



HAL
open science

Créations, performances artistiques et sportives : du fantasme à l'oeuvre

Carole Bouzidi

► **To cite this version:**

Carole Bouzidi. Créations, performances artistiques et sportives : du fantasme à l'oeuvre. Psychologie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2018. Français. NNT : 2018TOU20036 . tel-02367665

HAL Id: tel-02367665

<https://theses.hal.science/tel-02367665v1>

Submitted on 18 Nov 2019

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.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès



Présentée et soutenue par :

Carole Bouzidi

le 30 juin 2018

Titre :

Créations, performances artistiques et sportives : du fantasme à l'oeuvre.

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED CLESCO : Psychologie



Unité de recherche :

Laboratoire Cliniques Pathologique et Interculturelle (LCPI)

Directeur/trice(s) de Thèse :

Xavier Lambert, PU, université Toulouse 2,
Marie-Jean Sauret, PREM, université Toulouse 2.

Jury :

David Bernard, MCF HDR, université Rennes 2, examinateur,
Jacques Cabassut, PU, université Nice Sophia Antipolis, rapporteur,
Cécile Croce, MCF HDR, université Bordeaux 3, rapporteure,
Pascale Macary-Garipuy, université Toulouse 2, présidente.

CAROLE BOUZIDI

THESE

EN VUE DE L'OBTENTION DU DOCTORAT

CREATIONS, PERFORMANCES ARTISTIQUES ET SPORTIVES : DU FANTASME A L'ŒUVRE

SOUS LA DIRECTION

DE MARIE-JEAN SAURET

ET DE XAVIER LAMBERT

*Pôle 2 : « Clinique Psychanalytique du Sujet et du
Lien Social » du LCPI – Laboratoire Cliniques
Pathologique et Interculturelle*

*LARA – Laboratoire de Recherche en Audiovisuel –
SEPPIA – Savoirs Praxis Poïétiques en Art*

ED ALLPHA

ED CLESCO

Remerciements

Un grand merci à Martine, ma mère, qui a réussi en quelques mots, à m'inciter à entamer cette thèse ; ainsi qu'à Etienne, qui au quotidien durant une bonne partie de ce parcours, m'a supportée, dans les deux sens du terme.

Aux personnes dont l'investissement a particulièrement compté dans ma vie de sportive : Eric Dessoliès pour les premiers temps, Mathilde Hybois, elle aussi sportive, au cours de mon « adolescence », Pierrick Gosselin sans lequel je n'aurais pas pu bousculer celle que j'aurais cru être, et gagner le titre de Championne d'Europe en 2012 ; Roberto D'Angelo qui m'a amené de l'ouverture, une certaine sagesse et aidée à me réconcilier avec moi-même dans les années moins heureuses suite à ce titre, Franck Peyrical pour sa disponibilité au pied levé et sa bonne humeur à toute épreuve. Je souhaite exprimer toute ma gratitude envers Jérôme et Michaela Daille, qui à ce jour me soutiennent énormément. Par ailleurs, j'ai été et suis encore accompagnée par des acteurs de la Fédération Française de Canoë-Kayak et des Sports de Pagaie, merci à eux. Ma gratitude va également aux « paramédicaux » dont l'investissement au-delà de toute attente est d'un grand recours : Olivier Errard, Olivier Sourbès, Jérôme Grest, Antoine Stéphan notamment. Merci aussi à Pierre Mahé pour sa présence à mes côtés durant un temps.

Merci à Isabelle Inschauspé, pour son sens clinique, qui lui a permis de m'accueillir en tant que sportive et jeune femme dans les années 2000, et pour sa disponibilité comme professionnelle, qui plus tard m'a servi en tant que psychologue débutante.

Merci aux psychanalystes d'obédience lacanienne, que j'ai rencontrés à titre d'analysante durant la décennie qui vient de s'écouler. Le cheminement que j'ai pu mener à leurs côtés m'est vital.

Aux personnes dont les rencontres ont jalonné ma formation universitaire et mes réflexions. Entre autres en S.T.A.P.S. dans les années 2000, à l'Université de Toulouse III – Paul Sabatier : surtout Patrick Clerc, Annie San José qui à l'époque m'a encouragée à m'engager en parallèle en Licence de psychologie. Durant ce cursus : les enseignements de Sidi Askofaré et Marie-Jean Sauret à Toulouse II anciennement Le Mirail, m'ont permis une rencontre vivante et éclairée avec le champ psychanalytique, et m'ont particulièrement marquée de par leurs efforts de partage, leur convivialité, leurs engagements et leurs mises en discussions. Au cours de mon Master 2 à l'Université de Rennes II : Alain Abelhauser, David Bernard, Philippe Carpentier, Laurent Ottavi notamment, ont été marquants, et leurs apports me sont encore actuellement précieux.

Dans le domaine de ma professionnalisation en tant que psychologue : mes stages auprès d'Eric Pordoy (CHP de Pau, 64), d'Ariane Comte (CHP de Pau, 64), et de Marianne Blin (MAS de Thorigné-Fouillard, 35) ont été essentiels, merci à chacun pour sa disponibilité, et son accueil, selon son propre style.

La clinique auprès de personnes âgées dans le cadre de mon emploi de psychologue en maison de retraite (mai 2013 – mars 2018), est loin d'avoir été étrangère à mes avancées de doctorante. L'équilibre de mon environnement professionnel en a d'ailleurs été une condition. A ce titre je remercie les acteurs de l'association Saint Joseph : en premier lieu Philippe Duboé, Anne-Marie Péborde, et toute l'équipe de direction, les membres du conseil d'administration dont Michel Roger et Alain Guinaudeau, et bien sûr tous mes collègues, notamment Amandine Razimbaud et Annie Pruvot auprès desquelles j'ai énormément appris. Les intérêts de cette association ne sont pas uniquement privés, la démarche de non – profit autour du vieillissement et de la fin de vie est une nécessité absolue, toute l'humanité gagnerait à la faire grandir.

Mon emploi a été soutenu par la Direction Régionale de la Jeunesse, des Sports et de la Vie Associative Nouvelle Aquitaine, envers laquelle j'exprime ma reconnaissance. Merci à Thierry Zocca, qui y est responsable du suivi socioprofessionnel des athlètes.

La rencontre associative entre professionnels a été très positive pour la débutante que je suis, ainsi je remercie grandement les « piliers » d'ApsyG, Association de Psychologues en Gérontologie du Bearn et de la Soule : Anna Cywinska, Karine Dumond, Béatrice Hayez, Marjorie Chevalier, Anaïs Soulié notamment.

Concernant mon parcours de thèse proprement dit : merci à Carole Hoffman et Edwige Armand, du LARA-SEPPIA, qui m'ont aidée à ouvrir des portes et m'ont fait profiter de leurs réseaux et références. Merci et bravo aux enseignants et chercheurs de l'axe 2 du LCPI : Sidi Askofaré, Laurent Combres, Pascale Macary-Garipuy notamment, qui contre vents et marées ont su tenir le cap durant ces quelques dernières années particulièrement difficiles, tant au plan institutionnel que parfois personnel. Merci à mes collègues doctorants : Sami Chiha, Nathalie Evrevin, Felipe Drut notamment, pour les intéressants échanges que nous avons pu avoir, et qui se renouvelleront, je l'espère ! Merci à Ella de m'avoir aidée pour la traduction de mes résumés. Merci aussi Marie, pour l'aide de toute dernière minute.

Merci à Xavier Lambert, qui m'a ouvert des perspectives du côté du champ de la théorie de l'art, ou plutôt des théories des arts et de l'acte créateur. Son œuvre d'artiste a par ailleurs constitué un arrière-fond important dans mon travail. Merci à Marie-Jean Sauret, dont le positionnement et l'investissement sont inestimables pour des milliers d'étudiants. J'ai perçu que l'éthique de mes directeurs de thèse s'est concrétisée dans le soutien de mon désir à la recherche, sans forcément s'occuper de la forme qu'il allait pouvoir en résulter. Je tiens à leur exprimer ma grande reconnaissance pour cela. Cette liberté m'a permis de grandir.

Un grand merci aux artistes, danseurs, sportifs, acteurs institutionnels, dont j'ai gardé l'anonymat, qui ont bien voulu se prêter à cette étude.

Mes sincères remerciements vont également à : David Bernard, Jacques Cabassut, Cécile Croce, Pascale Macary-Garipuy, pour avoir accepté de faire partie de mon jury.

Plan

Note de lecture	8
Introduction	11
Interrogations.....	11
Situation théorique.....	12
Problèmes	14
A propos du corps.....	17
Précisions	21
Le double mouvement de la performance	27
Démarche	31
I – La performance comme œuvre.....	35
1) <i>Etymologies, définitions, fonctions : sport, art, création, performance.</i>	35
Le sport.....	35
L’art.....	37
Sports et arts : caractéristiques communes.....	40
Institutions, statuts de l’artiste et du sportif, regard	
Suivons Johan Huizinga et sa conception du jeu	
Compétition et éthique	
Autres points communs : sur le plan singulier, apprentissage et enseignement	
La création : l’acte créateur.....	52
La performance.....	58
2) <i>Approches historiques et données actuelles de la performance.</i>	62
Eléments d’histoire du sport : prémices.....	62
Le sport moderne.....	66
Les foyers d’expansion	
Le mouvement olympique	
Sport « naturel » ?	
Corps et mesure	
Le sport comme outil politique	
Le sport comme fait civilisationnel	
Les travers du sport.....	83
Sport élitiste, perversi, financiarisé, aux intérêts privatisés	
A propos du football	
A propos du dopage	
Quels espoirs ?	
Pour conclure	
Eléments d’historique de la performance artistique.....	97
Contenus de performances. Eléments de discours de quelques performeurs.....	106
Actionnistes, Gina Pane, Joseph Beuys	
Le rôle de l’artiste	
Paroles de Yann Marussich et de Marina Abramović	
Performeurs politiques	
Artistes féministes	
Bruce Naumann : le corps contraint, Dan Graham : le corps perceptif	
Conclusion	
3) <i>Politique de l’œuvre.</i>	130
4) <i>Ethique.</i>	133
5) <i>Quand une performance fait œuvre.</i>	137
Le processus : « chaos » puis « diagramme », « système d’équivalence » ou « logos »	
Le « chaos » : un réel	
Le réel en nous : l’inquiétante familiarité	

Approcher le réel par les mythes
 Implications du réel. Les rapports de l'œuvre à l'inconscient
 A quoi répond l'utilisation du corps ?
 La place du corps dans le lien social moderne

II – Psychologie de l'art, psychologie du sport.....	152
1) <i>Œuvre d'art et expérience esthétique</i>	152
2) <i>Psychologie de la création artistique</i>	154
3) <i>Éléments de sociologie et de psychologie du sportif</i>	160
4) <i>A propos du transfert, à propos du désir</i>	166
5) <i>Questionnements</i>	175
III – La psychanalyse contre une naturalisation de l'acte.	180
1) <i>Réalité et perception</i>	180
Organisme versus corps	
A propos de la jouissance	
A propos de la perception : la question du réel	
Réalité, sujet, Autre, objet	
2) <i>Pulsion, sublimation</i>	199
3) <i>A propos de l'acte</i>	208
IV – Du fantasme.....	216
1) <i>Désir, objet (a), fantasme</i>	217
2) <i>Divers abords du fantasme</i>	224
Le fantasme comme représentation d'action.....	224
Le fantasme et ses déclinaisons.....	225
Fantasme et fiction.....	229
Fantasme et réalité.....	230
Le fantasme comme défense.....	231
Fantasmes originaires.....	231
Origines du fantasme.....	233
Modalités d'expression du fantasme.....	234
Le fantasme comme cadre : un abord imaginaire.....	236
Le fantasme comme synthèse et axiome.....	238
3) <i>Le fantasme en fin de cure analytique</i>	241
Symptôme - sinthome	
A propos de l'association libre et de l'interprétation	
Concernant la pulsion, la jouissance	
Du point de vue du transfert	
La question du reste : le rapport à l'objet (a)	
4) <i>L'acte performant peut-il être pensé comme homologue à une fin de cure ?</i>	252
V – Essai pour le lien social.....	257
Lectures socioéconomiques	
Les mathèmes des discours	
Arts et sports comme discours	
Conclusion.....	274
Bibliographie et références.....	281
Index des principaux éléments cliniques.....	298
Résumés.....	300

Note de lecture

Les noms des ouvrages et des œuvres sont soulignés. Y est apposée la première année d'édition ou d'exposition.

Les titres de chapitres et d'articles de revue sont notés entre guillemets, les noms de revues figurent en italique.

Toutes les citations, sauf erreur, figurent en italique.

Les comptes rendus de nos approches cliniques sont encadrés.

Les noms des personnes rencontrées ont été modifiés.

Pour l'extension de la psychanalyse !

Introduction

Interrogations

Les questions qui ont animé le présent travail concernent trois registres.

Premièrement, celui de la motivation, des raisons et des possibilités psychologiques d'un engagement passionné et à long terme dans le cadre d'une activité qui relève du domaine de l'art ou du sport. Les niveaux d'engagement auquel nous nous intéressons, correspondent à ceux où cette activité représente l'orientation d'une bonne partie, voire de la totalité des investissements des sujets. Cela implique des aménagements de leur quotidien et, parfois, à ce qui peut être qualifié de renoncements. Nos repères comportent également l'importance de l'articulation des organisations collectives autour des sujets investis dans leur pratique artistique ou sportive, c'est-à-dire la prise de l'institution sur eux, à différents degrés et sous diverses modalités.

Deuxièmement, celui de l'instant de la performance ou de la création, qui se caractérise, dans le discours des concernés, par un état corporel transformé, un état qui refuse l'explication, ne souffrant même aucun descriptif recevable, se caractérisant parfois par l'invention de néologismes. Dans le champ sportif, des termes tentent d'en rendre compte, comme la « zone », le « flow », reflétant le caractère à la fois précis et étrange d'un état inhérent à la performance, relevant d'une harmonie du corps et de son environnement, ainsi que d'une intensité des sens mis en jeu dans la motricité. Dans le monde des arts, nombreux sont les termes qui veulent approcher ce qui se passe lorsqu'une création s'effectue : du magique au surnaturel, en passant par les élaborations de certains sur le chamanisme. « *Infralangage* », état « *prélogique* » ou « *préverbal* », visent à témoigner d'un état à la fois hors sens et indescriptible. Reflétant un état de savoir sans verbalisation, ces moments d'extase animés par une motricité et/ou une sensorialité augmentée, ressemblent à ce qui peut être atteint au travers de paradis artificiels, d'états de transe ou d'expériences mystiques.

Troisièmement, nous nous interrogeons sur les aspects sociaux des activités artistiques et sportives : comment se fait-il qu'elles soient de nos jours autant valorisées et qu'elles génèrent de telles captures au niveau du collectif ? De quel type de collectif s'agit-il ? Ou bien est-ce plutôt la collectivité moderne, les caractéristiques intrinsèques du lien social, qui génèrent le développement d'activités artistiques et sportives dans leurs modalités actuelles ? Au sens courant, dans notre modernité, sports et arts sont élevés au rang de « passions », reconnues structurant l'existence de millions de personnes. Elles comprennent de multiples activités et sont désormais devenues essentielles à l'humanité dans sa globalité. Les politiques publiques des Etats et des instances internationales les intègrent de façon systématique. Au risque de paraître abuser de l'expression¹, nous considérons l'art et le sport comme des « faits sociaux totaux ».

Ces interrogations nous ont amenés à réfléchir à une possibilité de leurs mises en correspondances. C'est ainsi que nous nous appuyons sur le concept de fantasma.

Situation théorique

Nous nous attacherons à développer tout au long de notre étude, des ponts entre la « théorie » et la « pratique ». Nous devrions plutôt écrire : les pratiques, qu'elles soient sportives, ou artistiques, abordées dans leurs phénoménologies, seront mises en perspective avec une certaine approche de la vie psychique.

La théorisation de la vie psychique est l'un des trois versants de la psychanalyse telle que l'a définie Sigmund Freud à ses débuts (1921)². Elle est en étroite relation avec l'expérience psychanalytique, à savoir l'association libre dans le cadre de la cure, comme moyen d'accéder aux processus psychiques autrement inabordables. Elle est également indissociable des conséquences d'une cure, qui se veulent thérapeutiques, au sens le plus

¹ Wendling T., « Us et abus de la notion de fait social total. Turbulences critiques », *Revue du MAUSS*, n° 36, 2010/2, p. 87-99.

² « *Psychanalyse* » et « *Théorie de la Libido* » dans : Freud S., *Œuvres Complètes – Psychanalyse – vol. XVI, 1921-1923*, PUF, 2010 (3^e éd.). Cette définition se trouve aussi dans l'article « *Psychanalyse* » de L'Encyclopédie de 1922 (cité par Laplanche J. et Pontalis J-B. dans le *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF, 2011 (1^{ère} éd. 1967)).

large qui soit³. « La » psychanalyse n'existe pas en tant que pratique. En effet, chaque analysant, dans un certain cadre et en compagnie d'un analyste, procède à « une » psychanalyse⁴. Cependant nous maintiendrons le pronom déterminé pour désigner l'ensemble auquel nous nous référons, pouvant être abordé comme un corpus théorique. Nous soutenons que la psychanalyse ne se limite pas à ce qu'il se passe dans les cabinets d'analystes. D'une part parce que ces derniers théorisent et écrivent depuis plus d'un siècle. D'autre part, analystes et analysants ne passent pas toute leur vie autour du divan, ils participent du lien social et de leurs implications au sens général : dans la famille, dans l'entreprise, dans leurs loisirs, dans la vie politique, à l'école, à l'université... Et l'ambition de la psychanalyse est bien de développer une qualité du social, en proposant un aménagement d'accueil à la singularité.

Nous nous situons donc dans le champ de ce que l'on appelle la psychanalyse en extension. Il ne s'agit pas d'appliquer le corpus psychanalytique aux faits artistiques, sportifs, sociaux. Il n'y a d'application directe de la théorie que dans la psychanalyse en intension⁵, c'est-à-dire dans la cure elle-même. Il ne s'agit pas non plus d'analyser des productions des domaines de l'art et du sport, en calquant sur ces phénomènes ce qui serait motif d'interprétation lors d'un cheminement singulier de cure. Nous souhaitons éviter une approche qui soit anecdotique ou qui viserait à ériger en leçons universelles quelques exemples de trajectoires.

A notre niveau, il s'agit de repérer certaines notions de la psychanalyse et de les mettre en perspective avec ce qui paraît se jouer dans certaines trajectoires et productions d'artistes et de sportifs, à partir de leurs témoignages. Nous recherchons donc une opérationnalisation des concepts. Notre visée est également d'alimenter les réflexions sur l'utilité sociale de l'art et du sport, à partir de ce qui peut être pensé au niveau du collectif.

³ Au plan du sujet, il s'agit, non pas de l'éradication du ou des symptômes, qui occupent une ou des fonctions, mais du développement d'une plus grande liberté vis-à-vis de l'Autre, une responsabilisation quant à ses décisions et ses actes. La dimension thérapeutique d'une cure est en fait secondaire.

⁴ Cf. Bruno P., *Une Psychanalyse, du Rébus au Rebut*, Erès, 2013, p. 17.

⁵ Au sujet de la psychanalyse en extension et en intension, voir : Sauret M.-J., *Psychanalyse et Politique*, PUM, 2000, pp. 122-128.

Problèmes

Nous proposerons dans ce travail une lecture de ce qui, dans l'art et dans le sport, remplit des fonctions subjectives. Autrement dit : à quelle(s) nécessité(s) leurs productions et les traitements qui leur sont réservés répondent-ils ? Au sein des champs qui nous intéressent, une performance reconnue comme telle, relève de l'intime. Le sujet y mise sa singularité même. Comment une émancipation vis-à-vis de l'Autre est-elle possible, dès lors que la destination de la production est vouée, et ce dès ses prémisses, à être publique ? Par ailleurs, comment se fait-il que ce qui fait signe d'une singularité, puisse être récupéré et valorisé socialement ? Et pourquoi le lien social actuel se trouve-t-il autant intéressé par cette singularité ?

Les manifestations du sport et de l'art sont prises dans le marché, au-delà du fait que leurs imaginaires peuvent participer à sa logique. Le marché a valeur de catalyseur à leur développement. Artistes et sportifs participent d'un système qui s'intéresse non seulement à ce qui est décoratif, beau, bien ou vrai, afin de l'affubler à ceux qui prétendent le mériteraient plus que d'autres, mais au sens plus large, à tout ce qui est monnayable, d'autant plus si cela se trouve susceptible de participer à une distraction. Cependant cette logique est loin de promouvoir le développement vertueux d'activités qui pourraient participer, dans le cadre d'institutions travaillées, à la formation d'une humanité plus épanouie et plus heureuse. Les arts et les sports comportent-ils par essence, une valeur qui serait vertueuse, positive pour le genre humain ? On est tenté de répondre par l'affirmative à cette question, dès lors qu'on observe leurs capacités à discipliner les corps, à réguler les pulsions et à orienter les organisations. Avançons cependant ici que cela dépend de ce que l'on en fait, cela dépend de la teneur des discours qui les supportent, de la visée dans laquelle on les inscrit. On peut dire, pour le moment, qu'il vaut mieux orienter l'énergie humaine à la production d'objets et de réalisations inutiles et « innocentes », à valeurs métaphoriques dans les rapports au réel et à la jouissance, que la libérer à des fins mortifères. Mais peut-on dire que l'art et le sport recèlent intrinsèquement des possibilités pour échapper au capitalisme, c'est-à-dire pour éviter de s'en faire les serviteurs ? Sont-ils de fait des moyens d'une cohésion collective qui peut être qualifiée de saine ? Leur valeur est-elle occupationnelle, peut-elle être portée au registre de la thérapeutique, ou de l'essentiel pour l'humain ?

Il nous importe de traiter de la possibilité d'une approche de la performance qui admette une certaine qualité du lien social. Il ne s'agit pas de considérer l'art et le sport comme de simples miroirs de notre société, sur lesquels ou au sein desquels il suffirait d'agir pour obtenir automatiquement des effets collectifs⁶. Il se trouve tout de même, que d'un point de vue de la sociologie des catégories socioprofessionnelles, le monde des arts reproduit les inégalités de l'ensemble de la société⁷. Il en est de même pour les sports. Les champs qui nous préoccupent présentent chacun, selon un certain point de vue, les caractéristiques de communautés – îlots qui seraient éloignées du reste de la société, dont les acteurs seraient coupés du monde, auraient des conditions de vie différenciées. La teneur des activités en question les soumet à un arbitraire du traitement du travail et des productions, que ce soit en ce qui concerne leurs conditions matérielles, ainsi qu'en termes de définition de leur professionnalité⁸. Impossibilité de saisir matériellement ce qui fait l'artiste et le sportif, et grande disparité des conditions de vie, renvoient à la question de ce qui fait art et ce qui fait sport aujourd'hui.

Deux des caractéristiques principales du sport et de l'art sont d'être des donnés à voir, et de mettre en jeu des corps, ce qui leur attribue automatiquement une dimension politique. Ils ne sont pas exempts de véhiculer de l'idéologie. Il nous importe donc de contribuer à développer une réflexion sur leurs fonctions et leur éthique, nous apparaissant primordiale pour contribuer à leur efficace dans un sens qui soit désirable. Dans le contexte qui est le nôtre, celui de l'hégémonie du discours capitaliste, les productions artistiques et sportives sont utilisées. Leurs principes sont utilisés de manière à alimenter la hiérarchie des classes. La monstration artistique vise à servir la beauté de l'image de ceux qui peuvent se permettre de posséder des objets valorisés, tout en étant les pourvoyeurs de leur production. Ils sont les maîtres de la marchandisation de l'art, tout en soutenant des discours prônant la soi-disant autorégulation du marché et la liberté des artistes. La possession des œuvres et le contrôle des attributions de valeurs ne visent-ils pas à renforcer les croyances envers la certitude d'une société bien agencée ?

⁶ Bertrand During avance cette idée dans son article : « La Sociologie du Sport en France », dans *L'Année sociologique*, 2002/2 (Vol. 52), pp. 297 – 311.

⁷ « 20 % des individus concentrent environ 80 % des rétributions monétaires ou symboliques mises en circulation », tel que le souligne Pierre-Michel Menger dans sa leçon inaugurale au Collège de France (2013).

⁸ Menger P.-M., *Sociologie du Travail Créateur*, leçon inaugurale, Collège de France, 2013-14.

De leur côté, les pratiques sportives ont toujours été les supports de propagande. Promulguées au début de leur développement comme d'excellentes occupations durant le temps des loisirs des classes populaires, puis comme des éléments de construction des « races supérieures », elles sont devenues utiles dans le cadre des discours sur la santé publique⁹, instruments utiles pour l'exercice d'un biopouvoir (Michel Foucault). Leurs images et les représentations qui leur sont associées sont désormais couramment utilisées pour servir des identifications qui fonctionnent dans le cadre du néolibéralisme.

Frédéric Lordon¹⁰ propose que la logique capitaliste, influençant les institutions, les encourage à produire ce qui peut rendre les « opprimés consentants » joyeux. Sports et arts peuvent tout à fait être considérés comme un opium du peuple, selon l'expression de Karl Marx (1843) à propos de la religion, servant les intérêts des privilégiés.

Peut-on dire pourtant que tous les acteurs de ces champs sont inmanquablement contaminés par la recherche d'intérêts personnels au détriment de ceux des autres et de la collectivité ? Serait-ce là le seul motif d'investissement au sein d'une activité, que nous puissions identifier ? Mais encore et en d'autres termes, est-ce que la valorisation sociale identifiée par Freud comme composante de la sublimation, serait la seule raison d'un investissement dans une activité ou un champ artistique ou sportif ?

Supposer un investissement dans l'une ou l'autre des activités de l'art ou du sport, comme conséquence d'un suivisme social ou d'une recherche de valorisation, reviendrait à le rabattre sur une identification sans nuance du sujet vis-à-vis de prédécesseurs. Il nous semble que cela contreviendrait justement à ce qui fait l'essence des champs en question. S'ils ne sont voués qu'à la répétition et à la reproduction sociale, ils signent leur échec interne. Comment pourtant les concevoir distincts d'une apologie de l'individualisme ou d'une nouvelle religion structurée autour des figures qui y sont sous les projecteurs et y font office d'exemples ? Autrement dit, l'investissement d'un sujet au sein d'une activité sportive ou artistique peut-il s'expliquer uniquement comme une soumission à l'Autre (l'Autre de la communauté, l'Autre de l'existant qui lui donne une forme) ?

⁹ During B., déjà cité.

¹⁰ Lordon F., *La Société des Affects*, Seuil, 2013.

La performance est un signifiant-maître de notre époque. Elle correspondrait à une référence, une visée ou à un modèle d'action, dans tous les secteurs de l'activité humaine. Elle indiquerait la façon dont l'activité doit s'orienter, les manières dont chacun et chaque groupe doivent s'organiser. Elle sous-entend des modalités et des critères de mesure. Elle est représentative du temps de la domination de la science et des technologies. Sur le plan factuel, toute action peut être considérée comme performance. C'est bien le contexte socioculturel qui permet de l'ériger en tant que telle¹¹.

Nous décalant de la prégnance du terme au sens courant, nous avons choisi d'explorer les champs de l'art et du sport. Ils connaissent des engouements et des schémas qui nous paraissent emblématiques de la modernité. La performance, dans sa déclinaison propre à chacun de ces champs, par son caractère évanescent, cristallise les attentions, les regards, et par conséquent les moyens. Le centre en est le corps.

A propos du corps

Dans le domaine sportif, lorsqu'on parle de performance, on considère un corps à hautes capacités, modifié par des entraînements souvent échelonnés sur plusieurs années, affublé de valeurs telle que l'ascétisme, le travail, l'efficacité. Ces valeurs se trouvent être accessibles et démontrables par des mesures, qu'elles soient métriques, chronométriques, pesées, ou mesures d'une opposition dans un temps imparti. Tous les sports présentent une législation poussée, pouvant être complexe, structurent des groupes, donnent lieu au développement d'organisations collectives, d'institutions et de communautés. La scène de la compétition offre une structure définie à l'avance : on sait, avant l'événement, qu'il y aura un-e sportif-ve victorieux-se, un podium, un classement¹².

¹¹ Schechner R., *Performance Studies : An Introduction*, Londres-New York, Routledge, 2002, cité dans : Féral J., « De la Performance à la Performativité », *Revue Communications*, Seuil, n° 92, 2013/1. Cette idée rejoint la définition freudienne de la sublimation, comme atteinte d'un but socialement valorisé. Toute production sublimée se trouve donc historiquement située.

¹² C'est ce que Bertold Brecht exprime lorsqu'il remarque que : « *Dans les salles de sport, au moment où les gens prennent leurs places, ils savent exactement ce qui va se passer ; et lorsqu'ils sont assis, c'est exactement le spectacle attendu qui se déroule sous leurs yeux : des hommes entraînés déploient des forces qui leur sont propres et de la manière qui leur est la plus agréable [...]* » - cité dans l'article le concernant de l'Encyclopédie Larousse [en ligne], consultée le 21/11/2017. Ce point de vue est celui d'un spectateur extérieur à la scène. Il ne prend pas en compte les historiques, les incertitudes, les identifications inhérents à tout engouement.

Néanmoins, le corps comprend une dimension d'insaisissable et d'inassimilable à une théorie : c'est tout le champ de la psychopathologie qui en témoigne. A considérer le corps comme maîtrisable de manière seulement partielle, et une performance de référence atteignable de façon seulement singulière, on comprend que la compétition, situation collective pourtant planifiée, introduit une incertitude quant à l'issue du potentiel des corps, qui se trouve être source à la fois d'angoisses et d'enthousiasmes.

Au travers d'une performance artistique, le corps est un support privilégié de l'œuvre, voire son matériau principal. Réifié, il renvoie à la valorisation de sa séparation d'avec l'esprit, aux possibilités de ses manipulations (qui s'ouvrent avec l'accroissement de nos outils et technologies modernes), à nos relations vis-à-vis de ce que l'on perçoit de sa matérialité d'organisme, et de la matérialité en général. Elle peut viser à représenter une sorte de liberté subjective en déroulant une action imprévue et imprévisible. Elle peut porter un message qui se déchiffre au fur et à mesure de son accomplissement. Elle met en jeu le vivant et l'action, par opposition aux objets « traditionnels » du champ de l'art, revendiquant ainsi d'en faire bouger les contours. Elle peut être décriée, dans le sens où elle rejoint certains modes de jouissance actuelle, qui privilégient le caractère éphémère des situations et des objets, justifiant ainsi leur accumulation.

Dans les deux cas, sportif et artistique, on a affaire à des corps décalés des normes de notre époque, pour en constituer des canons. Par le biais de multiples techniques et pratiques, dont la sophistication et le jusqu'au-boutisme peuvent flirter avec les limites de la pathologie, ils sont séparés d'une naturalité qui leur serait associée. Pourtant, certains discours accentuent une composante d'animalité qui y serait attribuée. Pour parvenir à ce qui est reconnu comme une réussite, nombreux sont les témoignages de performeurs qui disent procéder d'un « retour » à leur organisme, se réduisant, ne serait-ce que momentanément, à leurs systèmes de perception et de motricité. C'est par exemple ce que l'on peut entendre dans les allocutions de Marina Abramović, qui promet un détachement des objets pour atteindre son « être véritable ». Dans le domaine sportif reportons-nous par exemple, au témoignage du grimpeur Romain Desgranges¹³.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=u9tGGRvue0E>, notamment aux alentours de la 27^{ème} minute.

Phénomènes de rupture transitoire de la pensée, d'absorption dans l'action, les discours tentent de traduire des états de plénitude dans le mouvement, ou plus globalement, dans l'activité. Culture et Nature y sont définitivement séparées, et la performance s'inscrit sous l'égide de l'instance de la Nature. Le recours à la sémantique du physiologique, de l'organique ou de l'animalité vient à l'endroit d'un manque de mots pour qualifier une situation. Avançons ici qu'il s'agit d'un recours à une dimension mythique¹⁴. Cependant, il ne s'agit pas de dénier cette tendance à décrire une mise en veille de la pensée, là où la motricité du corps est mise en jeu. A l'opposition de la marche rousseauiste, qui favoriserait une bonne harmonie des pensées et des idées, les discours laissent supposer que l'on approcherait une essence de ce que l'on est grâce à une performance, tout en s'exemptant de penser.

Les engouements générés par la performance, qu'elle soit artistique ou sportive, nous intriguent. Ne seraient-ils pas les signes d'une nécessité vis-à-vis des questions indues par le développement des sciences et des technologies ? Celles-ci assignent l'homme à une résidence limitée, notamment au regard des possibilités des systèmes auto génératifs, de l'intelligence artificielle, par exemple, pour ne citer qu'elles¹⁵. L'homme se trouve cantonné à ses insuffisances, à son humanité, là où un discours scientifique promet des possibilités infinies, considérant les problèmes humains comme de simples formalités temporaires.

Par ailleurs, la performance, qu'elle soit sportive ou artistique, correspond à des mises en scènes et des schémas impliquant une dissymétrie entre regardeurs et regardés. Cela correspond à un modèle religieux¹⁶. D'un côté se situe l'ensemble des spectateurs, de l'autre quelques sujets mesurés et identifiés comme éminents, au sein de la mise en scène. Cela concrétise un schéma de hiérarchie accepté par tous, de valorisation de

¹⁴ Michel Lapeyre (1997), dans *Au-Delà du Complexe d'Œdipe* (Anthropos), justifie le mythe freudien de la horde primitive comme solution élaborée en un point de non – savoir. Pour aller plus loin, reportons-nous entre autres au chapitre « *Biologisme* » de *Psychanalyse et Politique*, PUM, 2000, ainsi qu'à l'article « Un XXIème siècle religieux », de Marie-Jean Sauret également, publié dans *L'Humanité* du 12 juin 2017.

¹⁵ Idée développée par Boris Cyrulnik, cité par David Bernard dans sa thèse *L'Hontologie*, Psychanalyse, Univ. Toulouse II, 2005.

¹⁶ Idée mise en évidence par Pierre Legendre dans *La Passion d'être un autre, Etude pour la danse*, Seuil, 1978. C'est également ce que souligne Guy Debord dans *La Société du Spectacle*, Gallimard, 1967 (1^{ère} éd. 1992), p. 30. Il y avance que le mode d'être concret du spectacle est l'abstraction. « *Dans le spectacle une partie du monde se représente devant le monde, et lui est supérieure* ».

quelques-uns, exceptionnels, par contraste à la série des autres humains. Les représentations de valeurs et de transcendances sont liées à celles que chacun peut élaborer pour répondre aux questions de son être. Certaines productions, dans le domaine des arts, visent à questionner ce rapport dissymétrique des regardeurs et des regardés, en investissant l'espace public, et/ou en procédant à des installations participatives, par exemple. Dès lors les actions et réactions des participants font partie de l'œuvre, qui en devient unique, éphémère, contingente.

Le corps, cette « *machine à être* » selon le mot de Pennac¹⁷, est un organisme sur lequel s'est greffé le langage. L'inconscient, tel qu'on l'aborde, se distingue du registre de l'organisme¹⁸. La clinique du corps, celle des hystéries et celle des psychoses, et au-delà dans le domaine plus courant qui concerne l'alimentaire, le sommeil, le registre des apparences, la sexualité, etc., montrent bien que les comportements humains à l'égard de leur corps ne peuvent être cernés par une quelconque théorie de l'instinct. Les besoins, dès les premiers temps de vie, sont érogénéisés et du fait de notre condition néotène, comportent une dimension sociale. Le corps s'imbrique dans le culturel et l'institutionnel, via la langue. Marie-Jean Sauret¹⁹ nous rappelle que « *l'humain naît deux fois – une fois comme organisme vivant, une fois comme sujet de la parole* ». Le sujet est donc séparé de son organisme, dont il recherche les fonctions dans son corps. Il s'en construit une image, appuyée sur un dialogue avec l'Autre. C'est ainsi que l'on peut considérer que l'art et le sport s'avèrent pouvoir être des prothèses, des « *solution(s) singulière(s) adoptée(s) par le sujet pour loger ce qu'il est de réel dans l'Autre de la culture* ».

Citons Michel Lapeyre : « *un corps humain, ce n'est pas un sac, ce n'est pas une masse, ce n'est pas une boule (sauf peut-être, quand c'est un cadavre, et encore !). Ce n'est pas une sphère ni une bulle, et ce n'est pas une forme, moule, modèle et idéal. Ce n'est ni compact ni fluide, c'est ouvert et tranché, c'est coupé et troué. Et c'est pour ça que ça ne cesse de se transformer sans arrêter de rester le même. Mutation sur invariance* »²⁰.

¹⁷ Dans les premières pages de *Journal d'un Corps*, Gallimard, 2012.

¹⁸ Lacan J., *Ecrits II*, Seuil, 1999 (1^{ère} éd. 1966), pp. 283-284.

¹⁹ Sauret M.-J., « Entre Corps et Organisme, la Voix, la Jouissance », dans : Hoffman C., Lambert X., *Corps en Mutations*, éd. Pleins Feux Nantes, 2010, pp. 39-49.

²⁰ Lapeyre M., « Le Corps : Encore !? », dans : *idem*, pp. 27-38.

