceux qui manifestent le plus clairement la volonté de Newman de « repartir à zéro », pour reprendre l'expression par laquelle il décrit la situation qui fut la sienne au milieu des années 1940, cette période où dominait le sentiment qu'il s'agissait « de peindre comme si la peinture n'avait jamais existé ». (...) sa constitution par la réserve du papier assure que le trait divise moins la surface qu'il ne « déclare l'espace », comme le précisera l'artiste dans un entretien de 1962. Cette déclaration est d'autant plus efficace, ici, qu'elle n'est que le résultat d'une opération négative de préservation de la virginité originelle : c'est le papier lui-même, non touché par la main de l'artiste, qui est chargé de symboliser l'acte de création individuelle. », Éric de Chasse, extrait du catalogue *Collection art graphique - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction d'Agnès de la Beaumelle, Paris, Centre Pompidou, 2008.

Mais le bord ici est né d'un écart, d'un intervalle, avec le bord du trait : « suspens indéfiniment prolongé d'un nouveau départ, l'ombre d'un trait ». ¹¹⁸⁰

Paraphrasant Lacan, peut-être pourrait-on dire qu'il y a là un trait « qui ne cesse pas de ne pas se tracer ».

Nous le voyons lacanien, comme le fait Damisch : « Je me suis limité aux bords qui sont intéressés dans le tractus. (...) Dans la tradition analytique, nous nous limitons toujours à la fonction de bord ». ¹¹⁸¹

Mais encore : le peintre élève le trait à la dignité d'acte du sujet.

Au sujet du tableau *Les Ambassadeurs d'Holbein*, Lacan dit que le peintre « nous rend visible quelque chose qui n'est rien d'autre que le sujet comme néantisé- néantisé sous une forme qui est, à proprement parler, l'incarnation imagée du moins-phi de la castration $[(-\phi)]$ de la castration, laquelle centre pour nous toute l'organisation des désirs à travers le cadre des pulsions fondamentales. » ¹¹⁸²

Il faut donc aller plus loin encore que l'écran que constitue l'image, pour voir quelle est la fonction de la vision : « Nous verrons alors se dessiner à partir d'elle, non point le symbole phallique, le fantôme anamorphique, mais le regard comme tel, dans sa fonction pulsatile, éclatante et étalée (...) Ce tableau n'est rien d'autre que ce que tout tableau est, un piège à regard. Dans quelque tableau que ce soit, c'est précisément à chercher le regard en chacun de ces points que vous le verrez disparaître. » ¹¹⁸³

Que la fonction du piège se trouve ostensiblement démontée dans les représentations de l'art contemporain est manifeste dans des représentations du corps qui ne se présentent généralement plus avec l'intention de créer l'illusion de la ressemblance, mais tout au contraire génèrent le malaise en démontant le mythe d'une identité sociale légitime.

Une lecture de quelques toiles seulement, éclairée par les propos de Lacan, peut faire la démonstration point par point de ce que le corps pulsionnel sous-tend l'imaginaire à l'œuvre dans tout art, un imaginaire crée ou recréé de toutes pièces, si l'on peut dire, par le fantasme

¹¹⁸⁰ H. DAMISCH, *Traité du trait: Tractatus tractus*, op. cit, p. 188.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 193.

¹¹⁸² J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 102.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 101, 102.

du regardeur. La toile de Carpaccio, comme celle de Watteau, ainsi regardées, peuvent se révéler d'une étonnante modernité.

Josiane Quilichini évoque bien ce qui a agité la naissance de ce que l'on appelle art « contemporain », le nerf de la guerre du débat tournant autour de la notion de représentation dans l'art contemporain :

*« Oui, la question de la représentation est au cœur de tous ces mouvements qui veulent s'émanciper de la peinture académique du ^e siècle. Les peintres du début du XX^e siècle, celui de l'art dit moderne, ne veulent plus être dans la peinture esthétique et veulent atteindre une vérité dont la subjectivité de l'artiste témoigne au travers d'un autre type de représentation. Picasso va faire rupture avec ses *Demoiselles d'Avignon* (1907) et, avec d'autres, créer le cubisme qui fait voler en éclats la représentation du réel. Notons que le réel, signifiant qui émerge en ce début de siècle, passe du statut d'adjectif à celui de substantif, LE réel. Ce sont toutes sortes d'objets empruntés à la vie pratique : journaux, tissus, cordes se mêlent au tableau (*Nature morte à la chaise cannée*, Picasso, 1912). À la même époque, Duchamp, refusé pour son *Nu descendant un escalier*, ira plus loin encore en ne présentant plus que l'objet lui-même : roue de bicyclette, puis urinoir, porte-bouteilles, etc. Il s'agit de dénoncer l'illusion, la tromperie qui se manifeste dans la peinture-représentation, la peinture « rétinienne » de la beauté sensible qui flatte l'œil et qui masque le réel. Il s'agit de présenter le réel, de le « Mettre à nu ». Bien sûr, il ne s'agit pas du réel que Lacan va faire valoir, réel, celui-ci, enseigné par la psychose. »¹¹⁸⁴*

Mais Lacan recentre justement son enseignement sur le réel, celui de la langue qui échappe au sens et à la causalité au sens classique du terme, et ce basculement est repérable dans le séminaire XI. Or cela n'est pas sans lien avec le fait qu'il passe directement par l'imagerie duchampienne qui lui est chère pour exposer sa représentation de la pulsion, pour la décrire. Car la pulsion de l'artiste est au cœur du questionnement révolutionnaire de Marcel Duchamp, centré sur le réel qui échappe au sujet dans l'acte de créer, à contre-courant du discours de maîtrise qui prévalait jusque-là dans la peinture académique.

Josiane Quilichini mentionne l'exposition sur l'art anatomique, *Körperwelten, la fascination de l'authentique*, qui fait l'objet, non de représentations, mais d'une présentation de l'objet qu'est le corps propre réel lui-même sous la forme de cadavres écorchés.¹¹⁸⁵

Dès lors, interroger une telle représentation, c'est tout d'abord se demander à quoi tient le fait que l'on puisse encore la nommer comme telle, et donc dans quel circuit pulsionnel elle s'inscrit côté créateur, mais aussi côté spectateur. Que nous montre cette « présentation » de l'objet visé par la pulsion ?

¹¹⁸⁴ J. QUILICHINI, « Le concept de représentation chez Freud », art. cit.

¹¹⁸⁵ Josiane QUILICHINI, « Vorstellung et Repräsentanz, l'enseignement de Freud », *Journal français de psychiatrie*, 41-1, 2015, p. 19-25.

Mais l'on peut même aller plus loin : à quoi tient la *re-présentation*, quel en est l'objet? Quel objet perdu est convoqué là, n'est-ce pas la pulsion elle-même du sujet qui regarde ? Il y a certainement lieu de questionner *les* pulsions en jeu, plutôt que la seule pulsion scopique face à un tel dispositif qui est plutôt à classer du côté des présentations. Le mot d'installation serait d'ailleurs approprié pour désigner le lieu matériel créé pour que puisse se jouer le drame pulsionnel de l'autre scène, psychique.

Ce que l'on remarque surtout, c'est que s'agissant du corps propre dans sa totalité donné comme objet en pâture au regard, celui-ci se présente alors comme corps mort.

Le sentiment d'horreur que l'on suppose au spectateur éprouvé par une telle vision amène une autre question : cette forme d'art est-elle à placer du côté de la sublimation ? Plus largement, peut-on encore parler de sublimation concernant toutes les formes d'art contemporain ?

Cependant une analyse du sujet moderne nous amène à questionner comment un nouage particulier semble affecter l'imaginaire directement lié au corps propre, autour de ce que l'on pourrait repérer comme un glissement des représentations dominantes du corps vivant à celles du corps objet. On pourrait ainsi se demander :

- Comment l'art à partir du XXème siècle représente-t-il la montée du « plus-de-jouer » et de « l'objet au zénith social » dans de nouvelles images du corps ? Les effets en sont-ils tangibles sur les représentations de son corps que le sujet donne à voir ?
- Comment la dissolution du Symbolique affecte-t-elle ces représentations ? La dissolution de la limite de l'enveloppe corporelle, sa fragmentation, l'extension du vide remettent-elles en cause la notion même de corps dans sa fonction protectrice du sujet ?
- Les représentations du corps par des objets montre-t-elles l'absence de sujet à travers sa désincarnation ?

Conclusion

Je n'ai pas de musique à vous offrir, pas une seule barcarolle, pas un *Morceau en Forme de Poire* à la mode Éric Satie. Je ne saurais composer à la manière de Anri Sala, un *Ravel-Unravel*¹¹⁸⁶. Je laisse Watteau s'en retourner en paix dans ses lointains jardins.

Je regarde à présent des images en forme de point d'interrogation.

La peinture n'en manque pas, plusieurs œuvres en trois dimensions pourraient remplir cette fonction formelle.

En voici deux présentées en miroir.

On pourrait faire se regarder *Guerriero* et *Ambiente Spaziale* de Fontana, tous deux de 1949.



Lucio Fontana, *Il Guerriero*, 1949.¹¹⁸⁷



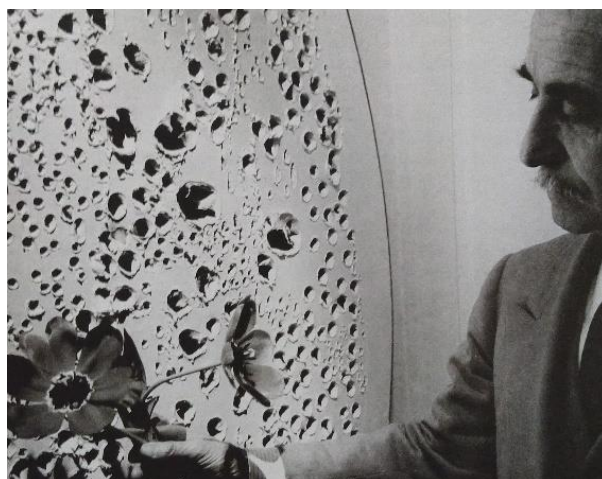
Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, 1949.¹¹⁸⁸

¹¹⁸⁶ Cf. <http://www.sonore-visuel.fr/fr/oeuvre/ravel-ravel-unravel>

¹¹⁸⁷ Lucio Fontana, *Il Guerriero*, 1949, céramique polychrome, 107 x 47 x 40 cm, 1949, n.r., Photo Sotheby's, <http://www.alaintruong.com/archives/2019/02/18/37111676.html>.

¹¹⁸⁸ Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, 1949, Aquarelle sur papier, 45 cm x 37 cm, 1949, Galerie Michael Werner, Märkisch Wilmersdorf, Cologne, New York.

Fontana, un tant soit peu duchampien, se fait photographier une fleur à la main : elle l'accompagne, simplement ouverte à la lumière du jour. Tous deux se tiennent, le regard « dompté »¹¹⁸⁹, devant l'une de ses toiles constellée de mille trous, de mille et une déchirures du sensible. Le ciel s'est penché sur le mur.