Nous explorerons plus avant les rapports de l'humain à son corps, au travers de notre présent travail. Retenons ici que pour nous le corps humain dépasse sa dimension matérielle, il représente un au-delà du vivant et du biologique. Il ne peut se dissoudre totalement dans aucun discours. Cela peut se soutenir de l'observation de l'apparition des sépultures, sur lesquels on peut appuyer la naissance de l'humanité²¹. Le corps affecté de la structure du langage, s'inscrit dans une « *brouille* »²², dans un « *manque-à-être* ».

Précisions

Il est intéressant de remarquer que la question de la production est traitée, dans la performance, sur le plan de l'évanescence. La dimension éphémère qui en est une condition, nous met sur la piste des phénomènes de subversion, à la fois inhérents et nécessaires au sujet. La performance artistique, énigmatique, laisse la place à une pluralité des sens, donc aux interprétations et évocations. La performance sportive inclut des adaptations internes aux gestes et schèmes, pourtant répétés de multiples fois dans les exercices d'entraînement²³.

Toute performance touche au domaine de l'être en devenir, du sujet conçu comme ouvert. Le terme de subversion est employé par Jacques Lacan dans un article bien connu : « Subversion du Sujet et Dialectique du Désir dans l'Inconscient Freudien »²⁴. La subversion dont il y traite est celle que Sigmund Freud a introduite, par rapport à la conception du sujet. Premièrement, il s'est agi de considérer que « *le Moi n'est pas maître en sa demeure* » (1916). Deuxièmement, l'Inconscient se traduit en une chaîne signifiante qui interfère sur la vie du sujet. Il se trouve aux prises avec les signifiants.

Lacan pousse l'analyse, à partir des travaux de la linguistique (ceux de Fernand de Saussure et de Roman Jakobson), en avançant que c'est la structure même du langage qui établit les règles de l'Inconscient. Mais c'est bien Freud qui inaugure que le sujet

²¹ Lacan J., *Autres Ecrits*, Seuil, 2001, p. 409.

²² Lire à ce propos : Gallano C., « La Brouille du Corps », *L'en-je lacanien*, n° 13, 2009/2, pp. 119-139.

²³ Hauw D., « L'entrée « activité » pour l'analyse des techniques et des performances sportives des athlètes de haut niveau », *Bulletin de psychologie*, n°502, 2009/4, pp. 365-372.

²⁴ Dans les *Ecrits II*, Seuil, 1999 (1^{ère} éd. 1966), pp. 273-308.

apparaît et se situe d'un rapport au savoir. Contre Hegel, qui postule une immanence de la vérité sur le savoir, il met en évidence que la frontière entre la vérité et le savoir est mobile. Dès ses origines, la psychanalyse a donc à voir avec la science et les effets qu'elle produit sur les sujets. En tant que pratique, elle accueille les sujets de la science, pour cerner et soutenir ce qui les y oppose, ou en tout cas, ce qui, de leur être, ne peut se dissoudre dans le discours scientifique. C'est ce que l'on appelle « réel ».

En psychanalyse, le sujet n'est concevable que dans son rapport au langage. Peut être appelé sujet ce qui, dans l'humain, parle. Lacan invente le terme de *parlêtre* pour en rendre compte. Ce postulat comporte plusieurs conséquences. La structure à laquelle on s'intéresse est celle du langage, et les organisations identifiées : névrose, psychose, perversion, ne sont pas en elles-mêmes des structures, mais bien des modalités d'assujettissement vis-à-vis de la structure langagière²⁵. Il appartient à chacun de s'organiser avec la contingence des signifiants, et avec la pluralité des sens qui peuvent s'y attacher. Le propre du langage est d'offrir une variabilité infinie de sens. L'adoption d'un sens nécessite l'intervention du sujet. Par ailleurs, il y a une distance inévitable entre les signifiants (éléments du langage), et les choses (ce que l'on perçoit de la matérialité).

Toute approche psychanalytique vise à identifier et faire évoluer les rapports du sujet au langage. Avec Jacques Lacan, on dispose d'un nouveau paradigme d'acte du sujet, qui est le fait de parler. Que fait-on lorsqu'on prend la parole ? On procède à un agencement de signifiants. Cette opération ne peut s'effectuer qu'avec la mise en fonction des signifiants venant de l'Autre, impliquant sa reconnaissance, et avec un mouvement d'émancipation vis-à-vis de cet Autre. Cela nous renvoie aux deux opérations lacaniennes de l'émergence du sujet : aliénation et séparation. Soulignons le caractère contradictoire de la parole : « *sa fonction est de celer autant que découvrir* »²⁶.

L'Autre ne renvoie pas seulement à la notion d'altérité, ni à un ensemble de partenaires ou de personnes rencontrés au cours de l'existence, quoi que cet ensemble puisse convenir au sujet pour lui donner un aspect concret. L'Autre, c'est une instance

²⁵ Bruno P., « La Raison Psychotique », *Revue Psychanalyse*, Erès, 2005/2, pp. 73-103.

²⁶ Lacan J., « Discours de Rome », dans : *Autres Ecrits*, Seuil, 2001, p. 140.

reliée au fait d'être parlant. Une définition qu'en donne Pierre Bruno²⁷ nous permet de l'appréhender : « *l'Autre, c'est à la fois le « trésor des signifiants », le lieu de la vérité que cette existence du langage impliquerait, enfin le corps qui supporte l'un et l'autre [...]* ». Cette notion de notre « géographie » conceptuelle, permet de cerner des implications de la considération du sujet parlant²⁸, et surtout d'en élaborer des principes opératoires. L'Autre a une fonction topologique dans le système lacanien. Il permet de désigner les autorisations ou les limitations tacites que l'on associe à nos prises de parole et à nos comportements. La notion d'Autre illustre le fait que l'on ne peut penser l'être humain sans lien social, même si les illusions d'individualisme que nous fournit la modernité (y compris celles qui accompagnent les performances remarquables) nous y encouragent. Il ne s'agit pas de s'en remettre à l'Autre pour déresponsabiliser le sujet de sa condition. Etre parlant, c'est intégrer le matériel du langage (les signifiants), et l'utiliser de façon singulière. Approximativement, les signifiants correspondent aux mots (provenant de l'Autre) et leurs relations entre eux. Lorsqu'on parle d'aliénation et de séparation, c'est au regard de cet Autre. Il est la construction nécessaire au fondement du sujet. Toute relation du sujet à ses objets (au sens large) s'inscrit dans ce qu'il construit de lui-même en tant qu'objet de l'Autre, et le sujet est un effet de signifiant.

La subjectivité s'organise selon des signifiants-maîtres (que l'on note « S1 »), qui eux-mêmes structurent les discours qui constituent le collectif. Cette approche théorique a des conséquences logiques en termes de lien social et de « bonne santé institutionnelle » (dans le champ médico-social, par exemple). Il s'agit, pour les institutions, de se questionner sur le choix du « type d'Autre » que l'on veut incarner, et sur les systèmes de valeurs (les signifiants-maîtres) que l'on y met en place²⁹. Lorsqu'on vise à concrétiser une aide, il s'agit d'incarner un Autre qui ne soit pas totalitaire, qui renonce à une toute-puissance, qui problématise (c'est la fonction des psychologues en institution, par exemple)... En bref, qui aménage une place à l'impossible, qui relativise les positionnements vis-à-vis des situations (de soins, de prises en charge, par exemple). Cela sollicite une dimension temporelle non prévisible, mettant en jeu des pratiques de

²⁷ Bruno P., « Les Flèches et la Barrière », dans : Lacan Passeur de Marx, Erès, 2010.

²⁸ Des éléments relativement « accessibles » pour les non – initiés à notre attirail conceptuel, sont donnés, entre autres, par M.-J. Sauret dans Psychanalyse et Politique, PUM, 2000, p. 184.

²⁹ La Psychothérapie Institutionnelle en est une traduction.

dialogue et de réflexion, des aménagements permettant à la pensée de se former grâce aux mécanismes d'« après-coup ». Il est primordial que des dispositifs de parole, de théorisation, de distanciation avec le quotidien, soient ancrés dans les institutions : il en va de la qualité de leurs actions et des liens, ainsi que de leur bon fonctionnement.

Un aspect inhérent du rapport au langage, c'est que le dit peut être interprété dans de multiples directions. A titre d'exemple : lorsqu'on entend un énoncé tel que : « *il n'aurait pas dû venir* », on peut en conclure que l'intéressé a eu un empêchement prévu qui finalement s'est résolu, ou bien qu'il valait mieux qu'il ne vienne pas, afin de ne pas raviver un conflit. En français le verbe « pouvoir » renvoie aux possibilités et capacités, mais aussi au droit de faire quelque chose, impliquant ainsi, comme le verbe devoir, une ambiguïté d'usage nécessitant une intervention subjective pour produire le sens. A cette dimension de la signification, s'ajoutent les problématiques inhérentes à la communication : formulation, audition, (in)adéquation de la parole à la pensée, évocations à l'écoute des sonorités... Le malentendu est inhérent au langage.

La pluralité des sens des mots porte la conséquence de la contingence du fait d'être : on peut se demander si les données et coordonnées de nos vies étant ce qu'elles sont, serions-nous différents si elles étaient modifiées, et en quoi ? La structure du langage impose au sujet de se poser la question du sens de l'existence. Un travail psychanalytique engage à écouter des sens divergents de ceux que l'on voudrait au premier abord mettre en avant. Cela implique de prendre la parole, de se laisser surprendre par elle, et ne peut se faire par un travail solitaire de pensée. La constellation subjective s'organise avec des « signifiants-maîtres », nous l'avons évoqué. Ce sont des sortes de nœuds, qu'il s'agit d'identifier et de dérouler. La catégorie de l'inconscient découle de la structure du langage. C'est un savoir insu, donc attribué à l'Autre. La notion d'Autre permet ainsi de renouveler la question de l'inconscient, Lacan allant jusqu'à dire que « *l'inconscient, c'est le discours de l'Autre* »³⁰.

Etre parlant, c'est avoir la possibilité de se poser la question du sens de l'existence. Autrefois, les religions prescrivaient du sens, et fournissaient de l'Autre suffisamment puissant pour répondre à la fois aux exigences des incertitudes individuelles et aux

³⁰ Lacan J., *Ecrits I*, Seuil, 1999 (1^{ère} éd 1966), p. 16.

besoins de références pour l'ordre social. La modernité a mis à mal les religions. Le savoir est désincarné par la science et son paradigme d'objectivité³¹. Discours scientifique et capitaliste ne permettent pas de produire des significations collectives suffisamment puissantes pour répondre à la question du sens, qui est reléguée au domaine du privé³².

Chacun élabore donc une théorie intime, pour rendre compte de ses déterminismes, se donner une place, et à la fois des possibilités de vivre et d'agir : cette théorie, c'est le fantasme. Notre abord du fantasme cristallise les aspects imaginaires et signifiants de la vie psychique, ceux qui apparaissent au sujet comme incontrôlés bien que propres à lui-même. La notion comporte quatre aspects : premièrement, le fantasme correspond à l'ensemble des théories intimes que chacun développe pour répondre aux questions de l'être, rejoignant la dimension du mythe et ses aspects sociaux, culturels. Deuxièmement, il est basé sur des images fondamentales, des visions de scènes fondatrices du rapport à la réalité, dans lesquelles le sujet n'est pas acteur mais spectateur de l'action. Troisièmement, c'est un cadre conditionnant le rapport aux objets et au monde, tout ce qui constitue la matérialité du sujet ; et enfin, il est le support de la fonction du sinthome.

La notion de sinthome vise à caractériser le moyen possible pour faire tenir ensemble les dimensions³³ du symbolique, du réel et de l'imaginaire. Vers la fin de son enseignement, Lacan considère le « *parlêtre* » plus que le sujet³⁴. Cela lui permet de dépasser la dimension simple de l'articulation des signifiants pour soutenir une conception topologique de l'humain. L'exemple paradigmatique qu'il choisit pour asseoir la notion de sinthome est celui de James Joyce et de son activité d'écriture. Sur le plan topologique, dans le contexte de la psychose, le sinthome est un quatrième terme permettant de nouer les trois autres, qui, idéalement, pourraient tenir ensemble de façon

³¹ Lebrun P., Un Monde Sans Limite, Erès, 1997.

³² Selon Michel Weber (2004), cité dans Sauret M.-J., Zapata C., « Entre Science et Psychanalyse : Clinique, Ethique, Politique », *Cliniques Méditerranéennes*, 2016/1 (n° 93), p. 263-276.

³³ Lacan parle de « dits – mentions ».

³⁴ 1) Marret-Maleval S., « La Réduction du Symptôme au Sinthome », dans : Jodeau-Belle L., Ottavi L., Les Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse Lacanienne, PUR, 2010.

2) Izcovich L., « Le Sujet en Question », *L'En-Jeu Lacanien*, n°11, 2008/2.

borroméenne. Cette fonction de nouage est issue des enseignements et élaborations vis-à-vis du symptôme. Il y a en effet similarité de fonction entre sinthome et symptôme.

Avec Sidi Askofaré et Laurent Combres³⁵, nous pouvons exposer un résumé de l'abord freudien du symptôme : il est formation de compromis entre pulsion et défense, il fait signe de la division du sujet. Il est à la fois formation substitutive, satisfaction et organisation signifiante. Il remplit une fonction de défense contre une potentielle infinité de jouissance, il la localise dans le corps (pour l'hystérique), dans la pensée (pour l'obsessionnel), ou dans l'espace (pour le phobique). De plus, le symptôme correspond à une formation de vérité dans son rapport au retour du refoulé³⁶.

Sidi Askofaré³⁷ nous donne un aperçu transversal de l'évolution de la notion au travers de l'enseignement de Jacques Lacan. Avant la modélisation borroméenne, le symptôme est proche des constructions freudiennes : il fait signe, il est signifiant, il est métaphore, il opère un mixage entre jouissance et signifiant. Sa dimension privilégiée est donc celle du langage, du message, donc du rapport à l'Autre, au voisinage de la demande et du désir. Par la suite, Lacan aborde le symptôme comme jouissance, donc comme un Réel. Puis il prend une fonction de nouage, de nomination, de partenaire.

On a bien, dans le corpus lacanien une approche du symptôme qui se veut dénuée de considérations médicales et psychopathologiques³⁸. On peut retenir que le symptôme est cette formation qui permet au parlêtre d'une part de se soustraire à la jouissance de l'Autre, en le décomplétant, et d'autre part d'accéder à une jouissance, en se faisant lui-même Autre, s'identifiant à un Autre qui serait tout-puissant³⁹.

On voit ici sur quelle ligne peut se situer la performance. Déclinaison du sinthome, elle remplit pour le sujet, la fonction de se situer vis-à-vis de l'Autre, à la fois de s'en servir, de le mettre à distance et de parvenir à l'incarner. C'est ainsi qu'elle met en jeu le corps et le rapport au réel. En ce sens elle concrétise les éléments du fantasme, tout en les

³⁵ Askofaré S., Combres L., « Symptômes et suppléances. Un Essai de Problématisation », *Recherches en Psychanalyse* 2012/1, n°13, p. 22-30.

³⁶ Représentant « le retour de la vérité dans les failles du savoir », dans : Lacan J., *Ecrits I*, déjà cité.

³⁷ Askofaré S., « L'identification au Sinthome », *Essaim*, n° 18, 2007/1, p. 61-76.

³⁸ Askofaré S., Combres L., déjà cité.

³⁹ Bruno P., « La Diagonale du Symptôme », dans : *Une Psychanalyse...*, déjà cité, p. 143.

relativisant. Les activités qui nous intéressent sont intriquées aux représentations et croyances collectives modernes, chacune selon ses versions et ses modalités. Et les représentations et croyances les nourrissent en retour. Nous verrons qu'il en est de même en ce qui concerne les significations et les imaginaires singuliers de leurs protagonistes, qu'ils soient artistes ou sportifs.

Le double mouvement de la performance

Notre formule, « du fantasme à l'œuvre », vise d'une part à rendre compte que le fantasme accompagne tout investissement subjectif et toute motricité humaine observable. Soulignons l'absence d'explication à l'endroit des causes d'un désir identifié comme « passion ». Le sujet est laissé sans voix, sans mot, lorsqu'il est frappé par un monde qui s'ouvre à lui, les potentialités qui se laissent deviner au moment de la rencontre avec son activité sportive ou artistique. Il se trouve sans signification qui puisse être invoquée pour définir l'effet que cette rencontre produit sur lui. Il y est littéralement happé. Il y a pléthore de témoignages de cette sensation, dans les publications de la presse courante, mais c'est également ce que nous avons rencontré au cours de nos entretiens. Cela nous renvoie à ce que Lacan dit du fantasme : « *le fantasme [...] n'est pas simplement relation d'objet. Le fantasme est quelque chose qui coupe, un certain évanouissement, une certaine syncope signifiante du sujet en présence d'un objet* »⁴⁰.

Il reste pourtant au sujet une certitude et une énergie à orienter dans ses actions. Tout se passe comme si le trou dans la réalité, généré par la rencontre, était corrélé à l'investissement, à la production motrice et aux élaborations signifiantes associées.

D'autre part, nous souhaitons cerner le moment d'une performance véritable, qui à notre sens rejoint l'instant de création : s'opère un bousculement, voire une subversion du fantasme pour parvenir, non pas forcément à de nouvelles données d'existence, mais à une œuvre, c'est-à-dire à une production de réalité, qui par-là même se trouve devenir autre. Le sujet lui aussi s'en trouve modifié, et au passage il se fait un nom.

⁴⁰ Lacan J., *Séminaire VI, Le Désir et son Interprétation*, éd. num. de P. Valas, p. 300.

Une visée de la cure psychanalytique est de s'émanciper de l'Autre. Une formule qui a cours pour en caractériser la fin, est celle du « *retournement du fantasme* »⁴¹. Peut-on rapprocher ce terme de ce qu'il se passe dans l'instant de performer et ses conséquences ? Précisons. Nous y avons fait allusion quelques lignes plus haut, l'objectif d'une cure psychanalytique n'est pas immédiatement de provoquer des effets thérapeutiques. Ces derniers sont des conséquences du travail effectué. Celui-ci consiste en une série de prises de parole. Il n'y a pas de prescription concernant la durée de cette série⁴², mais elle peut s'échelonner sur plusieurs voire de nombreuses années. Au principe de la prise de parole en cure se trouve être la règle de la libre association : le sujet doit formuler ce qui lui vient à l'esprit, sans jugement et sans sélection. Au fur et à mesure du déroulement des séances, l'analyste se fait « écran », et ses actes orientent le désir de savoir de l'analysant, s'il le demande et s'il s'y engage, de façon qu'il déroule son fantasme. Il ne s'agit pas de développer des rationalisations supplémentaires à celles qui se développent déjà dans la vie courante, mais bien de repérer ce qui est à l'œuvre dans son positionnement biographique. De là émerge du savoir inconscient, ordonné par les lois du langage, qui prennent corps au travers du discours de l'Autre. Un des effets de la cure est une déprise du sujet par rapport à ce discours. La vie psychique, auparavant organisée selon des signifiants-maîtres et leurs logiques d'articulation, se libère, dans le sens où le sujet leur est moins inféodé.

« *La psychanalyse vise l'autonomie du sujet par : premièrement, une élucidation du savoir inconscient (un savoir est « tiré au clair »), deuxièmement, le domptage des pulsions, et troisièmement, le renforcement des capacités à la délibération, à la décision et à l'acte* »⁴³. Nous nous référons à une définition de l'autonomie comme celle des moyens dont dispose le sujet pour décider et agir en son nom propre⁴⁴. Précisons que nous ne nous trouvons pas ici dans le champ juridique, au sein duquel l'autonomie ne peut être

⁴¹ Pierre Bruno dans Une Psychanalyse..., déjà cité, parle de « *retournement du fantasme* » (p. 118), mais également de son « *démontage* ».

⁴² Remarquons simplement à ce propos les 17 occurrences de la racine « long » dans : Freud S., La Question de l'Analyse Profane (1925), Gallimard, 1998 (1^{ère} éd. 1985).

⁴³ Sidi Askofaré citant Lacan (pour le savoir « tiré au clair » - *Télévision*) et Freud (pour le domptage des pulsions – *Analyse Finie et Infinie*) – exposé du 13/05/2017 en séminaire de l'axe 2 du LCPI.

⁴⁴ Le CNRTL retient deux aspects de l'autonomie concernant une personne : premièrement, la « *faculté de se déterminer par soi-même, de choisir, d'agir librement* », et deuxièmement, la « *liberté, indépendance morale ou intellectuelle* ».

distinguée entre celle du sujet hors psychanalyse et celle de celui qui se trouve en fin de cure. Mettons provisoirement de côté les effets de régulation pulsionnelle, pour nous centrer sur ceux qui concernent le rapport à l'Autre.

L'expression « *retournement du fantasme* » correspond, au moins en partie, à une distanciation d'avec l'Autre, une séparation. Il nous semble que cela rejoint une considération du sujet qui soit capable de se libérer d'un certain rapport au réel, selon les modalités qui le maintenaient, jusque-là, dans la nécessité de ses formations symptomatiques. Pourtant, un précepte lacanien est d'avancer que « *les non dupes errent* ». Si le sujet est capable de « *retourner* » son fantasme en fin de cure, cela implique, nous semble-t-il, qu'il n'en soit pas, ou plus, tout à fait dupe. Comment parvient-il à ne pas se trouver dans une « *errance* » ? Pierre Bruno⁴⁵ nous donne quelques pistes : tout d'abord, une fin d'analyse réussie correspond à une reconnaissance de la mort par le biais d'une acceptation de la limitation inhérente à la contingence. La personne du psychanalyste, au travers de son désir, vise à incarner cette limitation. Deuxièmement, il y a un remaniement des rapports du sujet à l'« *objet petit (a)* ». L'explication de cet aspect nécessite une préparation théorique préalable, que nous développerons. Notons simplement que le cheminement d'une analyse permet au sujet de dégager son corps, non pas du langage, mais du discours obscur de l'Autre en concrétisant un objet susceptible d'être impossible à représenter, inatteignable. D'organisateur péremptoire, le symptôme prend peu à peu valeur de boussole dans le repérage du sujet vis-à-vis de son désir, dégagé des exigences de l'Autre.

C'est le désir de savoir de l'analyste, concrétisé en actions, engageant sa personne, qui permet cette sorte de rétablissement du sujet, et vise à lui permettre d'assumer une existence qui ne soit pas dictée par l'Autre. Ainsi le fantasme propre de l'analyste, doit être mis en sourdine pour que celui de l'analysant puisse être entendu, traité, remanié et dépassé. Lacan nous enseigne que « *c'est du pas-tout que relève l'analyste* »⁴⁶. Nous

⁴⁵ Bruno P., « Un Etre sans Je », dans : Une Psychanalyse..., déjà cité, pp. 371-378.

⁴⁶ Lacan J., Autres Ecrits, Seuil, 2001, p. 308.

postulons que la posture des artistes et des sportifs, ceux que l'on peut qualifier à la fois d'« épanouis » et bienfaiteurs pour le lien social, relève de la position du sujet pris dans le discours analytique. Ainsi, paradoxalement, leur production concrète et reconnue prend sa source dans le registre de l'impossibilité, de l'absence et du manque : ce que nous appelons réel. Nous traiterons plus avant cette idée au travers de notre définition de l'œuvre, ainsi que de notre dernière partie.

Il nous appartient de tenter de cerner quelle dimension et quel niveau du fantasme sont touchés et/ou déplacés au moment d'une performance, dans sa préparation et dans ses conséquences. Peut-on estimer qu'ils sont les mêmes que ceux d'une cure psychanalytique « réussie », tout du moins qui parvient à son terme ?

Démarche

Nous nous penchons principalement dans notre travail, sur deux activités humaines « prioritaires » et reconnues comme telles, à la fois : menées au quotidien par le sujet, structurant ses investissements, et/ou participant de ce que l'on peut définir comme son identité, tout du moins du processus d'identification. Cela implique des aménagements institutionnels, des places prévues pour ces acteurs. Il s'agit du sport que l'on qualifie en France de haut niveau, et de l'art comme production et activité occupant une place centrale, voire principale, dans la vie des intéressés.

Nous présentons des entretiens cliniques menés auprès d'artistes et de sportifs, sources d'éléments pour tenter de mieux cerner nos interrogations de l'investissement à long terme, l'instant de performer, l'après-coup de la performance, et les manifestations sociales alentour. Nos rencontres ont été au nombre de neuf, orientées par ces trois registres de questionnements. Cependant notre approche a été principalement non directive. Une condition énoncée au préalable était celle de l'anonymat. Nous avons procédé à des prises de notes au cours et a posteriori de nos entretiens.

En termes de méthodologie, nous nous sommes basés sur cinq principes. Ils sont issus de la conclusion de l'ouvrage *Sport, Psychanalyse, Science*⁴⁷. Premièrement : celui de valoriser la parole, c'est-à-dire la façon dont le sujet fait usage des signifiants. Il s'agit d'y entendre le rapport qu'il construit avec ses déterminismes, avec les événements, pour approcher ce qu'il en est de sa réalité. Deuxièmement : celui de viser à faire émerger ce qui en est inédit, c'est-à-dire sa singularité. Troisièmement : celui de tenter d'approcher les rapports du sujet aux autres, son entourage, ainsi qu'à la chercheuse au travers de l'entretien, et ses regardeurs au travers du récit de sa ou ses performances. Cela permet de dessiner quelques traits de son mode de transfert, de son rapport à l'Autre, et par extension, de son fantasme. Quatrièmement : au niveau de l'extraction des éléments

⁴⁷ Brousse M.-H. et al., *Sport, Psychanalyse, Science*, PUF, 1997, pp. 163-185.

analysables, nous nous sommes penchés sur une recherche de logique plus que de contenu. Enfin, conscients cerner des traits fantasmatiques au travers d'un seul entretien peut paraître ambitieux et impose donc une humilité et une prudence dans l'exploitation des données : il s'agit de considérer la différence entre temps chronologique et temps logique subjectif. De sorte que nous ne nous refusons pas d'exposer les hypothèses que nous avons pu construire *a posteriori* des entretiens. Nous avons extrait de ces rencontres des éléments communs, et certains enseignements singuliers, dont nous allons rendre compte le plus fidèlement possible, au fil de notre texte.

Afin de les compléter, et considérant combien il est délicat de compter sur des rencontres uniques pour étayer ou réfuter notre thèse vis-à-vis du concept de fantasme, nous nous penchons également sur des éléments de discours de pratiquants et acteurs du monde du sport et du monde de l'art, dans des publications courantes : articles de presse, documentaires, conférences, entretiens, interviews. Par ailleurs, à un certain niveau, nous nous servons du contenu même de certaines œuvres, et de la logique associée, afin d'appuyer notre réflexion. Enfin, notre conception du sujet nous poussant à le considérer comme influençable par des faits de collectivité et des contenus de discours, nous nous attardons au même titre sur des éléments sociohistoriques. Précisons que notre abord sociohistorique insiste moins sur la dimension factuelle que sur notre proposition pour saisir des éléments de discours gravitant autour de la performance.

Deux articles de Marie-Jean Sauret et Luz Zapata-Reinert constituent un arrière-fond pour traiter ces données : « Analyse du Discours et Méthode Psychanalytique : la Question du Style dans la Clinique des Névroses » (2001)⁴⁸, et : « L'Éthique du Cas : est-il Possible de se régler sur l'Éthique de la Psychanalyse ? » (2015)⁴⁹. Les auteurs nous y engagent à adopter le « *paradigme de la singularité* », et nous rappellent que tout compte rendu est une construction, qui fait donc appel, par définition, à une part de création.

⁴⁸ *Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale*, tome 5, n° 49, 10/2001, pp. 57-65.

⁴⁹ *Cahiers de Psychologie Clinique*, n° 44, 2015/1, pp. 51-71.

La question du discernement de la modalité d'assujettissement, et donc du diagnostic différentiel, n'a pas fait l'objet dans notre travail d'une étude poussée. Nous y avons été notamment confrontés dans le cadre d'une rencontre, celle de Renaud, présentée en page 70. Notre souhait est plutôt de rendre compte de l'investissement sportif ou artistique en tant que fait de culture.

Nous déclinons notre exposé en cinq parties. Les deux premières présentent un aperçu des caractéristiques de la formation qui nous intéressent, la performance, dans le champ de l'art et dans celui du sport. Il va sans dire que ses déclinaisons sont multiples et qu'en proposer une vision exhaustive est de l'ordre de l'idéal. Néanmoins nous tentons d'en proposer une vue transversale. Les deux parties suivantes en proposent une lecture au travers du prisme conceptuel psychanalytique. Nous y mobilisons la notion de fantasme, à partir de certains écrits de Michèle Perron-Borelli, lectrice de Sigmund Freud. Pour la mettre en relation avec les champs qui nous intéressent, nous étudions notamment un article de Simone Klebelman et Serge Zlatine : « Essai sur le Fantasme et sa Contribution à la Formation du Danseur » (1976). Nous nous appuyons également sur l'ouvrage de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis : Fantasme Originnaire, Fantasme des Origines, Origines du Fantasme (1967), ainsi que sur un recensement d'occurrences dans les séminaires de Jacques Lacan. Ce dernier nous permet de cerner deux types d'utilisation du terme : d'une part en tant que concept, opérationnel dans un ensemble logique, et d'autre part en tant que déclinaisons concrètes pour le sujet. Notre cinquième partie correspond à un essai pour une possibilité de leur développement qui soit saine, proposition d'une lecture pour un lien social de qualité, à partir de la théorie des discours.

« Tout ce qui travaille au développement de la culture travaille aussi contre la guerre ».

(S. Freud, 1933)⁵⁰

⁵⁰ Einstein A., Freud S., Pourquoi la Guerre ? (1933), Rivages, 2005.

I – La performance comme œuvre.

Les thématiques qui nous intéressent, le sport et l'art, sont identifiées et développées par les politiques publiques en France dans une visée d'intérêt collectif. Il vaut mieux adopter ce type d'occupations que certaines autres néfastes, tout le monde peut en convenir. Il nous importe de chercher à comprendre quels sont les ressorts de ce lien entre les activités créatrices, motrices et performantes, et l'intérêt public. Est-ce que l'amélioration de la qualité des liens est une caractéristique immédiate des activités artistiques ou sportives ? Procèdent-elles d'effets sur le collectif, dans quelles conditions ?

1) Etymologies, définitions, fonctions : sport, art, création, performance⁵¹.

Notre volonté ici n'est pas de limiter de façon rédhibitoire des usages de ces notions qui pourraient être différents, mais de souligner ce qui s'est déposé dans la langue à propos de nos thématiques. Selon Alain Rey, les avatars des mots sont « *des fenêtres sur l'histoire sociale, l'histoire culturelle, l'histoire des idées* »⁵².

Le sport.

Le terme « sports » en France a été importé d'Angleterre au début du XIXème siècle, au pluriel, comme des « *activités physiques à buts non utilitaires obéissant à certaines règles et comprenant souvent une part de compétition* ». Il désigne également une discipline particulière qui en fait partie. L'activité physique est définie par l'OMS comme « *tout mouvement corporel produit par les muscles squelettiques entraînant une dépense d'énergie supérieure à celle du repos* ». Le sport comprend la pratique d'exercices impliquant une démarche de progression et d'amélioration des performances (au sens de résultats mesurés), pouvant avoir la visée de participation à des compétitions. La définition d'une activité en tant que sport ne se limite pas à la simple activité physique, ni à la réalisation de jeux dont la visée serait uniquement celle du plaisir. La mise en place de règlements est une régulation de la spontanéité des conduites motrices, telles qu'elles sont observables par exemple au cours du développement de l'enfant. Tout sport implique la mise en place de mesures, selon des modalités individuelles ou duelles.

⁵¹ Nous nous appuyons ci-dessous sur les ressources en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), organisme dépendant du CNRS. Nous nous reportons également au Dictionnaire Historique de la Langue Française d'Alain Rey, éd. Le Robert, 1992.

⁵² Dans le reportage « Gallica et Moi » visible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=Ffjd6ezeykc>.

Le terme anglais *sport* renvoie depuis le XV^{ème} siècle à un amusement, un passe-temps, un jeu. Une définition de 1523 est celle d'une « *distraction de plein air à base d'exercice physique* », et une de 1594 reprend le terme au pluriel : « *série de compétitions athlétiques constituant une manifestation publique ou un spectacle* ». Le sport comprend donc assez tôt dans sa généalogie, la composante d'être donné – à – voir, concomitante au caractère compétitif. Le terme est issu de « *disport* » datant du XIV^{ème} siècle, lui-même variation de « *desport* » datant de 1057. Ce dernier a été emprunté à l'ancien français « *deport* », qui renvoie à un divertissement ou à une déportation. Celui-ci n'implique donc pas forcément un caractère compétitif, mais bien plutôt une idée de déplacement, d'un objet ou d'une entité. Nous trouvons intéressant d'appliquer cette idée de transport au domaine de la psychologie : le sport implique une diversion, un déplacement des repères, qu'ils soient corporels au sens large, visuels, psychomoteurs.

Retenons de cet aperçu étymologique les idées d'inutilité, de plaisir, de mouvement corporel, rattachées au sport. L'orientation de l'activité physique, impliquant un transport mesurable, y est exposée. La réglementation est de mise. C'est ainsi qu'il est possible de qualifier de sport, a posteriori, les activités de concours dont on connaît les traces dans l'Antiquité : en Egypte, en Grèce, dans l'Empire Romain. Pierre Parlebas (1981) adopte la définition du sport comme « *l'ensemble des situations motrices codifiées sous forme de compétition et institutionnalisées* », qui comporte trois niveaux : celui de l'implication du corps, celui de la compétition, celui de l'organisation.

La compétition est l'expression d'une rivalité dans un domaine défini. Le terme dérive du latin *competitio* et *competere*, composé de *cum*–avec, et de *petere*–demander, aller vers. Elle est très tôt associée au sport, et tend désormais à être considérée comme critère exclusif pour déterminer un sport, sans inclure la dimension motrice de l'ensemble du corps, comme par exemple dans la discipline des échecs. L'actualité de la définition du sport questionne l'inclusion de disciplines, telles que des sports électroniques (« *esport* »). Il est fort probable, après l'expérience d'un tournoi en marge des jeux olympiques de Pyeongchang, que l'*esport* donne lieu à des « *épreuves sportives* » à part entière⁵³.

⁵³ Les travaux sur la définition du sport ont des implications politiques. Voir à ce propos, par exemple, le rapport de l'inspection générale de la jeunesse et des sports : « *La Reconnaissance des Sports Cérébraux par le Ministère Chargé des Sports* », 11/2015, disponible à l'adresse :

Le sport moderne est devenu un « fait social total ». Il est un terrain privilégié d'exercice des subjectivités, étant donné qu'il concerne les corps, leurs capacités et leurs limites. Lieu d'identifications et d'investissements psychiques qui ont l'avantage de se décliner selon des versions et des possibilités infinies, il se développe en de multiples mondes : celui du loisir, de la remise en forme, du « développement personnel », du spectacle, de la création artistique, de la compétition, de la recherche de performance. Ces mondes peuvent se croiser et sont structurés en institutions. Celles-ci disciplinent les corps, agencent des formes, des directions et des directives aux engouements et aux réalisations. Les transports du domaine physique sont devenus des transports collectifs.

L'art

La définition de l'art peut se décliner selon plusieurs acceptions. Dans un sens large et commun, il est un « ensemble de moyens, de procédés conscients par lesquels l'homme tend à une certaine fin, cherche à atteindre un certain résultat », s'opposant aux productions de la nature et de la science. Au niveau de la définition du dictionnaire, on peut utiliser le terme d'art dans un sens utilitaire, rejoignant la définition de la technique, pour parler de tout savoir-faire mis en œuvre dans la réalisation d'une tâche ou d'un métier, nécessitant des qualités de créativité, ou d'adaptation à un objet perçu comme fluctuant, difficilement saisissable ou nécessitant un apprentissage (par exemple, on peut parler d'« art de la guerre, d'art médical », mais aussi d'« art de nager, de pêcher à la ligne, de préparer un feu, de tresser », etc...). Par extension, l'art correspond à un talent ou à une habileté (on peut parler d'art « d'écrire, d'élever des enfants, de brouiller les cartes, de gérer sa fortune », etc...). Ces versants de la définition renvoient aux origines du terme, qui s'enracinent dans l'étymologie latine *ars*, indiquant les activités proprement techniques, les métiers⁵⁴.

Au XIX^{ème} siècle, l'art correspond à des techniques à visée utilitaire. A partir du XX^{ème} siècle, art et technique se distinguent radicalement⁵⁵. L'art devient l'« expression dans les œuvres humaines d'un idéal de beauté », un « ensemble de règles, de moyens, de pratiques ayant pour objet la production de choses belles ».

http://www.sports.gouv.fr/IMG/pdf/sports_cerebraux_vf_03-11-2015.pdf.

⁵⁴ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Art>.

⁵⁵ <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-art-et-technique.pdf>.

Cela s'est largement nuancé : l'art peut être défini comme la « création d'objets ou de mises en scène spécifiques destinées à produire chez l'homme un état particulier de sensibilité, plus ou moins lié au plaisir esthétique »⁵⁶. Nous suivons Edmond Couchot dans son approche : l'art est un « ensemble de pratiques temporairement codées »⁵⁷. Selon Johan Muyle, artiste, l'art permet « de remettre en cause l'idée même de réalité des choses »⁵⁸. La définition actuelle de l'art est corrélée à sa fonction de dissonance, de bousculement des idées ou des représentations, de provocation ou de surprise.

Selon Schaeffer (1996), le « prédicat esthétique » est devenu une relation que l'on peut entretenir avec une œuvre, et non pas sa propriété principale. Cet auteur nous amène à constater que la frontière qui spécifie les œuvres d'art des autres produits de la créativité humaine est toute relative, il souligne ainsi une multiplicité des mondes de l'art. Dans Les Célibataires de l'Art⁵⁹, il aborde les définitions de la création artistique, approchant du même coup ses causalités subjectives. L'œuvre d'art se définit au sens courant comme un objet inscrit dans une classe de référence préexistante (appartenance générique), ou se positionnant en rapport ; à ce titre Schaeffer invoque les mécanismes d'émulation ou de volonté d'inscription dans une histoire « progressante ».

La démarche artistique peut se définir selon le critère d'intention fonctionnelle, associée ou non à une intention ou à une attention esthétique. La notion d'intentionnalité nous a posé problème tout au long de notre parcours, tout comme celui de la motivation dans le champ du sport. Elles se rapportent toutes deux au phénomène de la volonté, qui se définit elle-même communément, comme l'ensemble de ce qui porte à l'action. Dans notre vocabulaire psychanalytique, le terme correspondant est celui de désir. Le désir s'origine du manque, structurellement lié à notre condition d'être parlants.

⁵⁶ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/art/5509>.

⁵⁷ Couchot, E., La Nature de l'Art, Ce que les Sciences Cognitives nous révèlent sur le Plaisir esthétique, Hermann, 2012, p. 36.

⁵⁸ Artiste plasticien sollicité par Gosselin G., Dix Artistes sur le Divan, Academia, 2013, p. 121.

⁵⁹ Schaeffer J.-M., Les Célibataires de l'Art, Gallimard, 1996, p. 15 pour la définition. Pour la suite de notre propos nous nous référons notamment au chapitre 1^{er} : « L'œuvre d'Art », pp. 21-119.

La démarche artistique peut également se définir, selon Schaeffer, sur le critère du « plaisir d'exécution »⁶⁰. Là aussi, la notion de plaisir nous apparaît éminemment complexe, puisqu'elle renvoie à des déterminants historiques, culturels et subjectifs. Elle nous amène immédiatement à considérer ce que Freud a identifié comme l'« au-delà du principe de plaisir » (1920), soulignant que les conduites humaines ne relèvent pas seulement du domaine de la satisfaction. Le plaisir est toujours partiel, secondaire, daté, voilé, irrationnel, mis en rapport au déplaisir, et parfois à des phénomènes d'excès. Pour que le plaisir reste plaisir, on le voit au travers des jeux de l'enfant ou de ceux de l'adulte, sexualité y compris, il y a nécessité d'une dimension de limitation, de règles, et/ou d'inclusion dans un discours.

Ce qui fait art et ce qui fait œuvre d'art font appel à un jugement évaluatif subjectif. Schaeffer nous avertit sur l'écueil de la confusion entre le statut de l'objet et le statut de l'analyse de cet objet⁶¹. L'art ne peut être envisagé qu'avec une dimension de collectivisation. Il se prête à une institutionnalisation, que nous analysons comme la constitution du corps d'un Autre capable de délimiter et d'édifier le statut de certains objets portés à sa connaissance et sélectionnés par lui. L'avertissement de Jean-Marie Schaeffer porte donc sur la teneur des jugements et des valorisations portés par les institutions. Nous verrons dans notre cinquième partie que cela rejoint la question de leur éthique. La qualité d'une institution se mesure à la structuration de ses dispositifs de « respiration », de problématisation et de contre-pouvoirs.

Nelson Goodman (1992)⁶² nous permet de progresser sur une définition de l'art. Il le différencie de la symbolisation, car il ne s'y résume pas. Nous le suivons dans sa remarque : à se demander ce qu'est l'art, on reste prisonnier d'une conception qui en serait figée. Il déplace donc la question à celle de la dimension de son opérativité⁶³. Ainsi, « qu'est-ce que l'art ? » devient : « quand y a-t-il art ? », et par extension : « quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? ». Nous adhérons à ce déplacement, pour nous intéresser aux effets et aux fonctions de l'art.

⁶⁰ Terme de C. Lévi-Strauss suite aux travaux de F. Boas, cité par Schaeffer J.-M., *op. cit.*, p. 46.

⁶¹ Schaeffer J.-M., déjà cité, p. 186.

⁶² Goodman N., *Manières de Faire des Mondes*, Gallimard, 1992, p. 100.

⁶³ « Qualité de ce qui est capable de produire un effet, un résultat », selon l'*Encyclopedia Universalis*.

Sports et arts : caractéristiques communes

Institutions, statuts de l'artiste et du sportif, regard

Au travers de ces définitions, on constate d'une part, le caractère institutionnel inhérent aux mondes qui nous intéressent. D'autre part, chaque activité dans son essence correspond au déplacement ou à la modification d'une certaine réalité à un moment donné. On remarque d'emblée le caractère paradoxal de ces caractéristiques. Un pendant des institutions est celui de la définition d'identités et de références, génératrice d'une certaine fixité, de limites, de procédés, de procédures. Les institutions génèrent des habitudes, des stéréotypes, voire des mortifications. En tant qu'Autres (Autre de l'art, Autre du sport), elles incluent et décident de ce qui peut se porter – ou non – dans leur registre. On peut aisément concevoir dans quelles difficultés elles se trouvent lorsque leur objet se situe dans le domaine artistique ou sportif.

A titre illustratif, reprenons le témoignage de Jackie Ruth-Meyer, directrice du centre d'art Le LAIT à Albi⁶⁴. Elle exprime que l'accueil temporaire d'artistes en résidence est générateur d'inconforts pour l'équipe du centre, parfois même de tensions pouvant aller au conflit. Ces inconforts correspondent pour partie aux réactions accompagnant la nécessité d'inventions de référentiels communs d'une part, et d'appropriations de méthodes de fonctionnement d'autre part. Les affects et conflits révèlent la dimension vivante d'une équipe constituée. Tout changement qui y est apporté, tout questionnement de ce qui est établi, implique la considération d'une dimension temporelle. Il convient d'identifier là où se jouent les résistances afin qu'elles n'entravent pas les innovations. Mais nous postulons que l'inconfort préalable à une création ne dépend pas seulement d'une question d'adoption de langages communs.

Il nous renvoie à ce que Michel Lapeyre appelle la « *vacillation* », l'« *ébranlement* » voire la « *dissociation du fantasme* », à partir de ce que Sigmund Freud identifie comme « *vertige* » inhérent à toute création véritable⁶⁵.

⁶⁴ Intervention lors du colloque Jeunes Chercheurs des 13 & 14/10/2016 : L'Intuition dans la Création Artistique, Scientifique, Technologique, consultable à l'adresse : <http://intuition-creation.com>.

⁶⁵ Lapeyre M., citant l'« Interprétation des Rêves », dans Psychanalyse et Création, La Cure et l'œuvre, PUM, 2010, p. 103.

« Nulle part au monde il n’y a de diplôme d’artiste. Et non pas par hasard, par inadvertance, mais pour des raisons qui tiennent à l’essence de ce qu’est l’art »⁶⁶. De même, il n’y a pas de diplôme de sportif, mais bien des sportifs reconnus dans leur(s) milieu(x) et par les médias comme étant sportifs, et ce de par leur(s) performance(s). Pourtant, il existe moult diplômes d’animation, d’enseignement, d’éducation, d’entraînement, de coaching en lien à ces domaines et cela serait à questionner.

L’art et le sport ont ceci de commun que ce qui « fabrique » l’auteur ou l’acteur, c’est sa production (œuvre, création ou performance), et sa réception par le collectif. Pourtant une performance ou une œuvre reconnue comme telles par l’auteur, dans sa caractéristique principale de dépassement, ne remportent pas forcément un succès social retentissant. Et inversement, ce qui remporte un succès social ne bénéficie pas forcément de la valorisation du sujet. Ceci est un trait commun à l’artiste et au sportif, et tient au caractère de singularité du fantasme.

L’art et le sport ont en commun que leurs productions sont exposées aux regards, se situent dans le registre scopique. Ainsi, selon Guy Debord, ils correspondent parfaitement à la « *production principale de la société actuelle* », à savoir le spectacle⁶⁷. Pour Lacan, l’art prend une fonction de « *dompte – regard* »⁶⁸. Il illustre celle-ci avec l’exemple du trompe-l’œil, qui provoque le plaisir chez le récepteur au moment où il se rend compte de sa supercherie. De même concernant le procédé d’anamorphose, dont il fait un cas paradigmatique de la fonction d’une œuvre : révéler un objet selon un certain point de vue, et à la fois rendre ce point de vue conscient et incontournable. Sports et arts de haut niveau ont un caractère hypnotique, qui révèle au regardeur des territoires qui lui sont d’ordinaire inimaginables. Territoires de potentialités qui nous concernent tous, une œuvre apporte à la fois la désignation d’une place, et l’ouverture d’un champ de possibilités jusqu’alors insoupçonnées.

⁶⁶ Citation modifiée de Miller J.-A., « Prologue de Guitrancourt », 15/08/1988, *Brochure de l’Institut du Champ Freudien en Belgique*, Bruxelles, 2012-2013, dans Gosselin G., *Dix Artistes sur le Divan*, Academia, 2013.

⁶⁷ Debord G., *La Société du Spectacle* (1967), Gallimard, 1992 (3^{ème} éd.), p22.

⁶⁸ Ce que l’on peut relever au cours du Séminaire XI : Lacan J., *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Seuil, p. 126.

Nous suivons ce fil pour expliquer, au moins en partie, l'enthousiasme suscité par certaines œuvres plastiques contemporaines qui incluent des procédés de création numérique, telles que les « Dessins (Dématérialisés) » de Xavier Lambert (2015)⁶⁹. Un autre exemple, dans le champ littéraire, de ce mécanisme suscitant l'engouement, est celui des créations de Jean-Pierre Balpe. Ces œuvres jouent avec les parts de création propre à l'artiste et de générations automatiques artificielles, et l'intérêt qu'on leur porte est relié au questionnement sur la part d'intervention et de responsabilité de l'auteur quant au produit final. Autre exemple : sans connaître les procédés utilisés par Fabienne Verdier, on remarque qu'elle joue également avec les potentialités de ce questionnement, en présentant des œuvres démesurées peintes de la même façon qu'à taille humaine⁷⁰. Dans le même registre, reportons-nous à la délégation de fabrication par les trichoptères, à laquelle procède Hubert Duprat : les animaux construisent leurs cocons à partir de composants précieux, l'action concrète de l'artiste peut finalement se résumer au simple remplacement de leurs matériaux habituels. Néanmoins, l'art ici réside dans la réflexion qu'il a menée quant à l'utilisation de cette capacité animale, et dans les effets que cela produit sur le regardeur : interrogations à propos du rôle de l'homme sur les phénomènes naturels, sur le degré d'intervention que l'on peut s'autoriser... Cette thématique du questionnement quant à la part de responsabilité de l'auteur est exploitée par des artistes dits conceptuels, artistes de la systématisation, comme Roman Opalka, On Kawara, voire Bryan Lewis Saunders qui met en jeu des psychotropes pour réaliser ses autoportraits⁷¹. Tous mettent en acte une sorte de mécanisation dans le développement de leurs œuvres, se construisant au quotidien sur plusieurs mois, voire plusieurs années.

Nous avons choisi ces exemples hétéroclites car ils renvoient à des questions essentielles : quelle est notre marge subjective dans nos actes et notre condition ? Notre volonté est-elle de notre propre fait ou le fruit de déterminismes matériels ou sociaux ? Les « bricolages » issus de ces interrogations, traduits par des œuvres colorées de la sensibilité orientée des artistes, sont dignes d'être exposés, parce qu'ils témoignent d'un positionnement singulier vis-à-vis du réel.

⁶⁹ Des dessins sont présentés dans l'ouvrage : Couchot E., Lambert X., Les Processus de Réception et de Création des Œuvres d'Art, L'Harmattan, 2016.

⁷⁰ Présentation *Artips* du 4/09/2017.

⁷¹ Voir sur son site : <http://bryanlewissaunders.org/drugs/>.

Nous postulons que le travail du sportif de haut niveau rejoint cette problématique : il s'agit de loger le plus singulier de ce qu'il est, devant le réel de la concurrence et de la compétition. Le sportif n'est jamais seul, et son corps n'est pas exempt des artificialités que sont la préparation (l'entraînement), les techniques, les instruments : allant des chaussures adéquates pour courir, à la bonne forme de planche de surf, en passant par la légèreté du vélo, et la combinaison qui doit « porter » en saut à ski par exemple, etc... La question de sa part de responsabilité dans sa performance, mise en perspective avec les particularités de son organisme (sa morphologie, etc), avec le travail du staff qui l'entoure et avec les moyens employés (allant jusqu'à l'illégalité telle qu'on la rencontre dans les pratiques de dopage – nous aborderons cette question dans la partie suivante), fait partie de l'intérêt du sport.

Les indices du rapport subjectif au réel sont des motifs d'enthousiasme de la part des regardeurs. Ils sont communs à l'art et au sport. Les critères d'être donnés à regarder, et de mettre en jeu un questionnement sur la part de responsabilité du ou des protagoniste(s), sont des parallèles que l'on peut établir entre les champs qui nous intéressent. On relève leurs critères d'institutionnalisation et de subversion d'une réalité. Reportons-nous à d'autres éléments pour pouvoir établir de nouveaux parallèles.

Suivons Johan Huizinga et sa conception du jeu

Johan Huizinga propose dans Homo Ludens (1938) une approche anthropologique et étymologique. Nous envisageons les activités sportives et artistiques comme des déclinaisons de sa définition générale du jeu⁷² : *« action ou activité volontaire, accomplie dans certaines limites de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'« être autrement » que la « vie courante ». Ainsi définie, la notion semble apte à englober tout ce que nous appelons jeu, à propos d'animaux, d'enfants et d'adultes : performances d'adresse, de force, d'esprit, de hasard »*. Cette manière de considérer cet ensemble est propre aux langues occidentales modernes.

⁷² Huizinga J., Homo Ludens (1938), Gallimard, 1951, p.58.

Huizinga a procédé à une étude linguistique large des termes qui se rapportent de près ou de loin à cette notion abstraite que l'on utilise de nos jours. Sans présenter ici son parcours dans le détail, extrayons quelques éléments.

Dans les mythologies, il existe des dieux joueurs, mais l'instance du jeu ne s'incarne pas dans une divinité spécifique. Par ailleurs, le terme générique tel qu'on l'emploie, comprend de multiples acceptions, comprenant des termes spécifiques dans toutes les langues. Ainsi, de nombreux termes grecs, chinois, anglais, sanskrits, renvoient à notre notion actuelle. De même pour le japonais, le Blackfoot, le latin. Huizinga s'attarde sur la distinction entre compétition et jeu, que le grec semble introduire au travers du terme *agôn*. Mais il la réfute : « *il est tout à fait impossible de dissocier la compétition, comme fonction de culture, du rapport jeu – fête – culte [...]. Le concours, en toute chose et en toutes circonstances, était devenu chez les Grecs une fonction si intensive de la culture, qu'il comptait pour « habituel » et pleinement valide, et n'était plus éprouvé comme jeu* »⁷³. Cette analyse explique la séparation idéologique qui peut être faite entre une approche de la compétition comme sérieuse, du jeu considéré comme exclusivement ludique. Travers que l'on peut bien retrouver dans les mécanismes des institutions, dès lors qu'elles s'occupent d'un domaine culturel ou sportif ! On remarque que la notion de sérieux n'a pour fondement qu'une opposition au jeu, l'inverse n'étant pas le cas⁷⁴.

En latin, les notions *ludus*, *ludere*, expriment la généralité du jeu. Elles ont, semble-t-il, été supplantées par *iocus*, *iocari*. « *Tout se passe comme si la notion de jouer couvrait peu à peu un domaine toujours plus grand [...] où sa signification spécifique se dissoudrait en quelque sorte dans celle d'une action ou d'un mouvement facile* »⁷⁵. Remarquons aussi entre autres, que « *le néerlandais plegen a trait à l'accomplissement d'actions solennelles : hommage, grâce, serment, travail, cour amoureuse, sorcellerie, justice...et jeu. Il réside donc, pour une bonne part, dans la sphère sacrée, juridique et éthique* ». *Plegen* (comme l'anglais *to play*) a évolué depuis ce que Huizinga qualifie une sphère significative « *cérémonielle* ». Des termes de la même racine renvoient à l'engagement, comprenant celui qui peut avoir lieu pour une bataille. « *Jeu et danger, chance hasardeuse, action*

⁷³ *Idem*, p. 62.

⁷⁴ *Idem*, p. 83.

⁷⁵ *Idem*, p. 70.

téméraire, toutes ces notions s'interpénètrent. On inclinerait à conclure de la sorte : le mot *plegen*, avec tous ses dérivés, que ceux-ci aient trait au jeu, au devoir etc., appartient à la sphère où « quelque chose est en jeu »⁷⁶. Il y a bien une cohésion sémantique entre jeu et combat. Il n'y a donc pas lieu de différencier la compétition du jeu en tant que concept.

Huizinga relève dans la suite de sa logique, l'inclusion sémantique du domaine de la musique dans celui du jeu. De la même façon, des indices étymologiques poussent à considérer les comportements se trouvant être en rapport (plus ou moins distancié) avec l'acte sexuel, comme potentiellement partie prenante d'un jeu au sens large.

Nous invitait donc au postulat d'une humanité caractérisée par le jeu, au sens large du terme, Huizinga⁷⁷ nous amène à constater l'importance de sa place chez l'homme. Il en énumère des fonctions hypothétiques : se délivrer d'un excédent de vitalité, satisfaire un instinct d'imitation ou un besoin de détente, s'exercer à un développement personnel ou se préparer aux épreuves de la vie – ce qui rejoindrait les tenants d'un paradigme génétique de programmation des conduites, auquel nous n'adhérons pas. On peut également supposer que des besoins de domination et de compétition, inhérents au vivant, trouvent à s'exprimer dans le jeu. Des théories auxquelles Huizinga se rapporte, datant des décennies 1920-30, confèrent une fonction d'exutoire au jeu, qui permettrait la réalisation de ces désirs, qui sans ce filtre, seraient socialement inacceptables. On retrouve ici, par extension, le schéma freudien de la sublimation, qui serait le mécanisme par lequel les pulsions peuvent s'exprimer de façon valorisée au plan de la collectivité. Nous verrons que cette théorisation d'une quantité primaire d'énergie qui subirait une déviation, comporte des limites.

A ce stade de notre propos, nous suivons Johan Huizinga quand il remarque que toutes ces théories ne confèrent au jeu qu'un statut de dépendance vis-à-vis d'une nature supposée de l'homme. Le jeu serait une conséquence de phénomènes plus « sérieux » ou centraux. Le postulat qu'il avance, et à laquelle nous souscrivons, est que le jeu comporte une esthétique et un plaisir propres à lui-même. Ainsi, les « passions » telles qu'on les rencontre dans le domaine du sport et de l'art, et les trajectoires associées, ne sont pas

⁷⁶ *Idem*, p. 76.

⁷⁷ *Idem*, pp. 16-18.

des exutoires, elles n'ont pas de raison externe, elles se justifient en elles-mêmes. C'est également le point de vue de Roger Caillois : le jeu « se présente avant tout comme une activité parallèle, indépendante, qui s'oppose aux gestes et aux décisions de la vie ordinaire par des caractères spécifiques qui lui sont propres et qui font qu'il est un jeu »⁷⁸. Le jeu se trouve donc être caractérisé par une certaine indépendance. Il présente des intrications certaines avec la culture, mais il est ici difficile de déterminer précisément les critères d'influence des cultures sur les types de jeux et leurs logiques internes. C'est à ce niveau que nous allons avoir recours à des hypothèses, d'un point de vue socio-historique.

Par ailleurs, Huizinga poursuit tout au long de son ouvrage *Homo Ludens*, le questionnement de la frontière entre le sérieux et le jeu. Il nous fait pressentir que dès lors qu'une activité artistique ou sportive fait le pas de l'institutionnalisation, de la professionnalisation et de la médiatisation, dès lors qu'elle dépasse le stade de la spontanéité, elle peut basculer, partiellement ou périodiquement, dans le registre du sérieux, pouvant être amenée à perdre son caractère ludique. Mais le caractère ludique peut se retrouver dans des activités considérées comme sérieuses, avec par exemple la démarche de recherche du record. Huizinga rappelle que le record, notion du domaine sportif, est entré dans les logiques économiques et techniques⁷⁹. Pour l'illustrer, il prend l'exemple d'un discours de l'un des frères Philips : à l'époque déjà, ce dernier conçoit la compétition entre les salariés du secteur technique et ceux du secteur commercial, comme génératrice d'efficacité pour les activités de la société.

Compétition et éthique

L'abord de Johan Huizinga nous amène à considérer le jeu en un sens très large, englobant de multiples activités humaines, dont les arts et les sports. Cela nous permet de justifier le rapprochement que l'on peut leur appliquer. La séparation des domaines du « sérieux » et du « ludique » des activités humaines apparaît comme invalide. La notion de compétition peut être abordée selon de multiples acceptions : vis-à-vis des autres, vis-à-vis de soi, vis-à-vis d'une représentation des attentes de l'Autre, qu'il soit social ou divin.

⁷⁸ Caillois R. (ss. la dir.), *Jeux et Sports*, Gallimard 1967, p. 11.

⁷⁹ Huizinga, déjà cité., p. 321.

Pour Huizinga, « il n'y a pas de frontière précise à établir entre la compétition en vue de produire quelque chose ou en vue d'accomplir quelque chose [...] Dans la culture archaïque, et encore bien après, le mot art couvre presque tous les domaines des aptitudes humaines. Cette relation générale nous autorise à retrouver le facteur ludique, même dans le chef-d'œuvre au sens étroit [...] »⁸⁰. Et Huizinga de citer les pratiques poétiques de banquet, véritables joutes verbales philosophiques, dont un exemple est celui de Platon sur l'amour, vers 380 avant J.-C.⁸¹. Il argumente en remarquant que les arts prennent la forme de concours, comme celui de Florence en 1418 pour l'achèvement du dôme (gagné par Brunelleschi), ainsi que les Prix de Rome apparus vers 1665. Et il poursuit en remarquant le qualificatif d'auteur, de fabricant, attribué aux divinités dans les religions⁸². Ainsi donc, l'acte créateur peut renvoyer par extension, au résultat d'une compétition faite avec les dieux. L'idée de rivalité avec les dieux est d'ailleurs exprimée dans de nombreux mythes, comme celui de Dédale, celui d'Hercule. Potier, architecte ou ordonnateur de chaos, on retrouve dans toutes les religions, des supports identificatoires divins pour l'artiste. Cependant, le plasticien se définit par son caractère non utilitariste. Cela ne veut pas dire qu'il ne vise pas à adopter quelques fonctions.

De la compétition avec les dieux, des signifiants-maîtres modernes et post-modernes sont passés à une invitation pour une compétition avec soi-même : il s'agit désormais de « se dépasser », de « se réaliser », de « s'accomplir », pour pouvoir ainsi « s'épanouir » et accéder à un état de bonheur et d'harmonie. Les champs de l'art et du sport regorgent de discours inscrivant l'effort et le progrès mesurables comme des nouvelles versions du souci de soi. Cette exigence, si elle ne peut être contrée, requiert une éthique, distincte d'une visée de conformisme. Un autre aspect de la compétition est celui de l'attente perçue que les autres ont vis-à-vis de la production. Il s'agit alors d'engager une lutte avec la représentation de cette attente, que l'on peut ramener, selon notre vocabulaire, à l'exigence supposée des autres. Il y a une dimension de combat avec cette exigence dans toute production artistique et sportive, lutte qui comporte deux

⁸⁰ *Idem*, p. 274.

⁸¹ Le Banquet est d'ailleurs largement traité par Jacques Lacan au cours notamment de son séminaire sur le transfert (1960-61).

⁸² Huizinga cite *Tvashstar* dans la religion védique, p. 275 de son ouvrage *Homo Ludens* (déjà cité). On peut également se reporter à la Génèse.

dimensions : d'une part ce qui concerne l'objet, et d'autre part le registre qui concerne le sujet lui-même, son auto-définition. Jean-René Vernes⁸³ suit sur ce point Huizinga : pour le créateur « [...] il s'agit de créer une œuvre d'art confusément attendue par la société d'une époque, comme donnant sa réponse parfaite à une exigence de sa sensibilité ».

Selon les approches que nous venons d'évoquer, appartenant à l'histoire culturelle et à la philosophie, la compétition est structurante des champs qui nous intéressent, elle leur est donc commune. Il se trouve qu'elle est également valorisée dans l'idéologie libéralisme, avec l'imaginaire d'un marché qui s'autorégulerait. Les acteurs du marché sont invités à se constituer comme concurrentiels. Roger Caillois nous alerte sur le risque de comparer une culture à ses jeux⁸⁴. Une même culture comporte en effet de multiples modalités de jeu. Il est difficile, avec nos moyens actuels, d'établir si les valeurs d'une société ou d'une institution promeuvent des jeux en particulier, ou si ces derniers se développent en réaction à ces valeurs. Nous faisons l'hypothèse que les valeurs du libéralisme et du néolibéralisme affectent les champs qui nous intéressent. Néanmoins nous soutenons que leurs ressorts intrinsèques peuvent en rester préservés, et qu'une éthique des sports et des arts demeure possible.

A notre niveau, il convient d'avancer qu'ils connaissent un développement sans précédent dans l'histoire humaine. Ils sont mondialisés, financiarisés, intriqués aux nouvelles technologies et au numérique. Nous soutenons que cela n'est pas sans rapport avec certains imaginaires associés au lien social moderne, et il s'agit d'en repérer des indices. La compétition comme réglant les rapports des hommes entre eux, et la performance comme visée, ont pour pendant de structurer les subjectivités. Plutôt que de constituer l'art et le sport comme des représentants de la compétition qui a cours dans le champ social, il serait plus opportun de leur conférer un rôle de dérivatif, voire de palliatif à ce mode de relations. Mieux vaut se trouver en compétition dans des champs consacrés à cet effet, plutôt que d'y engager l'humanité toute entière ! Car la misère humaine et écologique se trouve être à la fois une conséquence et un mécanisme de la libéralisation généralisée.

⁸³ Vernes J.-R., dans : Caillois R., déjà cité, p. 434.

⁸⁴ Caillois R., déjà cité, p. 15.

Par prolongement, notre opinion concernant la possibilité de la préservation de l'essence des arts et des sports vis-à-vis de la logique de la concurrence, implique de nous focaliser sur le plan du sujet. Certes, telles que nous l'avons définie, la compétition représente une de leurs composantes essentielles, mais cela touche leur dimension collective. Toute production, qu'elle soit sportive ou artistique, se mesure à l'aune d'une comparaison, par rapport à ce qui se fait dans la même discipline. Mais au niveau subjectif, le ressort fondamental est autre, et ne concerne pas exclusivement un mécanisme de compétition. C'est en ce point que nous nous intéressons au mécanisme de sublimation et que nous mobilisons la notion de fantasme.

Autres points communs : sur le plan singulier, apprentissage et enseignement

Les autres domaines communs à l'art et au sport, au niveau du sujet, sont celui du bousculement des schèmes (moteurs, psychomoteurs, psychologiques), et, par extension, celui de l'apprentissage. La position de l'enseignant s'avère donc être une question centrale. Arts et sports concernent au plus près le champ éducatif et celui de l'enseignement. Tout apprentissage s'accompagne d'une relativisation des acquis antérieurs. Ces acquis peuvent correspondre à des schèmes psychomoteurs et/ou des connaissances. Ce sont des formes et des signifiants associés à un certain rapport au monde et à soi, engageant le corps. Les apprentissages sont en relation avec les constructions vis-à-vis de la réalité, les constructions moiïques. Tout apprentissage implique une sorte de subversion.

Pour aborder cette question, citons Lacan concernant la posture de l'enseignant. *« J'ai fait cette réflexion que l'enseignement est quelque chose de bien problématique, et qu'à partir du moment où on est amené à prendre la place que j'occupe derrière cette petite table, il n'y a pas d'exemple qu'on n'y soit suffisant, au moins en apparence. En d'autres termes, comme l'a fait très bien remarquer un poète américain plein de mérite, on n'a jamais vu un professeur faire défaut par ignorance. On en sait toujours assez pour occuper les minutes durant lesquelles on s'expose dans la position de celui qui sait. On n'a jamais vu quelqu'un rester court, dès lors qu'il prend la position de celui qui enseigne. »*

Cela me mène à penser qu'il n'y a de véritable enseignement que celui qui arrive à éveiller une insistance chez ceux qui écoutent. Ce désir de connaître qui ne peut surgir que quand ils ont pris eux-mêmes la mesure de l'ignorance comme telle, en tant qu'elle est, comme telle, féconde, et aussi bien du côté de celui qui enseigne »⁸⁵.

On peut dans ce propos, mettre en rapport l'élan de l'apprenant avec ce qu'il conçoit de son incomplétude à l'endroit du savoir. Deuxièmement, on peut identifier l'importance de l'incomplétude de l'enseignant, qui doit être perceptible pour l'apprenant. Cela nous ouvre une porte de compréhension de la dimension poétique de la parole de l'entraîneur ou du professeur. Et cela correspond à ce que Lacan formalise concernant le signifiant de l'Autre barré, qu'il positionne dans ses schémas du côté de la possibilité de la sublimation.

Dans le champ de notre expérience personnelle, nous avons été en relation avec une ancienne élève d'école d'arts plastiques. Elle attribue sa capacité de création passée au caractère mystérieux de la consigne. Cette dernière, lors des exercices dictés par les professeurs, comportait en soi une directive contraignante. Mais c'est précisément sa dimension de liberté associée qui lui permettait de s'exprimer et de se surprendre elle-même au travers de sa production. Cela nous semble tout à fait révélateur de ce que Lacan appelle la « *mesure de l'ignorance* » de « *celui qui enseigne* ». Il convient donc du côté de l'enseignant, nous semble-t-il, d'assurer et d'assumer un point de non – savoir au moment où il entreprend de mener à bien un enseignement. Si sa visée est bien celle d'une passation de désir au regard de sa discipline, quelle qu'elle soit, accompagner l'indication d'une ignorance passe par considérer la sienne propre.

⁸⁵ « *Eveiller une Instance chez Ceux qui Écoutent* », Esther Garell lit Lacan J., Le Séminaire, Livre II, Le Moi dans la Théorie de Freud et dans la Technique de la Psychanalyse (1954-55), sur le site lacan-tv.fr.

Reportons-nous à un autre moment de l'enseignement lacanien. « C'est une invention de pédagogue que le savoir. Ça s'acquiert à la sueur de son front, nous dira-t-on [...] apprendre, c'est une chose terrible. Il faut passer à travers toute la connerie de ceux qui vous expliquent les choses, et ça, c'est pénible à soulever. Mais, savoir quelque chose, n'est-ce pas toujours quelque chose qui se produit en un éclair ? Avoir quelque chose à faire avec les mains, savoir se tenir à cheval, ou sur des skis... Tout ce qu'on dit du soi-disant apprentissage, n'a rien à faire avec ce qui est un savoir. Le savoir c'est ça : on vous présente des choses qui sont des signifiants, et de la façon dont on vous les présente, tout à coup ça veut dire quelque chose, et cela depuis l'origine. Il est sensible à la façon dont un enfant manie son premier alphabet, qu'il ne s'agit d'aucun apprentissage, mais du collapsus qui unie une grande lettre majuscule avec la forme de l'animal dont l'initiale est censée répondre avec la lettre en question. L'enfant fait la conjonction ou ne la fait pas. Dans la majorité des cas, c'est-à-dire dans ceux où il n'est pas entouré d'une trop grande attention pédagogique, il la fait »⁸⁶. Plusieurs résultats de la psychologie expérimentale dans le domaine du sport confirment cet aspect de ne pas entourer l'apprenant d'une « trop grande attention pédagogique ». Les travaux de Wulf et Weigelt (1997)⁸⁷ prouvent l'influence néfaste des instructions sur l'apprentissage de gestes sportifs : nommément le mouvement de virages en ski sur un simulateur. Les interventions verbales génèrent de moindres performances chez les apprenants et rendent les acquis moins résistants aux facteurs de stress introduits dans les études. Cela confirme la « théorie de l'apprentissage implicite » de Masters (1992), qui s'appuie sur des réalisations de put en golf. Cette théorie valorise l'importance de la globalité de l'action et du corps, en évitant de détailler leurs segments.

Sans ici discuter du postulat d'un « réservoir » cognitif des savoirs et savoir-faire implicites, soulignons que les résultats des expériences montrent que l'articulation d'un savoir descriptif, autour d'un geste acquis ou en cours d'acquisition, lui est délétère. Dans notre champ lexical, on peut inférer que l'intervention de l'Autre manifeste met le sujet en échec dans le déport qu'il met en œuvre grâce au geste.

⁸⁶ « *Quelque chose se produit en un éclair* », E. Garell lit Lacan J., *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre* (1968-69), sur le site lacan-tv.fr.

⁸⁷ Ces études sont citées dans la thèse de Lagarde J., *Instructions verbales pour l'apprentissage dans une tâche d'anticipation-coïncidence*, UPS Toulouse III, STAPS, 2001.

Ces observations amènent la position de l'enseignant (entraîneur, professeur), au niveau d'un paradoxe. D'autant plus que les collectifs qui se constituent autour des artistes et sportifs ont toute leur importance et les rencontres qu'ils vivent au fil de leurs carrières ont leur rôle, selon leurs propres dires. C'est ce paradoxe qui a poussé Sigmund Freud à caractériser le métier de l'éducateur comme impossible – tels celui du maître qui gouverne et celui du médecin qui soigne⁸⁸. C'est ainsi que nous ne serons pas portés à soutenir l'établissement de « recettes » dans la formation des encadrants du champ sportif et artistique. Au-delà des énoncés, il s'agit d'y apporter, nous semble-t-il, un questionnement sur l'énonciation, qui comprend la considération du désir, et du fantasme, propres de l'enseignant.

Suite à ces considérations concernant les parallèles que l'on peut effectuer entre arts et sports, intéressons-nous à l'acte créateur. Cela nous amènera à établir une définition de l'œuvre, à laquelle nous pourrions rattacher la notion de performance.

La création : l'acte créateur

Nous dissociions l'activité artistique, qui peut s'apparenter à un artisanat, et la création comme acte créateur. Le critère de ce dernier est de l'ordre de la reconnaissance sociale, il est historiquement situé comme l'apparition d'une forme « jamais vue », inédite. Pourtant, nous refusons de nous aventurer sur le terrain d'une possibilité de création « *ex-nihilo* », étant donné que l'on peut toujours aborder une œuvre sur le versant d'un agencement de matériel déjà existant. L'acte créateur s'occupe d'une part de jouer avec les failles, les interstices, les interactions internes d'un matériau, qu'il soit palpable, visuel, auditif. Et d'autre part, elle utilise le potentiel symbolique et les évocations que ce matériau supporte. La surprise et le plaisir que l'œuvre génère, ce que les cognitivistes appellent émotions, proviennent du jeu sur les représentations et les stéréotypes que l'artiste provoque. Ce jeu est constitué par des processus de distanciation, de métaphorisation, d'utilisation de métonymies.

⁸⁸ Dans sa préface à l'ouvrage d'Aichhorn : *Jeunesse à l'Abandon* (1925), puis dans *Analyse Finie et Infinie* (1937). Nous prolongerons cet enseignement dans le cadre de notre exposé sur le lien social en partie V.

En arts plastiques, l'objet créé parle, il supporte les significations voulues par l'auteur, qui se déclinent selon autant de modalités qu'il y a de regardeurs. Les émotions et le sentiment esthétique suscités tiennent pour partie au jeu visible, ou au travail que la subjectivité mène avec la matérialité : tel ciel représenté selon un certain coup de pinceau ou une technique particulière de remplissage de l'espace, tel visage rendu flou par le procédé mais devenant expressif en étant pris dans le contexte d'une scène, etc, sont des marques de l'intervention de l'auteur, de son point de vue, dont il a cherché à donner une représentation. L'art des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, dont on peut voir des prémises à la Renaissance, n'est plus une recherche de représentation fidèle de la Nature, d'une réalité qui serait extra – humaine, ni une modalité d'accès à ce qui serait la beauté, mais bien plutôt l'expression de ce que nos subjectivités impliquent et de leurs contingences.

Maurice Merleau-Ponty illustre cette idée avec ses réflexions sur la ligne et le mouvement⁸⁹. Il est curieux de constater que tout sujet en mouvement se trouve visuellement absolument figé lorsqu'il est pris en photo, ou représenté dans une position précise. Le peintre use bien de procédés pour donner une impression de déplacement en cours. C'est ce que l'on constate avec les chevaux de Théodore Géricault, par exemple. En ce qui concerne la ligne, elle peut être considérée comme une délimitation. Mais l'art moderne et contemporain, averti des tromperies de la perception et au fait des mutations des subjectivités en rapport au discours de la science, questionne largement le rôle de la ligne. Ce questionnement a été poussé au maximum par les impressionnistes.