Lucio Fontana, *Lucio Fontana tenant une fleur devant une Fine di Dio (Fin de Dieu) lors de son exposition «Les Œufs célestes», 1964*.¹¹⁹⁰

Dans la dimension de lutte qu'implique le mouvement, on peut voir la pulsion engagée. « Toute action représentée dans un tableau nous y apparaîtra comme scène de bataille, c'est-à-dire comme théâtrale, nécessairement faite pour le geste. »¹¹⁹¹, conclut Lacan.

La guerre est déclarée dans le tableau comme elle l'est dans les intérieurs du corps, qui se retournent vers leurs dedans.

Et de son côté, dans sa fonction d'objet, l'analyste, que donne-t-il à-voir ?

Semblant, il pourrait être un objet d'art, et dans ce cas quel objet d'art mieux que le tableau peut donner à voir à l'analysant un lieu où il puisse localiser l'objet de son désir ? Peut-être s'agit-il en effet pour lui de faire le crustacé : « Il se fait tache, il se fait tableau, il s'inscrit dans

¹¹⁸⁹ « Vous avez bien vu d'ailleurs (...) il y a dans la peinture du dompte-regard c'est à dire que celui qui regarde est toujours amené par la peinture à poser bas son regard », J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 124, 126.

¹¹⁹⁰ LUCIO FONTANA, *Lucio Fontana tenant une fleur devant une Fine di Dio (Fin de Dieu) lors de son exposition «Les Œufs célestes», 1964*, photo tirée du catalogue d'exposition *Lucio Fontana: rétrospective*, [Exposition Lucio Fontana: rétrospective, au Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 25 avril au 24 août 2014], Paris: Paris Musées, 2014..

¹¹⁹¹ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit, p. 130.

le tableau »¹¹⁹² Lorsque Lacan dit « je faisais tache »¹¹⁹³, il raconte ce moment précis du souvenir comme ayant provoqué quelque angoisse. Mais cette angoisse, lorsqu'elle fait un peu signe, est plutôt de bon augure chez l'analyste débutant, dit-il, car elle peut alors l'inviter à interroger son propre désir.¹¹⁹⁴

De même, il est à souhaiter que le tableau puisse quelquefois provoquer l'amorce d'un vertige chez le spectateur, car au bord d'un syndrome de Stendhal, chercher à voir pour le sujet ce qui menace de l'engloutir est un bon prélude à l'entrée dans la parole. Mais il faut davantage pour faire un voyant. Il faut parfois l'espace d'une vie pour consentir à réellement « déposer là son regard comme on dépose les armes ».¹¹⁹⁵ Le peintre consacre l'espace de sa vie à déposer, non seulement son regard, mais aussi sa peinture.

À la question de savoir si devenir peintre est-il une issue pulsionnelle satisfaisante pour le sujet, seuls les peintres peuvent répondre. Mais à voir le malaise inhérent à toute civilisation, on peut supposer sans peine que certaines dérivations pulsionnelles seraient moins destructrices que d'autres.

Lacan au sortir de la guerre en 1947, releva la question de l'instrumentalisation de la psychiatrie associée à la technocratie : « Comment ne voit-on pas que notre association au fonctionnaire, à l'administrateur et au psychotechnicien est déjà inscrite dans des organisations comme celles dites de *child guidance* aux États-Unis et en Angleterre » a servi à forger l'instrument par quoi l'Angleterre a gagné la guerre ».¹¹⁹⁶ Il y a des destins pulsionnels plus favorables à la vie que d'autres.

Sa guerre, Jules-Étienne Marey (1830-1904) l'a menée jusqu'au bout. Ce physiologiste, médecin, biomécanicien, utilisateur de la méthode graphique (enregistrant des mouvements dans l'espace et le temps) dès 1850, est le concepteur en 1882 de la chronophotographie qui est la base de la cinématographie. Il manque de mathématique, aussi s'adjoint-il en 1881 les services de Georges Demenÿ, expert en éducation physique, dessinateur et mécanicien, et mathématicien.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 114.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 109, 110.

¹¹⁹⁴ J. LACAN, *L'angoisse*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁹⁵ J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 116.

¹¹⁹⁶ « La psychiatrie anglaise et la guerre », in J. LACAN, *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 119.

Après avoir longuement photographié, entre autres objets mouvants, le vol des oiseaux, il consacre ses clichés de 1899 à 1901 essentiellement aux mouvements de l'air.¹¹⁹⁷ Ceux-ci constituent en eux-mêmes une sorte d'œuvre d'art, selon Georges Didi-Huberman. En 1963, Henri Langlois inaugurant la première exposition sur Marey, disait « rien n'est plus secret, rien n'est plus lyrique, rien n'est plus explosif, rien n'est plus actuel que le silence de ses noirs et la légèreté de ses blancs. »¹¹⁹⁸ Autre façon de le dire : il sublime les apparitions et disparitions de l'objet. Ainsi « la machine de Marey met en scène « les drames de deux personnages constamment affrontés, l'obstacle (immobile) et le filet (mobile) de fumée ».¹¹⁹⁹

Il n'est donc pas peintre, mais est-il artiste ?

Et que cherche-t-il donc à voir ?

Dans *Du mouvement dans les fonctions de la vie*, en 1868, Marey souligne que la perspective classique ignore selon lui le plus important, c'est-à-dire que « le mouvement est l'acte le plus important » de la vie. « Le mouvement musculaire constitue la principale fonction animale et, par suite, le centre des phénomènes manifestés par les êtres vivants ». Marey parle ainsi de « machine animale », chaque mouvement vivant transformant la force physique mettant en jeu « chaleur, travail ou électricité ». Marey fabrique même des « automates sensibles » dotés de « tact sans sujet » capables d'imiter, donc de synthétiser, mais aussi d'analyser les mouvements vitaux, en opérant une sorte d'inscription. Il y a chez lui « une recherche de l'image absolue ».¹²⁰⁰

En physiologie, il étudie ainsi, non pas l'homme qui marche, mais la marche de l'homme, jusqu'à supprimer l'homme. Ses recherches, qui vont dans le même sens que celles que l'on retrouve dans l'abstraction, le cubisme ou le futurisme, montrent un rythme du vivant.

Nadar dramatise ainsi les courbes de Marey, qui traduisent, des chiffres aux tableaux graphiques, les mouvements infimes du vivant saisis dans ses chronophotographies :

« Ce n'est qu'ondes, courbes, ressauts, trépidations, caprications, saccades, ascensions brusques et tombées subites ou lents, rebondissements semblables aux sommets déchiquetés de quelque chaîne volcanique. Dans ces diversités symptomatiques des stigmates de notre existence, rythme de toutes les souffrances humaines, chaque maladie, chaque poison a sa gamme personnelle [...]. Le poulx de l'enfant vibre, s'élance, batifole ; du vieillard, la ligne de

¹¹⁹⁷ C'est le titre de l'ouvrage d'où sont tirés les éléments d'analyse ci-dessous, cf. Georges DIDI-HUBERMAN, Laurent Mannoni. *Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, catalogue d'exposition, [Exposition au Musée d'Orsay du 19 octobre 2004 au 16 janvier 2005], Paris: Gallimard : Réunion des musées nationaux, « Art et artistes », 2004., op.cit.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 183.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 196.

vie, significativement affaissée, se tasse, s'écrase[...]. De ces images, la plus pathétique, la plus saisissante m'apparaît celle qui nous donne à lire d'un regard le dernier souffle, l'ultime température d'un cholérique. Je n'aurai pas rencontré mise en scène, tableau ni page écrite aussi dramatique que l'unique filament de ce diagramme en sa lugubre simplicité. »¹²⁰¹

En 1894, Marey édite *Le mouvement*, dans lequel il expose les chronophotographies de mouvements de l'air captés par les fumées, produites à l'aide de machines. Si « la traîne visuelle produite par le vol du goéland est une image de sa complexité et déconstruit la courbe idéale du mouvement (...), une image-force du mouvement, la trace du passage lui-même », elle nous fait découvrir quelque chose comme « une écharpe, un tumulte, un frou-frou : comme la draperie du phénomène ».¹²⁰² On croirait entendre parler du « tracé de l'acte », du trait de la pulsion avant que la sublimation de la ligne ne l'ait géométrisé.

Introduisant la notion de durée dans les traînes qui résultent de ce travail sur les mouvements de l'air, Marey consent à la perte de l'aspect même de l'objet, il accepte de laisser « faire le temps et de renoncer, provisoirement, aux certitudes de la mesure ». Il approche ainsi au plus près du réel de l'Être, de ce que Gilles Deleuze nomme la pure « différence » : « l'être est la différence même de la chose, ce que Bergson appelle souvent nuance [...] : la nuance est l'essence. ».¹²⁰³ Marey découvre l'altération fondamentale de la pensée appliquée à tout mouvement : « le temps réel est altération et l'altération est substance »¹²⁰⁴, qui donne au mouvement un caractère substantiel. L'altération visuelle qu'engage tout mouvement, est ce que Gilles Deleuze nomme le « dispars », cette différence en soi inhérente en toute image, qui signe le recours du psychisme aux éléments les plus archaïques de la perception.

Marey supervise ensuite, avec un maître de ballets à L'Opéra de Paris, une série consacrée à la chorégraphie : la reconstitution d'une danse grecque par Maurice Emmanuel. La danseuse y est vue comme « une grande mouvance texturale », et le résultat des épures chronophotographiques s'apparente à une sorte de draperie du mouvement.¹²⁰⁵ À l'inverse de la fumée qui est regardée comme une danse matérielle, la danse représente alors, non seulement un mouvement du corps, mais aussi, dans son sillage, le dessin d'un espace reconfiguré autour du geste du danseur.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 211.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 243.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 247, note 178.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, note 180

¹²⁰⁵ G. DIDI-HUBERMAN et L. MANNONI, *Mouvements de l'air r: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, op. cit., p. 281.

Et pourtant en 1896, Bergson, énonçant sa thèse majeure dans *Matière et mémoire*, à savoir que le mouvement est indivisible, critique la conception de Marey qu'il considère comme réductrice. Il s'élève contre cette division artificielle qui immobilise le mouvement et le temps en les fixant dans des images discontinues, façon selon lui de « parquer le mouvement dans l'espace », alors que la continuité spatiale est une « continuité mouvante [...] où tout change et demeure à la fois. »¹²⁰⁶

Bergson avait vu que Marey était trop mathématicien pour être philosophe.

Marey en courant après l'image de la vie décompose son mouvement et en défait les tissus.

Il travaille à l'inverse de Léonard qui tisse des signes qu'il a prélevés chez l'autre et les condense en réalisant son fameux *sfumato* pour composer une image idéalisée du vivant.

Leurs images traduisent le mouvement, dans un cas détumescent, dans l'autre tumescent.