En ce sens une création (reconnue comme telle à la fois par l'auteur et par les récepteurs) n'est pas uniquement le produit d'une réflexion logique, même si elle met en jeu un travail de longue haleine. Il s'agit bien aussi d'une subversion, d'une sorte de dépossession, de mise en danger de soi. Le moi étant une illusion appuyée sur des significations, des déterminismes générationnels et familiaux, anamnétiques, culturels, contextuels, et des images, il est bousculé par l'acte créateur. De sorte que des effets thérapeutiques n'y sont pas forcément associés.

L'artiste contemporain interroge les subjectivités de son époque. Dans le domaine de l'art plastique, on peut citer l'exemple célèbre de « La Trahison des images » (1929) de

⁸⁹ Merleau-Ponty M., L'Œil et l'Esprit (1964), Gallimard, 2016, pp. 72-80.

René Magritte, visant à souligner que la représentation est à dissocier de l'objet représenté. L'inscription « *Ceci N'est Pas Une Pipe* » choque le regardeur sous une représentation de l'objet pipe. On peut également considérer la « Fontaine » (1917) de Marcel Duchamp, qui fait remarquer au regardeur qu'il est pris dans des codes dont un aspect est celui de l'afférence d'un mot à une chose. Ces artistes ont su identifier et extraire l'aspect du fantasme qui est de donner des repères, de la cohérence à ce que l'on perçoit comme étant la réalité. Que reste-t-il de cette déstabilisation ? C'est l'effet comique. Loin de nous laisser en errance suite à cette remise en question, ils nous indiquent la voie de l'absurdité, du mot d'esprit, et donc du rire. Cette dimension est aussi étayée par le caractère graveleux des objets sélectionnés.

Les œuvres ici évoquées sont devenues parties prenantes de l'imaginaire plastique du XX^{ème} siècle. Elles sont venues renouveler notre culture, contribuer à nos fantasmes. C'est en ce sens que notre approche de l'acte créateur le dote à la fois de potentialités de subversions, et de capacités de restaurations.

Nous pousserons plus avant notre définition et notre réflexion sur l'acte créateur ci-après, dans notre troisième sous-partie portant sur l'œuvre et son éthique.

PSC : le pouvoir de la forme

Tel plasticien, que nous avons eu la chance de rencontrer à deux reprises au fil de notre travail sur l'acte créateur, a accepté de nous faire part de sa démarche. Elle est, pour lui, en ce moment (fin 2017) et depuis deux ans et demi, une recherche sur les potentialités d'associations de formes. Il a créé un fil conducteur logique, sur un modèle qu'il qualifie de génétique. Il alimente ce fil conducteur et les productions qui le ponctuent, par le maniement des catégories plastiques classiques : la couleur, le plan, la matière, le volume, la représentation du mouvement. Il utilise également différents outils numériques, et musicaux : les rythmes, les sons, les tonalités. Pour lui, il est vain de les dissocier, tout comme il est absurde de constituer des sphères perceptives cloisonnées. Audition, vue, goût, odorat, toucher, motricité, sont intimement dépendants.

Les schémas qu'il a pu développer lors d'une phase antérieure de sa carrière de restaurateur de monuments, l'amènent à l'observance de processus faisant appel à une grande minutie. Les souvenirs de formes qu'il a pu rencontrer dans ce cadre sont sources d'ingrédients ou d'éléments constitutifs de ses œuvres. Nous avons eu l'occasion de nous voir expliquer le détail de certaines associations de formes, travaillées en croquis antérieurement à leur apposition sur la toile. Ce travail de détail présente l'intérêt de faire vivre certaines composantes de l'ensemble final de l'œuvre. « Orphelines », c'est-à-dire dissociées de l'ensemble de la toile, elles ne sont pas moins objets d'une grande attention afin de mener à bien leur esthétique et – quasiment – leur « personnalité ».

Depuis une douzaine d'années, retraité de son métier d'enseignant en école d'arts, il savoure le privilège de se livrer quotidiennement à son ouvrage. Pourtant, il se dit « *pressé par le temps* ». Il arrive une époque de la vie où la fin devient plus « concrète », en quelque sorte. Son abnégation à la tâche n'a d'égale que l'angoisse du vécu de cette confrontation. Pratiquant l'observance de toutes les recommandations en matière de santé : il fait de l'exercice, s'alimente sainement... Il paraît ainsi avoir quinze ans de moins que son âge. A plusieurs reprises, on peut constater une représentation, de loin en loin, de certaines « choses de la mort » : mouvements de flammes associées à une crémation, forme d'un cercueil en perspective. S'agirait-il d'une démarche d'exorcisation, de distanciation ? Ou d'une volonté délibérée d'attirer le regard sur ce dont on le détourne ?

« La mort... est du domaine de la foi : vous avez bien raison de croire que vous allez mourir, bien sûr ! Ça vous soutient. Si vous n'y croyiez pas, est-ce que vous pourriez supporter la vie que vous avez ? ! Si vous n'étiez pas solidement appuyés sur cette certitude que ça finira, comment est-ce que vous pourriez supporter cette histoire ? Néanmoins ce n'est qu'un acte de foi. Le comble du comble c'est que vous n'en êtes pas sûrs !! Pourquoi est-ce qu'il n'y en aurait pas un ou une qui vivrait jusqu'à 150 ans ? Mais enfin quand même, c'est là que la foi reprend sa force.

Et alors au milieu de ça... [...] Il y a une de mes patientes, il y a très longtemps, de sorte qu'elle n'en entendra plus parler, sans ça je ne raconterais pas son histoire... Elle a rêvé un jour comme ça, que l'existence rejaillirait toujours d'elle-même... Le rêve pascalien : une infinité de vies se succédant à elles-mêmes, sans fin possible... Elle s'est réveillée presque folle ! Elle m'a raconté ça... Je vous assure qu'elle ne trouvait pas ça drôle... Seulement voilà. La vie... C'est du solide, ce sur quoi nous vivons justement... [...]

Nous vivons, ça c'est pas douteux, on s'en aperçoit même à chaque instant, seulement il s'agit de la penser maintenant, de prendre la vie comme concept... Alors là, on se met tous à l'abri tous ensemble pour se réchauffer avec un certain nombre de bestioles qui nous réchauffent naturellement, d'autant mieux que pour ce qui est de notre vie à nous, on n'a aucune espèce d'idée de ce que c'est. Dieu merci, c'est le cas de le dire, il ne nous a pas laissés tout seuls ! Depuis le début, depuis la genèse, il y avait d'innombrables animaux. Que ce soit ça qui fasse la vie, ça a la plus grande vraisemblance, c'est ce qui nous est de commun avec les petits animaux... »⁹⁰.

L'artiste travaille matériellement avec la mort comme concept. Tout un chacun s'y confronte, puisqu'elle ne peut être approchée que par la pensée. Multiples sont les voies de traitement possibles du réel. A écouter et prolonger Lacan, c'est de cette pensée de la mort, équivalente à une croyance, que l'on puise notre rapport à la vie. L'artiste Wolf Vostell va, lui, jusqu'à dire que « la mort provoque l'œuvre d'art »⁹¹.

A notre questionnement sur les sources de son désir, cet artiste expose sa conception d'un art global, connecté aux sens, ainsi qu'à une certaine temporalité vitale : prendre le temps de regarder autour de soi, d'être attentif ; prendre le temps de mettre la distance vis-à-vis de l'œuvre, afin de pouvoir véritablement suivre sa visée. Au-delà de la virtuosité des outils et des gammes qu'il est possible de développer pour le plasticien, il lui est nécessaire de s'y retrouver, personnellement. Il nous semble qu'il s'agit là de se reconnaître dans une démarche, mais aussi de parvenir à loger le plus singulier de ce qu'il est dans l'œuvre, mouvement qui peut être approchable par la notion de style, repérable dans l'œuvre. Les exercices que PSC proposait à ses élèves leur permettaient de

⁹⁰ Lacan J., Conférence à Louvain, 13/10/1972, éd. num. consultable sur le site de P. Valas : www.valas.fr.

⁹¹ Debailleux H.-F., « « Dé-Coll/age » Immédiat avec Wolf Vostell », *Libération*, 31/08/1995.

bousculer leurs idées préconçues sur leurs capacités. Ils visaient à un « *élargissement du sensible* », tel que le formule Paul Audi à propos de la fonction première de l'art⁹².

Il nous conte une anecdote, à propos de ses propres débuts en tant qu'étudiant en art. L'évocation du souvenir d'un enseignant, lui ayant violemment déchiré sa feuille, parce qu'il ne respectait pas la consigne d'une reproduction « *fidèle à la réalité* », le met, encore aujourd'hui, dans tous ses états. Il s'est dès lors promis de faire ce qu'il voulait au travers de ses productions, et s'est efforcé, en tant qu'enseignant, de se situer aux antipodes de la posture du maître. Tel que nous avons pu le percevoir, il s'agissait pour lui d'atteindre une position d'accompagnant des élèves dans leurs franchissements de modalités de traitement du réel. Son travail lui est rendu plus aisé par la complémentarité qu'il trouve avec sa moitié. Nous osons ici le comparatif avec le mythe de l'amour d'Aristophane dans le Banquet de Platon : les êtres à l'origine ne formaient qu'un, ils furent séparés par les dieux, du fait de leur insolence. Ils furent donc voués à la recherche de l'être qui serait leur complément, afin de pouvoir à nouveau former un tout. L'image d'un tout est celle qui m'est apparue en rencontrant PSC et sa femme. Cette relation semble faciliter le dépassement journalier, auquel l'artiste se livre.

A notre questionnement sur le bouleversement perceptif, voire fantasmatique, qu'opère la création, l'artiste nous renvoie immédiatement aux regardeurs. Ce sont bien eux qui font l'œuvre. Il s'en remet à leurs jugements, pour considérer s'il y a, ou non, acte créateur. Cette capacité à laisser vivre son travail nous apparaît à la fois extrêmement rare, et pouvant caractériser le cœur du phénomène artistique. Quel être humain se trouve, dans notre actualité de la totalité marchande, capable de renoncer à une quelconque garantie de la gratification du fruit de son travail ?

La nuit suivant notre visite à l'atelier de cet artiste, nous avons vécu une sorte de « retour » lors d'une rêverie dans une phase de demi-sommeil. Il s'agissait d'une apparition de détails de formes tels qu'il nous les avait présentés. N'est-ce pas là un phénomène découlant de ce que l'on peut qualifier : l'autonomie de l'œuvre ?

⁹² Audi P., « Qu'est-ce que le sentiment de soi ? », *Les Chemins de la Philosophie*, France Culture, 17/11/2017.

Notre détour par la question de l'acte créateur nous a été nécessaire, afin de rendre compte de ce qu'il se déroule au cours d'une performance. En art plastique, généralement l'œuvre est un résultat pérenne du processus de création, un objet tangible. Au cours d'une performance, l'acte créateur devient l'œuvre elle-même⁹³. Ce qui est pérenne, ce sont de simples indices : photos ou vidéos.

La performance

Le terme de performance vient de l'anglais. Il est issu du verbe *to perform* : « réaliser, accomplir », lui-même dérivant de l'ancien français « *parformer* » venant de former, ou bien emprunté au moyen français « *parformance* », qui renvoie à un accomplissement, un achèvement. En latin, *formare* signifie donner une forme, conformer, modeler, confectionner, arranger, ainsi que dresser et instruire.

La performance sportive est la réalisation d'une action dans un cadre légiféré. Le terme renvoie à deux dimensions : celle de la réalisation effective, individuelle ou collective lors d'une compétition ou d'un événement, et celle de cette réalisation vis-à-vis d'un potentiel, identifié comme le maximal possible réalisable par un sportif.

Notons que la notion de performance, tout comme celle de compétition, n'est pas exclusive au sport, ni dans sa définition, ni dans son usage. Le terme de performance a cours en psychométrie, il renvoie à la mesure de l'intelligence. En linguistique moderne la performance correspond à la « *réalisation d'un acte de langage* », à la « *mise en œuvre effective de la compétence linguistique dans les actes de parole d'un sujet parlant* ». Pour ces deux disciplines la performance renvoie à l'idée de l'expression d'un individu, de ses capacités au sein d'une instance ou d'un référentiel.

⁹³ Bruno Péquignot, « De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation », *Communications*, n°92, 2013/1, p. 9-20.

Dans le domaine théâtral et le domaine musical, la performance renvoie à une production qui s'émancipe d'une exécution textuelle et d'une répétition. Ainsi, il s'agit de la première interprétation d'une œuvre, quelle qu'elle soit. Le terme de performance dans ce cadre peut donc avoir deux portées : celle de la réalisation d'un projet (jouer un rôle ou un texte travaillé), et celle d'une production inédite.

Le terme renvoie également à un type propre de catégorie artistique, datant approximativement de la fin des années 1950, pratique développée en tant que discipline à part entière en Europe à partir des années 1970⁹⁴. Une revendication implicite de la performance est de s'émanciper de toute définition. Pourtant, certains traits caractéristiques peuvent en être dégagés : représentations uniques ou peu nombreuses, utilisation de lieux et d'espaces en décalage avec les normes artistiques, transgression de certaines règles notamment en évitant la catégorie du saisissable, refus de production d'une œuvre manipulable⁹⁵. Le propre de la performance est de mettre en scène une action qui engage le corps – de l'artiste et/ou du ou des spectateurs, corps qui en devien(nen)t le médium. Un des principes est de rapprocher le domaine de l'art et celui de la vie courante afin d'en brouiller les limites. Une autre revendication implicite est celle du refus des modalités de la marchandisation de l'art, en s'émancipant des caractéristiques de l'objet (inerte et monnayable). La temporalité de la performance, transitoire et finie, contraste avec le caractère concret des espaces, qui sont le plus souvent institutionnels, durables, cloisonnés. La performance est bien une œuvre plastique regardable, mais elle cherche à se dégager d'une sorte de matérialité artistique classique en sollicitant les dimensions de l'éphémère et du vivant. Elle propose aux regardeurs, qui deviennent des participants, une expérience, un vécu.

A l'issue de cet aperçu, on peut se rendre compte que le terme a cours au sein de différents champs. On peut recenser à ce niveau deux aspects de la performance. Premièrement, celle du mesurable et du score, telle qu'on peut la rencontrer en psychologie métrique (ce qui nous renvoie à la multitude de tests développés dans ce champ, permettant d'approcher des valeurs d'intelligence, de psychomotricité, de

⁹⁴ Pour un historique détaillé, nous nous reportons à l'ouvrage de Roselee Golberg, La Performance, du Futurisme à nos Jours, Thames et Hudson, 2012 (1^{ère} éd. 2001).

⁹⁵ <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>.

résolution de tâches, des valeurs cognitives, mnésiques...), ainsi que de ce qui a cours en sport : la performance du résultat en lui-même, qu'il soit (chrono)métrique, comptable. La performance qui est mesurable dans un référentiel déjà constitué, celui de la comparaison des productions entre elles dans un domaine particulier identifié par des éléments historiques ou statistiques, se décline, par exemple, dans le registre du DSM qui définit des dysfonctionnements vis-à-vis de normes établies. C'est cet aspect de la performance qui fait le lit de la notion de « contre-performance », développée dans le domaine du sport. C'est l'aspect social de la performance.

Secondement, l'aspect de la performance, qui nous intéresse dans notre travail, est celui de la réalisation du point de vue du sujet. Elle ne désigne pas une production en rapport à celle qui peut être produite théoriquement, voire idéalement, ni une comparaison entre la réalisation de différentes personnes. Mais elle rejoint le lieu de ce qui n'a pu être conçu ou envisagé. L'indice de cette version de la performance est l'affect de surprise vis-à-vis de ce qui a été réalisé, les commentaires et productions de sens associés, rejoignant parfois le registre sémantique du divin ou de la mystique. Il se peut, et c'est le cas bien souvent, que cette performance reconnue du niveau subjectif singulier, coïncide avec la performance chiffrée et/ou valorisée au plan social. Dans le cadre de notre approche par le prisme du fantasme, nous considérons principalement ce plan du sujet, de ses singularités, associé à une lecture du collectif.

Notre approche de la performance, ne peut s'exempter de faire un détour par la notion de performativité. Celle-ci a été développée en linguistique par John Langshaw Austin⁹⁶ dans les années 1960 notamment, pour désigner les énoncés qui déterminent des faits par eux-mêmes. L'exemple évident du mariage : « *je vous marie* », « *je te prends pour époux-se* », ainsi que des extraits du champ du juridique (« *je déclare la séance ouverte* »), donnent un aperçu de ce que la performativité implique. Au sens strict, le dire performatif a une influence sur les statuts sociaux, ce qui lui confère un pouvoir de

⁹⁶ Ces quelques éléments sont extraits de deux articles : Ricœur P., Cometti J.-P., « PHILOSOPHIES DU LANGAGE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7/11/2016. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/philosophies-du-langage/>, et Fuchs C., « ACTES DE LANGAGE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7/11/2016. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/actes-de-langage/>.

passage. Ce pouvoir dépend directement du contexte, et du rôle de celui qui prononce les paroles. Cette dimension du dire pousse à considérer sa capacité à modifier des structures sociales ou des subjectivités. Ainsi, par extension, peut-on considérer des énoncés tels que des ordres, des encouragements, des discours politiques, comme ayant un pouvoir de modifier une certaine réalité. Notre posture psychanalytique et nos expériences cliniques nous amènent à considérer que tout dire, selon l'investissement que le sujet lui confère, peut avoir une valeur performative. C'est ainsi que l'on peut aborder la catharsis : la cure par la parole a des conséquences thérapeutiques.

Lacan parle de performativité à propos du franchissement du Rubicon par César : de ce fait, la guerre civile devient inévitable⁹⁷. Ce paradigme de l'acte fait consister un lieu où « *le signifiant a la fonction de se signifier lui-même* », et par l'acte, durant lequel il est « *division pure* », le sujet se trouve complètement transformé. Plus tard, Lacan insiste sur les caractéristiques de l'acte : premièrement, il comprend un « avant » et un « après », secondement il a comme pouvoir de susciter un (re)nouveau (du) désir⁹⁸.

La performance, qu'elle soit sportive ou artistique, présente le potentiel de provoquer le bousculement de stéréotypes et de créer de nouveaux référentiels. Comme lors de l'énonciation d'une « *parole pleine* », une production de réalité se trouve au centre de ses effets : « *le sujet se trouve après, autre qu'il n'était avant* »⁹⁹.

⁹⁷ Lacan J., *Séminaire XIV, La Logique du Fantasme*, éd. num. de P. Valas, pp. 250-251.

⁹⁸ Lacan J., *Séminaire XV, L'Acte Analytique*, éd. num. de P. Valas, pp. 94-96.

⁹⁹ Lacan J., *Séminaire I, Les Ecrits Techniques de Freud*, éd. num. de P. Valas, p. 304.

2) Approches historiques et données actuelles de la performance.

Notre valorisation à l'endroit du langage comme structure de la vie psychique ne peut s'exempter de considérer ses déclinaisons en langues et significations, elles-mêmes intriquées à ce qu'il en est des développements culturels. Langues et nations sont en interaction¹⁰⁰. Les questions historiques et sociologiques ne peuvent être évacuées, bien que nous ne puissions ici les développer de façon très poussée. Nous choisissons de les aborder au travers de la question des rapports des formations qui nous intéressent (sports et arts) avec la thématique politique. Nous nous appuyons également sur la notion d'identité, qui incarne un filtre intéressant de lecture, avant d'entrer dans une conceptualisation plus propre à notre champ psychanalytique.

Éléments d'histoire du sport : prémices¹⁰¹

Ce qui peut s'apparenter aux plus anciens indices de l'exercice physique sont ceux de la course, du saut, de la natation et de l'équitation, sur des bas-reliefs de la vallée du Nil, datant de 35000 ans avant J.-C., et ceux de la chasse dans les grottes de Lascaux (-18000 à -15000). On peut supposer que si ces activités ont franchi le cap de se faire représenter, c'est qu'elles ont obtenu un statut à part entière, dissocié de leur finalité utilitaire première. Éléments d'une réalité perçue comme digne d'être représentée, elles sont devenues objets dissociés du quotidien, et nous poussons l'hypothèse à les considérer supports d'identification pour la communauté des producteurs de ces œuvres.

¹⁰⁰ Caussat P., *Variations Philosophiques et Sémiotiques autour du Langage*, L'Harmattan, 2016, p. 242. D'ailleurs, Lacan a souligné la chose à propos du Japon, dont le type d'écriture comporte des conséquences sur les subjectivités.

¹⁰¹ Pour cette partie, nous nous référons à :

- Parienté R., « SPORT (Histoire et société) - Histoire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18/01/2017. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/sport-histoire-et-societe-histoire/> ;

- Gillet B., « Historiques des Jeux Olympiques », dans : Caillois R., déjà cité, pp. 1182-1218 ;

- Carrier C., *L'Adolescent Champion, Contrainte ou Liberté*, UPublisher, 2014 (1^{ère} éd. 1992) ;

- Turcot L., *Sports et Loisirs, une Histoire des Origines à Nos Jours*, Folio, 2016.

On trouve des récits élogieux d'exploits militaires en Egypte, aux alentours du XVIII^{ème} siècle avant J.-C.. De la même façon, ces motricités ne sont pas assimilées à des activités de compétition, néanmoins l'attention qu'on leur porte dénote la naissance de leur esthétisation. L'encensement de l'exploit prend parfois des allures légendaires, qui peuvent de nos jours paraître cocasses : ainsi des écrits faisant état de la mise à mort à mains nues de centaines de lions, par un roi de Mésopotamie vers -1100. Différents modes d'activité physique ont dû se développer, voire se légiférer au sein des civilisations anciennes : en Mésopotamie par exemple toujours, l'Epopée de Gilgamesh aux alentours de 1700 avant J.-C., comprend des évocations de concours de lutte. La course légiférée est également présente, en rapport avec des festivités religieuses, des rituels politiques. Tout le tour de la Méditerranée des deuxième et premier millénaires avant notre ère connaît des événements mettant en scène des prouesses physiques et de la compétition.

Il se trouve qu'ont existé des jeux similaires aux olympiades, comprenant des concours artistiques, en Irlande, vers le XVIII^{ème} siècle avant J.-C. : les *Tailtean Games*, qui se seraient interrompus avec l'invasion des anglo-normands. Néanmoins les formes sportives actuelles sont généralement raccrochées au modèle grec. Dans l'Antiquité, des prouesses héroïques sont décrites de façon onirique, reliées aux interventions divines, comme dans L'Iliade et l'Odyssée. Des traces de concours sportifs remontent au XIII^{ème} siècle avant J.-C.. Elles décrivent – chez Homère – des épreuves qui auraient eu lieu près de deux millénaires auparavant. Chez Pausanias on trouve l'évocation d'une course datant de -1300 avant J.-C.. On discerne deux épopées possibles associées à la mise en place des jeux d'Olympie vers le milieu du XV^{ème} siècle avant J.-C. : celle d'une course de char truquée au cours de laquelle Pélops aurait vaincu Œnomaos le roi de Pise, et celle d'Héraclès l'Idéen (désigné aussi Clymenos), venu de Crète. Ce dernier aurait été chassé par Endymion dont les fils se seraient mesurés à la course pour décider de la direction du royaume. Les épreuves auxquelles se soumettent ces personnages ont lieu sous l'égide des divinités. Déméter, déesse chargée de la protection des récoltes, est particulièrement présente dans le stade d'Olympie. Les concours sportifs accompagnent d'ordinaire les rites funéraires, ce n'est pas le cas des jeux olympiques, qui existent pour eux-mêmes. Olympie est un lieu de culte envers Zeus, où sont pratiqués des sacrifices. Il se peut que ces sacrifices aient concerné des humains, antérieurement à l'apparition des jeux.

Iphitos le roi d'Elide, rétablit les jeux en -884 (ce qui signifie qu'ils existaient auparavant), sur oracle de la Pythie, afin de conjurer la guerre et la peste. Les conditions en sont la trêve et le caractère absolument religieux : serment prêté devant la statue de Zeus, sacrifice donné par le vainqueur, don de sa couronne aux dieux de sa cité. La périodicité des intervalles de quatre années s'installe de façon stable entre -776 et 394. Les disciplines représentées sont différentes formes de course (exclusivement durant une cinquantaine d'années au départ), puis le pentathlon (comprenant le saut, la course, les lancers de disque et de javelot, la lutte), la lutte, le pugilat, le pancrace, la course de char, des épreuves hippiques. Comme la nature des épreuves, la philosophie des jeux évolue durant la longue période de leur organisation. Les cités y marquent leurs volontés d'appartenance et d'indépendance. Les récompenses aux athlètes vainqueurs sont réduites, après avoir été conséquentes dans certains concours. Cela est relié à une nouvelle consultation de la pythie, mais également à une idée de la citoyenneté : la liberté se caractérise par l'effort gratuit. Seuls les citoyens peuvent participer aux épreuves, l'accès aux jeux pouvant permettre d'obtenir la citoyenneté. Les qualités sportives sont intriquées aux qualités morales supposées des athlètes, qui concourent pour obtenir les faveurs des dieux. Aristote nuancera cette philosophie, en valorisant tous les sportifs du simple fait de leur participation. Il sera relayé par l'évêque de Pennsylvanie en 1908 : « *l'important, dans ces concours, c'est moins d'y gagner que d'y prendre part* ». Jeux sacrés et jeux aux enjeux matériels se distinguent. Le modèle des jeux olympiques se reproduit à Delphes, à Corinthe et à Némée. Une recherche qui leur est attenante est de favoriser l'avènement de corps beaux, robustes, harmonieux, et représentants de l'unité du monde hellénistique. L'origine géographique des participants, au départ principalement du Péloponnèse, s'étend aux autres pays. Les premiers sont des paysans, puis les classes sociales s'élargissent. Les jeux perdurent avec la conquête romaine de la Grèce.

Durant le V^{ème} siècle avant J.-C., la pensée des sophistes ébranle les croyances, et de fait, certaines coutumes. La cité se modifie, avec l'apparition de la République. Il y a un affaiblissement des conflits, auparavant basés sur l'expansion identitaire. La condition de l'athlète évolue : il devient professionnel, ne collant plus à l'idéal citoyen de liberté. Puis les jeux sont interdits par Théodose, empereur chrétien, en 394, du fait de leur proximité avec les cultes païens, et de l'ampleur des spectacles qu'ils suscitent.

Au travers de ce bref historique antique, on remarque que la problématique du statut et des conditions de vie – et donc de préparation – des athlètes est inhérente au développement des jeux sportifs. De surcroît, elle fait débat de société. Dans l'idéal, l'athlète doit être le symbole d'une humanité saine et harmonieuse. Mais le sport n'est pas exempté de pratiques immorales ou hors-la-loi, dès ses débuts antiques : tricheries et corruptions y sont présentes. D'autre part, les moyens destinés à améliorer la performance font l'objet de questionnements : les régimes alimentaires, la présence d'entraîneurs, l'entraînement lui-même, sont matière à discuter de la naturalité des prouesses, et donc en quelque sorte, de leur légitimité. S'organisent les premiers « transferts » sportifs, provoquant là aussi des débats. Les récompenses allouées aux vainqueurs atteignent des sommets, à la fois nous semble-t-il, en tant que soutiens identitaires de la part des cités (reconnaissance pour l'avoir bien représentée), et secondement en tant que remerciements à l'intention d'une figure d'exception incarnée. Les rémunérations allouées aux athlètes sont en relation au déclin des divinités. Il est intéressant de noter que dès l'Antiquité, les philosophies associées aux épreuves sportives sont disparates : Pindare consacre la beauté des athlètes¹⁰², là où Platon, Xénophon, adoptent un point de vue hygiéniste et nourrissent une veine militaire. Par ailleurs, peu de traces existent concernant les personnes elles-mêmes. Quelques noms sont restés gravés : Koroebos, Akhantos, mais il semble que la priorité, chez les grecs, soit donnée chez l'athlète au caractère de représentation des dieux et de la cité.

Pour résumer ce que nous venons d'exposer, disons que les jeux sont initialement le fait d'une idéologie religieuse. Ils s'inscrivent aussi dans une visée de concrétiser une communauté entre les cités : même si la compétition en est le ressort, la trêve guerrière en est un arrière-fond essentiel. Le statut des participants évolue au fil des siècles, de celui de citoyen amateur, à celui de modèle de beauté et de capacités physiques. Ceci est en corrélation directe avec le rapport idéologique aux dieux et à la valeur des épreuves sportives sur le plan religieux. La forme des jeux perdure, mais la spiritualité associée décline, avec la remise en cause des philosophes vis-à-vis des vérités. Tout se passe comme si, ce qui était auparavant supposé chez les dieux se trouvait à devoir être incarné chez ces hommes, qui bénéficient donc de conditions de vie favorisées.

¹⁰² Lire : Les Olympiques, poèmes de louanges aux athlètes mythifiés, datant du V^{ème} siècle avant J.-C..

Notons au passage que lors de la participation de l'empereur Néron en 67 après J.-C., des concours artistiques sont organisés, alors que jusqu'à ce moment les poètes, musiciens (ainsi que les historiens et philosophes) venaient aux jeux pour profiter de l'événement et y rencontrer le monde, faire connaître leurs œuvres. Les *agônes* théâtraux font partie de la vie grecque, également à partir du V^{ème} siècle avant J.-C..

Les jeux du cirque sont développés sous la Rome antique, en tant qu'obligations légales des riches envers le peuple. Au Moyen-Âge, on parle d'« ébattements », des jeux populaires ont cours, comme le jeu de paume et la soule. Ils ne sont pas en lien avec les épreuves sportives antérieures, ils ne sont pas en relation avec une verve identitaire ni spectacularisés. Leur valeur est surtout occupationnelle. Par ailleurs des tournois guerriers s'organisent à l'occasion des festivités.

*Le sport moderne*¹⁰³

Les foyers d'expansion

Le sport dans la forme que nous connaissons s'est développé en occident au XIX^{ème} siècle, en relation avec la construction des identités nationales. Il est inclus dans les visées patriotiques des Etats, qui représentent les sortes les plus élevées et évoluées de l'institution. Il se pense également en relation à l'émergence des loisirs qui a lieu avec l'ère industrielle, eux-mêmes apparaissant avec la rationalisation du travail. L'expansion de la vocation nationale s'accompagne d'un grand souci éducatif de la population. Deux foyers d'origine, germanique et britannique, se constituent.

¹⁰³ Pour cette partie, nous nous référons à :

- Thiesse A.-M., *La Création des Identités Nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Seuil, 1999, pp. 239-248 ;

- Gillet B., déjà cité ;

- Turcot L., déjà cité ;

- Plusieurs articles de Pierre Lagrue dans *l'Encyclopædia Universalis* [en ligne] :

. « JEUX OLYMPIQUES - La renaissance des Jeux », consulté le 17/03/2018. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/jeux-olympiques-la-renaissance-des-jeux/>;

. « MARATHON, sport », consulté le 06/01/2017. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/marathon-sport/> ;

. « OLYMPISME ET POLITIQUE », consulté le 19/03/2018. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/olympisme-et-politique/>.

Le mouvement de la gymnastique, comprenant les premiers clubs allemands, les *Turnvereine*, se développe selon les préceptes de l'éducateur Jahn, au début des années 1810. Ces clubs jouent le rôle de centres culturels nationalistes, en réaction à l'occupation napoléonienne. Celle-ci prenant fin en 1815, le mouvement a pourtant connu une cinquantaine d'années difficiles, puisqu'il est associé aux aspirations libérales patriotiques de l'époque. Les Discours à la Nation Allemande de Johann Gottlieb Fichte, à la fin du XVIII^{ème} siècle, prônent une reconquête du Moi par celle de la souveraineté du peuple. Cette souveraineté est associée au rejet des étrangers. C'est de ces idées que s'inspirent les pratiques de Jahn. Situées dans un ensemble de festivités et de loisirs culturels, les cours de gymnastique ont vocation à accueillir des femmes, des enfants, des ouvriers, des juifs. Les *Turnvereine* se fédèrent en 1848, leurs membres participent aux combats puis le mouvement global est brisé, se réduisant à l'organisation des exercices physiques.

Sa philosophie d'éducation physico-nationaliste renaît dans les années 1860, et s'exporte aux États-Unis notamment, avec les migrations. Elle est reprise dans le mouvement tchèque des *Sokols* fondé par Miroslav Tyrš (docteur en philosophie) et Jindřich Fügner (banquier, ami de Garibaldi). L'idée de nation y est grandement développée, avec l'utilisation de symboles, de drapeaux, de costumes, l'organisation de grandes fêtes et spectacles. Le projet d'une fédération tchécoslovaque y est soutenu dans les années 1890. Le modèle s'exporte dans les pays voisins, mais aussi à Londres, à Paris, aux États-Unis, qui soutiennent la création de la Tchécoslovaquie au sortir de la Première Guerre Mondiale. Son premier président est fervent sportif, adhérent des *Sokols*. Les jeunesses socialistes de toute l'Europe adoptent leur modèle, formalisant leur vocation politique. Les années 1870 voient l'apparition de la première Union des Sociétés de Gymnastique de France, comprenant de nombreux alsaciens. L'Alsace a été perdue lors de la débâcle. Se crée également le Club Alpin Français. Leurs devises sont : « *Patrie, courage, moralité* » et « *Pour la Patrie, par la Montagne* », révélatrices du dessein de soutien à la nation. L'activité physique organisée comporte ainsi initialement une dimension de devoir patriotique.

La logique du développement du foyer sportif britannique s'appuie sur une recherche d'éducation à la loyauté des individus dans un collectif. Thomas Arnold, directeur de l'école publique de Rugby, théorise une régulation des rapports sociaux, en prônant une agressivité contrôlée, la mise en place de règles qui doivent être respectées, la promulgation d'un esprit d'équipe. Deux courants idéologiques président au développement institutionnel du sport : d'une part l'aristocratie s'en sert de support de loisir, et d'autre part ses vertus éducatives sont utilisées pour discipliner les classes populaires. L'organisation de l'enseignement secondaire joue un grand rôle pour l'expansion du sport. La dépense physique compte tout autant que la mise en place de stratégies. Le sport se démocratise et s'exporte sur le continent avec les flux migratoires. Il s'organise déjà en spectacles comprenant plusieurs dizaines de milliers de personnes. L'organisation sportive de la Grande-Bretagne est imaginativement associée à sa prospérité économique, là où les facteurs industriels et coloniaux sont pourtant centraux.

Retenons de notre parcours, que le développement des activités sportives s'inscrit dans la construction des identités nationales. L'organisation sportive sert « *la perception de la nation comme cadre naturel de la société* ». Mais le sport moderne s'est aussi fondé sur les imaginaires du libéralisme, qui se constitue une conscience morale. Ces imaginaires portent entre autres sur la reconnaissance des héritages et la valorisation de la Nature.

Le mouvement olympique

L'aristocrate français Pierre de Coubertin saisit le modèle anglais pour appuyer ses théories sur l'éducation, et crée une organisation qui se veut universelle. Dès la fin du XVII^{ème}, le goût pour les jeux, élément essentiel de la culture grecque, s'exprime chez les académiciens. La fascination des intellectuels et des scientifiques pour les découvertes archéologiques en Grèce, sert le projet d'une réédition des jeux sur le modèle antique. D'autres éditions de jeux « olympiques » ont eu lieu avant celle que nous connaissons : les jeux du grec Zappas en 1858, et ceux du séminaire du Rondeau près de Grenoble, qui ont lieu de 1832 à 1954. Le père Didon, membre de cette communauté, se lie avec Coubertin et invente la future devise des jeux olympiques : « *citius, altius, fortius* ». Il concourt également à l'assise théorique et publique pour la reconnaissance des bienfaits des exercices physiques, pour la formation du caractère et de la personnalité des jeunes gens.

Le Comité International Olympique (CIO) naît en 1894, les premiers jeux modernes ont lieu en Grèce en 1896. Ils sont un temps fort pour le pays, indépendant depuis 1830 seulement. Soulignons que le choix de la Grèce est en relation avec un attrait renouvelé pour la chose antique, depuis près d'un siècle. La victoire d'un berger sur l'épreuve du marathon fait résonance avec le décès légendaire d'un guerrier en -490 avant J.-C., emblème du roman national. Il aurait eu lieu à la suite de la victoire grecque sur les perses à la bataille de Marathon, après une course jusqu'à Athènes pour en porter la nouvelle. C'est justement ce mythe qui est à l'origine de l'élaboration de l'épreuve du marathon. Par la suite les olympiades suivent leur périodicité, et sont le lieu de symboles politiques et sociaux forts. Certains ont marqué les esprits : entre autres, ceux de Berlin en 1936, avec la démonstration de puissance du III^{ème} Reich, partiellement contredite par les éclats de Jesse Owens. Les jeux des après-guerres excluent à chaque fois les vaincus. Ils deviennent la démonstration d'efficacité d'un régime, durant la guerre froide : en 1952 à Helsinki les Etats-Unis et l'URSS terminent n°1 et 2 du classement général des nations. En 1968 à Mexico, Tommie Smith et John Carlos sont tourmentés à la suite de leur geste sur le podium du 200m. Leur poing brandi, ganté de noir est un symbole de l'« *Olympic Project for Human Rights* ». Lee Evans, Larry James et Ron Freeman, médaillés du 400m, sacrifient eux aussi leur carrière pour manifester leur soutien au *Black Power*. Les années 1970 voient l'Afrique du Sud exclue du CIO, sans pour autant infléchir l'apartheid. Les années 1980, particulièrement, sont l'occasion de boycotts pour marquer des désapprobations réciproques : les jeux de Moscou (1980) par les Etats-Unis à la suite de l'invasion de l'Afghanistan, et les jeux de Los Angeles (1984) par l'URSS en réaction. Ces jeux sont les premiers à être privatisés, et s'avèrent être les plus rentables de l'histoire.