Bergson note la remarque de Léonard de Vinci dans son *Traité de peinture* où il est dit « que l'être vivant se caractérise par la ligne onduleuse ou serpentine, chaque être a sa manière propre de serpenter, et que l'objet de l'art est de rendre ce serpentement individuel » et il définit la grâce comme un « paradigme de l'intensité supposant à la forme donnée au mouvement une durée, une courbe, un rythme, et une empathie qui attire le regard de l'autre ».¹²⁰⁷

Bergson voit l'appel du désir dans les toiles de Léonard. Peut-être a-t-il vu la mort à l'œuvre dans les chronophotographies de Marey.

Les travaux de ce dernier sont néanmoins à l'origine de l'invention du cinéma.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹²⁰⁷ *Ibid.*



Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, 1516 1513.¹²⁰⁸

Alors « À quel silence doit s'obliger maintenant l'analyste, dit Lacan au terme de son discours, pour dégager au-dessus de ce marécage le doigt levé du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard, pour que l'interprétation retrouve l'horizon déshabité de l'être où doit se déployer sa vertu allusive? »¹²⁰⁹

La déformation du bras arrondi interroge, elle décrit le mouvement improbable d'un bras inhumain : impossible en effet de reproduire cette pose qui ne relève pas de l'anatomie, mais que Léonard maîtrise pourtant si bien. Se dessine alors un volume dont le raccourci laisse songeur et questionne : la volute ample partant de l'épaule se redresse et s'affine vers le haut, vers un lieu infini hors regard que rien ne vient ponctuer.

Voici l'homme reproduisant la structure du mouvement lui-même, désignant ainsi un réel hors cadre. La peinture devient baptême, elle acte sa propre nomination de lieu consacré à l'Autre. Le sourire énigmatique du *Saint Jean Baptiste* témoigne de la jouissance du peintre faisant de son être tout entier un signe.

¹²⁰⁸ Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, 1516 1513, Huile sur bois, 69 × 57 cm, 1516 1513, Musée du Louvre, Paris.

¹²⁰⁹ « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », in J. LACAN, *Écrits 2*, op. cit., éd. 1999, p. 119, 120.

Peut-on donner un sens plus pur aux images de la tribu que ne l'a fait Lacan, en voyant la scansion du point d'interrogation radical qu'incarne le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci ? La rotation du miroir est sur le point de s'accomplir, sa volute s'est désormais renversée de haut en bas.

La peinture délivre pas d'effluves en son mouvement : elle ne sent pas. Faut-il le regretter ? À l'écrire, des parfums de papiers, de colle et de térébenthine surgissent sans crier gare.

Gérard Wajcman regarde la *Nature morte au vase chinois* de Willem Kalf, « Comme si le fond nocturne de cette nature morte sur lequel s'enlèvent des trésors qui ne sont que pour nos yeux n'étaient qu'une traîne de brume, condensation de tous les parfums de la terre, corrompus, riches, ou triomphants (pour parler comme Baudelaire) et que la Peinture, pour se faire Belle, a laissé derrière elle, le voile noir des odeurs qu'elle a, pour finir, renvoyées dans ses lointains. » Il est vrai que les cuisines ou la chambre à coucher sont « juste derrière le tableau ». ¹²¹⁰

Les vers de Baudelaire, dans leur sillage lourd de lumières et de soies, ont renvoyé en ses orientes tous les tableaux de Delacroix. Les encens s'agitent et meurent sans nous laisser d'image. Pourtant on se plait à rêver qu'un petit Watteau luminescent au chapeau blanc est arrivé à destination. Les reflets perlés de la porcelaine nous le laissent espérer. Voilà pourquoi l'écriture n'a pas d'Image.

¹²¹⁰ Gérard WAJCMAN, *Nature de vase à la morte de Chine ou Pourquoi la peinture ne sent pas*. Amiens Creil: Musée de Picardie, Dumerchez, « Regard », 1997. p. 30.



Willem Kalf, *Nature morte au pot de Chine*, vers 1658.¹²¹¹

¹²¹¹ Willem Kalf, *Nature morte au pot de Chine*, vers 1658, 1,015 m x 82,8 cm, vers 1658, Musée de Picardie, Amiens.

Bibliographie

Adhémar, Hélène. *Watteau, sa vie, son oeuvre*. Pierre Tisnié. Prométhée. Paris, 1950.

Aflalo, Agnès. « Le corps décerné ». Ornicar, s. d. <http://wapol.org/ornicar/articles/180afl.htm>.

Agamben, Giorgio. *La puissance de la pensée: essais et conférences*, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff. Paris, France: Éd. Payot & Rivages, impr. 2011.

Alberti, Leon Battista. *De pictura*. Paris: Allia, 2007.

“Annette Messenger”, in Art et textile. *La Lettre - Académie des Beaux-Arts Le Dossier*, n° 82 (s. d.). http://travaux.cmpezon.fr/minisite_lettre82/05_am.html.

Anish Kapoor: Grand Palais, Paris, Monumenta 2011, [11 mai - 23 juin 2011], catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand palais, éd. Monumenta : Paris : Paris: Réunion des musées nationaux ; Grand palais, 2011.

Anzieu, Didier. *Le moi-peau*. Psychismes. Paris: Dunod, 1995.

Aragon, Louis. *L'Enseigne de Gersaint*. Neuchatel et Paris: Ides et Calendes, 1946.

Arasse, Daniel. *Histoires de peintures*. Paris: Gallimard, « Folio Essais » 469, 2006.

Arasse Daniel. *L'homme en perspective les primitifs d'Italie*, Paris : Hazan, 2011.

Arasse, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, Champs/arts, 2008. Arasse, Daniel. *L'homme en perspective les primitifs d'Italie*. Paris: Hazan, 2011.

Arasse, Daniel. *Le sujet dans le tableau: essai d'iconographie analytique*, Paris : Flammarion, 2006.

Arasse, Daniel. *Léonard de Vinci: le rythme du monde*, Paris : Hazan, 2019.

Assoun, Paul-Laurent. *Lacan*. Paris: Presses universitaires de France, 2009.

Auffray, Fabienne. « La dimension cachée de l'objet. 1913-2013 », s. d., 382.

Badiou, Alain, « Giorgio Agamben ». Consulté le 8 avril 2017. <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/Agamben.htm>.

Badiou, Alain, *Intervention dans le cadre du Collège international de philosophie sur le livre de Giorgio Agamben : la Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*. <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/Agamben.html>.

Barthes, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Cahiers du cinéma Gallimard. Paris: Gallimard, 1980.

Barthes, Roland. *Le discours amoureux: séminaire à l'école pratique des hautes études, 1974-1976 ; suivi de Fragments d'un discours amoureux, pages inédites*. Traces écrites. Paris: Seuil, 2007.

Baruk, Henri. *Mémoires d'un neuropsychiatre*. 2e éd. rev. et Augm. Paris: Téqui, 1990.

Bayle, Antoine-Laurent-Jessé, *Traité des maladies du cerveau et de ses membranes : maladies mentales*, Paris, 1826, <https://tinyurl.com/ycr6cd5s>, Gallica

Paris, 1826, <https://tinyurl.com/ycr6cd5s>, Gallica

Bernard, Claude. *Principes de médecine expérimentale*. Réimpression de la 2. éd. [1987]; [Nachdr. d. Ausg.] Paris 1947. Paris: Presses Univ. de France, « Quadrige », Grands textes, 2008.

Bernard, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Bruxelles, 1865, p.358, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3812d/f245.item.textelimage.zoom#>

Bernat, Joel. « Freud et le système Perception – Conscience (Wahrnehmungssystem) » ». D'un divan l'autre, 12 mars 2013. <http://www.dundivanlautre.fr/sur-freud/549>.

Bernfeld, Siegfried. « Remarques sur la "sublimation" ». Traduit par Claude Lorin. *Essaim* 36, n° 1 (2016): 83-96. <https://doi.org/10.3917/ess.036.0083>.

Besse, Henri. « Signes iconiques, signes linguistiques ». *Langue française* 24, n° 1 (1974): 27-54. <https://doi.org/10.3406/lfr.1974.5692>.

Blasons anatomiques du corps féminin ; suivis de, Contreblasons de la beauté des membres du corps humain: et illustrés par les peintres de l'école de Fontainebleau. Auteurs anonymes, textes présentés par Pascal Lainé et commentés par Pascal Quignard., Paris, Gallimard, 1982.

Bonnaud, Hélène. « Rêves de corps », in « Le trop et le réel », *La Cause du Désir*, vol. 87, no. 2, 2014, pp. 81-82, <https://www.causefreudienne.net/reves-de-corps/>.

Borie, Jacques. « Le baroque lacanien et la scopie corporelle ». *La Cause du Désir* 108, n° 2 (2021): 152-58. <https://doi.org/10.3917/lcdd.108.0152>.

Bouchara, Catherine. *Charcot, une vie avec l'image*. Paris: Philippe Rey, 2013.

Bourneville, Désiré Magloire et Paul Régnard, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Paris : aux bureaux du "Progrès médical", 1876-1880, 3 vol. in-4°, photogr., <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31188034k>

Bourrat, M.-M. « Traumatisme et psychanalyse : comment passer de l'excitation à la mise en représentation ? » *Traumatism and psychoanalysis: From excitation to representation* 60, n° 5 (Juillet 2012): 324-31. <https://doi.org/10.1016/j.neurenf.2012.06.004>.

- Brémaud, Nicolas. « Panorama historique des définitions de l'hystérie ». *L'information psychiatrique* me 91, n° 6 (16 juillet 2015): 485-98. <https://doi.org/10.1684/ipe.2015.1348>.
- Breton, André. *Le surréalisme et la peinture: 1928-1965*. Nouv. éd. rev. et Corr. Paris: Gallimard, 2013.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, « Folio Essais » 5, 2008.
- Breton, André, et Paul Éluard. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: J. Corti, 1991.
- Breton, André, *L'Amour fou*. Paris: Gallimard, « Folio », 1976.
- Breton, André. « La beauté sera convulsive ou ne sera pas ». *Revue Le Minotaure*, N°5 (12 mai 1934): 9-16.
- Breton, André. *Nadja*, Édition entièrement revue par l'auteur, Paris : Gallimard, « Folio » 73, 2013.
- Briquet, Pierre, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, J.-B. Baillière & fils, Paris, 1859
- Brousse, Marie-Hélène. « L'objet d'art à l'époque de la fin du Beau ». *La Cause freudienne* 71, n° 1 (2009): 201-5. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2009-1-page-201.htm>.
- Brousse, Marie-Hélène. « Objets étranges, objets immatériels: pourquoi lacan inclut la voix et le regard dans la série des objets freudiens? » *Arquivos Brasileiros de Psicologia* 59, n° 2 (décembre 2007): 287-93. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1809-52672007000200017&lng=pt&nrm=iso&tlng=fr.
- Brown, Peter. *Le renoncement à la chair: virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*. Paris: Gallimard, 2013.
- Burrus, Christina. *Frida Kahlo: je peins ma réalité*. Paris: Gallimard, « Découvertes » 512, 2007.
- Castanet, Hervé. *Comprendre Lacan*. Villiers le Bel :Max Milo, 2013.
- Castellano-Maury, Eloïsa. « Création de vie, création de mort ? », in *Revue française de psychanalyse* n°58 (1994): 463-72.
- Castellano-Maury, Éloïsa. *Sublimations*. *Revue française de psychosomatique* 46. Paris: Presses universitaires de France, 2014.
- Charcot, Jean-Martin, et Paul Richer. *Les démoniaques dans l'art*, 1887, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6492840j>.
- Chassard, J., et G. Weil. *La grammaire de l'allemand moderne*. Besançon: Armand Colin, 1976.
- Chauviré, Christiane. *Peirce et la signification. Introduction à la logique du vague*. Philosophie d'aujourd'hui. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, 1995. <https://www.cairn.info/peirce-et-la-signification--9782130468196.htm>.

Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Éd. rev. et Augmentée. Bouquins. Paris: Laffont/Jupiter, 2005.

Clair, Jean, Nicole Edelman, René Major et al., *Autour des « Etudes sur l'hystérie », Vienne 1985, Paris 1995*. Paris, Harmattan, 1998.

Clair, Jean. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Art et artistes. Paris: Gallimard, 2000.

Clébert, Jean Paul. *Dictionnaire du surréalisme*. 1ère éd. Paris: Seuil, 1996.

Clément, Catherine. "Intermède politique", in *Vies et légendes de Jacques Lacan*, Chap IV. Paris: B. Grasset, « Figures », 1981.

Clérambault, Gaëtan Gatian de. *Oeuvres choisies*. Marseille: les Éditions de la Conquête, 2017.

Clerget, Joël. « Phallicisation du corps de l'Autre », 18 janvier 2017, 179-206.
http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ÉRÈS_CLERG_2015_01_0179.

Comar, Philippe, (dir.), *Figures du corps: une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, catalogue d'exposition [à l'occasion de l'Exposition Figures du Corps, une Leçon d'Anatomie à l'École des Beaux-Arts (du 21 octobre 2008 au 4 janvier 2009)]. Paris : Les Beaux-Arts de Paris Editions, 2010.

Comar, Philippe. « Fertile anatomie », in Alain Tapié et Jeanette Zwingenberger, *L'homme-paysage: visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXe siècle*, , catalogue d'exposition, [exposition du Palais des beaux-arts de Lille du 15 octobre 2006-14 janvier 2007], Paris, Lille: Somogy, Palais des beaux-arts de Lille, 2006, p. 43.

Combis-Schlumberger, Hélène. « Charcot, dans l'œil d'un médecin-dessinateur ». *Bibnum. Textes fondateurs de la science*, 1 décembre 2014. <http://journals.openedition.org/bibnum/608>.

Corniou, Olivier. « Vie et œuvre de Jean Martin Charcot ». Coll. « thèse d'exercice », Faculté de médecine de l'UPEC, 2002.

Cortanze, Gérard de. *Le monde du surréalisme*. Éditions complexe 947. Bruxelles: Ed. Complexe, 2005.

Couvert, Marie. *La clinique pulsionnelle du bébé*, Toulouse : Érès, 2018.

Dali, Salvador. « "Je suis devenu un génie", "Pas d'art sans spiritualité", "La discontinuité de la matière", entretiens avec Salvador Dali par Robert Mallet, Les nuits de France Culture par France Culture, 1ères diffusions : 28/12/1956 et 04/01/1957, sortie le 22 août 2017, durée : 00 :40 :03 - sur Apple Podcasts ». Consulté le 23 août 2017. <https://itunes.apple.com/fr/podcast/les-nuits-de-france-culture/id971325128?mt=2&ign-mpt=uo%3D4>.

Damisch, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium, ou Les dessous de la peinture*. Paris: Seuil, Fiction & Cie, 65e titre, 1984.

Damisch, Hubert. *L'origine de la perspective*. Éd. rev. et Corrigée, [Nachdr.]. Champs 605. Paris: Flammarion, 2000.

Damisch, Hubert. *Traité du trait: Tractatus tractus, catalogue d'exposition, [Exposition au Musée du Louvre du 26 avril au 24 juillet 1995]*, Paris: Seuil, Réunion des musées nationaux, 1995.

Darmon, Marc. « Ça se noue dans l'enfance ». *La revue lacanienne* N° 16, n° 1 (4 juin 2015): 15-20. <https://www.cairn.info/revue-la-revue-lacanienne-2015-1-page-15.htm>.

Darras, Bernard, P. Fresnault-Deruelle, Peter Stockinger, et Elisabeth de Pablo. *La sémiotique visuelle. Entretien avec Bernard Darras et Pierre Fresnault-Deruelle (Université Panthéon-Sorbonne, Paris I), réalisé par Peter Stockinger (INALCO)*. mars 2003. <https://hal-campusaar.archives-ouvertes.fr/medihal-01345726>.

Daumier, Honoré, Anne Chocron, et Karine Marie. *Honoré Daumier: Paris et les Parisiens*. Paris: Éditions Olbia, 1999.

David-Ménard, Monique. « Les pulsions caractérisées par leurs destins : Freud s'éloigne-t-il du concept philosophique de Trieb ? », *Revue germanique internationale*, n° 18 (15 juillet 2002): 201-19. <https://doi.org/10.4000/rgi.924>.

Debray, Cécile, *Marcel Duchamp: la peinture, même*. Paris: Centre Pompidou, 2014.

Debray, Régis. *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. [Réimpression]. Paris: Gallimard, 2011.

Décimo, Marc. *Étant donné Marcel Duchamp. Palimpseste d'une œuvre*. Dijon: Les Presses du réel, 2022.

Deleuze, Gilles. *Le pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, « Critique », 1988.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Mille plateaux*, t. 2. Paris: Éditions de minuit, « Critique », 1980.

Démoris, René. *Chardin, la chair et l'objet*. Paris: Olbia, 1999.

Depelsenaire, Yves. « “Entre centre et absence” : une double référence de Jacques Lacan à Henri Michaux ». *Ligeia* 173-176, n° 2 (2019): 101-12. <https://doi.org/10.3917/lige.173.0101>.

Depelsenaire, Yves. *Un musée imaginaire lacanien*. Collection Essais. Bruxelles: La Lettre volée, 2008.

Deraisme, Maria, *Ève dans l'humanité*, Paris, 1881, rééd. Cité-Femmes, Paris, 1990, p. 11-12.

Détienne, Marcel, et Jean-Pierre Vernant. *Les ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs*. Paris: Flammarion, 2011.

Dewambrechies-La Sagna, Carole. « Clérambault, une anatomie des passions ». *La Cause freudienne* 74, n° 1 (2010): 222-42. <https://doi.org/10.3917/lcdd.074.0222>.

Dewambrechies-La Sagna, Carole. « Lacan, le rien ». *La Cause freudienne* 79, n° 3 (2011): 146-50. <https://doi.org/10.3917/lcdd.079.0146>.

Diderot, Denis. *Oeuvres complètes de Diderot*. Paris: Garnier frères, 1875.
<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb303406262diderot>.

Diderot, Denis, *Pensées philosophiques ; Addition aux pensées philosophiques ; Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient ...* Paris: Flammarion, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Être crâne: lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Ed. Macula, 1982.

Didi-Huberman, Georges. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Le temps des images. Paris: Gallimard, 2007.

Didi-Huberman, Georges. *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.

Didi-Huberman, Georges. « Quand les corps disent non, suivi de L'observation de Céline (1876 - 1880). Esthétique et expérimentation chez Charcot (1991) ». *Sensibilités* 3, n° 2 (2017): 48-63.
<https://doi.org/10.3917/sensi.003.0048>.

Didi-Huberman, Georges, Laurent Mannoni. *Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, catalogue d'exposition, [Exposition au Musée d'Orsay du 19 octobre 2004 au 16 janvier 2005], Paris: Gallimard : Réunion des musées nationaux, « Art et artistes », 2004.

Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*, textes réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, Nouvelle éd. revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, Paris : Champs arts Flammarion, 2013.

Duchamp, Marcel, Pierre Cabanne. *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris: Somogy éditions d'art, 1995.

Duchamp, Marcel. *Marcel Duchamp interview on Art and Dada (1956)*. Consulté le 2 novembre 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=DzwADsrOEJk>

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milan (Italie): Bompiani, « Il campo semiotico », 1975.

Edeline, Francis, et Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet et Groupe Mu. *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992

Edeline, Francis. Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, et Groupe Mu. *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*. La Couleur des idées. Paris: Seuil, 1992.

Eidenbenz, Céline. « L'âme renversée : l'arc hystérique et ses corps à rebours autour de 1900 ». In *Pulsions, art et déraisons*, Renaissance du livre. Waterloo, 2012.

Flem, Lydia. « Freud, poète de l'inconscient ». *Alliage*, n° numéro 37-38 (1998).
<https://www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/flem.htm>.

Forget, Jean-Marie. *Les enjeux des pulsions. La clinique des pulsions, une clinique actuelle*. Psychanalyse et clinique. Toulouse: Érès, 2011. <https://www.cairn.info/les-enjeux-des-pulsions--9782749214771.htm>.

Freud, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir ». Paris : Presses Universitaires de France, «Quadrige», 2013.

Freud, Sigmund, *Contribution à la conception des aphasies: une étude critique*. trad. Claude Van Reeth. Paris: Presses universitaires de France, Bibliothèque de psychanalyse, 5e éd. 2009.

Freud, Sigmund. *Délire et rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen ; précédé de Wilhelm Jensen Gradiva: fantaisie pompéienne*. Paris: Gallimard, « Folio Essais » 181, 1991.

Freud, Sigmund. « Esquisse / Entwurf - Lettre à Wilhelm Fliess, 1895 ». trad. Suzanne Hommel et al., *Paléa*, n° 6, 7, 8 (2012). <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Esquisse+2+cercle+freudien>.

Freud, Sigmund. *Esquisse d'une psychologie*. 1 vol. Scripta. Toulouse: Érès, 2011. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb424432445>.

Freud, Sigmund. *La Naissance de la psychanalyse: lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

Freud, Sigmund. *La technique psychanalytique*. Paris: Presses universitaires de France, 2007.

Freud, Sigmund. *La vie sexuelle*. Paris: Presses universitaires de France, 2011.

Freud, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier. Paris: Gallimard, « Folio Essais » 201, 1993.

Freud, Sigmund. *Lettres à Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Paris: Presses universitaires de France, 2006.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Fernand Cambon. Paris: Gallimard, « Folio Essais », 2011.

Freud, Sigmund. *L'interprétation du rêve*, trad. Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Seuil, 2013.

Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris: Presses universitaires de France. «Quadrige», 2018.

Freud, Sigmund. *Névrose, psychose et perversion*, trad. Jean Laplanche. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

Freud, Sigmund. *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. Rose Zeitlin. Paris: Gallimard, 1984.

Freud, Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. Jean-Marie Tremblay. Chicoutimi, 2009, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/nouvelles_conferences/nouvelles_conferences.html.