Pierre Lagrue remarque que ces positionnements affichés ont peu d'effet sur la réalité des politiques. Est-ce la raison pour laquelle les jeux de 2008 de Pékin se sont déroulés de façon tout à fait « prévisible », malgré les polémiques quant à l'occupation du Tibet, la répression sanglante qui y a lieu durant les mois précédents ? Les aspects financiers internationaux ont eu tout leur poids dans cette résolution à faire silence, la Chine totalitaire étant devenue l'investisseur planétaire incontournable des années 2000-2010. Les discours officiels sont à ce propos affligeants, parfaits exemples de la « *passion*

de l'ignorance » de la réquisition du sport comme vitrine des instances chinoises¹⁰⁴. Relevons une extrémité de l'utilisation de la scène olympique, qu'est l'attentat contre les athlètes israéliens en 1972 à Munich. La volonté des palestiniens est de montrer leur capacité à ne reculer devant aucun tabou pour servir leur cause, à provoquer l'horreur en visant des contextes connotés comme positifs. C'est le ressort du terrorisme, qui a depuis, à plusieurs reprises visé des événements sportifs. Notons que l'inefficacité de la sécurité est due au souhait d'éloigner des mémoires les jeux nazis de 1936.

La pérennité des premières olympiades ne s'est pas établie sans mal pour Coubertin. L'histoire a principalement retenu son nom, en partie parce qu'il œuvre de façon relativement solitaire pour mener à bien son projet de manifestations supranationales. Toute sa fortune y passe. Il manœuvre à différents niveaux : dans le milieu éducatif (en relation avec Paschal Grousset), auprès de responsables de l'Exposition Universelle de Paris de 1889, en Grèce, aux Etats-Unis, à Londres... Il rencontre le pape, afin d'appuyer ses idées d'éducation par le sport dans les écoles libres. Il devient secrétaire général de l'Union des Sociétés Françaises de Sport Athlétique, alors en pleine expansion, et qui devient un tremplin du projet. Il vise la mise en place d'une « *nouvelle religion* », d'une culture de l'élite issue d'une base égalitaire, qu'il encourage à la « *chevalerie* ». L'effort physique est relié à une élévation des qualités intellectuelles et spirituelles. Il souhaite mettre à l'honneur la jeunesse et la périodicité (alternance de trêves et d'activités), signe du renouveau naturel, thématique libérale en soi, tout comme l'internationalisme. Il tient en horreur « *le bureaucrate et le politicien* », qui ralentissent parfois le mouvement. Lors d'un discours (1912), il invite la jeunesse à se méfier « [...] de l'Etat, [...] de la Science, et [...] de la Presse ». Relevons son appréhension à « *trop parler* » des sports. En 1915, il établit de façon autocratique le siège du CIO à Lausanne.

En termes d'impacts sociaux du mouvement olympique, Coubertin se contredit. Pour servir son argumentaire, en 1892, il avance que le « *libre-échange de l'avenir* » est celui des sportifs, qui peut œuvrer dans le sens de la construction de la paix renouvelée. Mais au fil du temps, il se montre à plusieurs reprises surpris par la responsabilité que certaines personnalités attribuent au mouvement olympique : il ne considère pas les jeux

¹⁰⁴ Lire à ce propos l'ouvrage de Fabien Ollier et Marc Perelman : Le Livre Noir des J.O. de Pékin, Pourquoi Il Faut Boycoter les Jeux de la Honte, City éd., 2008.

comme un instrument de paix dans le monde, ambition qu'il qualifie d'idéaliste, mais plutôt comme une occasion, le moment d'une trêve. L'ambition initiale a en effet probablement été revue à la baisse du fait de l'éclatement du conflit de 1914.

Certains éléments remarquables de la politique d'indépendance du Comité International Olympique se mettent en place dès les premières éditions des jeux modernes : cooptation des membres afin d'assurer « *la continuité d'un effort indépendant et stable* » ; non – intervention dans la gestion financière des pays organisateurs ; distinction de la géographie sportive de la géographie politique¹⁰⁵. Dans les années 1950 l'indépendance de l'organisation des jeux sera réaffirmée vis-à-vis des politiciens, notamment par le président Avery Brundage à Melbourne (1956) : « *les jeux olympiques sont des compétitions entre individus, mais non entre nations* ». Néanmoins, l'organisation de l'événement devient une vitrine pour les Etats désignés, qui se saisissent des cérémonies pour exposer leurs symboles (vêtements, hymnes, musiques et danses considérées comme traditionnelles, animaux emblématiques, etc.).

Une volonté coubertinienne peu connue est d'organiser des épreuves artistiques à l'occasion des olympiades, qui portent le nom de « Pentathlon des Muses ». Elle se voit particulièrement réussir aux jeux de Paris en 1924 avec le concours littéraire, et en 1928 à Amsterdam avec les diverses spécialités (architecture, sculpture, peinture, poésie...). Cet élan est directement en relation avec ce qu'il désire incarner de l'olympisme, comme facteur de progrès individuel et collectif. La qualité des productions est variable selon les olympiades. Dans l'après seconde guerre mondiale le CIO remet en cause le statut professionnel des participants, qui est motif à la disparition de ce type de concours. Néanmoins les arts sont toujours présents au travers de festivités, manifestations et expositions dans les éditions suivantes. Les budgets et les programmes culturels sont quasiment à chaque fois très importants (plusieurs millions sur des années).

¹⁰⁵ Pour illustrations : en 1900 en 1912 les jeux de Stockholm accueillent les délégations de la Bohême, de la Finlande, de la Hongrie, de la Tchéquie, alors qu'elles ne sont pas indépendantes. Evoquons également le cas du Kosovo reconnu en 2014 comme pays par le CIO, et non par l'ONU. Un autre épisode de tension apparaît avec le golfeur Rory McIlroy, qui refuse de concourir à Rio en 2016, pour ne pas avoir à choisir le pays qu'il représente (l'Irlande ou la Grande Bretagne).

Nous pouvons dire de cet aperçu de l'établissement du mouvement olympique, qu'il est initialement le fait d'un émancipé vis-à-vis des institutions religieuses et étatiques. Celles-ci sont utilisées dans l'optique de servir le projet, qui garde un grand degré d'indépendance. L'olympisme promeut des valeurs telles que « *l'honneur et le désintéressement sportifs* », élevées à un niveau universel. Ces caractéristiques font de lui un mouvement libéral. Il est parvenu à s'émanciper des contraintes que les Etats pouvaient lui imposer ou partager avec lui, tout en utilisant leurs besoins de prestige, de visibilité sur la scène internationale, de diplomatie. Le principe d'amateurisme, longuement débattu, implique l'élitisme des participants. Le mouvement est initialement ségrégationniste – les colonisés ne prennent pas part aux épreuves, et misogyne – reflétant les mœurs majoritaires de l'époque en matière de discrimination des femmes.

Sport « naturel » ?

Nous avons fait allusion au fait que le sport anglais se préoccupe de la problématique du rapport de la morale à la vie en société. En témoigne la création du mouvement scout en 1908 par l'ancien général anglais Baden-Powell. Il compte 123000 membres en 1910, son fondement vise explicitement l'éducation civique, et « accessoirement », la loyauté à la couronne. Le mouvement est récupéré en France par les catholiques dans les années 1920, en parallèle de l'expansion des Eclaireurs (laïcs), des Eclaireurs unionistes (protestants), et des Eclaireurs israélites. Ces fédérations comptent dans les années 1990 respectivement environ 170000, 36500, 8000, 4500 adhérents¹⁰⁶. Elles ont essaimé d'autres organisations de ce type, dont la plus notable est celle des Guides et Scouts d'Europe, catholique, créée en 1958 (comprenant 60000 membres à l'international). Le poids de ces organisations montre d'une part, que la visée éducative des institutions est, encore de nos jours, tout à fait prégnante. D'autre part, il convient de remarquer que le modèle militaire de vie en collectivité, dans le cadre naturel, reste très présent dans la modernité. L'importance actuelle de la pratique de la chasse en témoigne également : en 2017 la France compte 1,2 million de pratiquants de la chasse¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Trémolières F., « SCOUTISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 07/01/2017. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/scoutisme/>

¹⁰⁷ Selon le site de la Fédération Nationale de la Chasse.

Les années 1930 ont vu à la fois une expansion et une politisation du sport. En Italie et en Allemagne les droites s'en servent comme support. En France la gauche utilise les sports et les loisirs comme appuis d'éducation au civisme, à la paix et à l'universalisme. Le discours de Léo Lagrange à la radio en 1936 revendique une organisation étatique, innovante puisque jusque-là les démocraties n'en ont pas été capables. Le développement du sport français s'est vu particulièrement fragmenté, notamment dans l'entre-deux-guerres, avec l'expansion de mouvements catholiques, laïcs, ouvriers... concernant presque chaque discipline ! C'est seulement à la suite de la seconde guerre mondiale que les fédérations se sont constituées, dans un élan de plus grande cohésion.

La pratique féminine se développe dans les années 1960-1970, comme celle des adolescents. Ce rajeunissement des pratiquants est corrélé aux conséquences du baby-boom. La haute implication de l'Etat français au cours des années 1950-1960 est une particularité française. Les équipements se sont vus multiplier par les collectivités territoriales à partir des années 1960, où la demande s'est accrue. Les piscines, les stades, les terrains, deviennent des aménagements incontournables pour toutes les communes, représentant les lieux de loisir et d'occupation de la population, notamment urbaine. Le sport durant tout le XX^{ème} siècle n'échappe globalement pas aux évolutions politiques et sociales. Au niveau mondial, les deux modèles d'étatisation et de libéralisation le caractérisent depuis la guerre froide.

Reportons-nous à ce qui nous semble être un exemple représentatif de l'expansion du sport en rapport à certaines représentations de l'humain « naturel » : celui du Tour de France. A la fois ode à la beauté de la patrie et aux spécificités régionales, l'épreuve représente dès ses débuts en 1903, la lutte du sportif contre les distances, les dénivelés, et la souffrance qui leur est associée. L'épreuve est une métaphore de la lutte de l'homme avec les éléments et avec ses propres limites. Il brave les difficultés sous l'œil de milliers de spectateurs, l'événement étant par essence grandement médiatisé : il est créé par le directeur du magazine *L'Auto* et organisé par des journalistes¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Le Tour de France fait le succès et le monopole du journal fondateur, dont les concurrents périclitent à cause de l'opération. *L'Auto* connaît sa déchéance au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, ayant continué à paraître sous le gouvernement de Vichy. Son successeur *L'Equipe* en 1945 est tenu par un membre de la famille de l'administrateur de *L'Auto*. De la fin des années 1960 aux années 1980, l'événement devient peu à peu une entreprise extrêmement rentable, multinationale et financiarisée, profitant d'aides publiques. Il est

Les excursions dans le milieu naturel, les activités de randonnées, sont théorisées par Jahn, et mises en pratique au sein du mouvement lycéen des *Wandervögel*. Exprimant une volonté de réaction aux vices de la modernité, les participants prônent une vie d'ascètes solidaires, tout comme les catholiques *Quickborn*. A cette époque en Allemagne également, naissent les auberges de jeunesse. Bien que ces réseaux vivent le coup d'arrêt du III^{ème} Reich, ils font des émules un peu partout en Europe. Plusieurs associations de marche en extérieur apparaissent en Catalogne, par exemple. Les espaces sont cartographiés et aménagés, dénotant une impulsion de conquête et d'appropriation de l'environnement. Ils font aussi l'objet d'attention esthétique dans la bourgeoisie, ce qui donne lieu à des mouvements de protection contre l'industrialisation galopante.

Nombreuses sont les activités dites de pleine nature, qui suivent l'impulsion d'une recherche de communion avec l'environnement, tout en y conjuguant le goût de l'aventure et de la conquête : comme l'alpinisme, la spéléologie...¹⁰⁹ Ces disciplines se « sportivisent » peu à peu au long du siècle, générant des tensions au sein de leurs communautés d'acteurs : certains défendent un « purisme » des pratiques, là où d'autres privilégient une logique de records et d'inédits. Certains revendiquent un élitisme là où d'autres prônent une plus grande diffusion et une popularisation. Ces polémiques se compliquent du fait de leurs relations aux politiques d'aménagement du territoire et aux problématiques écologiques. Le développement de ces sports implique la responsabilité de leurs participants et de leurs acteurs dans leur rapport à l'environnement.

Corps et mesure

Georges Vigarello¹¹⁰ relève quelques pistes explicatives du développement sportif. Il nous fait remarquer que la culture du record, de la performance comme dépassement de « ce qui existait avant », est issue d'une évolution de la vision des corps. Là où les hygiénistes du XVII^{ème} siècle prônent une modération des activités et des stimulations,

le siège de l'une des grandes affaires de dopage révélées (*Festina* en 1998). Lire à ce sujet : Garcia D., « Grandes Affaires et Petits Arrangements du Tour de France », *Le Monde Diplomatique*, 07/2009.

¹⁰⁹ Lire par exemple à ce propos : Schut P.-O., *Une Histoire des Sports de Nature. Etudes de Cas*, HDR Histoire, Univ. Paris-Est, 2016, et : Walch J.-P., *Guide Technique et Historique de l'Alpinisme*, Guérin, 2012.

¹¹⁰ Vigarello G., « Perfectibilité physique, performance et naissance du record », conférence ENS, 23/11/2012.

ceux de la seconde moitié du XVIII^{ème} s'intéressent à la prévention de la dégénérescence de la race humaine. Jean-Jacques Rousseau par exemple, parle d'un perfectionnement corporel, d'une fortification des bébés par la stimulation de leur motricité. Buffon parle de la dégénération des espèces du fait du confort moderne, il convient donc d'une certaine manière, de lutter contre une trop grande domesticité. Les polémiques parmi les médecins et pédagogues vont bon train, mais apparaissent à cette époque les premiers modèles méthodiques de progression (avec Pestalozzi, Amoros...), de comparaison entre gymnastes, de comparaison d'un même gymnaste à différentes dates.

Au début du XIX^{ème} les évaluations de capacités physiques entrent dans les mœurs, et des dimensions physiologiques sont mesurées (par exemple le tour de poitrine qui permet de comparer des volumes pulmonaires, avec des médecins comme Fernand Lagrange). La notion d'excès, dévoyée dans la pensée classique, se voit pour la première fois valorisée et assumée par ceux qui soutiennent le mouvement sportif. Coubertin en 1931 légitime la « *tendance à l'excès comme première raison d'être* ».

La culture de la performance ne peut s'établir qu'avec des moyens de mesure et des normes. Un des premiers modèles est celui de la course Oxford–Cambridge en aviron, créée en 1829. La distance des pistes d'athlétisme et de cyclisme se standardise, et la régularité des événements permet aux références de s'installer. L'importance de l'institutionnalisation est centrale pour la formation des arbitres, des organisateurs, la diffusion des informations. Le monde de l'industrie est sollicité, avec les nécessaires évolutions des vélos, des chronomètres. La publicité se développe. Selon Vigarello, la performance est une invention culturelle, nécessite un contexte et des institutions.

Le développement de la mesure se décline selon deux aspects : l'établissement de normes, comme par exemple celle de la longueur de la piste d'un stade, et les évolutions techniques qui permettent d'affiner ce que l'on saisit de la prestation, par exemple la prise en compte du millième de seconde dans les courses d'athlétisme¹¹¹.

¹¹¹ Cette considération est faite par Claire Carrier dans Le Champion, sa Vie, sa Mort, Psychanalyse de l'Exploit, Bayard, 2002.

Le sport comme outil politique

Les différents aspects que nous avons évoqués ci-dessus : la mesure pour établir le caractère et l'existence – ou l'absence, ou l'insuffisance – de productions motrices performantes ; l'institutionnalisation des organisations sportives ; l'apparition et les pérennisations de normes et de conformisations des conduites motrices ; les élans formalisés d'appartenance à l'espèce humaine, dont on doit prévenir la dégénérescence ; les élans de sauvegarde et d'activités au contact de la « Nature » ; la médiatisation sportive ; sont des tendances qui relèvent de liens étroits avec le libéralisme. Les nations ont besoin, pour donner suite aux impérialismes, de se constituer des identités fortes. La montée en puissance des industries et des technologies s'exprime dans le sport.

On remarque cependant qu'il présente la particularité de ne pas porter ouvertement d'idéologie, tout du moins il se plie au service de différentes causes. Par exemple, le régime de Cuba dès les années 1960 en fait une priorité. Fidel Castro verbalise que « *le sport est un droit du peuple* » en 1961¹¹². Il peut devenir, dans les argumentaires gouvernementaux, un support de développement du bien-être et de qualité de vie en société. Il est un domaine très vaste d'action publique. Celle-ci, en France, se décline selon plusieurs versants¹¹³ : celui de la préparation physique des soldats pour la défense du territoire, celui du prestige national renforcé par les succès internationaux, celui de sa participation à l'éducation dans le cadre scolaire, celui du maintien de la santé pour la population¹¹⁴, celui de l'animation et de la prévention de risques dans les quartiers dits « sensibles », le développement durable et la protection des sites de nature, etc.. De nos jours il est inclus dans des discours de promotion de l'égalité sociale¹¹⁵, et même terrain affiché de politiques de discriminations positives : envers les femmes, les personnes atteintes de handicap, les minorités ethniques ou « LGBT+ » (qui se caractérisent par une orientation sexuelle : « lesbiennes, gays, bisexuelles, transgenres », etc...).

¹¹² Cité par Pironet O., dans : « Le Socialisme de l'Uppercut », *Le Monde Diplomatique*, 10/2017.

¹¹³ Callède J.-P., « Les politiques du sport et leurs métamorphoses », *Informations sociales*, n° 187, 2015/1.

¹¹⁴ Début 2017 en France, il fait l'objet d'un décret qui l'autorise à être prescrit sur ordonnance médicale. Lire à ce propos : Santi P., « Du sport sur « ordonnance » mais Pas Remboursé », *Le Monde*, 28/02/2017.

¹¹⁵ Tel que le promeut la récente campagne de communication (mars 2018) du Ministère français des Sports : « *ex-aequo, parfois l'égalité est une victoire* ».

L'activité physique est préconisée pour lutter contre l'apparition de maladies liées à la sédentarité contemporaine. Un rapport de l'INSERM remet en évidence l'importance de pratiquer une activité régulière. Il reconnaît les difficultés d'application de ce principe, étant donné les multiples raisons de l'investissement dans une pratique et le nombre croissant de pratiquants hors structures¹¹⁶. L'activité physique ne résume pas le sport. Ce dernier se caractérise par une mesure, une démarche de comparaison, et une recherche de progression dans l'optique d'une amélioration de la valeur de sa production motrice, dans un domaine donné. La recherche de performance s'accompagne de mises en jeu de méthodes, de techniques et technologies orientées. Il s'agit d'opérer le déplacement d'une certaine réalité, selon les mesures auxquelles on se soumet. Cette logique foncière du sport n'est pas forcément la source d'une bonne santé ni d'une grande qualité des liens sociaux. Nous allons voir que le monde du sport représente de nombreuses et immenses dérives. Ce que nous qualifions de dérives, ce sont des travers évidents, qui prennent le sport pour objet ou prétexte.

Nous avançons que le sport nécessite une intervention subjective, c'est-à-dire un jugement, une sorte de « philosophie », pour éviter, ou tout du moins tenter de parer à ces dérives. Une question qui nous préoccupe dans la suite de notre exposé, est celle de l'explication de l'expansion du phénomène sportif. Les argumentaires qui s'y associent, depuis les débuts de son développement dans notre ère moderne, sont très variables. Mais comment sa logique interne a-t-elle pu émerger ?

Le sport comme fait civilisationnel

Reportons-nous à un champ que nous avons déjà évoqué, celui des théories philosophiques du jeu au sens large. Jean-René Vernès¹¹⁷ dresse un tableau de diverses approches du jeu, qui comprennent, par extension, le sport. Il peut s'agir d'une forme de délasserement des hommes vis-à-vis des contraintes qui leur sont ordinairement imposées (c'est une théorie soutenue par Karl Groos). « *Le jeu est un invariant humain* » : nous

¹¹⁶ « Un pratiquant sur quatre accomplit aujourd'hui sa pratique dans un cadre associatif contre un sur deux en 1985 », dans : « Activité Physique, Contextes et Effets sur la Santé », Synthèse Expertise Coll., INSERM, 2008.

¹¹⁷ Vernès J.-R., « Jeux de Compétition », dans : Caillois R., déjà cité, pp. 345-442.

rejoignons ce constat de Georges Gusdorf¹¹⁸. Cela s'explique selon lui parce qu'il permet une « *récréation au sens d'une renaissance, parce que les éléments refoulés, les exigences et les énergies insatisfaisantes trouvent enfin la possibilité de s'exprimer, reconstituant ainsi un équilibre selon l'image de l'homme et non plus selon le seul déterminisme des conditions matérielles et sociales. L'homme qui joue prend sa revanche sur le destin. Il est le héros d'une reconquête de sa propre vie. Il fait l'expérience de la grande liberté : le jeu est le dimanche de la vie, pour l'adulte comme pour l'enfant et pour l'adolescent. [...] l'homme qui joue cesse d'être l'esclave des malentendus établis. [...] Souverain d'une création qu'il ne cesse de contrôler, il organise le domaine ludique comme une zone de sécurité d'où le souci, le tragique et la mort se trouvent exclus par avance* ». Gusdorf n'affirme pas que l'énergie vouée au jeu se résume à un retour du refoulé ni à une économie de pulsions déviées. Il pense plutôt le jeu comme étant fondamentalement un jeu de rôle. Bien sûr, il relativise la liberté à laquelle le jeu permet d'accéder : « (...) le jeu n'est pas, pour l'homme mûr, une liberté humaine plénière, mais plutôt le simulacre de cette liberté (...) elle permet pourtant au joueur d'être, pour le temps de l'illusion ludique, un autre que lui-même, un héros, un demi-dieu ou Dieu lui-même dans l'instant suprême de création du monde ». Le ressort essentiel du jeu, pour le philosophe, est celui du retournement de la maîtrise, à côté de celle que le sujet subit tout au long de sa vie. En nous appuyant sur les termes de notre langage psychanalytique, le jeu peut être considéré comme une échappatoire à l'emprise de l'Autre. Remarquons à ce propos que le jeu est une activité de prédilection pour l'enfant. L'enfance n'est-elle pas la période où le langage se greffe sur l'organisme, où le sujet est le plus objet d'attentions, modelé, façonné, voire « dressé » par son entourage ?

Johan Huizinga¹¹⁹ caractérise, nous l'avons dit, la société des hommes par le jeu. Du jeu découle la compétition, dont il détaille les pendants juridiques, guerriers, et les exercices de sagesse. Pour lui, la culture est la conséquence du jeu. Nous nous accordons avec Roger Caillois qui émet un doute quant à cet établissement de cause à effet. Mais nous suivons Huizinga lorsqu'il conçoit la compétition comme comparaison entre les hommes, comme recherche de victoire sur soi-même et sur la mort, représentée dans le risque. La compétition est ainsi élevée au rang de caractéristique essentielle de l'humain.

¹¹⁸ Gusdorf G., « L'Esprit des Jeux », dans : Caillois R., déjà cité, pp. 1157-1180.

¹¹⁹ Huizinga, J., *Homo Ludens*, déjà cité.

Sans avoir tous les moyens à notre niveau, pour étayer ce postulat, on peut dire que l'esprit de compétition s'exprime dans les rapports sociaux en général, et à l'occasion du libéralisme en particulier. Nous avons remarqué que le mouvement sportif présente historiquement une logique conforme au libéralisme. Ce dernier se définit selon trois dimensions¹²⁰ : l'absence ou la réduction des contraintes, la tolérance vis-à-vis de comportements divergents par rapport aux normes, et une logique productiviste.

Si, à partir de ce constat, on suit un raisonnement marxiste et wébérien, on peut penser que le sport est un moyen pour le sujet de (re)trouver sa force de travail en prise directe avec son résultat, qui correspond aux évolutions de sa forme, de ses performances, de sa valeur, dans des épreuves choisies.

Le sport trouve à se conformer au modèle sociétal qui s'affirme à partir du début du XX^{ème} siècle de liberté d'entreprendre, de rationaliser ses possessions (dont le corps) et ses conduites. Mais il se plie également tout à fait à une étatisation et à l'exercice du pouvoir qui s'exerce dans l'éducation, dans la régulation des loisirs et des regroupements. Les tristement célèbres organisations sportives de l'ex-URSS et de l'ex-RDA le prouvent. Le sport et la recherche de performance, dans leurs aspects institutionnels, correspondent à l'exercice de ce que Michel Foucault appelle le biopouvoir, c'est-à-dire le gouvernement des sujets par des moyens qui touchent leurs activités, leurs corps, sans pour autant en passer par des mesures coercitives. Le levier de l'identification, envers des figures d'exception ou présentées comme telles, en est un ressort essentiel. On peut penser que l'émancipation vis-à-vis des religions « classiques » se trouve paradoxalement compensée par un engouement à l'égard des champions. Ces derniers sont hissés au statut de héros nationaux. En France, Georges Carpentier, champion du monde de boxe en 1920, Jean Bouin, vice-champion olympique et trois fois champion du monde du 5000m, Suzanne Lenglen, huit fois gagnante de Wimbledon en simple, comptent au rang des premiers champions célèbres. Du fait de l'expansion de la télévision, leur statut est similaire à celui des stars de cinéma. Depuis cette période et aujourd'hui encore, les sportifs sont des figures dont la renommée ne se limite pas à leurs performances sportives, leur vie privée est exposée. Le sport, dès ses débuts, tient le

¹²⁰ Selon le CNRTL.

haut du pavé de la scène médiatique. La culture de la performance s'est immiscée, tout au long du XX^{ème} siècle, dans les mentalités. Les clubs et les équipes représentent elles aussi des lieux de transcendance, devenus de véritables repères de la vie sociale.

L'organisation du sport aux Etats-Unis est un reflet criant de cette culture des figures : par exemple, dans les années 1980, les efforts de communication de la ligue professionnelle de basket (dont la NBA) ont porté sur la célébration de la personnalité des joueurs¹²¹. Il est curieux de constater la reconversion politique de nombreux anciens sportifs : à croire que leur parcours pour atteindre leurs performances leur aurait permis de développer des qualités spécifiques à la représentation... Ou tout simplement conféré une certaine audience, qui serait alors une condition suffisante pour un engagement politique ! Et que dire de l'engouement populaire suscité par le succès de l'équipe de France constituée de « *Blacks-Blancs-Beurs* » en 1998, véritable catalyseur d'une fête à l'ampleur nationale, survenue seulement quatre années avant le succès du premier parti d'extrême droite au premier tour des élections présidentielles ? Que signifie l'apparition de ces nouvelles idoles : sont-elles des refuges, de simples mirages ou, de façon plus inquiétante, des leviers de manipulation des populations ? Le constat de ce qui serait une version moderne de la politique de « *panem et circenses* »¹²² pourrait être une lecture de notre question du développement du culte de la performance et de la compétition.

Christian Bromberger¹²³ propose une lecture différente de l'engouement généré par le football. Pour lui, c'est du côté de l'incertitude de l'issue du jeu qu'il s'agit de chercher une explication. S'appuyant sur les avancées d'Alain Ehrenberg¹²⁴, il souligne que : « *la popularité des sports réside dans leur capacité à incarner l'idéal des sociétés démocratiques en nous montrant, par le truchement de leurs héros, que « n'importe qui peut devenir quelqu'un », que les statuts ne s'acquièrent pas dès la naissance mais se*

¹²¹ Brygo J., « Le Rêve Américain au Miroir du Basket-Ball », *Le Monde Diplomatique*, 06/2017. Une lueur d'espoir apparaît vis-à-vis de cette démarche purement commerciale ayant mené à de juteux profits (plusieurs milliards chaque année) : l'engagement politique de certains sportifs. Craig Hodges, Colin Kaepernick, Shaun Livingston, ont marqué leur opposition à l'Amérique raciste et violente de G. W. Bush et de D. Trump. Voir à ce propos : Brygo J., « Tenue Correcte Exigée », *Le Monde Diplomatique*, 06/2017.

¹²² « *Du pain et des jeux* » est l'expression utilisée par le poète Juvenal (*Satire X*), pour se moquer du gouvernement par l'estomac et le divertissement dans la Rome antique.

¹²³ « Le Football met à jour les Antagonismes Majeurs de Nos Sociétés », *Le Monde Diplomatique*, 06/1992.

¹²⁴ Ehrenberg A., *Le Culte de la Performance*, Calmann-Levy, 1991.

conquièrent au cours de l'existence. Il est, au demeurant, symptomatique que les compétitions sportives aient pris corps dans les sociétés à idéal démocratique (la Grèce antique, l'Angleterre du XIXe siècle), là même où la compétition sociale, la remise en cause des hiérarchies étaient pensables. [...] Tout autant que la performance individuelle, il [le football] valorise – faut-il le souligner ? – le travail d'équipe, la solidarité, la division des tâches, la planification collective, à l'image du monde industriel dont il est historiquement le produit. Les devises de nombreux clubs (du « E pluribus » unum de Benfica au « You'll never walk alone » de Liverpool) soulignent cette cohésion nécessaire sur le chemin de la réussite. Sur le terrain, chaque poste nécessite la mise en œuvre de qualités spécifiques (la force du « libero » « qui sait se faire respecter », l'endurance des milieux de terrain, « poumons de l'équipe », la finesse des ailiers « dribblant dans un mouchoir de poche », le sens tactique de l'organisation, etc.), si bien que les spectateurs, dans leur diversité, peuvent trouver là une palette contrastée de possibilités identificatoires (on sait que les préférences pour les vedettes se modulent selon un jeu d'affinités complexes qui reflètent peu ou prou les identités sociales). [...] Si, sur le chemin du but, il faut conjuguer le mérite et la chance, il faut aussi parfois s'aider de la tricherie, le simulacre et la duperie mis en œuvre à bon escient se révélant ici, plus que dans d'autres sports, d'utiles adjuvants. A ces multiples leçons de friponnerie [...] la figure noire de l'arbitre oppose les rigueurs de la loi. Mais comme la plupart des sanctions punissent des fautes intentionnelles (dont l'intentionnalité est précisément délicate à établir : la main était-elle volontaire ou involontaire, le tacle régulier ou irrégulier ?), le match se prête à un débat dramatisé sur la légitimité et l'arbitraire d'une justice imparfaite. Le football incarne ainsi une vision à la fois cohérente et contradictoire du monde contemporain. Il exalte le mérite individuel et collectif sous la forme d'une compétition visant à consacrer les meilleurs mais il souligne aussi le rôle, pour parvenir au succès, de la chance et de la tricherie qui sont, chacune à leur façon, des dérisions insolentes du mérite. Par ces mêmes propriétés et la forme qu'y vêt la justice, il donne à voir un monde humainement pensable, y compris quand la réussite n'est pas au rendez-vous. Dans des sociétés où chacun, individu ou collectivité, est appelé au succès, l'échec et l'infortune ne sont psychologiquement tolérables que si la malignité des autres, l'injustice ou le destin en portent la responsabilité. A un ordre irrécusable fondé sur le pur mérite, le football oppose le recours du soupçon et d'une incertitude essentielle ».

Notre intuition du sport comme fait de culture, effet de l'évolution de la société, se confirme selon ce point de vue. Bromberger met en relation la logique ludique d'incertitude sportive avec l'installation des démocraties, qui se basent sur la possibilité d'un renversement des hiérarchies sociales : il en serait donc un symbole, un lieu de redoublement et d'expression. L'ethnologue met également en parallèle la division du travail moderne avec la physionomie de l'équipe de football, cette dernière se trouvant propice à la représenter. Il offre des configurations où le destin peut trouver des supports de mise en récit et de dramatisation. Le rapport à l'autorité (figurée par l'arbitre) se trouve aussi traité grâce aux particularités du sport.

Tout cela nous renvoie à considérer le sport comme une sorte de réaction, de prise que les sujets peuvent élaborer vis-à-vis de leur condition et de leurs déterminismes.

Le point de vue d'André Rauch¹²⁵ met en parallèle l'histoire de la boxe et celle de la société. Son interrogation est de rendre compte de l'essor d'une manifestation débridée de violence telle que la boxe, dans le XX^{ème} siècle, qui pourtant se caractérise par le « souci de soi ». Sa thèse est que la violence est un substitut symbolique à l'oppression des classes populaires, qui se trouvent incarnées par les combattants, dont les qualités se rapportent moins à la combativité qu'à la capacité à encaisser les coups.

Nous avons vu que le sport tel que nous le connaissons est donc en étroite relation avec la modernité. Il en concrétise certaines dérives. Celles-ci correspondent à des manifestations de l'alliance du discours de la science avec le discours capitaliste.

¹²⁵ Rauch A., Boxe, Violence du XXème siècle, Aubier Histoires, 1992.

Sport élitiste, perversi, financiarisé, aux intérêts privatisés

Les années 1970 en Europe voient se développer une importante démocratisation des sports classiques, en relation aux politiques volontaristes des années précédentes. Se produit une importation des sports californiens (surf, beach-volley...), qui concernent dans un premier temps les milieux aisés quasi exclusivement. Ils véhiculent un renouvellement des rapports à la logique sportive du vieux-continent, avec une approche moins normative, privilégiant moins l'effort que le plaisir comme facteur de bien-être et d'émancipation. Par ailleurs, le sport nord-américain s'est organisé en ligues qui coopèrent financièrement, dès les débuts du XX^{ème} siècle. Ce modèle représente un appui pour certaines instances internationales et européennes.

Le désengagement des Etats et des collectivités s'effectue progressivement. En France les investissements publics dans le sport pour tous, les aménagements pour le développement de la pratique populaire, commencent à se limiter durant les années 1980¹²⁶, rompant avec la tradition du sport de masse, initiée par le Front Populaire¹²⁷. Les gouvernements successifs dans le monde font intervenir une logique néolibérale dans la gestion de la chose publique. Les services publics sont démantelés. Les politiques sont à l'austérité. Le sport, qui intéresse au plus près les entreprises mondialisées, se voit mis sur le marché puis financiarisé. Au niveau international, le CIO autorise pleinement la professionnalisation des participants et l'exploitation des jeux se met en place¹²⁸. Les flux massifs de capitaux sont encouragés et peu régulés. En 2011, le marché du sport mondial,

¹²⁶ <https://blogs.mediapart.fr/terra-nova/blog/031110/le-sport-premiere-victime-du-budget-de-letat>.

¹²⁷ Pécout A., « Il y a 80 ans, le Front populaire inventait le Sport... Populaire », *Le Monde*, 28/04/2016.

¹²⁸ Avec notamment ceux de Los Angeles en 1984 : Lagrue P., « SPORT (Histoire et société) – Sport et argent », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23/03/2018. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/sport-histoire-et-societe-sport-et-argent/>. Nous nous basons sur les données de cet article pour étayer ce paragraphe.

tous secteurs confondus, s'élève à 650 milliards d'euros¹²⁹. Ce chiffre comprend pour bonne part le marché d'articles sportifs. Les grands événements représentent des sommes de plusieurs centaines de millions d'euros, incluant les droits de retransmission télévisuels, les investissements des partenaires, les ventes de tickets, les paris. Le marché des paris illégaux représenterait environ 500 milliards d'euros.

Le sport en lui-même ne génère pas de richesse. Le travail sportif ne produit pas d'objet. Seul le spectacle au sens de Guy Debord, financiarisé, permet d'expliquer le développement de cette manne. En 2012, la somme des revenus des dix sportifs les mieux rémunérés de la planète, équivaut à 414,1 millions d'euros. Il convient à ce propos de noter que les différences de revenus dans le monde du sport sont des plus contrastées. L'économie du sport représente à plus petite échelle ce que le capitalisme produit comme effets de disparités au niveau mondial. La concentration des capitaux et des revenus génère en effet des inégalités criantes, tel que le soulignent Thomas Piketty (2013), Branko Milanovic (2016). Au cours des années 1980, 1% de la population mondiale la plus riche de la planète bénéficie deux fois plus de la croissance que les 50% les plus pauvres¹³⁰. Les revenus multimillionnaires de Karim Benzema, David Beckham, Lionel Messi, Floyd Mayweather, Tiger Woods, LeBron James, Roger Federer, par exemple, sont sinon les effets, tout du moins la reproduction d'un contexte. Ils ne dépendent d'ailleurs pas immédiatement de leurs résultats sportifs, les sponsorings et contrats publicitaires y tiennent des places majoritaires. Ce constat concerne les plus grandes stars mondiales, c'est beaucoup moins le cas pour les sports moins médiatisés.

Ces derniers vivent principalement grâce aux financements publics. Mais en France à l'heure actuelle les budgets des fédérations diminuent. Par exemple, selon le rapport public annuel de la Cour des Comptes 2018¹³¹, les subventions qui leur sont allouées, inscrites dans les Conventions d'Objectifs et de Performance, ont baissé de 12,2% de 2011 à 2016. Le soutien ministériel aux fédérations sous forme d'emplois et de mise à disposition de cadres est en baisse de 6% entre 2013 et 2016 (pour laquelle on compte 1600 agents).

¹²⁹ Andreff W., « SPORT (Histoire et société) – Économie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22/03/2018. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/sport-histoire-et-societe-economie/>.

¹³⁰ Selon le rapport World Inequality Database (WID) sur les inégalités mondiales (2018).

¹³¹ <https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/2018-01/13-Etat-et-mouvement-sportif-Tome-2.pdf>.

L'opulence est donc réservée à un petit nombre, qui se constitue en façade. Cette dernière est largement relayée dans les médias, et s'associe à la culture des idoles dont nous avons parlé. Depuis les années 1970, au sein des sports les plus prospères, se sont peu à peu mis en place des réseaux de recrutement, de sélections et de formation de jeunes rêvant à une future promotion en tant que sportifs professionnels. Nombreux sont ces potentiels footballeurs déçus qui, encore enfants ou adolescents, voient leurs rêves ou leurs projets mis en échec du fait de la concurrence : en 2003, moins de 10% des jeunes français évoluant en centres de formation parviennent au statut professionnel¹³². La loi du marché footballistique a aussi des conséquences bien plus délétères dans d'autres pays, notamment africains. Depuis plus de vingt ans, avec la promulgation de l'arrêt Bosman, en 1995, dérégulant le quota de joueurs étrangers dans les équipes européennes, s'est mise en place une voie supplémentaire d'exploitation de la main-d'œuvre africaine. Les jeunes camerounais, sénégalais, ivoiriens, etc, ne coûtent pas cher en frais de formation. Ils sont les proies de recruteurs sans scrupule, appuyés sur les institutions sportives peu regardantes. Environ 6000 jeunes (souvent mineurs, dont l'âge est trafiqué) émigrent chaque année en Europe pour tenter leur chance. 70% se trouveraient en échec, générant des situations de grande précarité¹³³.

Le sport spectacle et le sport professionnel capturent les financements publics : par exemple les revenus liés aux constructions et à l'entretien d'infrastructures, en grande partie, bénéficient aux comités d'organisation des grands événements, ainsi qu'aux clubs professionnels. La réglementation française bouge lentement à ce sujet¹³⁴. Les erreurs de gestion et la privatisation des bénéfices dépendants d'investissements publics se font encore trop souvent au détriment des populations¹³⁵.

¹³² Harscoët J., « « Tu Seras Pelé, Maradona, Zidane » ou... Rien », *Le Monde Diplomatique*, 06/2006.

¹³³ Gaillard, Gleizes C., *Magique Système, L'Esclavage Moderne des Footballeurs Africains*, Marabout, 2008.

¹³⁴ En témoigne, entre autres, la non-acceptation de la proposition de loi émanant du sénat en 2014, pour une limitation des financements des collectivités aux clubs professionnels, la possibilité pour eux d'acquérir leurs infrastructures, et leur plus grande responsabilisation sociale. Début 2018, une proposition de taxation concernant les transferts de joueurs à gros budgets s'est vue repoussée à l'Assemblée Nationale.

¹³⁵ Comme cela est le cas, de façon criante, pour une grande partie de celles des jeux de Rio 2016 et d'Athènes 2004. De même pour la majorité des stades de la coupe du monde 2010 en Afrique du Sud.

Les aspects économiques conditionnent la plupart du temps les résultats des compétitions : les pays développés et émergents obtiennent plus de médailles aux jeux olympiques que les pays peu ou sous-développés. Des financements inhabituels sont arrivés auprès des structures professionnelles à partir des années 1990-2000, dans le cadre d'un besoin d'écoulement de liquidités de grandes fortunes d'ordinaire déconnectées du milieu du sport (russes, américaines, moyen-orientales). Globalement, les clubs aux budgets les plus importants tiennent le haut des classements. C'est le cas de Manchester United, Chelsea, du F.C. Liverpool, du PSG. La récente évolution juridique européenne (le « *fair-play* financier », entre autres) tend néanmoins à réduire ce corrélat. Quelques exemples de performances indépendantes de l'aspect pécuniaire existent : l'exemple récent de la victoire aux championnats de France de Castres, 11^{ème} budget du Top 14 en rugby, est à considérer. En ligue 1 de football les clubs d'Angers et Guingamp illustrent que des budgets moindres sont corrélés à des classements honorables.

Le pouvoir médiatique opère de grandes influences sur la forme et le déroulement des épreuves. La plupart des organisations sportives y sont malheureusement inféodées, du fait qu'il s'agit du principal pourvoyeur de fonds. Les droits de retransmission pour la coupe du monde ou les jeux olympiques s'élèvent de nos jours à plus de deux milliards d'euros. Les pics d'audience que les événements génèrent permettent aux chaînes télévisées de faire grimper le prix des pages publicitaires qu'elles concèdent. La logique marchande qui tend à devenir exclusive met en péril l'essence des épreuves, le confort et parfois la santé des sportifs (avec des compétitions adaptées aux audiences décalées selon les fuseaux horaires) mais aussi les métiers du journalisme spécialisé : en témoigne en France, la dévalorisation intrinsèque du journal L'Equipe¹³⁶.

A propos du football

¹³⁶ Harscoët J., « L'Equipe », l'Épique et l'Éthique », *Le Monde Diplomatique*, 09/2007.

Le cas du football apparaît paradigmatique de la logique dans laquelle le sport moderne est pris¹³⁷. Loisir bourgeois développé dans le début du XIX^{ème} en Angleterre, ce jeu a remplacé les pratiques de loisir paysannes telles que la Soule, présentes partout en Europe au Moyen-Âge (et il en existe des traces dans l’Egypte Ancienne). La première dispute professionnelle, organisée par la *football league*, a lieu en 1888-1889. Le championnat de France professionnel apparaît en 1932. Cette professionnalisation des premiers temps s’accompagne d’une spectacularisation populaire importante, notamment dans les milieux ouvriers. La pratique de loisir se répand, du fait de la facilité à mettre en place l’activité – les stades se multiplient en Europe tout au long du XX^{ème} siècle – et de la médiatisation grandissante des rencontres et des champions. Jusqu’à la fin des années 1960, les tensions géopolitiques s’expriment sur les terrains et décident de la forme de certaines rencontres. Ce sera aussi le cas pour la coupe du monde en Argentine en 1978. En 1960 le régime de Franco au travers de l’équipe nationale s’affirme contre l’URSS. En 1966 l’Angleterre post-coloniale redore son orgueil en remportant la coupe du monde qu’elle a truquée. En mai 1968, les joueurs conquièrent leur liberté professionnelle – ils étaient jusque-là inféodés à leur club « à vie » (jusqu’à la fin de leur carrière).

A partir de la décennie 1970, la FIFA (Fédération Internationale des Associations de Football) transforme le football en pur produit, qui affiche les sponsors (Adidas et Coca-Cola aux premières loges) et s’exporte sur les cinq continents, dans les pays les plus argentés. Les droits télévisuels passent de 30,5 millions en 1986 à 2100 millions en 2010 ! Les affaires de corruption et de conflits d’intérêts se déroulent majoritairement en toute impunité¹³⁸. Le mondial de 1986 se déroule sous le soleil de plomb mexicain, au détriment de la santé des joueurs, pour satisfaire l’horaire européen de diffusion. La coupe des clubs des champions devient (sous la pression des médias) la *champions league*, ne comprenant plus d’élimination directe. Cela permet de réduire l’incertitude, de diffuser plus de matchs, d’assurer des revenus plus importants aux investisseurs.

¹³⁷ Nous nous référons ici à : Dumini A., Ruffin F., Comment ils nous ont Volé le Football : la Mondialisation Racontée par le Ballon (2014), Fakir éd., 2016 (2^{ème} éd.), ainsi qu’à : Pironet O., « Les Pauvres Chassés des Stades », *Le Monde Diplomatique*, 06/2017.

¹³⁸ En 1974, Joao Havelange est élu président de la FIFA grâce à des « cadeaux » d’Adidas aux présidents des fédérations. En 1998, Sepp Blatter est élu grâce à des pots-de-vin.

Les drames des tribunes anglaises des années 1980 (avec de nombreux décès de spectateurs, suivies par d'autres : en Belgique, celle du Heysel, en France, celle de Furiani) sont des motivations à rénover les infrastructures, qui se destinent à accueillir un public plus familial, moins « turbulent ». Elles sont également le prétexte à mettre en place de la vidéosurveillance et des contrôles policiers plus conséquents lors des rencontres, mesures présentées comme des « modernisations ». Durant la décennie 1980 les montants des transferts des joueurs atteignent plusieurs millions. Leurs stratégies de carrière s'en ressentent, de même que leurs discours : ils s'assimilent à des dirigeants d'entreprise. Ils sont désormais considérés – et s'acceptent – comme des objets en circulation, sur lesquels on spéculé. Le métier d'agent, peu régulé, prend son essor.

Dans les années 1990, les clubs anglais se constituent en une ligue privée et entrent en bourse. Les clubs les plus performants appartiennent aux grandes fortunes du monde. La popularité du sport fait fonctionner le commerce des chaînes télévisées retransmettant les matchs, qui sont toutes payantes. En 2015-16, le premier prix d'un abonnement annuel de spectateur de *league* équivaut au SMIC mensuel britannique. Le football représente en France deux millions de licenciés, c'est le marché sportif le plus développé. Au niveau mondial il s'élève à environ 12,5 milliards d'euros en 2014. La manne financière et les intérêts mettent les acteurs sous pression. Les professionnels jouent jusqu'à 70 matchs annuels pour satisfaire à leurs sélections et engagements.

A propos du dopage

Parler du sport moderne ne peut s'exempter d'un détour par la question du dopage. Huizinga valorise la tendance à la tromperie comme faisant partie des règles d'un jeu¹³⁹. Il s'appuie sur la fable du lièvre et du hérisson. Outre le caractère éminemment sexiste de cette fable de Grimm, notons que la ruse permet au hérisson de gagner son pari à la course. Sa femme se place à l'autre bout du champ qui matérialise la distance à parcourir, et le lièvre la confondant avec son mari, s'épuise à réitérer son effort infiniment. Huizinga donne d'autres exemples, mythiques quant à eux : notamment celui

¹³⁹ Huizinga, déjà cité, pp. 93-94.

de Pélops, qui créa les jeux à la suite de sa victoire sur le roi Œnomaos, par sabotage, pour épouser sa fille Hippodamie. Huizinga remarque à juste titre que dans ces histoires, il n'y a pas de jugement moral émis concernant la personne des protagonistes, qui restent centraux et conservent leur caractère d'héroïsme. Tout se passe comme si leur valeur tenait à leur capacité à utiliser le jeu et faire fi de ses règles. A ce propos, Huizinga cite Evald Tang Kristensen (1928) et Josselin de Jong (1927), qui soulignent le double aspect de certaines personnalités divines dans plusieurs religions anciennes : elles sont à la fois traîtresses et bienfaitrices. L'imposture ne leur confère paradoxalement pas de déclassement dans la foi qui leur est accordée. Cette approche mythologique montre que l'observance de la règle peut tout à fait être fluctuante dans le jeu. Le caractère ludique pousse justement à considérer une autorisation morale à la tricherie. Au cours du développement de l'enfant les phases de tendances aux mensonges sont tout à fait courantes, et révèlent les libertés nécessaires, que tout un chacun prend par rapport à la question de la vérité. Cela nous renvoie à l'observation de certaines mœurs de notre époque moderne : certains membres des classes dites « élites » développent une culture d'émancipation vis-à-vis des règles communes¹⁴⁰. Cela ne leur porte aucunement préjudice, et parfois même bien au contraire. Ces détours visent à montrer que dans l'absolu, nous ne sommes pas partisans d'un jugement moral négatif à l'égard des tricheurs. Mais cette neutralité s'arrête quand la santé ou le lien social en pâtissent.

Depuis les années 1950, les effets néfastes des prises de produits artificiels dans le but d'améliorer les performances sont connus : les stimulants font des ravages chez les cyclistes, entraînant plusieurs décès. La première loi française (1965) a un champ d'application trop partiel pour être efficace. D'une prise assumée au grand jour, le dopage évolue vers des formes clandestines, mais véritablement endémiques des sports les plus médiatisés : cyclisme¹⁴¹, football, tennis, athlétisme... Les structures institutionnelles ne favorisent pas la lutte contre les pratiques dopantes, qui est d'emblée biaisée. Les fédérations sont censées contrôler les systèmes d'accès à la performance qu'elles

¹⁴⁰ Ou ils s'arrangent pour se loger là où les règles présentent des failles, c'est-à-dire qu'ils respectent les lois sans respecter ce que l'on peut appeler couramment la « morale ». Cette tendance correspond à ce que Roland Gori appelle la « *fabrique des imposteurs* », comme trait marquant de notre société.

¹⁴¹ Le témoignage de Christophe Bassons en est un puissant révélateur : *Positif*, Stock, 2000 ; Hernandez A., « Christophe Bassons : "En hiver, je distançais Richard Virenque dans les côtes" », *Le Monde*, 29/08/2012.

mettent elles-mêmes en place. Dès que les moyens financiers sont au rendez-vous, les conflits d'intérêts sont tels qu'ils prennent le pas sur la recherche d'un sport « propre »¹⁴². Les scandales d'ampleur comme l'affaire Festina en 1998, ou l'enquête sur les « veuves du Calcio », révèlent des pratiques systématisées à grande échelle, où la médecine perd son sens premier de recherche du soin, vise exclusivement l'amélioration de performance au détriment des conséquences sur la santé et l'équilibre. Les nombreux cas de sportifs dopés révélés après-coup des jeux de Pékin et de Londres, la grosse douzaine d'athlètes français contrôlés positifs durant la seconde moitié de la décennie 2000, les agissements douteux de la *Team Sky* britannique confirmés début 2018, l'organisation étatique du dopage russe révélée en 2016, montrent la variété et l'étendue des moyens et méthodes utilisées. Alain Garnier, directeur médical de l'Agence Mondiale Antidopage (AMA) de 2000 à 2010, estime que le taux des sportifs dopés participants à des compétitions de référence, pourrait être compris entre 15 et 25%. L'utilisation de substances dans le but d'améliorer les performances ne se limite pas à la sphère du haut niveau, ni même à la sphère sportive. Elle apparaît dans les activités physiques en général, et grosso modo dans toutes les activités où les humains sont sollicités pour leurs capacités au sens large : le monde du travail en est un révélateur¹⁴³.

Typiquement, on peut dire que ces conduites renvoient aux présupposés du discours de la science, qui encourage et permet de développer des progressions techniques et technologiques, médicales et médicamenteuses de façon objective, sans y faire intervenir de jugement subjectif. Elles sont également le fait du discours capitaliste, qui valorise l'accumulation pour elle-même, le dépassement systématique des records antérieurs, en tant que principe logique.

¹⁴² Voir à ce propos, le documentaire de Deleu X., « Plus Vite, Plus Haut, Plus Dopés », diffusé sur Arte le 8/02/2018, <https://www.arte.tv/fr/videos/057876-000-A/plus-vite-plus-haut-plus-dopes/>, 2015. Lire également l'article : Ballester P., « Cinquante Ans de Gâchis Antidopage, Le Monde, 16/07/2015, comprenant une interview du Dr JP de Mondenard. Nous nous appuyons aussi ici sur divers articles de la presse courante.

¹⁴³ La question du dopage sportif est mise en relation avec celle de la toute-puissance des marchés par Bourg J.-F., Gougnet J.-J., dans : La Société Dopée, Peut-on Lutter contre le Dopage dans une Société de Marché ?, Seuil, 2017.

Quels espoirs ?

Nous avons vu que l'organisation du sport suit les grandes tendances mondiales à la privatisation des intérêts, à l'élitisme, à la disparité, à l'autorisation (tout du moins la non-opposition) de la mise en péril des populations. Pire, elle semble selon certains points de vue, les favoriser. L'image des grandes organisations telles que la FIFA, l'IAAF (Association Internationale des Fédérations d'Athlétisme) et le CIO est régulièrement ternie par des scandales internes, des affaires de dopage, des accusations de mépris de l'environnement. Leur statut indépendant et mondialisé, par manque de juridiction, implique leur déresponsabilisation quant aux questions sociales et écologiques. La pérennité et les effets positifs de leurs actions sont généralement peu questionnés.

Malgré toutes ces dérives, et malgré le caractère majoritairement libéral, voire néolibéral du développement du sport, de multiples valeurs lui sont rattachables, qu'il soit populaire ou de haut niveau : hygiénistes et sanitaires, éducatives, hédonistes, ludiques au sens noble. Les regroupements sportifs, bien qu'ils soient souvent scènes de violence, peuvent être abordés comme des supports de qualité du lien social, si l'on considère leur caractère laïc et s'ils sont travaillés dans le sens d'une inscription plus saine dans la Cité. Nous soutenons que malgré tous les travers que nous venons d'évoquer, le sport peut être à la fois la source et le terrain d'épanouissements positifs du sujet. Il devrait, à notre sens, être considéré comme un bien public, dans le sens plein du terme. La production d'intérêts généraux dont il est potentiellement porteur devrait être mieux considérée, comme un ensemble de biens immatériels de l'humanité, et devrait donner lieu à un attirail juridique international mieux doté.

Les tenants de la violence interne au sport, comme le sociologue Jean-Marie Brohm, trouvent leurs argumentaires à l'observation des dérives que nous venons d'évoquer. De plus, il se trouve qu'il est un excellent support du capitalisme, du fait de sa logique interne. Mais nous postulons que ces dérives renvoient plutôt à la problématique de la dérégulation des instances et organisations dont le sport est l'objet. Nous soutenons qu'une pratique éthique du sport est possible.

Citons le constat de François During, qui se réfère à l'école de Pierre Parlebas : « tout un discours à forte connotation négative s'est construit sur l'idée d'une mécanisation du corps par la pratique sportive : la production de performances élevées passe par la recherche d'automatismes qui s'obtiennent par la répétition. Le sport est à l'image du travail industriel, dont il exacerbe les caractéristiques. À l'opposé, un discours connoté positivement voit dans le sport la libération des corps et des énergies, la compensation des contraintes du travail, un lieu de plaisir et de créativité »¹⁴⁴. De même, il expose les deux versions du jugement que l'on peut porter sur les règles sportives : celle de leur pouvoir d'aliénation, ou celle du dépassement et de la libération à laquelle leur exigence invite et porte les pratiquants. Le sociologue détaille les deux principales approches de la pratique sportive qui peuvent être adoptées : d'un côté, celle qui se centre sur l'habitus, qui est une incorporation de la condition de la classe ; et de l'autre, celle qui se centre sur les techniques du corps (développées par Marcel Mauss, 1934), porteuses d'éléments signifiants, et donc vectrices de choix et de positionnements subjectifs.

Christian Bromberger¹⁴⁵ attire également notre attention sur le fait que les sports sont des lieux de paradoxes : ils peuvent aussi bien endormir les consciences que les réveiller, au travers des actes et positionnements qui se produisent sur leurs scènes. L'issue de hiérarchisation de toute rencontre sportive, et le suspense associé, ne sont pas les uniques ressorts de l'engouement des spectateurs, ni même des participants : la rencontre sportive donne consistance à une communauté.

Relevons, au travers d'études sociohistoriques du basketball aux Etats-Unis¹⁴⁶, les potentialités significatives du sport. Cela se trouve être un exemple des effets positifs que nous lui prêtons. Le basket à haut niveau s'est vu investi et renouvelé par la communauté afro-américaine aux Etats-Unis. Les éléments constitutifs de sa pratique : la collaboration en équipe, la détente (le fait de savoir sauter haut et loin), se sont vus interceptés dans une esthétique propre à la culture noire américaine. Dans l'imaginaire collectif, les thématiques de l'envol et de l'élévation sociale y sont en effet très présentes.

¹⁴⁴ Bertrand During, « La sociologie du sport en France », déjà cité.

¹⁴⁵ Bromberger C., « De Quoi parlent les Sports ? », *Terrain*, 25/09/1995.

¹⁴⁶ Martin-Breteau N., « Un « Sport Noir » ? », *Transatlantica*, 02/2011, cité par : Descamps Y., dans « Am I Black Enough For You ? » *Basket-ball, Médias et Culture Afro-américaine aux Etats-Unis (1950-2015)*, Thèse, Université Paris III, 2015.

La pratique de rue des ghettos a été le « laboratoire » d'une façon de jouer novatrice propre aux basketteurs noirs : le style du jeu est devenu un marqueur de la condition afro-américaine. La lutte médiatique entre les tournois des universités et ceux de la ligue professionnelle (comptant beaucoup plus de joueurs noirs), a été remportée par cette dernière dans les années 1980. Malgré les innombrables travers que nous avons évoqués, et au-delà du fait que la construction du récit médiatique se teinte de relents racistes selon les intervenants¹⁴⁷, retenons que l'activité sportive a permis dans ce cadre l'exposition et le soutien de progrès sociaux. Même si les sports peuvent rester cantonnés à une vision identitaire, nous soutenons qu'ils autorisent des déplacements de stéréotypes et une visibilité à certaines minorités, qui peuvent ainsi prendre la parole et émettre des opinions politiques positives. Yann Descamps avance que « *le basket fait sens, et devient lui-même medium, porteur de sens, signifiant, et moyen d'une prise de pouvoir (empowerment) auprès d'un public aussi large que divers, qui, s'il l'approche comme l'objet culturel qu'il est, y trouve une nouvelle grille de lecture sur la société américaine. Véritable acte-en-société, le basket-ball reflète et véhicule l'évolution de la place de la communauté afro-américaine au sein de la société américaine. Il est plus qu'un jeu, il est le medium d'une culture, et un potentiel instrument dans la révision ou la validation des représentations stéréotypées de l'homme noir au sein de la société américaine* »¹⁴⁸. Le basketball a ainsi des effets sur la société civile.

Les sportifs eux-mêmes ne sont pas de simples « machines à performer ». Leurs positionnements politiques peuvent être exemplaires, à l'image du footballeur chilien Carlos Caszeli contre le général Pinochet, ou de l'expérience « *Democracia Corinthiana* » mise en place par Sócrates dans les années 1980 dans le club de São Paulo. Citons l'opération de supporters en 2005, qui au moment du rachat total de Manchester United (par le richissime américain Glazer), se sont vus dépossédés du football qu'ils aimaient : ils ont créé le FC United of Manchester, comprenant environ 5000 actionnaires locaux et adoptant un fonctionnement démocratique¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Descamps Y., *idem*, pp. 358-390.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 563.

¹⁴⁹ Ces trois exemples sont issus de Dumini A., Ruffin F., Comment Ils Nous ont Volé le Football, déjà cité.

Nous avons évoqué que plusieurs joueurs de la NBA tiennent des propos politiquement engagés. Plus proches de nous, relevons l'exemple des judokas français, qui se sont mis en grève quelques jours à l'automne 2017 afin de faire valoir leur vision de leur préparation et de leurs besoins¹⁵⁰. Remarquons l'engagement récent du biathlète Martin Fourcade contre le dopage. Nous pensons également aux évolutions féministes, portées par de nombreuses sportives : de la marathonienne Karine Schwitzer¹⁵¹ à la snowboardeuse Anne-Flore Marxer¹⁵², en passant par les « Jujitsufragettes »¹⁵³. Soulignons donc que le sport se voit régulièrement être l'occasion de mises en actes de subversion. On peut dire que la valeur sportive tient là dans un au-delà des performances, dans la dimension de scène que les événements représentent.

Pour conclure

Le sport est une modalité de traitement du réel. En tant que pris dans le discours de la science, il génère d'une part, des langues spécifiques à chaque activité, qui s'organisent à partir de leurs mesures, chiffrages et infrastructures, véritables codes dans lesquels l'être peut se loger. D'autre part, il a pour incidence de discipliner les corps, de les formater, de les orienter dans des motricités normées et orientées.

Cependant, il y a un reste, une part qui échappe au discours de la science, et à ces pratiques, aussi poussée que soit leur prise sur les corps. Cette part correspond à la liberté que chacun trouve pour se loger dans la diversité des activités, selon ses propres particularités, et selon sa manière propre. L'activité sportive peut représenter une sorte de formatage, mais également l'occasion de franchissements et de dépassements que la science ne peut anticiper, ni même forcément saisir¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Gendron G., « Quel Judo après la Lutte ? », *Libération*, 11/10/2017.

¹⁵¹ Cazale C., « Kathrine Switzer court à nouveau le marathon de Boston, 50 ans après son acte de bravoure », *Huffington Post*, 18/04/2017.

¹⁵² Marxer A.-F., « Libérez sa Parole », interview du journal en ligne *Neufdixième*, 7/12/2017.

¹⁵³ Paris-Clavel D., « Suffragettes et Jujitsu », *Le Monde Diplomatique*, 02/2016.

¹⁵⁴ Terrisse A., dans *Sport, Psychanalyse, Science*, PUF, 1997, p. 160.

Nous sommes intrigués par les cas de ces sportifs qui performant très jeunes, qui défient les normes de leurs disciplines respectives : comme Julia Pereira de Sousa (vice-championne olympique de snowboardcross 2018, à 16 ans), Perrine Laffont (championne olympique de ski de bosses 2018, à 19 ans). Par contraste, on peut remarquer la trajectoire d'un Romain Desgranges (escalade) qui démarre l'entraînement à 14 ans, et réalise sa meilleure saison à 35 ans (champion d'Europe, vainqueur de la coupe du monde de difficulté en 2017). Reportons-nous aussi à ces innombrables exemples de sportifs qui atteignent des performances dans des conditions peu favorables : Charline Picon (voile), par exemple, semble très souvent associer ses victoires et médailles aux circonstances « compliquées » qu'elle a vécu peu de temps avant. Kévin Mayer en 2017 gagne le titre de champion du monde du décathlon, avec une performance hasardeuse en saut à la perche (n'ayant pas pu s'entraîner sur cette épreuve durant un mois avant, pour cause de blessure). Renaud Lavillenie (saut à la perche) en 2017 également (voir à la page 222).

Théoriquement, prenant en compte les péripéties que certains rencontrent avant de grandes performances, on pourrait se dire que la « loi » de cause à effet voudrait que la performance en soit entachée. Mais tout se passe comme si les malheurs étaient la source de possibilité d'un dépassement. Nous pensons également à des athlètes qui « auraient dû » être potentiellement perturbés par des conditions sociopolitiques défavorables : Bob Beamon (large recordman du monde et champion olympique en 1968), après des mois sans entraîneur et de suspension suite à son positionnement contre des organisateurs racistes ; Lee Evans (double champion olympique en 400m et 4 x 400m, en 1968 également), pressurisé par les *Black Panthers* pour ne pas courir, au lendemain de l'exclusion de Tommie Smith et John Carlos¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Labridy F., dans *Sport, Psychanalyse, Science*, PUF, 1997. L'auteure se sert de cet exemple pour rendre compte du pouvoir de la parole de l'entraîneur, qui enjoint l'athlète à gagner pour faire taire tout le monde (les racistes ainsi que les noirs prônant le boycott des jeux). Nous en retenons le renversement que la performance a opéré.

Sans attribuer directement le niveau de la prestation réalisée aux heurs préalablement rencontrés, remarquons qu'ils constituent un réel dont le sujet peut tirer une marge de liberté. Plusieurs lectures peuvent émerger à cet égard : l'acte sportif peut être abordé comme la conjuration d'un destin indésirable. Il peut également être le résultat d'un sursaut du sujet qui saisit la seule possibilité qui lui reste pour « survivre ». Il est l'émergence d'un « hors-sens » là où la détermination semble être inéluctable.

Dans cette partie, nous avons souligné de nombreuses dérives du sport. Nous postulons qu'ils sont le fait de l'expansion du discours de la science conjuguée à celle du discours capitaliste, ayant donné lieu à des choix de structuration et de gestion des institutions tout à fait discutables. La performance est malheureusement entachée de ces travers. Tous les résultats des sports catégorisés comme médiatiques, ne peuvent échapper à une suspicion de dopage. Les évolutions de la médecine portent à penser que des manipulations génétiques sont peut-être déjà en place, puisqu'elles sont indécélables. Un imaginaire d'égalité face à la chose compétitive est proprement utopique, du fait d'une part, de l'importance du facteur pécuniaire dans l'atteinte de la performance, et d'autre part du fait de l'arbitraire des instances médiatiques ainsi que celui que l'on peut supposer aux institutions sportives, au regard de leur structuration.

Nous sommes convaincus que des marges de fonctionnements différents sont possibles, qu'une autre « philosophie sportive », portant d'autres manières de pratiquer et d'organiser des compétitions, est envisageable. Seules des prises de conscience et des mises en place de contre-pouvoirs peuvent avoir un impact sur les potentialités éthiques du sport. Seule une législation en phase avec ses enjeux peut avoir un effet. Et bien sûr, une évolution sociale plus générale, avec notamment une régulation des disparités mondiales, des flux financiers, aurait vocation à l'encourager.

Éléments d'histoire de la performance artistique

La chrétienté, dès les premiers textes anciens¹⁵⁶, précise une mise à distance avec certains spectacles : le cirque, le théâtre, les jeux en arène, qui étaient corrélés aux rites et croyances païens. Dès lors, un privilège est accordé aux icônes et aux objets pour représenter et divulguer la foi. Bien que l'image dans le christianisme se limite à une valeur narrative ou symbolique, le mouvement iconoclaste des VIII^{ème} et IX^{ème} siècles a été très virulent¹⁵⁷. Images ou spectacles, les supports matériels de culte ont toujours été problématiques. La question sous-jacente à leur utilisation ou à leur rejet est celle du mode de traitement de la jouissance : les images et icônes peuvent donner matière à des phénomènes de fétichisme, les spectacles comportent une composante de divertissement et de plaisirs en opposition à l'ascétisme et à la pénitence préconisés par l'Évangile. L'art profane est encore de nos jours traversé par ces questionnements de mise en jeu de l'ordre établi, qui n'est plus autant ouvertement religieux.

Le terme de « spectacle » est apparu en français au XII^{ème} siècle, il provient du latin *spectaculum*, lui-même dérivé de *spectare* : « observer », « contempler »¹⁵⁸. Nous considérons ici sa version vivante, et non pas enregistrée. La Renaissance compte ce qui semble être les premiers spectacles d'artistes que l'on peut considérer comme plasticiens : Léonard de Vinci en 1490 avec *Paradisio*, Polidoro da Caravaggio en 1589 avec une reconstitution de bataille navale, Le Bernin en 1638 avec *L'Inondation du Tibre*. Ces spectacles se distinguent de la farce, ayant cours au Moyen-Âge, et se caractérisent par une dimension réaliste, mais aussi de parade qui se déroule dans le faste.

¹⁵⁶ Cf. Tertullien, *Apologétique* (192), version num. de la trad. de Waltzing J.-P., 1914 (2^{ème} éd.), chap. 38 et 42. Cette référence est indiquée chez Pierre Legendre, *La Passion d'être un Autre, Etude pour la Danse*, Seuil, 1978, p. 14.

¹⁵⁷ Sur cette question, nous nous reportons à l'article de GOUILLARD J., « ICONOCLASME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12/12/2017. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/en-cyclopedie/iconoclasme/>. Les motifs en sont encore obscurs : réformisme avant l'heure, influences de l'islam et du judaïsme, relativisation de l'art ecclésiastique, volonté de pillage des richesses des lieux de culte, etc.... ? Deux traits sont pourtant certains : dans l'iconoclasme il y a une valorisation du symbole de la croix, ainsi qu'une promotion du culte spirituel évangélique qui condamne l'idolâtrie, considérée comme païenne.

¹⁵⁸ Encyclopédie Larousse en ligne, article « spectacle vivant », consulté le 25/11/2017.

La performance fait partie du domaine des arts plastiques, alors que ses caractéristiques pourraient l'amener à être rattachée au spectacle vivant. Cependant, durant une performance, l'artiste ne joue pas un rôle, il se figure lui-même, il présente sa propre matérialité. « A la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou à une narration au sens traditionnel du terme »¹⁵⁹. Même si les affinités des premiers performeurs à l'égard du spectacle vivant sont grandes, comme le décrit Roselee Goldberg à propos de Marinetti et du théâtre de variété¹⁶⁰, elle se distingue bien d'un spectacle, qui comporte une vocation de divertissement. La performance requiert une certaine immédiateté de la confrontation entre l'artiste et le spectateur, sans qu'il y ait médiatisation par une fiction. L'anglais retient donc le vocable de *Performance Art*, distinct de *Performing Art* (art d'exécution). C'est en ce sens que l'on peut dire qu'il y a de la performativité dans la performance. En effet le rapport des artistes au public, dans les événements et soirées définies comme artistiques, à partir des années futuristes, est d'implication. Nous suivons Daniel Charles, qui formalise que la performance matérialise une « *esthétique de la présence* », et par ailleurs va jusqu'à proposer qu'« *il entre une part de performance dans toute œuvre réussie* »¹⁶¹.

Il est communément considéré que la performance tient ses racines dans trois mouvements : le futurisme, Dada, et le surréalisme. L'école du *Bauhaus* et la vie artistique new-yorkaise des années 1940-50, ont également été influentes dans sa gestation.

Au sein du futurisme s'expriment un rejet du passé, une célébration de la vitesse, de la machinerie, de l'industrie et de la jeunesse. En 1896 à Paris est présentée pour la première fois *Ubu-Roi* d'Alfred Jarry, et comme en écho, en 1909, *Le Roi Bombance* de Filippo Tomaso Marinetti. Ce dernier rédige le manifeste de 1909, qui prône un rejet des conventions, un « *amour du danger* », et un goût pour la provocation. Il s'engage, dans son pays l'Italie à partir de 1910, pour la militarisation, pour le fascisme, et pour la guerre

¹⁵⁹ Goldberg R., *La Performance, du Futurisme à Nos Jours*, Thames & Hudson, 2001 (1^{ère} éd. 1988), p. 8.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 17.

¹⁶¹ Charles D., « PERFORMANCE, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 07/12/2017. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/performance-art/>

contre l'Autriche. Cela vaut aux manifestations futuristes d'être surveillées par la police¹⁶². Est-ce la coloration de ces origines qui rend l'implication politique de la performance toujours vivace, ou est-ce le contexte dans lequel elle a continué à émerger, ou est-ce sa structure elle-même qui la relie à une certaine réalité sociale ? L'engagement politique concret des artistes peut en tout cas s'expliquer par une volonté affichée de rapprocher art et vie, qui peut se traduire en de multiples déclinaisons plus ou moins immergées dans les actualités, indépendamment de la discipline et du médium choisi¹⁶³.

En Russie, les artistes s'insurgent contre le régime tsariste, et contre les courants provenant de l'ouest : impressionnisme et cubisme qui ont cours à cette époque¹⁶⁴. Il y a une volonté d'influencer à leur tour toute l'Europe. D'autre part, ils sont révolutionnaires, et prônent un « *art socialement engagé* ». Durant les années 1920, ils composent des décors de théâtre, soutenant une « *mise à mort de la peinture* » pour elle-même.

Remarquons que la dimension du temps est un objet central de préoccupation pour les futuristes¹⁶⁵. C'est à cette époque qu'apparaissent, grâce aux moyens techniques se développant, des études de la motricité, par exemple avec Marey et Muybridge qui utilisent la chronophotographie. Les peintres Boccioni et Balla, entre autres, procèdent à des études picturales du mouvement d'hommes, d'animaux, de véhicules...

Apparaît également une rationalisation de certaines conceptions, sur un mode de systématisation mécaniciste, comme celles de Meyerhold appliquant le taylorisme à ses spectacles, développant une théorie d'échauffement et d'exercices dits biomécaniques pour la préparation des comédiens. On voit ici planer l'affinité que certains artistes nourrissent à l'égard du modèle de l'homme – machine, saisissable, mesurable.

¹⁶² Goldberg R., déjà cité, p. 13.

¹⁶³ Roselee Goldberg (déjà cité, p. 144) relève trois artistes emblématiques de la politisation de l'art à partir des années 1950 : Yves Klein, Joseph Beuys, Piero Manzoni.

¹⁶⁴ *Idem*, pp. 41-42, concernant ce paragraphe et les deux suivants.

¹⁶⁵ Dès lors, nombre de plasticiens ont intégré le temps (et de fait le mouvement), comme quatrième dimension, dans leurs œuvres. On peut citer les mobiles d'Alexandre Calder dans les années 1930, les œuvres cinétiques de Jean Tinguely (*Méta Mécaniques*, 1955), de Pol Bury (ses fontaines des années 1970), de Wim Delvoye (*Cloaca*, 1992), de Zimoun (sculptures sonores des années 2000). On peut aussi penser à l'action painting développé par Jackson Pollock, Willem de Kooning, etc...