- Freud, Sigmund. *Résultats, idées, problèmes*, v.1, 1890-1920. Paris: Presses universitaires de France, 1985.
- Freud, Sigmund. *Résultats, idées, problèmes*: v.2. 1921-1938. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- Freud, Sigmund. *Sur la psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris: Presses Universitaires de France, «Quadrige», 2012.
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, trad. André Bourguignon et Janine Altounian. Paris: Payot & Rivages, 2005.
- Freud, Sigmund, Josef Breuer, *Études sur l'hystérie*, trad. Anne Berman. Paris : Presses Universitaires de France, 2016.
- Freud, Sigmund, *Le malaise dans la culture*, trad. fr. Pierre Cotet, René Lainé Johanna Stute-Cadiot, Nouvelle éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2015.
- Freud, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. Joël Doron et Roland Doron. Réimpr. de la 6e Paris: Presses universitaires de France, « Quadrige », 2007.
- Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S Jankélévitch. Paris: Payot, 1991.
- Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. Philippe Koeppel. Paris: Gallimard, 2014.
- Freud, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, trad. Yves Le Lay, Gisèle Harrus-Révidi et Frédérique Debout. Paris: Payot & Rivages, Nouvelle éd. Petite bibliothèque Payot 1, 2015.
- Freud, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. Janine Altounian. Préface de J.B. Pontalis. Paris: Gallimard, « Folio bilingue » 16, 1991.
- Freud, Sigmund. *Totem et tabou*, trad. Dominique Tassel, présentation Clothilde Leguil, Paris: Seuil, « Points Essais », 2010.
- Freyman, Jean-Richard. « De Mesmer à Charcot ou l'amour dans la science ». In *Introduction à l'écoute*, 69-74. Hypothèses. Toulouse: Érès, 2002. <https://www.cairn.info/introduction-a-l-ecoute--9782865869862-p-69.htm>.
- Fried, Michael. *La place du spectateur*, Esthétique et origines de la peinture moderne 1. Paris: Gallimard, 1990.
- Garrabé, Jean. *100 mots pour comprendre la psychiatrie*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2006.
- Garrabé, Jean. « Histoire de la psychothérapie en France ». *Perspectives Psy* 51, n° 4 (2012): 348-55. <https://doi.org/10.1051/ppsy/2012514348>.

Garrabé, Jean. « La dimension sociale de la psychiatrie française », in *Pour une psychiatrie sociale*, 55-61. Hors collection. Toulouse: Érès, 2002. <https://doi.org/10.3917/Érès.arvei.2002.01.0055>.

Gauchet, Marcel, Gladys Swain, Jacques Gasser, et Alain Chevrier. *Le vrai Charcot: les chemins imprévus de l'inconscient*. Liberté de l'esprit. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

Gaudard, Pierre-Yves. « Suggestion de l'idée de mort chez Marcel Mauss, catatonie mortelle aiguë, phobie et nodalités symboliques ». *Journal français de psychiatrie* 39, n° 4 (2010): 42-48. <https://doi.org/10.3917/jfp.039.0042>.

Gayard, Sophie. « Réminiscence », blog *Attentat sexuel*, <https://www.attentatsexuel.com/reminiscence/>.

Gelfand, Toby, et J. M Charcot. *Charcot in Morocco*. Ottawa [Ont.]: University of Ottawa Press, 2012. <https://www.deslibris.ca/ID/443814>.

Georges, Nathalie. « Faire tache ». *L'objet regard* (blog), 11 juillet 2016. <https://www.lobjetregard.com/2016/07/11/faire-tache-par-nathalie-georges/>.

Gervais, André. « Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 30 (n.d.): 59-80.

Gillet, Louis. *Watteau*. Plon-Nourrit et Cie. Paris, 1921.

Glorieux, Guillaume. *À l'enseigne de Gersaint: Edmé-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*. Époques. Seyssel: Champ vallon, 2002.

Grangeon, Michel. « Lacan préhistorien amateur avisé ». *Essaim* 15, Toulouse : Érès, n° 2 (2005): 149-72. <https://doi.org/10.3917/ess.015.0149>.

Granoff, Wladimir. *La pensée et le féminin*. Arguments. Paris: Éditions de Minuit, 1976.

Grasselli, Margaret Morgan, Pierre Rosenberg, et Nicole Parmantier. *Watteau: 1684-1721*, catalogue d'exposition, [National Gallery of art, Washington, 17 juin-23 septembre 1984, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 23 octobre 1984-28 janvier 1985, Château de Charlottenbourg, Berlin, 22 février-26 mai 1985], Paris: Réunion des musées nationaux, 1984.

Guillerault, Gérard. *Le miroir et la psyché: Dolto, Lacan et le stade du miroir*. Paris: Gallimard, 2003.

Hamilton, Richard, Corinne Diserens, et Gesine Tosin. *Le grand déchiffreur: Richard Hamilton sur Marcel Duchamp, une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*. Lectures Maison rouge. Paris Zürich: La Maison rouge, Fondation Antoine de Galbert JRP. Ringier, 2009.

Hamon, Marie-Christine (dir.), *Féminité mascarade: études psychanalytiques*. Paris: Seuil, « Le Champ freudien », 1994.

Heidegger, Martin. *Acheminement vers la parole*. Paris: Gallimard, « Tel » 55, 2003.

Hésiode. *Théogonie*. Traduit par Paul Mazon. Dix-septième tirage. Paris: Belles Lettres, Collection des universités de France, 2002.

Hésiode, trad. Paul Mazon. *Les Travaux et les Jours*. Onzième tirage. Paris: Les Belles lettres, Collection des universités de France, 1982.

Hoornaert, Geert. « Le Petit Hans et la construction de l'objet hors corps ». *La Cause freudienne*, n° 69 (2008): 31-33. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2008-2-p-31.htm>.

Hulak, Fabienne. *La lettre et l'oeuvre dans la psychose*. Ramonville Saint-Agnet: Érès, 2006.

Hulak, Fabienne. *Logique du sinthome. Mise en pratique*. Nîmes: Champ social, Psychanalyse, 2016. <https://www.cairn.info/logique-du-sinthome--9782353719884.htm>.

Huyghe, René. *L'Univers de Watteau - Les carnets de dessin*. Tours: Mame, date non renseignée.

Jullien, François. *La grande image n'a pas de forme, ou Du non-objet par la peinture*. Paris: Seuil, L'ordre philosophique, 2003.

Konecny, Lubomir. « Nouveaux regards sur "Le jeune chevalier" de Vittore Carpaccio ». Consulté le 15 septembre 2017. http://www.rhinoresourcecenter.com/pdf_files/130/1303304363.pdf.

Kristeva, Julia. « Le langage, la sublimation, les femmes », In *Autour de l'œuvre d'André Green*, 385-97. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, Hors collection, 2005. <https://doi.org/10.3917/puf.rich.2005.01.0385>.

Kunstler, Charles. *Watteau*. Paris : Floury. 1936.

La Bible. Traduction œcuménique ; TOB. Villiers-le-Bel: Bibli'O-Soc. Biblique française [u.a.], 2010.

Lacan, Jacques. « Au-delà du « Principe de réalité » », in *l'Évolution Psychiatrique*, fascicule n° 3 (1936): 67-86.

Lacan, Jacques. *Autres écrits*, texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, « Champ freudien », 2001.

Lacan, Jacques. « Conférence à Genève sur le symptôme ». *Le Bloc-notes de la psychanalyse* n° 5 (1985): 5-23. <https://m.21-bal.com/law/6158/index.html?page=3>.

Lacan, Jacques. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Seuil, « Points », 2015.

Lacan, Jacques. *Des noms-du-père*. Paradoxes de Lacan, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2005.

Lacan, Jacques. *D'un autre à l'autre, Le séminaire, livre XVI*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2006.

Lacan, Jacques. *D'un discours qui ne serait pas du semblant, Le séminaire, livre XVIII.*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil, « Champ freudien », 1973.

Lacan, Jacques. *Écrits, texte établi par Jacques-Alain Miller.* Paris: Seuil, « Champ freudien », 1966.

Lacan, Jacques. *Écrits*, texte établi par Jacques-Alain Miller. Nouvelle éd. vol. 1, Paris: Seuil, « Points Essais » 5, 1999.

Lacan, Jacques. *Écrits*, texte établi par Jacques-Alain Miller. Nouvelle éd. vol. 2, Paris: Seuil, « Points Essais » 21, 1999.

Lacan, Jacques. *Encore, Le séminaire, livre XX*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Points Essais », 2005.

Lacan, Jacques. *Je parle aux murs: entretiens de la chapelle de Sainte-Anne.* Paradoxes de Lacan, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2011.

Lacan, Jacques. *L'angoisse, Le séminaire, livre X*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2004.

Lacan, Jacques. *L'envers de la psychanalyse, Le séminaire, livre XVII, texte établi par Jacques-Alain Miller*, Paris : Seuil, « Champ freudien », 1991.

Lacan, Jacques. *La logique du fantasme, Le séminaire, livre XIV*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2023.

Lacan, Jacques. *La relation d'objet, Le séminaire, livre IV*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2007.

Lacan, Jacques. *La troisième*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Navarin, La Divina, 2021.

Lacan, Jacques. *L'acte psychanalytique, Le séminaire, livre XV.* Inédit, 1967.

Lacan, Jacques. *Le désir et son interprétation, Le séminaire, livre VI*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: La Martinière, 2013.

Lacan, Jacques. *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Le séminaire, livre II*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2005.

Lacan, Jacques. *Le moment de conclure, Le séminaire, livre XXV.* Inédit, 1977.

Lacan, Jacques. *Le mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2007.

Lacan, Jacques. *Le sinthome, Le séminaire, livre XXIII*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 1973.

Lacan, Jacques. *Le transfert, Le Séminaire, livre VIII*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2°. éd. corr., 2001.

Lacan, Jacques. *Les écrits techniques de Freud, Le séminaire, livre I*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Points Essais », 1998.

Lacan, Jacques. *Les formations de l'inconscient, Le séminaire, livre V*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 1998.

Lacan, Jacques. *Les non-dupes errent, Le séminaire, livre XXI*. Inédit, 1973.

Lacan, Jacques. *Les psychoses, le Séminaire, livre III*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 1973.

Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le séminaire, livre XI*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Points Essais », 1990.

Lacan, Jacques. *L'Éthique de la psychanalyse, Le séminaire, livre VII*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 1986.

Lacan, Jacques. *L'identification, Le séminaire, livre IX*. Inédit, 1961.

Lacan, Jacques. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre, Le séminaire, livre XXIV*. Inédit., 1976.

Lacan, Jacques. *L'objet de la psychanalyse, Le séminaire, livre XIII*. Inédit, 1965.

Lacan, Jacques. « "L'ombilic du rêve est un trou". Jacques Lacan répond à une question de Marcel Ritter ». *La Cause Du Désir* 102, n° 2 (2019): 35-43. <https://doi.org/10.3917/lcdd.102.0035>.

Lacan, Jacques. *Ou pire, Le séminaire, livre XIX*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, « Champ freudien », 2011.

Lacan, Jacques. *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, Le séminaire, livre XII*. Inédit, 1964.

Lacan, Jacques. « Résumé des interventions de Lacan au VI^e Colloque de Bonneval », in *L'inconscient*, Desclée de Brouwer, 1964. Consulté le 14 octobre 2018. <http://aejcpp.free.fr/lacan/1960-10-31.htm>.

Lacan, Jacques. « « Some reflections on the ego », suivi d'une traduction en français ». *International Journal of psychoanalysis* 43 (1953): 11-17.

Lacan, Jacques. *RSI, Le séminaire, livre XXII*. Inédit, 1974.

Laplanche, Jean, et Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 5^e éd. Bibliothèque de psychanalyse. Paris: Pr. Univ. de France, 2009.

Laurent, Éric. « Métamorphose et extraction de l'objet a ». *La Cause freudienne*, n° 69 (2008): 39-46. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2008-2-p-39.htm>.

Laznik, Marie-Christine. « PréAut : une recherche et une clinique du très précoce. Comment passer de ces bébés qui troublent leurs parents à des petits qui auraient plaisir à s'amuser avec eux », *Contraste*, 2006/2 (N° 25), p. 53-81. DOI : 10.3917/cont.025.0053. URL : <https://www.cairn.info/revue-contraste-2006-2-page-53.htm>

Laznik, Marie-Christine. « Pulsion invocante avec les bébés à risque d'autisme ». *Cahiers de PréAut* 10, n° 1 (2013), : 23-78. <https://doi.org/10.3917/capre1.010.0023>.

Le Bot, Marc. *Images du corps*. Aix-en-Provence: Présence contemporaine, 1986.

Le Brun, Charles. *Les expressions des passions de l'âme , représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu monsieur Le Brun premier peintre du Roy*. À Paris par Jean Audran graveur du Roy en son Académie; à L'Hôtel royal des Gobelins., 1727.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1352510.image#visuAccordion>.

Le Gaufey, Guy. « Représentation freudienne et signifiant lacanien ». *Littoral*, n° 14 (novembre 1984).
<http://www.legaufey.fr/Textes/Attention.html>.

Léger, Fernand. *Fonctions de la peinture*. Ed. rev. et Augm. Paris: Gallimard, « Folio Essais » 309, 2004.

Legrand, François et Vincent Gille, « La voie du rêve : de Freud aux Surréalistes », *Connaissance des Arts*, 15 mai 2020. <https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/la-voie-du-reve-de-freud-aux-surrealistes-11139431/>.

Levivier, Marc. « « La foetalisation de Louis Bolk » ». *Essaim*, Toulouse : Érès, 26, n° 1 (2011): 153-68.

Lippi, Silvia et Patrick De Neuter. « Sublimation, symptôme et sinthome à l'épreuve de l'acte créatif de Frida Kahlo », *Psicologia Clinica*, vol. 28, 1, [s.d.], p. 39-58.

Luauté, Jean-Pierre, Olivier Saladini, et Olivier Walusinski. « L'arc de cercle des hystériques. Historique, interprétations ». *Annales Médico-Psychologiques*, vol.173, n°5, juin 2015, p. 391-98.

Lucio Fontana: rétrospective, catalogue d'exposition, [Exposition Lucio Fontana: rétrospective, au Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 25 avril au 24 août 2014], Paris: Paris Musées, 2014.

Lyotard, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Collection Débats. Paris: Galilée, 1994.

Maher, Daniel. « Du pays du Tendre au Royaume de Coquetterie - Utopie, dystopie et géographie sentimentale au XVIIe siècle. », s. d., <https://docplayer.fr/24729126-Du-pays-de-tendre-au-royaume-de-coquetterie-utopie-dystopie-et-geographie-sentimentale-au-xviiie-siecle.html>.

Mâle, Émile (1862-1954). *L'art religieux du XIIIe siècle en France : étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration : ouvrage illustré de 96 gravures dans le texte ou hors texte / par Émile Mâle*, 1898,. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9326593>.

Marc Fumaroli. « Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719). » *Revue de l'Art*, n° 114 (1996): p. 34-47.

Marcadé, Bernard. « Marcel Duchamp l'anartiste ». *La Cause freudienne* 68, n° 1 (2008): 135-47.
<https://doi.org/10.3917/lcdd.068.0135>.

Markovskaia, Luba. « Le XVIIIe siècle incarné. Figurations du corps & histoire des représentations ». *Acta Fabula*, n° vol. 15, n° 5 (9 juin 2014). <https://recherche.fabula.org:443/acta/document8734.php>.

Martin-Mattera, Patrick. *Perversion, Sublimation et création. Incidences (inter)subjectives de la perversion*. Érès, 2016. <https://www.cairn.info/incidences-intersubjectives-de-la-perversion--9782749251653-page-137.htm>.

Mas, Victoria. *Le bal des folles*. Paris: Albin Michel, 2019.

Maurel, André. *L'Enseigne de Gersaint: Étude Sur Le Tableau de Watteau, Son Histoire, Les Controverses*. Place of publication not identified: Nabu Press, 2010.

Mayen, Gérard. « Qu'est-ce que la performance ? » Consulté le 25 juillet 2021. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>.

Melman, Charles. *Nouvelles études sur l'hystérie*. Psychanalyse. Toulouse: Érès, 2010. <https://www.cairn.info/nouvelles-etudes-sur-l-hysterie--9782749212906.htm>.

Melo Saint-Cyr Bravo, Viviana. *Architecture et psychanalyse : l'art de bâtir dans la théorie lacanienne de la sublimation*, thèse dirigée par Gérard Miller et co-dirigée par Gérard Wajcman, Université Paris 8, 2009, <https://octaviana.fr/document/163838364>.

Melo Saint-Cyr, Viviana. « Les structures cliniques et la sublimation », *L'évolution psychiatrique*, n° 79 (2014): p. 345-59.

Micale, Mark S. *Hysterical men: the hidden history of male nervous illness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008.

Michel, Régis. *Posséder et détruire: stratégies sexuelles dans l'art d'Occident*, catalogue d'exposition [Musée du Louvre, Paris, France - 10 avril - 10 juillet 2000]. Paris: Réunion des musées nationaux, 2000.

Mijolla, Alain de, Bernard Golse, Sophie de Mijolla-Mellor, et Roger Perron. *Dictionnaire international de la psychanalyse: concepts, notions, biographies, œuvres, évènements, institutions*. Nouvelle éd. revue et Augmentée. Grand pluriel. Paris: Hachette littératures, 2005.

Mijolla-Mellor, Sophie de. *La sublimation*. Paris: Presses universitaires de France, 2012.

Mijolla-Mellor, Sophie de. *Le choix de la sublimation*. Le fil rouge. Section 1, Psychanalyse. Paris: Presses universitaires de France, 2009.

Miller, Jacques-Alain. « Choses de finesse en psychanalyse », *L'orientation lacanienne*, enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris 8, cours du 17 décembre 2008, inédit, <https://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/2008-2009-Choses-de-finesse-en-psychanalyse-JA-Miller.pdf>.

Miller, Jacques-Alain. « Des semblants dans la relation entre les sexes ». Revue *La cause freudienne*, Paris: Seuil, Navarin, n° 36 (mai 1997), p.7-16.

Miller, Jacques-Alain. « La logique de la cure du Petit Hans selon Lacan ». *La Cause freudienne*, n° 69 (2008): p. 96-112. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2008-2-p-96.htm>.

Miller, Jacques-Alain. *Le partenaire-symptôme, L'orientation lacanienne 1997-1998*, Paris: La Martinière, 2015, troisième séance, cours du mercredi 10 décembre 1997, <https://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1997-1998-Le-partenaire-sympt%C3%B4me-JA-Miller.pdf>.

Miller, Jacques-Alain. « Le rossignol de Lacan ». *La Cause freudienne*, n° 69 (2008): p. 80-95. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2008-2-p-80.htm>.

Miller, Jacques-Alain. « Les prisons de la jouissance ». *La Cause freudienne*, n° 69 (2008): p. 113-23. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2008-2-p-113.htm>.

Miller, Jacques-Alain. « Pièces détachées ». *La Cause freudienne* 60, n° 2 (2005): p. 151-72. <https://doi.org/10.3917/lcdd.060.0151>.

Miller, Jacques-Alain. « Scansions dans l'enseignement-de-Jacques-Lacan », *La clinique lacanienne*, cours du 18 novembre 1981, <http://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1981-1982-Scansions-dans-lenseignement-de-Jacques-Lacan-JA-Miller.pdf>.

Miller, Jacques-Alain. « Semblants et sinthomes. Présentation du thème du VIIe congrès de l'AMP ». *La Cause freudienne*, n° 69 (2008): 124-31. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2008-2-p-124.htm>.

Miller, Jacques-Alain et Carole Dewambrechies-La Sagna. « Une introduction à la lecture du Séminaire VI, *Le désir et son interprétation* ». *La Cause Du Désir* N° 86, n° 1 (2014): p. 61. <https://doi.org/10.3917/lcdd.086.0061>.

Millot, Catherine. « (Sans Titre) ». *Revue L'Âne*, n° 3 (1881), <http://aejcpp.free.fr/lacan/1974-00-00.htm>.

Morris, Charles, *Signs, Language and Behavior*, Prentice-Hall., New York, 1946.

Moureau, François. *De Gherardi à Watteau: présence d'Arlequin sous Louis XIV*. Paris: Klincksieck, Bibliothèque de l'âge classique ; Série « Théâtre » 4, 1992.

Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, « Points Essais » 1, 1991.

Naumann, Francis M, et Denis-Armand Canal. *Marcel Duchamp: l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*. Paris: Hazan, 2004.

Ogilvie, Bertrand. « Le stade du miroir ». in *Lacan*, 4e éd.:96-119. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, Philosophies, 2005, chap. 3., p. 96-119. <https://www.cairn.info/lacan--9782130549307-p-96.htm>.

Ottinger, Didier. « Fontaine », notice en ligne, s. d., <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/VgrNkuT>.

Ottinger, Didier. *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris: Gallimard, Centre Pompidou, 2013.

Oury, Jean. « Le corps et ses entours : la fonction scribe ». In *Corps, psychose et institution*, 21-27. Hors collection. Toulouse: Érès, 2007. <https://www.cairn.info/corps-psychose-et-institution--2749200482-p-21.htm>.

Paicheler, Geneviève. « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels : du « labyrinthe inextricable » à l'impasse (Commentaire) ». *Sciences Sociales et Santé* 6, n° 3 (1988): p. 133-44. <https://doi.org/10.3406/sosan.1988.1107>.

Panofsky, Erwin. *La renaissance et ses avant-cours dans l'art d'Occident*. Champs 602. Paris: Flammarion, 1994.

Papetti, Yolande et Françoise Valier. *La passion des étoffes chez un neuropsychiatre: Gaëtan Gatian de Clérambault, 1872-1934*. Paris: Solin, 1990.

Parret, Herman. « Le corps selon Duchamp ». *Protée* 28, n° 3 (12 avril 2005): 88-100. <https://doi.org/10.7202/030608ar>.