Le mouvement *Dada* se pose comme permissif, vivant, international, totalement libéré, même si les conséquences peuvent en être certaines formes de violence. Il s'agit de réagir aux horreurs de la première guerre mondiale. Il y a un aspect anarchique, dans le sens d'un refus du décoratif (cf. Hugo Ball), d'une opposition à la bourgeoisie (cf. Marcel Janco), d'une volonté de diffuser et populariser l'art. A partir de 1916, des poésies sont présentées, au cours de soirées – spectacles du Cabaret Voltaire à Zurich, qui se rééditeront à Berlin à partir de 1918, avec notamment Richard Huelsenbeck. Des provocations, déclamations scandaleuses et insultantes à l'égard du public, font la réputation du mouvement. La joute verbale, les sifflets, jets d'objets, les destructions de matériel, sont le lot de toute représentation *Dada*. Le mouvement s'exporte en Europe, dont en France avec les futurs représentants du mouvement surréaliste. Les pièces Parade et Les Mamelles de Tirésias y provoquent l'indignation, ce qui est vécu par les artistes comme un triomphe ! Le suicide par overdose de Jacques Vaché, soldat, ami d'André Breton, fournit un support identificatoire : ce jeune homme méprisait l'art haut et fort, avait annoncé qu'il déciderait de l'instant de sa mort. Le procès Barrès (1921), présentant le nationaliste accusé de « *crime contre la sûreté de l'esprit* », Le Cœur à Gaz, pièce de Tristan Tzara impliquant des personnages déguisés en morceaux de visage (le nez, la bouche...), sont des exemples de cette période¹⁶⁶. Le propre des spectacles dadaïstes est de stimuler l'absurde, de déranger les regardeurs. L'ambiance au sein de *Dada* est électrique, pour ne pas dire conflictuelle. Les protagonistes, dont Francis Picabia, sont en désaccord quant à la philosophie et à l'avenir du mouvement, par exemple sur la question de la répétition et de la normalisation des événements.

Dada connaît un double paradoxe¹⁶⁷ : premièrement, une large part des moyens d'action contre la guerre sont du registre de la déconstruction. Les acteurs du mouvement s'efforcent de « *renverser ce qui pouvait encore subsister d'un monde plongé dans le chaos, par la dérision ou l'humour, leurs œuvres absurdes étant à l'image de ce qu'ils voyaient autour d'eux* ». Deuxièmement, contrairement à leur volonté affichée de faire table rase des dogmes artistiques et sociopolitiques, ils sont très productifs, que ce soit

¹⁶⁶ *Idem*, pp. 85-87.

¹⁶⁷ Behar H., Vasseur C., « DADA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 07/12/2017. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/dada/>

dans les domaines poétique, pictural, sculptural, en termes de production de manifestes, d'affiches, de revues, d'articles de presse... Devenant ainsi eux-mêmes références de création, figures faisant autorité, et concrétisant le mouvement Dada comme tangible. Cette concrétisation est source de discorde entre les artistes.

Les années 1920 voient se formaliser le mouvement surréaliste, qui se veut lui aussi provocateur, mettant en cause les principes classiques de la création, et par là même de la compréhension de l'humain. Il met l'accent sur les thématiques du savoir caché, du mystère, du rêve, de l'automatisme qui touche la vie psychique. André Breton, Philippe Soupault entre autres s'intéressent à la notion d'inconscient et aux travaux de Sigmund Freud. Les techniques utilisées visent à valoriser la spontanéité des pensées et des conduites, exemptées de jugement moral ou esthétique. Cependant certains spectacles qui sont alors proposés retrouvent une certaine cohérence, contenant des intrigues¹⁶⁸. Fernand Léger souligne l'importance de la pièce Relâche (1924) de Picabia : « *l'auteur, le danseur, l'acrobate, l'écran, la scène, tous ces moyens de « présenter un spectacle » sont intégrés et organisés pour réaliser un effet total* »¹⁶⁹. Il y a une volonté de constituer des ensembles, en réponse aux productions agressives et aux effets morcelant de *Dada*.

L'institut du *Bauhaus* naît en 1919¹⁷⁰. Il correspond à une véritable communauté. L'ambition y est de créer une grande « *cathédrale du socialisme* », d'y réunir toutes les disciplines artistiques, ainsi que certains artisanats, visant à abolir leurs limitations et développer leurs champs d'application. C'est la première fois que se trouve inclus dans une école d'art un atelier dramatique. Ce dernier passe peu à peu d'une sensibilité expressionniste dans ses débuts, à une mise en œuvre de pièces plus techniques au sein desquelles s'exprime une transdisciplinarité, dans un style de cabaret. Pour Carl Schlemmer le directeur du théâtre du *Bauhaus*, c'est une « *pulsion de jeu* » qui s'exprime, un plaisir dans les expérimentations scéniques. Ce plaisir est considéré par lui comme suspect, il convient d'être en quelque sorte contrebalancé par des études théoriques sur l'espace, qu'il considère comme hautement intellectuelles, via la peinture et le dessin.

¹⁶⁸ Goldberg R., déjà cité, p. 89.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 95.

¹⁷⁰ Pour ce paragraphe, nous nous reportons aux pages 97 à 120 de ce même ouvrage, ainsi qu'à l'article de Lemoine S., « BAUHAUS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24/12/2017 : <https://www.universalis-edu.com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/bauhaus/>.

Théorie et pratique, peinture et théâtre, sont donc pour lui des registres complémentaires. Ses analyses de l'espace et des mouvements sont à la fois complexes et méthodiques. Les mises en scène assimilent les corps à des objets, ses rapports à la machine sont traités par l'utilisation de costumes, la mécanisation de danses.

Un mot sur les rapports de la performance à la question de l'espace. L'utilisation des lieux fait partie de ses leviers. L'école du *Bauhaus* prône une transdisciplinarité des activités, avec une primeur donnée à l'architecture. La réflexion sur l'espace y est particulièrement importante. Le rapport aux lieux d'exposition traditionnels de l'art plastique est de fait en décalage, puisque l'exposition laisse place à un déroulement. Le type de lieu fait partie des effets voulus dans l'œuvre, cela sera théorisé dans les années 1960, par Claes Oldenburg par exemple¹⁷¹. Galeries, musées, bars, appartements privés... Tous les lieux sont permis par la performance. L'engagement de certains artistes les mène à se produire dans des lieux publics, faisant intervenir des participants fortuits.

L'esprit européen s'exporte¹⁷², dans les années 1940 et 1950, aux Etats-Unis, via les artistes fuyant la seconde guerre mondiale. *Le Black Mountain College*, nourri par les idées pragmatiques de John Dewey, voit se réunir une communauté comprenant des anciens du *Bauhaus* : Anni Albers et Xanti Schawinsky. Ce dernier développe une cellule d'« études scéniques », où les éléments fondamentaux : espace, lumière, formes, couleurs, sonorités, etc. sont traités d'une manière qui se veut scientifique. John Cage déploie sa musique utilisant tous les supports imaginables, faisant écho aux concerts bruitistes des futuristes qui, trente ans auparavant, avaient été beaucoup moins bien accueillis par le public. Merce Cunningham développe sa danse en opposition à l'orientation suggestive, dramatique et narrative rencontrée avec sa collaboratrice Martha Graham. Pour ces deux artistes emblématiques de la période, les gestes et sonorités du quotidien sont des supports de composition en eux-mêmes. Leurs idées sont d'une part de se baser sur les principes de hasard, d'indétermination, de non intentionnalité pour créer, et deuxièmement d'amener le public à s'approprier les pièces présentées. Cage en est venu, dans ce sens, à produire carrément une œuvre silencieuse, devenue célèbre : *4'33''* (1952).

¹⁷¹ Goldberg R., déjà cité, p. 134.

¹⁷² Pour ce paragraphe et le suivant, nous nous appuyons notamment sur les pages 121 à 151 de l'ouvrage de Roselee Goldberg.

Les artistes s'appuient sur le bouddhisme zen, rapprochant l'art de la vie, postulant que les événements perçus, en tant qu'éphémères, sont à expérimenter sans leur attribuer de valeur. *Untitled Event* (1952) met en œuvre ces principes, avec l'intervention indépendante, non préparée en commun, de chaque artiste : Robert Rauschenberg (s'occupant des décors hétéroclytes), David Tudor (jouant d'un piano trafiqué), Charles Olsen, Mary Caroline Richards (lisant des poèmes), Jay Watt (jouant d'instruments exotiques), Cage (lisant Maître Eckhart entre autres), Cunningham et d'autres danseurs avec un chien, des serveurs de « café »... L'ensemble donne une soirée anarchique, les relations de sens entre les interventions et actions sont le fait des regardeurs, les variations potentielles de l'événement sont infinies.

Cage démarre un cours sur la musique expérimentale en 1956 à la *New School of Social Research*, comprenant Georges Brecht et Allan Kaprow comme élèves. Ce dernier organise par la suite des *happenings*, qui visent à augmenter la responsabilité du public dans l'œuvre, comme *18 Happenings in six Parts* (en 1959 à la galerie Reuben), où des instructions strictes sont données aux visiteurs. Pour Robert Whitman, le temps est un matériau « *au même titre que le plâtre et la peinture* ». Al Hansen verbalise quant à lui que le théâtre qu'il propose « *rassemble des éléments comme on réalise un collage* », selon l'héritage des futuristes, des dadaïstes et des surréalistes. La pratique d'événements se multiplie dans les années 1960. Le foyer principal en est Manhattan, avec ses cafés, lofts, galeries... Ils sont désignés par le terme de *happenings* même si tous les artistes ne s'y reconnaissent pas. Kaprow définit le *happening* comme un événement qui ne peut être produit qu'une fois. Georges Maciunas en 1960 crée la notion de *Fluxus*, pour regrouper ses événements et ceux de La Monte Young, Yoko Ono, Dick Higgins... De nombreuses œuvres inclassables continuent à émerger, malgré la volonté de la presse et de la critique de les catégoriser : celles de Walter de Maria, Terry Jennings, Terry Riley, Dennis Johnson, etc... Parallèlement en Europe, des activités similaires se développent, avec Robert Filiou, Ben Vautier, Joseph Beuys... Ainsi qu'au Japon avec le groupe *Gutai* dont les protagonistes cherchent à « *donner vie à la matière* ».

Les premières décennies du XX^{ème} siècle correspondent à une radicale remise en cause des normes de ce qui jusque-là est conçu comme art. Tous les champs d'application sont concernés : la musique, les arts visuels, la poésie, le théâtre. Ils sont à la fois mis en dialogue, s'enrichissant mutuellement, et relativisés par l'inclusion de la dimension de l'événement. On peut déceler dans ces évolutions, paradoxalement, à la fois un questionnement des repères habituels, ainsi qu'une recherche de justifications tangibles, qu'elles soient scientifiques ou philosophiques. La subversion appelle de nouvelles théorisations. Deux tendances contradictoires se déploient : la libération des événements et des expériences, parallèlement à une rationalisation des conduites et des éléments exposés. Là où les traditions et académismes sont bousculés, les discours s'appuient sur ce qui paraît être du domaine du tangible. Les dadaïstes appuient les absurdités qu'ils produisent sur l'absurdité du monde alentour. Les surréalistes cernent l'intimité des productions psychiques en les hissant au statut de processus créateur. Le *Bauhaus* et le *Black Mountain College* amènent l'art à être conçu comme une expérience, qu'ils cherchent à appréhender comme globalité. On peut dire que la déconstruction qui se produit dans le réel des créations est justifiée dans la symbolique des discours.

Bien que les manifestations que nous venons d'évoquer puissent être qualifiées de performances, nous n'avons pu trouver une date précise d'apparition du terme dans son acception plastique. Son usage s'est développé dans les années 1960, dissocié de sa consonance sportive, de sa définition théâtrale ou musicale (renvoyant à la première fois qu'une œuvre est donnée). Une caractéristique importante de la performance artistique est qu'elle se situe à l'intersection de plusieurs disciplines. Sa définition et ses frontières tiennent au jugement des participants. La performance comme discipline artistique à part entière est sinon un aboutissement, du moins une déclinaison du mouvement global de l'art du XX^{ème} siècle. Celui-ci procède de recherches de dépassement des usages de chaque dimension de ce qui fait une œuvre plastique. Il s'y agit, si ce n'est d'inscrire en faux, tout du moins d'inscrire en défaut les productions précédentes, et ceci, tout en les reconnaissant. Nous arrivons ici au niveau de la formule lacanienne qui caractérise une part du cheminement analytique : « se passer du Nom-du-Père, tout en s'en servant ».

Proposons une lecture de l'essence historique de la performance à partir de la notion de spectacle. « En dehors du travail, [il] est le mode dominant de mise en rapport des hommes entre eux. [...] Le rapport entre auteurs et spectateurs n'est qu'une transposition du rapport fondamental entre dirigeants et exécutants. Il répond parfaitement aux besoins d'une culture réifiée et aliénée : le rapport qui est établi à l'occasion du spectacle est, par lui-même, le porteur irréductible de l'ordre capitaliste. L'ambiguïté de tout « art révolutionnaire » est ainsi que le caractère révolutionnaire d'un spectacle est enveloppé toujours par ce qu'il y a de réactionnaire dans tout spectacle.

C'est pourquoi le perfectionnement de la société capitaliste signifie, pour une bonne part, le perfectionnement du mécanisme de mise en spectacle. Mécanisme complexe, évidemment, car s'il doit être au premier chef le diffuseur de l'ordre capitaliste, il doit aussi ne pas apparaître au public comme le délire du capitalisme ; il doit concerner le public en s'intégrant des éléments de représentation qui correspondent – par fragments – à la rationalité sociale. Il doit détourner les désirs dont l'ordre dominant interdit la satisfaction.

[...] L'évolution, et la conservation, de l'art ont été commandées par ces lignes de force. À un pôle, il est purement et simplement récupéré par le capitalisme comme moyen de conditionnement de la population. À l'autre pôle, il a bénéficié de l'octroi par le capitalisme d'une concession perpétuelle privilégiée : celle de l'activité créatrice pure, alibi à l'aliénation de toutes les autres activités (ce qui en fait la plus chère des parures sociales). Mais en même temps, la sphère réservée à l'« activité créatrice libre » est la seule où sont posées pratiquement, et dans toute leur ampleur, la question de l'emploi profond de la vie, la question de la communication. Ici sont fondés, dans l'art, les antagonismes entre partisans et adversaires des raisons de vivre officiellement dictées. Au non-sens et à la séparation établis correspond la crise générale des moyens artistiques traditionnels, crise qui est liée à l'expérience ou à la revendication d'expérimenter d'autres usages de la vie. Les artistes révolutionnaires sont ceux qui appellent à l'intervention ; et qui sont intervenus eux-mêmes dans le spectacle pour le troubler et le détruire »¹⁷³.

¹⁷³ Canjuers P., Debord G., « Préliminaires pour une Définition de l'Unité du Programme Révolutionnaire » (1960), réédition Sens & Tonka [en ligne], 2000.

Nous soutenons que la performance, par essence, procède d'une refonte de la logique de spectacularisation telle que celle qui est promue par le capitalisme. L'artiste ne s'y trouve pas en représentation, il y agit un « *usage de la vie* » inédit. Là où la modernité tend à une marchandisation généralisée et une uniformisation des conduites et des expériences, le media de la performance propose des expériences uniques, non reproductibles, non possédables. Nous allons relever ci-après des contenus d'œuvres et de discours associés.

Contenus de performances. Éléments de discours de quelques performeurs.

Actionnistes, Gina Pane, Joseph Beuys

L'actionnisme viennois¹⁷⁴ fait date durant les décennies 1950-60. Il se caractérise par la considération et utilisation du corps dans sa matérialité, comme support privilégié de l'œuvre. Il s'agit pour quelques-uns, comme Günter Brus et Otto Muehl, de passer d'une peinture d'action (créations et destructions de toiles) à une mise en jeu de leur corps, par le biais de la violence. Violence faite aux conventions, en s'enduisant de différents produits (aliments, sang animal) ou de matières fécales, et violence proprement masochiste avec des scarifications. Le projet des protagonistes du mouvement est de briser des tabous, de parler aux désirs qui seraient brimés par la vie en société. La démarche est une réaction vis-à-vis des mœurs autrichiennes de l'époque, qui est inclusive avec les anciens nazis, nationaliste, catholique, prohibitive et conformiste.

Le cas de l'autrichien Rudolf Schwarzkogler (1940-1959) nous apparaît révélateur des effets imaginaires possibles d'une œuvre. Proche des actionnistes, son médium principal est la photographie. Il y montre des mises en scène suggérant la torture, dans un environnement et avec des instruments médicaux. Certaines parties du corps d'un pseudo-martyr (lui ou Heinz Cibulka, pansé ou ligoté) sont cachées par de la gaze, suggérant des mutilations. « *Si Rudolf Schwarzkogler exhibe des instruments de torture*

¹⁷⁴ Matthias SCHÄFER, « ACTIONNISME VIENNOIS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12/12/17. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/actionnisme-viennois>.

dans son travail, il ne les utilise pas. À travers la disposition des objets, il parvient à suggérer l'agression et la destruction, dont l'horreur évolue seulement dans notre imagination »¹⁷⁵. Et celle-ci se développe à grands pas¹⁷⁶, lors du décès de l'artiste. Une rumeur circule dans le milieu journaliste artistique à son sujet : il aurait péri de suites de complications de son autocastration, ou alors par auto-écorchement, mais cela n'est absolument pas vérifié ! Ces idées font écho à son esthétique du corps menacé, à son utilisation des propriétés de la photo, questionnant la dimension de la réalité de l'action et des faits montrés.

Un autre actionniste qui attire notre attention au regard de la thématique de la performance est Hermann Nitsch. Il met en jeu la dimension d'effraction corporelle. Dépeçage et éviscération de cadavres d'animaux, souffrance suggérée ou réalisée, actions suscitant le dégoût (comme le fait de verser du sang d'animaux sur un-e participant-e nu-e). Le spectateur qui ne s'intéresse pas au discours qui les accompagne, peut penser qu'il cherche purement à mettre en scène des tendances sadiques et masochiques. Mais le choc n'est pas gratuit, Nitsch entend actualiser des rites. La justification en est une purification, une catharsis vis-à-vis du mal de la société. Cette théorisation ésotérique, par extension, peut se mettre en relation avec une certaine conception de l'art comme thérapie, également portée par Joseph Beuys, qui par d'autres supports vise à faire de la figure de l'artiste un guérisseur.

Gina Pane se démarque de la performance par sa centration sur un art corporel. Elle n'adhère pas au caractère événementiel de la performance¹⁷⁷. A la suite des actionnistes, elle manipule son corps dans le réel. Elle l'utilise comme support de souffrance et d'effraction sanglante. Les blessures qu'elle s'inflige (scarifications notamment) sont selon elle des moyens d'entrer en communion et d'accéder à une délivrance. Dans une interview elle explique son *Escalade non Anesthésiée* (1971, filmée, sur une échelle dont les barreaux comportent des pointes contondantes) : « j'ai voulu faire une escalade non anesthésiée, et qui se répercutait par rapport à cette escalade atroce

¹⁷⁵ Schäfer M., « SCHWARZKOGGLER RUDOLF - (1940-1969) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10/12/2017. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/rudolf-schwarzkogler/>

¹⁷⁶ Sophie Delpoux, « L'imaginaire à l'Action », *Études photographiques*, 7/05/2000, [En ligne], mis en ligne le 18/11/2002. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/209>. Consulté le 05/01/2018.

¹⁷⁷ <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck48yBp/rGAeRB>.

qui était la guerre au Vietnam. Je me blessais la plante des pieds et les paumes des mains, en escaladant jusqu'au moment où j'étais épuisée. J'ai tout de même réalisé notre mesquinité par rapport à l'univers, par rapport au problème universel. Ces actions elles sont déterminées par un langage, qui m'est très rigoureux. Même au niveau de mes blessures, si vous aviez assisté à une action, c'était un acte très lucide, et en même temps prudent, c'est-à-dire très retenu. Je travaille avec le corps comme support, donc le corps, qui est un instrument merveilleux d'action justement, de communication, de connaissance, lequel a une continuité universelle et qui comporte en lui-même la création d'un autre corps, et dans ses mouvements il crée l'espace, dans sa forme il mesure le temps »¹⁷⁸.

On peut considérer le propos comme délirant. Mais on peut aussi le qualifier d'arbitraire, c'est une question de degré de jugement. Si l'on s'en tient à cette deuxième option, on constate que le fait d'appriivoiser la douleur est signifiant pour l'artiste, au-delà de la jouissance tirée de l'exhibition de sa douleur. Gina Pane produit Hommage à un Jeune Drogué (1971), durant lequel elle se lave les mains dans du chocolat brûlant, pour évoquer le chocolat qu'au lendemain de son décès par overdose, les gens continueront de boire, comme chaque matin. Le jeune en question est le premier cas de ce type révélé par la presse de l'époque. Avec Nourriture/Actualités TV/Feu (1971), durant laquelle elle mange de la viande crue avariée, regarde la télévision et marche sur des braises, elle dénonce le statut de l'animal, l'anesthésie apportée par le petit écran, la montée du chômage. Ses blessures et actions auto agressives sont des supports à la violence qu'elle identifie dans le social, elles visent ainsi un déplacement et une catharsis¹⁷⁹. Le support des blessures n'est pas exclusif dans l'ensemble de ses productions.

Joseph Beuys rapproche la fonction de l'artiste de celle du chaman, qui communique avec des mondes parallèles. Cette démarche que l'on pourrait considérer comme mystique, l'amène à des actes politiques forts. Dans I Like America and America Likes Me (1974), il ne pose pas le pied sur le sol lors de sa venue à New York – hormis celui de la galerie René Block, pour protester contre la guerre au Vietnam. Une ambulance vient le chercher à son domicile pour aller prendre l'avion, et à nouveau pour descendre

¹⁷⁸ Cette élocution peut être entendue à l'adresse : <http://www.ina.fr/video/CPD09004509>.

¹⁷⁹ Lire : <https://www.lesinrocks.com/2000/03/01/musique/concerts/gina-pane-sur-le-rebord-du-monde-11228721/>, ainsi que : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck48yBp/rGAeRB>.

de son avion et le conduire à la galerie. Il cohabite trois jours dans une pièce avec un coyote sauvage, capturé pour l'occasion. Sa performance recèle plusieurs messages : il est enveloppé de feutre, matière de prédilection puisqu'elle a été utilisée par des nomades pour le protéger du froid lors de son accident en Crimée (durant la Seconde Guerre Mondiale, alors qu'il était aviateur). Le coyote représente la souffrance infligée par les blancs à la terre américaine. Beuys se positionne comme guérisseur d'une humanité déconnectée de la nature, en manque d'harmonie. Dans *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), il maintient le public hors de la galerie, dans laquelle il déambule tenant dans ses bras un cadavre de lièvre. La tête recouverte de miel et de feuilles d'or, une grande semelle en acier fixée au pied, il lui parle des tableaux exposés.

Les leviers de la blessure, et de la souffrance infligée à soi-même, ne sont pas exclusifs aux artistes que nous venons de citer. Notons qu'ils amènent à ce propos un véritable changement de regard, désacralisant et banalisant ce procédé.

Les exemples des actionnistes, de Pane et de Beuys nous permettent de souligner l'importance de l'imaginaire associé à l'œuvre, qui ne peut se comprendre hors du système signifiant des artistes. C'est ainsi que l'on peut dire qu'il y a du fantasme à l'œuvre dans leurs créations. Dans cette acception, le terme de fantasme est proche de la notion d'intention. C'est au moment où cette intention provoque un bouger au sein de la culture d'une époque, et que sont ainsi générées des références, que l'on peut dire qu'elle fait œuvre. Son système signifiant n'est pas forcément immédiatement révélé ni accessible : c'est en cela que nous soutenons que le fantasme n'y est pas congruent.

Le rôle de l'artiste

La thématique du chamanisme est reprise tout récemment, lors d'une exposition à Narbonne. Un des commissaires décale cette thématique : « *la figure du chamane dans ses deux composantes premières que sont le rôle de passeur vers d'autres mondes que celui du quotidien des travaux et des jours, et la fonction, souvent paradoxalement exprimée, d'une marge sociale qui dirait pourtant des vérités essentielles à la société toute entière, trouve dans des œuvres d'artistes contemporains des résonances intéressantes [...]* »¹⁸⁰.

¹⁸⁰ <http://www.nucollectif.com/lartiste-est-il-un-chamane-exposition/>.

Une conception remarquable de la personne de l'artiste peut s'entendre dans les propos de Nathalie Talec¹⁸¹. Elle exprime son affinité pour la figure de l'explorateur du temps où les technologies ne permettaient pas qu'il soit en contact avec d'autres, où il était véritablement hors du monde. Elle considère l'exploration comme la métaphore adéquate à l'acte créateur, avec des éléments d'équivalence : « *un grand isolement par exemple, des défis à mener, des terrains à traverser, des drapeaux à planter* ». Au cours d'une exploration il y a un danger, la rencontre d'un ailleurs, des découvertes, il y a également l'idée de la nécessité de la résistance, mais aussi la nécessité de la présence sur le lieu où l'on a été, les lieux que l'on a traversés. Il y a la dynamique du dépassement de ses propres limites, et le fait de se confronter à ce qu'on ne connaît pas mais qui fascine.

Dans ses performances, elle intègre, elle aussi, une dimension sanglante, par un saignement de nez. A travers cela, il s'agit selon ses propos de renvoyer les spectateurs à l'idée d'un élément intérieur expulsé à l'extérieur. La représentation du sang est un prolongement de sa présence dans les symboles religieux, ainsi que dans les œuvres anciennes et classiques : elle remarque que « *le sang, au Louvre, est présent pratiquement dans tous les tableaux* ». Il s'agit de s'inscrire dans une tradition, tout en la dénonçant.

Les associations signifiantes concernant la personne et le rôle de l'artiste sont multiples : il ou elle peut être considéré-e comme un-e explorateur-trice, un relai de rituel tribal ou médiéval, un chaman, un-e soigneur-se de la société. Selon Gisèle Vienne, chorégraphe, « *l'art glisse toujours, régulièrement, vers le divertissement ou vers la pédagogie, enfin, c'est vers là qu'on le fait régulièrement glisser. Le divertissement et la pédagogie sont évidemment des expériences essentielles mais l'art est un autre type d'expérience, qui pour moi, effectivement, se rapproche plus de l'expérience spirituelle, et en partie, de l'expérience religieuse* »¹⁸². Pour elle il s'agit de produire les effets que des rituels peuvent générer, de chercher à atteindre des états seconds, hors du quotidien.

¹⁸¹ <http://creative.arte.tv/fr/episode/nathalie-talec-la-mise-en-scene-du-moi>.

¹⁸² Propos retranscrits d'une interview menée par la chaîne Arte, visible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=tbN5_CbfwNU.

L'artiste peut montrer des moyens de prendre le contre-pied de la société de consommation. C'est l'idée que les épreuves d'immobilité d'Abraham Poincheval et de Laurent Tixador visent à défendre. Dans tous les cas, il s'agit de faire preuve d'abnégation afin de découvrir des territoires subjectifs autres. Yann Marussich s'inscrit dans cette lignée. Il produit Autoportrait dans une Fourmilière (2003, cinq heures durant lesquelles il s'enferme nu dans une vitrine avec une fourmilière), avec Morsure (2004), deux artistes femmes marquent tout son corps de leurs dents colorées pour l'occasion. Nous retranscrivons ci-dessous une de ses interviews datant de 2016¹⁸³, qui illustre à la fois le statut que l'artiste cherche à adopter tout en explicitant le rapport à ses épreuves.

Paroles de Yann Marussich et de Marina Abramović

« « Entrez, entrez. Si vous êtes venus voir un spectacle de danse, ou une pièce de théâtre, hé bien vous vous trompez. Vous vous mettez le doigt dans l'œil, et l'œil dans un tiroir » [...] extrait de *cœur affamé*, un texte que j'ai écrit en 1995 quand j'avais trente ans, donc une période clé de transition [...], moment de transformation. Je reste immobile pendant toute la durée de la non – performance, et je regarde le public, tout simplement, sans aucun effet ou attitude particulière. Je le regarde très simplement. Et pendant de temps se déroule un texte en voix off, qui dénonce mon état d'être, en tant que danseur, en tant que chorégraphe. Je dénonce le monde du journalisme culturel. Je dénonce le monde de la danse... Mais c'est surtout une autocritique. Personnellement je pensais que tout le monde allait sortir, avant la fin, et que je me retrouverais seul. En fait mon idée première et secrète c'était que tout le monde parte. J'avais envie que tout le monde parte. Et en fait tout le monde est resté, et tout le monde restait très longtemps. Et quand je suis sorti des gens pleuraient. Donc je me suis dit : « tiens, l'immobilité provoque une chose assez forte, que je n'ai jamais obtenue, réussie à faire pendant mes spectacles, c'est de l'émotion ».

Donc j'ai commencé à faire un travail d'introspection physique. En m'allongeant, en essayant de comprendre ce qu'il se passe dans l'humilité (rire) – dans l'humilité oui – dans

¹⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=MUikPFFGpo>.

l'immobilité, ce qui revient à peu près au même. L'immobilité est un état d'humilité, face à tout ce qu'il peut se passer en nous et en dehors. Donc, pendant des mois j'ai fait ce travail, et j'ai commencé à élaborer, après deux ans, un spectacle, qui est formé de soixante solos d'une minute. Et je me suis rendu compte que cette minute est complètement élastique et sans frontière. Conclusion : le temps respire, finalement. C'est simplement une respiration. Il n'y a pas une vraie temporalité, il n'y a qu'une respiration. Au niveau de la composition j'étais très content, je trouve que c'est un bon spectacle. Le seul problème c'est qu'il était de nouveau dans ce marché du spectacle, qui a ses règles... Qui a ces règles qui ne me convenaient plus. Donc j'ai essayé de trouver une autre manière de pouvoir présenter mon travail. Et comme j'avais déjà fait auparavant des performances, de manière très anarchique et très underground, où je me sentais vraiment libre... Je me suis dit « mais pourquoi, pourquoi je ne reprendrais pas ce format, qu'est la performance ? ».

Donc après ces deux années de nouvelle réflexion et d'élaboration d'une nouvelle performance, qui va s'appeler Bleu Provisoire¹⁸⁴ parce que... C'est toujours provisoire les choses... J'ai voulu créer un manifeste de l'immobilité. Très clairement, je voulais que l'immobilité soit une sorte de source du mouvement. Pas dans un mouvement classique de chorégraphie du corps, mais dans les micromouvements du corps. Pour moi le mouvement c'était entre l'intérieur et l'extérieur. Ce mouvement entre l'intérieur et l'extérieur je l'ai exploité, je l'ai manifesté, avec les sécrétions. Donc les sécrétions c'est une chose qui dans notre société ne se montre pas. On ne pleure pas, on ne coule pas du nez, on ne bave pas, on ne pisse pas, on ne transpire pas... Tout ça, ça dérange. Donc moi j'aime bien montrer tout ce qui dérange. C'est très important pour moi de poser l'acte d'immobilité comme un acte de résistance. Seulement, cet acte de résistance était très visible et présent pour moi, mais pas forcément très explicite.

Cette utilisation artistique des liquides corporels nous renvoie à une expérience clinique vécue auprès d'un patient psychotique. Celui-ci venait dans l'atelier d'écriture qui avait lieu de façon hebdomadaire dans le service de psychiatrie où il était hospitalisé. Cet atelier était identifié et investi par les patients, comme moment important : à la fois

¹⁸⁴ Yann Marussich réussit, dans Bleu Provisoire (2001) puis dans Bleu Remix (2007), avec l'aide de médecins et chimistes, à faire en sorte que ses sécrétions soient colorées en bleu foncé. Il s'expose vêtu d'un slip blanc, dans une cabine en verre surchauffée, ce qui le fait transpirer. Il bave et pleure toute à la fois, le résultat est assez impressionnant du fait de la coloration bleue de ses fluides corporels.

occupationnel bien sûr, mais aussi, comme remplissant une fonction de reconnaissance de leurs capacités à créer, à produire quelque chose. Le patient en question, lorsqu'il venait, était pris de toux et d'éternuements, il bavait, se mouchait bruyamment... Provoquant le courroux des autres participants tout autant que l'étonnement des soignants, qui lui supposaient une éventuelle allergie ! Pour expliquer ces irruptions, nous penchons plutôt pour l'hypothèse d'une manifestation de sa psychose, à l'endroit de l'atelier, espace-temps dédié aux attentions qui le visaient, qui l'encourageaient à produire. Les sécrétions prennent là une fonction de pâture à ces attentions, plutôt que de se mettre en position d'auteur, c'est-à-dire d'occuper une fonction paternelle. Avec cet exemple, on voit bien la dichotomie des fins qu'un même matériau peut satisfaire. L'aspect dégoûtant peut prendre fonction de leurre et de support d'existence pour le psychotique, là où l'artiste s'en sert comme provocateur des consciences.

Donc par la suite j'ai voulu créer une performance plus... plus politique, qui s'appellera Traversée. Le dispositif de Traversée est finalement très simple, on rentre, le public rentre dans une salle, il y a trois éléments : un treuil, un câble qui est relié à mon cou, et mon corps étendu, nu, par terre. A partir de là, il n'y a aucune explication, aucun mode d'emploi, et je laisse vivre le spectateur. Et donc pendant cinq minutes on voit les spectateurs errer... Mais la performance a déjà commencé, l'errance fait partie du dispositif. Et petit à petit, ils vont être curieux, ils vont se dire « bon ben cette manivelle, si elle est là c'est pour la tourner », donc ils commencent à tourner et à m'étrangler. A partir de là il y a des clans qui se forment. Donc le premier clan c'est ceux qui veulent me faire mal, me faire souffrir. Le deuxième clan c'est ceux qui veulent empêcher de me faire souffrir, ou de me faire du bien, essayer de me délivrer. Et un troisième clan qui reste passif, qui reste à l'écart de toute prise de position. Donc pour moi c'est une allégorie extrêmement politique. Je vois dans ça : moi qui représente un pays, celui qui tourne la manivelle et qui m'étrangle un autre pays, et les autres spectateurs un autre pays. Pour moi ça me rappelle très fortement ce qu'il se passe en Palestine, on est en train de détruire un pays et les gens regardent. Cette œuvre, comme celle de Marina Abramović, Rhythm 0 (1974), dont nous allons parler, s'avère être une sorte d'expérience sur le genre humain.

L'autre chose que j'observe moi, en tant que corps, c'est comment je peux absorber la douleur, comment je peux l'intégrer. Je suis dans un état entre la vie et la mort, sans arrêt.

Donc je sais que je peux mourir. C'est arrivé, des fois, où j'étais vraiment au bord de la mort. Je me suis posé la question : « mais qu'est-ce que je fais ? Est-ce que j'arrête la performance ? Est-ce que je n'arrête pas la performance ? » C'est une grande, grande question. Je n'ai jamais interrompu une performance de ma vie et je me suis trouvé confronté à ça. Et je me suis dit « bon, ben, je vais essayer d'arrêter la performance parce que je vais mourir ». Je me sentais partir. Et mon corps était incapable de bouger. Donc je me suis abandonné. Je me suis dit « bon, ben, j'abandonne ». Mais tout en gardant dans ma pensée : « je suis vivant... je suis vivant... je suis vivant ». Et finalement, déjà, je n'ai plus ressenti de douleur. Et je suis passé dans une autre manière de ressentir qui est au-delà du plaisir et du déplaisir, qui est vraiment un état de conscience très différent¹⁸⁵.

La douleur finalement est devenue un point essentiel de mon travail. Après l'immobilité donc, vient le travail sur la douleur, comment l'appréhender, comment trouver toutes les configurations possibles du rapport à la douleur. Ça, ça a été un peu mon leitmotiv, ça l'est toujours. Et une emblématique, qui me tient vraiment très à cœur, c'est Bain Brisé (2010). Je suis dans une baignoire, enseveli sous 600 kilos de bris de verre, la tête enfouie, j'ai juste le bras qui sort. Et pendant deux heures je vais sortir de ... ce poids, finalement. Donc la douleur elle est là très clairement. Le danger de me couper est tellement énorme que c'est flagrant et saisissant. J'ai dû réapprendre à considérer « qu'est-ce que c'est ma douleur, et qu'est-ce que c'est d'être enfoui sous 600 kilos », comment l'appréhender, comment le vivre ? Je considère le verre comme du verre, et je ne le considère pas comme un danger. Donc à partir du moment où je ne considère pas les choses comme un danger elles ne m'atteignent plus. Donc j'arrive sans cesse à transformer tout ce qu'il m'arrive en une libération. La force de Bain Brisé, c'est sans doute le fait qu'au bout de deux heures de mouvement lent, qui finalement est une des clés pour pouvoir s'en sortir... C'est que, au bout de deux heures je sors indemne, et sans coupure, et sans sang. Donc un des plus beaux messages que je puisse dire c'est que quoi qu'on puisse traverser de dur ou de douloureux, on peut toujours s'en sortir indemne ».

¹⁸⁵ Ailleurs, dans un entretien avec le journal *Le Temps*, « Yann Marussich, Apôtre de l'Immobilité », paru le 18/12/2015, il explique : « je n'éprouve ni plaisir ni déplaisir. Ce que je vis relève de l'accomplissement, une paix intérieure, malgré la violence des images que je propose qui est ma manière de dénoncer le cynisme de ceux qui nous gouvernent, la droite en particulier [...] Je performerai jusqu'à ma mort, bien sûr. J'ai des projets pour les vingt ans qui viennent. Je ne peux pas imaginer transmettre une pièce à un autre interprète. C'est tellement intime, tellement lié à ma vie ».