Partouche, Marc. *Marcel Duchamp: sa vie, même biographie (1887-1968)*. Nouvelle éd. revue, Corrigée et Augmentée. Collection &. Romainville: Éd. Al Dante, 2005.

Pastoreau, Michel. *L'étoffe du diable une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris: Editions du Seuil, 1991. <http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782021314434>.

Paz, Corona. L'objet regard. « Les paradoxes du regard chez Marcel Duchamp, par Paz Corona », 20 octobre 2016. <https://www.lobjetregard.com/2016/10/20/les-paradoxes-du-regard-chez-marcel-duchamp-par-paz-corona/>.

Peirce, Charles S. *Écrits sur le signe*, Paris: Seuil, 1978.

Perl, Jed. *Antoine's alphabet: Watteau and his world*. 1st ed. New York: A.A. Knopf, 2008.

Pommier, Edouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1998.

Pommier, Gérard. *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse*. Paris: Flammarion, « Champs » 752, 2007.

Porge, Erik. « Le récit de cas chez Freud », in *Transmettre la clinique psychanalytique*. Toulouse: Érès, « Point Hors Ligne », 2005, p. 13-19. <https://www.cairn.info/transmettre-la-clinique-psychanalytique-9782749205243-p-13.htm>.

Porge, Erik. « Le style, un supplément de désir ». In *Transmettre la clinique psychanalytique*, Toulouse: Érès, « Point Hors Ligne », 2005, p. 51-57. <https://www.cairn.info/transmettre-la-clinique-psychanalytique-9782749205243-p-51.htm>.

Posner, Donald. *Antoine Watteau*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1984.

Posner, Donald. *Watteau - « A lady at her toilet »*. London: Allen Lane, "Art in context", 1973.

Pradelles de Latour, Charles-Henry. « Entre anthropologie sociale et psychanalyse, le manque d'objet (Frustration, privation et castration revisitées) ». *Between psychoanalysis and social anthropology: the lack of object (Frustration, deprivation, castration)* 70, n° 1 (Janvier 2005): p. 47-61.
<https://doi.org/10.1016/j.evopsy.2004.12.003>.

Quignard, Pascal. *Le sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard, « Folio » 2839 », 1996.

Quignard, Pascal. *Les paradisiaques*. Le Dernier royaume, t. 4. Paris: Gallimard, « Folio », 2007.

Quilichini, Josiane. « Le concept de représentation chez Freud ». Freud-Lacan. Consulté le 10 février 2017, <http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/dictionnaire/4562-le-concept-de-representation-chez-freud>.

Quilichini, Josiane. « Vorstellung et Repräsentanz , l'enseignement de Freud ». *Journal français de psychiatrie* 41, n° 1 (2015): p. 19-25, <https://doi.org/10.3917/jfp.041.0019>.

Ramond, Sylvie, et Éric Pagliano. « Drapé, Degas, Christo, Michel-Ange, Rodin, Man Ray, Dürer..., dossier de presse de l'exposition du musée des Beaux-Arts de la Ville de Lyon du 30 Nov. 2019 au 08 Mars 2020. », s. d., https://www.mba-lyon.fr/sites/mba/files/2019-11/Drape_dossier%20de%20presse_MBA_LYON_BD.pdf.

Raymond, Florence. *Antoine Watteau, 1684-1721, La leçon de musique: [exposition], Palais des beaux-arts de Bruxelles, 8 février-12 mai 2013*, catalogue d'exposition, Bruxelles Veurne [Paris]: Bozar books Éditions Hannibal Skira Flammarion, 2013.

Richard, Jean-Tristan. *Marcel Duchamp, mis à nu par la psychanalyse, même: une psychobiographie*. Paris: L'Harmattan, L'oeuvre et la psyché, 2010.

Richer, Jean. *Géographie sacrée du monde grec: croyances astrales des anciens Grecs*. 2e éd. rev. et Augm. Paris: Editions de la Maisnie, 1983.

Richer, Paul. *Canon des proportions du corps humain*. Paris: Delagrave, 1893.

Richer, Paul. *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, préface de M. le professeur Jean- Martin Charcot, Paris: Delahaye & Lecrosnier, 1881,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76939c?rk=171674;4#>.

Richer, Paul. *Introduction à l'étude de la figure humaine*. Paris: Gaultier, Magnier et Cie., 1902.

Richer, Paul. *L'art et la médecine*. Gaultier, Magnier et Cie. Paris, 1902.

Richer, Paul. *Nouvelle anatomie artistique du corps humain. Cours supérieur. Le nu dans l'art*. Paris: Plon, 1906.

Richer, Paul. *Paralysies et contractures hystériques*. Paris: Doin, 1892.

Rioux, Jean-Pierre, et Jean-François Sirinelli, (dir.), *Histoire culturelle de la France*. Paris: Seuil, 1997.

- Robelin, Jean. « Saillies et orifices du corps. Notes sur un problème esthétique ». *Nouvelle revue d'esthétique* 7, n° 1 (2011): p. 187-97, <https://doi.org/10.3917/nre.007.0185>.
- Rohmer, Éric. *Six contes moraux*. Paris: Ramsay, « Poche cinéma » 40, 1988.
- Roland Michel, Marianne. *Tout Watteau*. Paris: Flammarion. 1982.
- Rongier, Sébastien. *Duchamp et le cinéma*. Paris: éd. Jean Michel Place, 2018.
- Rosenberg, Pierre (dir.). *Poussin, Le massacre des innocents: Picasso, Bacon*. Paris: Flammarion, et Jeu de paume (Chantilly, France), 2017.
- Rouan, François. « Il m'a pris par la main... ». *Ligeia* 173-176, n° 2 (2019): p. 88-100. <https://doi.org/10.3917/lige.173.0088>.
- Roudinesco, Elisabeth. *Jacques Lacan: esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Paris: Fayard, 1993.
- Roudinesco, Elisabeth, et Michel Plon. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Fayard, 1997.
- Rougé, Bertrand. « Oxymore et contrapposto, Maniérisme et Baroque : sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels ». *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe – XVIIIe siècles)*, n° 9 (1 avril 2006). <https://doi.org/10.4000/episteme.2543>.
- Sarkis. « *Au commencement, le toucher* »: une exposition en trois lieux présentée du 9 novembre 2005 au 5 février 2006 au FRAC Alsace, Sélestat, à la chapelle Saint-Quirin, Sélestat, au Musée d'Unterlinden, Colmar. Paris: Archibooks, 2007.
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, éd. corrigée, Paris, Gallimard, « Tel », 2017.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Éditions Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot, Classiques » 1028, 2016.
- Schilder, Paul, et François Gantheret. *L'image du corps: étude des forces constructives de la psyché*. Paris: Gallimard, 1994.
- Scobeltzine, André. *L'art féodal et son enjeu social*. Paris: Gallimard, 1988.
- Serres, Michel. *Esthétiques sur Carpaccio*. Paris: Hermann, « Collection Savoir », 1975.
- Serres, Michel. *Hermès I, La communication*. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.
- Simonney, Dominique. « Jacques Lacan. Le désir et son interprétation, Séminaire 1958-1959 ». °, Toulouse : Érès, 32, n° 1 (2014): 161-69. <https://doi.org/10.3917/ess.032.0161>.
- Sissa, Giulia. *L'âme est un corps de femme*. Paris: O. Jacob, 2000.
- Sollers, Philippe. *La fête à Venise*. Paris: Gallimard, « Folio » 2463, 2000.

Strosetzki, Christoph. *Strosetzki, Christoph*, « De la conversation classique au badinage chez Montesquieu et Marivaux », in *Études sur le XVIII^e siècle*, Volume XXVI. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1998.

Sugiyama, Naoko. « Les fêtes galantes d'Antoine Watteau et la culture de la conversation », s. d. http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/result/pdf/3-1_%E6%9D%89%E5%B1%B1%28F%29%23.pdf.

Tapié, Alain, et Jeanette Zwingenberger. *L'homme-paysage: visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVI^e et le XXI^e siècle*, catalogue d'exposition, [exposition du Palais des beaux-arts de Lille du 15 octobre 2006-14 janvier 2007], Paris, Lille: Somogy, Palais des beaux-arts de Lille, 2006.

Teive, Hélio A.G., Gustavo L. Franklin, Plínio Lima, et al. « The Art of Charcot: An Outstanding Caricaturist ». *European Neurology*, 16 février 2021. <https://doi.org/DOI: 10.1159/000513677>.

Temperini, Renaud. *Watteau. Maîtres de l'art*. Paris: Gallimard, 2002.

Thibaut, Paul. « Watteau et l'Enseigne de Gersaint ». *Esprit*, n° M1667 (septembre 1984): p. 1-21.

Thibierge, Stéphane. « Structure spéculaire des psychoses ». *Figures de la psychanalyse* 10, n° 2 (2004): p. 111-14. <https://doi.org/10.3917/fp.010.0111>.

Toudoire-Surlapierre, Frédérique, et Nicolas Surlapierre, *Hypnos: esthétique, littérature et inconscients en Europe (1900-1968)*. Paris: L'Improviste, « Les aéronautes de l'esprit », 2009.

Tourniaire, Didier, Olivier Saladini, Olivier Walusinski, et Jean-Pierre Luauté. « L'opisthotonos au cours des crises psychogènes non épileptiques ». *Annales Médico-Psychologiques*, vol.173, n°5, juin 2015, p. 439-42.

Tricot, Monique. « L'ombilic du rêve ». *Figures de la psychanalyse* 19, n° 1 (2010): 75-80. <https://doi.org/10.3917/fp.019.0075>.

Vaillant, Pascal. *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris: Honoré Champion, « Bibliothèque de Grammaire et de Linguistique », 1999.

Vaillant, Pascal et Emmanuelle Bordon. « Le statut du signe iconique entre iconicité et intertextualité », *VISIO, revue de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle*, s.l., n°6, 2001.

Vasari, Giorgio, trad. Léopold Leclanché, révisée par Véronique Gerard-Powell, *Vies des artistes: vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*. Paris: Grasset, « Les cahiers rouges », 2007.

Vayer, Marc. « Centenaire Duchamp: [COD] La porte interface ». *centenaireduchamp* (blog). Consulté le 25 janvier 2020. <http://centenaireduchamp.blogspot.com/2019/03/la-porte-interface.html>.

Vigarello, Georges, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Daniel Arasse, et Stéphane Audoin-Rouzeau. *Histoire du corps*, Paris : Seuil, « Points », 2011.

Vinçon, René. *Cythère de Watteau, Suspension et coloris*, Paris: L'Harmattan, 1996.

Vivès, Jean-Michel. « Le « petit Hans » et l'invention de la mise en scène d'opéra », in *Freud et Vienne*. Actualité de la psychanalyse. Toulouse: Érès, 2004, p. 55-64, <https://doi.org/10.3917/Érès.didie.2004.01.0055>.

Volvey, Anne. *Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et oeuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*. Thèse, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2003. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00804026/document>.

Wajcman, Gérard. « Ceci n'est pas une Vanité. Damien Hirst vu de près » *Revue La Cause du Désir* 85, n° 3 (2013): p. 125-32. <https://doi.org/10.3917/lcdd.085.0125>.

Wajcman, Gérard. *Collection suivi de L'avarice*. Nouvelle éd. Caen: Nous, « Antiphilosophique », 2014.

Wajcman, Gérard. *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*. Lagrasse: Verdier, « Philia », 2004.

Wajcman, Gérard. « L'image et la vérité ». *Savoirs et clinique* 3, n° 2 (2003): p. 57-71. <https://doi.org/10.3917/sc.003.0057>.

Wajcman, Gérard. *L'objet du siècle*. Lagrasse: Verdier, « Philia », 1998.

Wajcman, Gérard. *L'œil absolu*. Paris: Denoël, « Médiations », 2010.

Wajcman, Gérard. *Le maître et l'hystérique*. Paris: Seuil, Navarin, « Bibliothèque des Analytica », 1981.

Wajcman, Gérard. « Les Experts ». Paris: Presses universitaires de France, 2015.

Wajcman Gérard, « Les objets de l'art », *La Cause du Désir*, vol. 94, n° 3, L'École de la Cause freudienne, 2016, p. 80-87.

Wajcman, Gérard. « Louise Bourgeois, l'issue comique de la psychanalyse ». *La Cause freudienne*, n° 69 (2008): p. 221-33. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2008-2-p-221.htm>.

Wajcman, Gérard. *Nature de vase à la morte de Chine ou Pourquoi la peinture ne sent pas*. Amiens Creil: Musée de Picardie, Dumerchez, « Regard », 1997.

Wajcman, Gérard. « Note sur le stade du miroir conférence sur Radio-Lacan, Les lundis de l'AMP "Vers Rio 2016" ». Local de l'ECF, 27 novembre 2015. <https://radiolacan.com/fr/podcast/les-lundis-de-lamp-vers-rio-2016-au-local-de-lecf-marie-helene-roch-helene-bonnaud-gerard-wajcman-et-pierre-naveau-soirees-animees-par-laure-naveau/3>

Wajcman, Gérard. « Tableau ». *La Part de l'Œil*, n° 2 (1986). <file:///C:/Users/81841/Downloads/Wajcman-tableau.pdf>.

Wajcman, Gérard. *Voix suivi de Chut !*, Caen: Nous, « Antiphilosophique », 2012.

Wajcman, Gérard, et Marc-Olivier Dupin. *Le jeu du Narcisse: livret pour un opéra composé par Marc-Olivier Dupin [mus. non reprod. dans cette éd.]*. Collection Théâtre de Caen-Actes Sud. Arles Caen: Solin Théâtre de Caen, 1994.

Walusinski, Olivier, et Jean-Pierre Luauté. « La localisation viscérale des passions selon Pinel, Esquirol et leurs prédécesseurs, et le concept contemporain d'interoception ». *Annales Médico-psychologiques*, vol 179, n°3, mars 2021, p. 262-69.

Wat, Pierre. *Les nymphéas, la nuit*. Paris: Scala, « Ateliers imaginaires », 2010.

Watteau et la fête galante, catalogue d'exposition, [Exposition au Musée des beaux-arts de Valenciennes du 5 mars au 14 juin 2004], Paris : Valenciennes: Réunion des musées nationaux, 2004.

Watteau: les fêtes galantes, Édité par Etienne Jollet. Paris: Herscher, « Le musée miniature », 1994.

Widlöcher, Daniel. « L'objet du fantasme ». *The object of fantasy* 70, n° 1 (Janvier 2005): p. 19-29.
<https://doi.org/10.1016/j.evopsy.2004.03.012>.

Winnicott, Donald Woods. *Jeu et réalité: l'espace potentiel*. Paris: Gallimard, 2013.

Zabunyan, Elvan. « Striptease : désarticuler Duchamp par le genre ». *Cahiers philosophiques* 131, n° 4 (2012): p. 64-64. <https://doi.org/10.3917/caph.131.0064>.

Zapperi, Giovanna. *L'artiste est une femme: la modernité de Marcel Duchamp*. 1ère éd. Paris: Presses universitaires de France, « Lignes d'art », 2012.

Index des principales œuvres picturales reproduites

Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, ca 1485, Tempera sur toile, 172,5 × 278,5 cm, ca 1485, Galerie des Offices, Florence,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22507491>., 382

André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, huile sur toile, 290 cm x 430 cm, 1887, Université Paris Descartes., Paris, 27, 78

Vittore Carpaccio (École de), *La Prédication de saint Étienne*, 1,48 m x 1,94 m, 1525 (1^e quart du XVI^e siècle 1500, 1,48 m x 1,94 m, 1525 (1^e quart du XVI^e siècle 1500, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 408

Vittore Carpaccio (École de), *La Prédication de saint Étienne*, 1,48 m x 1,94 m, 1525 -1500 (1^e quart du XVI^e siècle), 1,48 m x 1,94 m, 1525 (1^e quart du XVI^e siècle 1500, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 408

Jean Siméon Chardin, *La Raie*, Morceau de réception 1728, huile sur bois, 114 cm × 146 cm, Morceau de réception 1728, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 394

Jean Siméon Chardin, *Le Panier de fraises des bois*, 1761, huile sur toile, 38cm × 46 cm, 1761, Photo : Artcurial, Collection particulière, <https://www.latribunedelart.com/un-chef-d-oeuvre-de-chardin-mis-en-vente>, Domaine public, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=114547545>., 407

Jean Siméon Chardin, *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière*, vers 1730, huile sur toile, 98cm × 77 cm, vers 1730, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 397

Gaëtan Gatian de Clérambault, *Silhouettes drapées - Femmes de Fès*, période contemporaine de à 1914, épreuve sur papier baryté, 82 mm x 119 mm, période contemporaine de à 1914 1789, Réunion des Musées Nationaux, musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris., 452

Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, huile sur toile, 3,92m x 4,96m, 1827, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 97

Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage...*, entre 1946 et 1966, à New York, Mixte, 153 × 111 × 300 cm, Philadelphia Museum of Art., Philadelphie, U.S.A. , 364

Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1964 1913, Ready-made - Métal, bois peint - 3° Photographie d'Albert Stieglitz, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm hauteur du tabouret : 53 cm hauteur du montage de la roue: 73 cm diamètre de la roue: 63,5 cm, 1964 1913, Réunion des Musées Nationaux, Centre Pompidou., Paris, 302

Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, 1949, Aquarelle sur papier, 45 cm x 37 cm, 1949, Galerie Michael Werner, Märkisch Wilmersdorf, Cologne, New York., 542

Lucio Fontana, *Il Guerriero*, 1949, céramique polychrome, 107 x 47 x 40 cm, 1949, n.r., Photo Sotheby's, <http://www.alaintruong.com/archives/2019/02/18/37111676.html>., 542

Lucio Fontana, *Lucio Fontana tenant une fleur devant une Fine di Dio (Fin de Dieu) lors de son exposition «Les Œufs célestes» en 1964*, photo personnelle tirée du catalogue d'exposition *Lucio Fontana: rétrospective*, [Exposition Lucio Fontana: rétrospective, au Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 25 avril au 24 août 2014], Paris: Paris Musées, 2014., 543

Jean-Honoré Fragonard, *Le Verrou*, 1778 1777, huile sur toile, 0,74 m x 0,94 m, 1778 1777, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 401

Jean-Honoré Fragonard, *Les Curieuses*, huile sur noisetier, 55cm x 66 cm, 1775-1780, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 399

Willem Kalf, *Nature morte au pot de Chine*, vers 1658, 1,015 m x 82,8 cm, vers 1658, Musées de Picardie, Amiens., 550

Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers*, 1508 1483, huile sur toile, 1,99 x 1,22, 1508 1483, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 418

Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, 1516 1513, Huile sur bois, 69 x 57 cm, 1516 1513, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 548

Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau*, 1519 1503, Huile sur bois, 168,4 x 130 cm, 1519 1503, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 230

Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste enfant*, 1499-1513, Dessin au fusain et pierre noire, craie blanche sur papier, 141,5 x 106,5 cm, National Gallery, Londres., 232

Barnett Newman, *Untitled (La Brèche)*, 1946, Encre de Chine sur papier, 91cm x 61 cm, 1946, Réunion des Musées Nationaux, Centre Pompidou., Paris, 538

Luca Penni, *Combat d'hommes nus devant un bûcher*, première moitié du XVI^e, Plume, encre brune, lavis beige, rehauts de gouache blanche, traces de stylet sur papier lavé beige. Collé en plein., 0,31 m x 0,475 m, première moitié du XVI^e, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques., 387

Marc Quinn, *A general view of « Lara Stone Naked on a Bed of Raw Meat »*, 30 mai 2013, Photo, 30 mai 2013, Photo by Marco Secchi/Getty Images, <https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualité/photo-d'actualité/169917178?adppopup=true>., 385

Raphaël, *L'École d'Athènes*, 1512 1508, fresque, 440 cm × 770 cm, 1512 1508, Palais du Vatican, Rome, Stitched together from vatican.va, Domaine public, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4406048>., 195

Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632, huile sur toile, 216,5cm × 169,5 cm, 1632., Mauritshuis, La Haye, 81

Sarkis, "Au commencement, l'apparition", tirée du Film vidéo de 2005 (3 min 26), 2005, photo personnelle tirée d'une vidéo, 2005, <https://vimeo.com/70322987>., 13

Paolo Uccello, *Mazzocchio, vu en perspective*, 1450 1300, Plume et encre brune, lavis brun et noir, stylet, règle, doublé, 00,156 m x 00,235 m, 1450 1300, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 503

Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, 1720, huile sur toile, 163x308 cm, 1720, Château de Charlottenburg, Berlin., 493

Antoine Watteau, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère dit aussi L'Embarquement pour Cythère*, 1717, huile sur toile, 129 × 194 cm, 1717, Réunion des Musées Nationaux, Musée du Louvre, Paris., 458

Antoine Watteau, *Le Rêve de l'artiste*, 1718 1717, huile sur toile, 63,8 cm x 80,6 cm, 1718 1717, collection privée., 490

Antoine Watteau, *Voulez-vous triompher des belles*, 1716, huile sur toile, 37x28 cm, 1716, The Wallace Collection, Londres., 460

Jacopo Del Zucchi, *Psyché découvre Éros*, 1589, huile sur toile, 173cm x130 cm, 1589, Galerie Borghèse, Rome., 348

Francisco de Zurbarán, *Sainte Agathe*, 1630-1636, huile sur toile, 127cm x 60 cm, 1636, Musée Fabre, Montpellier., 389

Francisco de Zurbarán, *Sainte Lucie*, 1636, huile sur toile, 115cm x 68 cm, 1636, Musée des Beaux-arts de Chartres, <https://mabooklist.files.wordpress.com/2012/01/francisco-de-zurbarc3a1n-saint-lucy-detail-4.jpg>., 392