En 2009, sa performance Ex-pression (reproduite début 2018) fait date : il se plaque au mur, allongé, derrière une vitre en plexiglas, que les visiteurs peuvent rapprocher ou éloigner du mur à l'aide d'un système de vis, exerçant sur son corps une plus ou moins grande pression. En 2017 il produit le Festin du Béton, durant lequel il se fait emprisonner dans un bloc de béton coulé autour de son corps, les mains libres, et dans chacune un marteau. Ces trois dernières productions traitent de manière privilégiée de la contrainte et des seuils de tolérance. Elles sont les extensions du constat que l'immobilité perçue socialement n'a pas lieu d'être, ni au niveau singulier, ni au niveau de l'organisme.

Pour Marina Abramović : « *Performance is a mental an physical construction, that performer makes in a specific time in front of an audience and then energy dialogue happens. The audience and the performer make the piece together. Difference between performance and theater is hudge. In the theater, the knife is not a knife, and the blood is just ketchup. In the performance, the blood is the material, and the razor blade, or the knife, is the tool. It's all about being there in the real time. And you can't rehearse performance, because you can't do many of this types of things twice – ever. Which is very important, the performance is – you know, all human beings are afraid about very simple things : we are afraid of suffering, we are afraid of pain, we are afraid of mortality. So what i'm doing : i'm staging these kings of things in front of the audience. I'm using your energy, and with this energy i can go and push my body as far as I can. And then I liberate myself from these fears. And I'm your mirror. If I can do this for myself, you can do it for you* ».

« *La performance est une construction mentale et physique menée par l'artiste durant un moment spécifique, devant un public, où se produisent des transferts d'énergies. Le public et le performeur produisent ensemble la performance. Performance et théâtre sont très différents. En théâtre, le couteau n'est pas un couteau, et le sang c'est du ketchup. En performance, le sang est le matériel, et le rasoir ou le couteau sont des outils. Il s'agit d'être là dans le moment véritable. On ne peut pas refaire une performance, parce que nombreuses de ces choses ne peuvent jamais être faites une deuxième fois. Ce qui est vraiment important, concerne les choses simples pour lesquelles nous éprouvons des peurs : nous avons peur de souffrir, peur de mourir. Je supporte ce type de choses devant le public.*

*J'utilise votre énergie, grâce à laquelle je peux y aller et pousser mon corps aussi loin que possible. Ce qui me permet de me libérer de mes peurs. Et je suis votre miroir. Si je peux le faire, vous pouvez aussi le faire »*¹⁸⁶. Selon elle, l'art vise à une mise à l'épreuve, basée sur une relation de confiance. Elle endosse le rôle de montrer le chemin d'un dépassement de soi, d'une découverte de ses territoires internes inconnus et de ses ressources propres.

Marina Abramović se positionne en révélatrice d'une philosophie de vie, d'un chemin à suivre. Dans ses discours elle encourage ses spectateurs à plus de disponibilité envers eux-mêmes. Elle a mené des expériences extrêmes, dangereuses, douloureuses, parfois de l'ordre du masochisme exhibé, sous le vocable de performances. Elle justifie ses démarches comme visant à repousser ses limites physiques et mentales et encourage son audience à développer son *self-control*. Elle ne se positionne pas du côté des religions, à cause de leur organisation dit-elle, mais s'affirme comme souhaitant défendre quelque chose de l'ordre de la spiritualité. Elle dit être influencée par le bouddhisme. Elle encourage à se détacher des technologies. Pour elle l'artiste est un serviteur de la société.

Elle concrétise cette visée par un projet (lucratif) de centre d'expérience thérapeutique, où il s'agit pour les participants de se défaire de leurs appareils technologiques durant quelques heures, de passer du temps à certaines activités « ressourçantes », comme la marche lente ou le comptage de grains de riz. Avec ce centre thérapeutique, elle se donne un rôle, se positionne en guérisseuse elle aussi, répondant au succès que ses œuvres connaissent.

Pour cette artiste comme pour les autres, on peut considérer que des imaginaires donnent corps à l'attribution de savoir qui est consacrée à l'artiste. Il s'agit de légitimer les phénomènes de transfert (d'amour) envers lui ou elle. Ces points d'appui fantasmatiques sont des justifications de succès des œuvres. Ils sont issus de discours supposés aux regardeurs, mais aussi souvent d'assignations de rôles que les artistes produisent eux-mêmes, par leurs élaborations théoriques à propos de leurs œuvres. Nous proposerons dans notre cinquième partie des parallèles entre certaines œuvres et les diverses catégories lacaniennes des discours.

¹⁸⁶ La traduction est de notre fait. Conférence de 2015 visible à l'adresse : https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=fr.

Certains imaginaires identitaires des artistes et des sportifs peuvent rejoindre ceux qui étayent le capitalisme : par exemple, celui d'ascétisme vis-à-vis d'une cause et/ou d'un travail. On pense à l'éthique du protestant, que Max Weber (1905) met en parallèle avec l'ascèse capitaliste. La création et la performance en ce sens servent de supports de propagande à certains libéraux, certaines entreprises. Il est du lot de tout créateur et de tout sportif, de voir sa production susceptible d'être récupérée. Cela rend les résistances et engagements politiques de certains d'autant plus visibles.

Performeurs politiques

Liu Bolin, ancien sculpteur, a eu son atelier détruit pour cause de préparations des jeux olympiques de 2008. Il trouve un mode d'expression en réaction. Il se fond dans le paysage, littéralement, pour amener à interroger les modes d'aliénation de chacun. Sa série de performances prises en photo, *Hiding in the City* (2006-), est mondialement connue. « *Disparaître n'est pas le point principal de mon travail. [...] Ce n'est que la méthode que j'utilise pour faire passer un message. C'est ma façon de transmettre toute l'anxiété que je ressens pour les êtres humains* »¹⁸⁷. Il dénonce les procédures mises en place par le gouvernement chinois. Le passage de l'économie planifiée à l'économie de marché voté par l'Assemblée Populaire en 1998 a fait perdre leur emploi à plus de 21 millions de personnes : Liu Bolin peint six travailleurs dans leur ancienne boutique pour les faire « disparaître », ton sur ton. Pour un autre cliché, il se camoufle lui-même devant un rayon reconstitué de supermarché, présentant des nouilles instantanées, peu après un scandale médiatique de leur contamination par des produits toxiques.

En 2014 Tania Briguera veut célébrer l'assouplissement du régime castriste lors de l'annonce de la normalisation des liens avec les Etats-Unis. Elle démarre une performance d'ampleur, place de la Révolution à la Havane, lieu historique de grands discours politiques, dans laquelle elle souhaite littéralement libérer la parole du peuple, en invitant chacun à s'exprimer sur scène. La manifestation interdite, l'artiste est emprisonnée¹⁸⁸. Le

¹⁸⁷ Propos retranscrits sur le site : <http://www.artnet.fr/artistes/liu-bolin/>. Le site de l'artiste n'est à ce jour pas accessible (avril 2018).

¹⁸⁸ Lequeux E., « Tania Bruguera en Liberté Surveillée à La Havane », *Le Monde*, 20/02/2015.

modèle d'expression qu'elle propose est issu de *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)* (2009), de la dixième édition de la Biennale de La Havane, matérialisée par un décor composé d'un pupitre, de deux figurants habillés en soldats, de quelques colombes, tout comme les discours de Fidel Castro à partir de son arrivée au pouvoir en 1959. Vladimir Ievgrafovitch Tatlin est l'architecte constructiviste russe qui a mis en projet la tour *Monument à la Troisième Internationale*, qui n'a pu voir le jour du fait de la guerre civile. L'irréalisation de la tour est selon Briguera le symbole des espoirs déçus de la révolution de 1917. Les participants se saisissent fantastiquement de la performance, révélant le malaise de cinquante années d'absence de liberté d'expression¹⁸⁹.

L'artiste russe Piotr Pavlenski se met en danger, porte atteinte à son corps, en cherchant à cristalliser de cuisantes tensions politiques actuelles¹⁹⁰. En 2012 il produit *Suture* : il se coud la bouche, en signe de soutien aux deux *Pussy Riot* internées pour leur provocation à l'encontre de Vladimir Poutine. En 2013 : *Carcasse* est une action durant laquelle il s'enroule nu dans une sorte de « cocon » de fils de fer barbelé, se plaçant devant l'Assemblée Législative en signe de protestation contre la répression généralisée – deux lois contre la promotion de l'homosexualité et les offenses au sentiment religieux venant d'être votées, les barbelés symbolisent « *l'enfermement des gens dans des enclos individuels* ». En 2014 il brûle une barricade de pneus sur laquelle il hisse un drapeau ukrainien, en signe d'opposition à l'annexion de la Crimée. En 2015 il met le feu à la porte des services secrets (la *Loubianka*, anciennement KGB) dans son action *La Menace*, ce qui le conduit à sept mois d'emprisonnement. Entre-temps il procède à *Fixation* (2013), durant laquelle il se cloue le scrotum sur un pavé de la place Rouge, pour évoquer l'apathie de la population qui reste assise devant la télévision ; et à *Séparation* (2014), où, assis nu sur une enceinte d'hôpital psychiatrique, il se coupe le lobe de l'oreille droite : ceci pour dénoncer l'utilisation étatique de la « folie » pour éloigner les dissidents.

¹⁸⁹ <http://www.taniabruguera.com/cms/112-0-Tatlins+Whisper+6+Havana+version.htm>.

¹⁹⁰ Lire à son sujet : Vitkine B., « L'artiste Russe Pavlenski arrêté à Paris pour avoir mis le feu à la Banque de France », *Le Monde*, 17/10/2017 ; ainsi que : Gyldén A., Chevelkina A., « Piotr Pavlenski, l'Insoumis qui Provoque Poutine », *L'Express*, 02/09/2016. Pour une approche plus générale des difficultés des artistes russes : Gyldén A., Chevelkina A., « Comment Poutine met les Artistes Russes au Pas », *L'Express*, 09/02/2015.

Pour lui, « *la nudité vise à exprimer l'état de dénuement des citoyens face à la puissance absolue de l'appareil d'Etat* ». Il obtient l'asile politique en France début 2017, à la suite d'une accusation de violences sexuelles de la part d'une ex-collègue artiste, qu'il qualifie de coup monté. En octobre 2017 il provoque l'incendie des fenêtres de la succursale de la Banque de France, située à la Bastille, qu'il appelle Eclairage. Il accompagne son geste d'un billet : « *mettre le feu à la Banque de France c'est mettre l'éclairage sur la vérité que les autorités nous ont forcés à oublier. La Bastille a été détruite par le peuple révolté ; le peuple l'a détruite comme symbole du despotisme et du pouvoir. Sur ce même lieu, un nouveau foyer d'esclavage a été bâti, la banque, qui trahit les révolutionnaires et qui sponsorisa le Versailles criminel. La Banque de France a pris la place de la Bastille, les banquiers ont pris la place des monarques [...]* ».

À la suite de cette performance, il est incarcéré et cela est encore d'actualité (avril 2018). Sans entrer dans les détails des difficultés judiciaires qu'il connaît, avançons à son égard qu'il n'hésite pas à viser ce que Michel Foucault appelle la fonction de *parresia*¹⁹¹. Celle-ci correspond à un *ethos*, au courage de dire la vérité, quitte à mettre son statut en péril. Foucault remarque que la *parresia* dans l'Antiquité grecque est une place établie, qui permet à la vie politique de progresser. Elle entre dans le cadre des démarches de souci de soi, d'éthique du sujet. Nos sociétés n'aménagent plus la place du *parresiaste*. Seul certaines institutions et le courage singulier permettent que sa fonction opère. Le courage de Piotr Pavlenski passe par des épreuves de souffrance corporelle et de « vandalisme », sans lesquelles ses effets de vérité n'auraient pas la même portée.

Les exemples que nous venons de citer représentent des versions de l'art que l'on peut qualifier d'ouvertement politiques et revendiquées comme telles. Elles visent les structures de pouvoir légitimes, en place. D'autres voies de la performance peuvent elles aussi concerner la chose publique, en empruntant d'autres thématiques et moyens.

Marina Abramović peut être considérée, à un certain degré, féministe, bien qu'elle se défende d'adopter une telle démarche. Nous avons souligné qu'elle définit ses performances comme des recherches de ses limites. Elle se questionne sur la capacité de

¹⁹¹ Foucault M., Le Courage de la Vérité, le Gouvernement de Soi et des Autres II, Cours au Collège de France (1984), EHESS/Seuil/Gallimard, 2009.

l'être humain à supporter des épreuves. Orientée par certains principes extraits du bouddhisme, elle cherche à créer des expériences exemplaires, sur lesquelles elle s'appuie pour enseigner le dépassement de soi et la disponibilité envers soi-même et envers l'autre. *Rhythm 0* (1974) se base sur ces principes, en parallèle d'une volonté de répondre aux critiques décriant les performeurs comme narcissiques, cherchant à attirer l'attention sur eux. *Rhythm 0* a une parenté avec *Cut Piece* (1965) de l'artiste Fluxus Yoko Ono. Durant six heures consécutives, dans une galerie du sud de l'Italie, Abramović se constitue objet pour les visiteurs, qui ont carte blanche pour utiliser les outils suggestifs positionnés sur une table à côté d'elle (fleur, fruits, ciseaux, rasoir, pistolet chargé d'une balle). Elle exprime être curieuse à l'égard de ce que le public est capable de faire, en aménageant la situation pour qu'elle en garde la responsabilité.

La performance est extrêmement éprouvante pour l'artiste : elle est griffée, déshabillée, tailladée, menacée par l'arme à feu. On se rend compte sur une photo qu'à une heure avancée de la nuit (la performance ayant duré de 20h à 2h du matin), seuls des hommes sont dans la pièce avec l'artiste. Et lorsqu'elle se « réveille », qu'elle revient à elle en tant que sujet, plus personne ne reste pour expérimenter l'« après ».

On peut questionner le protocole : la mention écrite de l'entière responsabilité de l'artiste, qui s'engage à demeurer strictement immobile, n'est-elle pas incitative ? Par ailleurs, la présence d'instruments contondants, de même que le choix de l'horaire tardif ne sont-ils pas en eux-mêmes une invitation à la violence ? Néanmoins, nous sommes partisans de remarquer que cette expérience a une valeur révélatrice sur la nature humaine. Elle l'est au même niveau que *Traversée* de Yann Marussich, dont nous avons parlé. Au même titre que l'expérience de Milgram, ou que celle de Stanford, ainsi que les ateliers d'Edward Bond qui lui ont permis d'établir son « *Paradoxe de Palerme* », ces situations peuvent être mises en perspective avec la « *banalité du mal* » théorisée par Hannah Arendt. Le projet de départ, lié à la philosophie bouddhiste, de s'abandonner à l'autre, aboutit à une prise de conscience sur le genre humain : la situation de la performance, tout comme celle de l'atelier théâtral ou de l'expérience scientifique, ne limite pas la violence. On peut se demander si elle n'en est pas d'ailleurs une condition favorisante, passant par des lieux et des corps qui incarnent imaginairement une autorisation de l'abject. Il ne s'agit pas uniquement d'un manque de discernement des

participants à juger de la véracité d'une situation, ou à l'opposé, de la considérer comme un jeu. La présence d'un Autre, ainsi que la garantie de l'anonymat dans les situations citées, autorise le débordement et la déresponsabilisation des participants. Cette performance prend valeur d'œuvre, car elle fait voler en éclat un certain fantasme d'humanisme. Elle permet de reconnaître l'inhumanité de l'humanité. Pour l'artiste, il y a eu un « avant » et un « après », et donc une nécessité de dépassement, à la suite de cet épisode où, dit-elle, elle était prête à mourir.

Steven Cohen, juif blanc sud-africain, articule ses créations à des thématiques de genres et de races. Il se définit lui-même comme *queer*, c'est-à-dire « mauvais genre », « étrange », divergeant des normes hétérosexuelles. Il met des masques, se dénude et/ou se grime, fait preuve d'ingéniosité et de profusion dans ses costumes et maquillages, porte des chaussures extravagantes (plutôt féminines). Il se pavane, ainsi apprêté, dans des lieux publics : dans les rues d'un township à Johannesburg, par exemple, jusqu'au Trocadéro en 2013, où il se fait « promener » en laisse par un coq attaché à son propre sexe ! En 2005 il produit *Maid In South Africa* : « *c'est autant un film personnel qu'un portrait de l'Apartheid, qu'un strip-tease naïf, qu'une confession intime. Nomsa Dhlamini a 84 ans. [...] Pendant 58 ans, elle a entretenu les maisons des blancs, nettoyé leurs maisons, nourri leurs familles et leurs chiens. J'ai été élevé par Nomsa, puisque que ma mère était alcoolique pendant de nombreuses années. *Maid in South Africa* n'est pas une taquinerie mais surtout la vérité simple, l'exposition brutale de manière douce. Nous sommes privés du luxe de ne pas regarder. Nous regardons. Nous voyons la vie de Nomsa, sans glamour, passer son temps à nettoyer l'impossible, et sa dignité face à l'exploitation* »¹⁹².

Artistes féministes

Début 2017¹⁹³, interrogée sur une éventuelle expérience personnelle d'assignation de genre, ORLAN¹⁹⁴ souligne que cela arrive tout le temps, partout, dans tous les

¹⁹² Propos retranscrit sur le site : <https://inferno-magazine.com/2012/04/04/focus-steven-cohen-un-performeur-en-resistance/>.

¹⁹³ Lors d'une conférence donnée à la Maison des Arts de Malakoff, visible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=gaQCw2NPgkxk>.

¹⁹⁴ Nous écrivons son nom en capitales, tel qu'elle le revendique.

domaines de la société. « Et pour moi ça a commencé très tôt [...]. J'étais d'une génération où effectivement nous avons des cours de cuisine, des cours de couture, et bien sûr ce n'était pas du tout pareil pour les garçons. Donc moi j'ai eu la présence d'esprit, je ne sais pas pourquoi, de détourner, dérégler cette proposition, puisque ma mère voulait absolument que je brode les draps du trousseau. Et toutes les fois où je voulais lire, où je voulais sortir, où je voulais faire quelque chose, elle me disait : « mets-toi à jour, il faut que tu tires tes fils, il faut que tu fasses tes jours, il faut que tu brodes ton nom, sinon tu ne seras pas prête ! ». Et donc, effectivement, moi j'ai pris ces draps, d'abord j'ai peint dessus, je les ai tendus sur des ... c'était des portes à cette époque-là parce que je n'avais pas le fric pour m'acheter les châssis, et puis ensuite ... j'ai fait pire. J'ai porté ces draps chez mes amants, je ne pouvais pas le faire avec mes amantes ... et je leur ai demandé de tâcher les draps du trousseau. A des endroits bien précis, bien sûr, je tirai les draps où il fallait. Et ensuite, je repérais les draps avec du lavis : tout de même, il fallait faire art ! Et alors, le lavis ne prend pas du tout sur le sperme, donc ils sont très bien repérés, ça fait quelque chose de vraiment artistique, et même vendable. Et donc, je faisais des performances, où les yeux fermés, ou en regardant mon public, avec un tambourin de couturière, ma mère m'avait appris ce qu'il fallait, mais avec des aiguilles grandes comme ça (elle montre une distance de 5-6 cm), et avec un fil très épais, noir. Et alors, je brodais ces tâches de sperme, en regardant mon public, ou en fermant les yeux, ou bien avec un bandeau sur les yeux. Et voilà. Cette pièce a été achetée par le FNAC, mais il y a très longtemps, à mes tout débuts... Parce qu'aussi, ça dépend de qui est en place, ça, c'est aussi une chose dont on pourrait parler. Parce qu'il y a des gens qui empêchent tout, aussi bien hommes que femmes, et puis d'autres, au contraire, qui essayent qu'il se passe quelque chose. Et donc en fait, il y a un texte qui s'appelle Réminiscence du Discours Maternel (1968) d'un côté, et de l'autre il y a le tambourin de couturière avec les tâches de sperme, le lavis, et une vague broderie, en tout cas un repérage au fil noir. Donc voilà, j'ai eu la présence d'esprit de faire ça, mais ... la pression est tellement forte... ». Cette œuvre permet à l'artiste de développer son engagement, rejoignant une vague féministe. Elle lui sert toujours d'appui pour soutenir ses arguments. Elle a été la première d'une série d'œuvres de révolte contre la condition féminine. Outre sa teneur politique, sa dimension artistique tient à la dérision des stéréotypes entourant le mariage.

Avec sa performance se déroulant de 2002 à 2014 (à notre connaissance), Tsuneko Taniuchi¹⁹⁵ joue sur la dimension d'accumulation pour interroger les pratiques culturelles et quotidiennes. Elle se marie, en robe bon marché, pour une durée de cinq minutes, indistinctement avec des hommes et des femmes, selon des protocoles variés au fil des années. Les photos de chaque événement sont très réalistes. L'enthousiasme qu'elles suscitent provient du jeu sur les deux tableaux de l'actualisation d'un moment heureux, ainsi que du comique de la facticité. Ces œuvres ont accompagné l'avènement de mutations importantes dans le bousculement de l'institution du mariage en France : avec l'apparition du PACS en 2003, et du mariage pour tous en 2013. Elles offrent une concrétisation humoristique et soutenante de ces évolutions, tout en attirant l'attention du public sur les ambiguïtés et menaces de la société de consommation.

Nous venons d'effectuer un bond chronologique, en associant une performance d'ORLAN de 1968, avec celles de Tsuneko Taniuchi des années 2000-2010. Nuançons au passage que cette dernière n'adhère pas au vocable de performance, estimant qu'il est approprié au contexte de son émergence et non plus à celui d'aujourd'hui. La scène artistique entre-temps a été riche d'engagements féministes : citons ceux d'ORLAN toujours (Le Baiser de l'Artiste, 1976, ainsi que ses opérations chirurgicales de 1990 à 93, entre autres)¹⁹⁶, mais aussi ceux de Cheri Gaulke, qui investit le média de la performance car il s'agit d'un art dépourvu de traditions, sachant que les traditions sont celles des hommes. Dans The Last Feat (1976) elle porte des talons aiguilles, en équilibre sur des poutres fines durant quatre heures : « *it was something to do with endurance but also something about the absurdity of female roles and ideas about female sexuality and what we should wear ...* » : « *c'était une performance d'endurance mais aussi quelque chose à propos de l'absurdité des rôles féminins, de la sexualité féminine et de ce que nous devons porter...* »¹⁹⁷. Dans Wu And Me (1978), elle manipule une poupée de taille quasi – humaine, lui ressemblant, elle-même déguisée en poupée chinoise aux pieds bandés : « *basically the*

¹⁹⁵ <https://taniuchi.fr/fr/micro-evenements/micro-evenement-n-42-mariages-dans-le-jardin-dete/>, comprenant les photos du Mac/Val en 2012. Lire également l'interview : <http://www.paris-art.com/tsuneko-taniuchi/#haut>.

¹⁹⁶ Nous invitons le lecteur à se reporter à l'article de Brigitte Hatat : « Entretien avec ORLAN », *L'en-je lacanien* n°3, 2004/2, p. 165-184.

¹⁹⁷ Cette citation et la suivante sont extraites de la vidéo « Cheri Gaulke on her art and activism », postée en 2014 : <https://vimeo.com/114730039>.

imagery of the shoe and the foot in my work are a metaphore for women sexuality and how our bodies are sexualized, the way how we have to present ourself, but also the lack of mobility, in the process, if you are wearing high heel shoes, it's hard to run away, it's hard for you to get where you are going... » : « l'image de la chaussure et du pied dans mon travail sont une métaphore de la sexualité féminine et de la façon dont nos corps sont sexualisés, la façon dont nous devons nous présenter, mais aussi le frein à la mobilité du fait de porter des talons aiguilles, il est difficile de s'échapper, d'aller là où on veut... ».

Citons également Valie Export, qui promène un homme en laisse dans la rue : *Mappe des Hundigkeit* (1968), jouant sur le registre humoristique d'inversion des rôles pour dénoncer la hiérarchisation des sexes. Avec *Aktionhose: Genital Panik* (1969) elle déboule dans un cinéma pornographique, le sexe dénudé, braquant les spectateurs avec une mitraillette à la main. Son idée est d'effectuer une effraction pour inviter à un changement du rapport à la femme : d'objet réifié consommé, elle devient active.

Déborah de Robertis s'inscrit dans sa lignée. A plusieurs reprises l'artiste s'expose les jambes et le sexe ouverts devant la foule regardant des tableaux de maîtres : *L'Origine du Monde* en 2014 au musée d'Orsay, *Olympia* en 2016, la *Joconde* au Louvre à deux reprises en 2017. Il s'agit d'inverser un principe de ces œuvres : celle de la réification des femmes, réduites à la fonction d'être regardées. Ce principe est repris en 2016, au cours d'une exposition sur une poupée bien connue, avec son action baptisée *Femi Barbie*, et en 2017 dans une galerie exposant des photographies de *Femen*. Déborah de Robertis y dévoile son corps (au moins en partie), et mène des scénarios festifs où elle entend casser le cours normal des expositions. A chaque fois ses performances ne sont pas autorisées, elle est à plusieurs reprises emmenée en garde à vue, comme après son action *I Want You to Lick my Ketchup*, à la Maison de la Photographie en 2016. Ses performances lui confèrent un succès médiatique, qu'elle identifie comme faisant partie de ses œuvres. Elle est censurée par des organisations qui pourtant lui réclament des interventions (le Casino du Luxembourg, l'entreprise TED Luxembourg). Elle construit toute une équipe autour d'elle, composée de figurants, d'assistants médias, costumiers, maquilleurs. Un effet central de la « musique » de cette artiste nous paraît provenir de son pointage de la jouissance des spectateurs dans leur rapport à l'acte de voir. Déborah de Robertis prend également le contrepied de la législation française à l'égard de l'exhibitionnisme, qui

manque de clarté. Son objet de prédilection est la caméra, utilisée par elle-même quand elle s'expose. De façon tout à fait homologue à ce que l'on peut identifier comme mécanisme chez le pervers, elle se nourrit de la surprise des spectateurs à être vus en train de voir. Mais un aspect important de ses œuvres, qui fait art, c'est qu'elle conjugue ce pointage avec les incohérences de la morale et des codes à l'égard de la nudité. Elle identifie ainsi à la fois ce qui est généré par les lois, et ne peut se résorber dans les lois.

Nous nous autorisons cette mise en série – loin d'être exhaustive : Steven Cohen, Tsuneko Taniuchi, Cheri Gaulke, ORLAN, Valie Export, Déborah de Robertis, car ces artistes nous paraissent avoir ceci de commun qu'ils utilisent le corps comme matériau, principalement dans sa dimension genrée. Ils s'attaquent à ses dimensions symboliques, au sens de « majoritairement attribuées », aux bricolages sociaux qui lui sont affublés. Wilhem Reich¹⁹⁸ a théorisé que le fascisme s'ancre dans la répression sexuelle, et que l'assignation de genre, notamment celle qui est dévolue à la femme, est un facteur essentiel de l'exercice d'un pouvoir autoritaire et du contrôle des masses. Néanmoins, par opposition, on peut constater que l'affranchissement sexuel, promue comme libérateur et démocratique n'est pas l'apanage d'un bonheur absolu. Ces artistes nous amènent à considérer que la sexualité n'est pas un lieu de vérité. La psychanalyse nous enseigne qu'il s'agit du domaine de prédilection où la vérité est mise en question pour tout un chacun. Toute expérience touchant à la sexualité précipite les questions de l'être. Cependant, le corps peut encore être sollicité à d'autres niveaux.

Bruce Naumann : le corps contraint, Dan Graham : le corps perceptif

Bruce Nauman à ses débuts, élabore des actions proches de performances, à ceci près qu'il les réalise en solitaire dans son atelier et qu'il en produit des films. Dans *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-1968), on le voit suivre en marchant la forme élémentaire du carré tracée au sol. Avec *Walk with Contrapposto*

¹⁹⁸ Reich W., *La Psychologie de Masse du Fascisme* (1933), Payot, 1972.

(1968)¹⁹⁹ il se filme en s'imposant la contrainte de maintenir son poids sur une seule hanche, reproduisant la posture statuaire classique à chaque pas. La thématique de la contrainte corporelle lui est privilégiée, on la retrouve avec *Performance Corridor* (1969), installation dans laquelle le participant se voit être filmé en temps réel, sans pouvoir l'identifier, jusqu'à se rendre au bout du tunnel où se tiennent les deux écrans qui retransmettent son image. Avec *Art Make-Up* (1967)²⁰⁰, il ouvre une voie suivie par Saskia Edens dans *Make-Up* (2008)²⁰¹. Durant plusieurs minutes les artistes font face à la caméra ainsi qu'à un miroir, et se maquillent le visage et le buste (le reste du corps également pour Edens). Nauman en monochrome blanc, Edens en squelette, ils procèdent tous deux à une mutation dont la progressivité génère un effet hypnotique.

Dan Graham propose une expérience proche d'une invitation à la transe avec *Lax/Relax* (1969 – reproduite au Louvre en 2011)²⁰² : il y évoque tous les décalages que la réalité peut avoir avec un enregistrement, au sens de donnée technique. Une bande-son répète le terme « *Lax* » tandis que lui répète « *Relax* », tantôt au même rythme superposé, tantôt en décalage, captant ainsi l'attention des participants qui deviennent curieux de la forme que prendront les prochains décalages. Le son des respirations – la sienne et celle de l'enregistrement, évoque la présence humaine tout au long de la performance. Avec *Performer/Audience/Mirror* (1975), il joue sur l'image, la question de la présence, la description comme effet de langage. Il s'y présente dos à un grand miroir, dans lequel se reflète le public, qui peut ainsi le considérer de face et de dos (reflété)²⁰³. Dans ces deux performances le corps est sollicité dans ses dimensions perceptives et le jeu artistique vise à produire des écarts concrets liés aux processus de répétition.

¹⁹⁹ <http://www.lacma.org/beyondgeometry/artworks8.html>.

²⁰⁰ Film visible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=cOB5L89cC8A>.

²⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=aFWPESA22UU>.

²⁰² Visible sur : <https://www.louvre.fr/conferences-en-ligne/art-contemporain/performance-dan-graham>.

²⁰³ https://www.youtube.com/watch?v=RjILZ_AOtOA.

Conclusion

Les artistes que nous avons cités dans cette partie nous permettent d'identifier différentes acceptions du corps tel qu'il est appréhendé dans la performance. Avec les actionnistes viennois, avec Gina Pane, le corps – objet matériel, scarifié, ouvert, saccage le corps socialement défini, support de représentations qui figent les rapports au sein du collectif. Avec Steven Cohen, Tsuneko Taniuchi, Cheri Gaulke, ORLAN, Valie Export, Déborah de Robertis, le corps est sur-sexualisé pour assouplir les définitions genrées dont il est l'objet social. Il est le support de revendications singulières dans ce registre, valorisation de la marge du sujet dans ses choix sexuels et sexués. Le corps sous contraintes de Yann Marussich, Laurent Tixador, Abraham Poincheval utilise la voie artistique de métaphorisation de la réalité sociale, tout comme Chris Burden que nous évoquerons ci-après. La pression matérielle du béton, du verre, du câble, l'épreuve d'endurance d'isolement dans un contenant durant plusieurs jours, sont les substituts de l'oppression quotidienne que l'on rencontre au travers de la lutte des classes, dans le travail, dans le salariat, dans les exigences de consommation.

Il s'agit d'opérer une sorte de retournement où le spectaculaire de l'épreuve fournit une voie poétique et vivante d'interpellation. L'œuvre peut mettre en péril les bricolages moiïques avec la mise en place de jeux de miroirs ou de vidéos (comme dans *Performer/Audience/Mirror* et *Performance Corridor*). Le corps dans ses fonctionnalités organiques est, bien sûr, également de la partie. L'œuvre peut porter à des modifications de la perceptivité, comme avec *Lax/Relax*. Dans toutes les expériences où la souffrance est mise en jeu, les artistes verbalisent un déplacement du seuil perceptif et des critères de l'intolérable. C'est ainsi que les seuils de perception, scientifiquement identifiés et étudiés à partir de la fin du XIX^{ème} siècle (Wundt, Piéron), sont mis en question.

Nous avons vu, au travers de notre présentation de performances artistiques, que le corps est par essence, éminemment politique. Les diverses dimensions auxquelles il renvoie, son caractère signifiant et culturel, rendent les façons dont il est traité potentiellement porteuses d'effets sur la chose publique. Les productions artistiques qui se servent du corps en tant que support : les performances, mais aussi celles que l'on considère comme appartenant au domaine de l'art corporel, ont des conséquences dans

le champ social. Ceci ne serait-ce que par la modification ou l'innovation en matière de représentations à l'égard du corps humain. Elles procèdent à une ouverture symbolique du champ des rapports entre les sujets, les communautés, les corps sociaux. Elles révèlent leur caractère construit et figé. La polysémie corporelle contribue à l'effet artistique. Le fait de prendre le corps comme support artistique marque un renversement de son esthétisation par rapport à l'art classique, et aux traitements qui lui sont réservés couramment. Chaque performeur développe ce renversement à sa manière.

On observe que chez chacun, certains modes d'expression et certains objets sont récurrents et/ou favorisés : les talons aiguilles pour Cheri Gaulke et Steven Cohen (ce dernier privilégiant les semelles compensées), la monstration et la caméra pour Déborah de Robertis, la notion d'immobilité pour Yann Marussich, le camouflage par la peinture pour Liu Bolin... Cela leur donne une certaine cohérence dans leurs productions.

Cette cohérence renvoie à la question du style, comme modalité singulière d'inscription dans le réel. En fait, il s'agit là de modes de chiffage²⁰⁴, sortes de ritournelles²⁰⁵ propres à chaque artiste qui leur donne formes dans leurs œuvres.

Un mot sur la souffrance, celle que l'on repère chez Gina Pane, chez Marina Abramović... Pour nous, dans l'œuvre d'art, elle ne correspond pas au masochisme (même si cette question ne peut être complètement évacuée).

Suivons Jacques Lacan à propos de la mutilation. Elle « *joue un rôle si important dans toutes les formes, dans toutes les manifestations de l'accès de l'homme à sa propre réalité, dans la consécration de sa plénitude d'homme... nous savons par l'histoire, nous savons par l'ethnographie, nous savons par la constatation de tous les procédés initiatiques... par où l'homme cherche, dans un certain nombre de formes de stigmatisation, à définir son accès à un niveau supérieur de réalisation de lui-même.*

[...] sous une autre forme c'est encore ici de quelque chose que nous pouvons appeler « coupure » qu'il s'agit, et bien et bellement pour autant qu'elle instaure le passage à une fonction signifiante, puisque ce qu'il en reste de cette mutilation, c'est une marque.

²⁰⁴ Bernard D., « La Lettre et la Voix », *L'en-je lacanien*, 2011/1 (n° 16), p. 45-54.

²⁰⁵ Bernard D., « Musique, Affect, Psychanalyse », *Champ lacanien*, 2012/2 (N° 12), p. 131-140.

C'est ce qui fait que le sujet qui a subi la mutilation comme un individu particulier dans le troupeau, porte désormais sur lui la marque d'un signifiant qui l'extrait d'un état premier pour le porter, l'identifier à une puissance d'« être » différente, supérieure. C'est le sens de toute espèce d'expérience de traversée initiatique [...] »²⁰⁶. Lacan explique donc que la cicatrice représente la marque d'un au-delà de l'organisme.

L'Autre fait désormais partie des sujets parlants, de leurs inconscients, et non plus des ontologies collectives relayées par des institutions. Le rapport des artistes à la douleur, et plus largement à la contrainte, se caractérise souvent par des questions dans le registre des effets artistiques de l'épreuve, tout autant que par une réflexion autour de leur expérience propre, de leur vécu. Un exemple nous est donné par un performeur avec lequel nous avons pu dialoguer (compte rendu d'entretien page 205).

Même si les prémices de la performance utilisée comme média se développent dès le début du XX^{ème} siècle, remarquons qu'elle s'est affirmée dans l'après-seconde-guerre-mondiale. Avançons que c'est de façon contemporaine à la prise de conscience de ses horreurs, qui mettent en péril l'idée d'humanité et le sens même de la vie. Le réel de la guerre et l'expansion du libéralisme font chuter les mythes et disqualifient les ontologies. Nous verrons dans la partie suivante, que les questions existentielles sont abandonnées au scientisme par le lien social moderne.

On constate que les artistes réintroduisent des sens : religieux, politiques, philosophiques, anthropologiques, etc., sur lesquels ils s'appuient pour inscrire leurs démarches. De là une interrogation : la création nécessite-t-elle le registre du sens ? Nous avons tendance à y répondre par l'affirmative, et c'est ce que nous traduisons avec notre formule « du fantasme à l'œuvre ». Le sens du fantasme est nécessairement associé à un hors-sens : celui de la guerre, comme celui de la douleur, mais aussi, le hors-sens de toute expérience. Le fantasme est le terrain sur lequel peut se produire l'acte, qui comporte une dimension de franchissement ontologique.

²⁰⁶ Lacan J., Séminaire VI, Le Désir et son Interprétation, éd. num. de P. Valas, p. 645. Lacan précise que toute traversée initiatique entretient un certain rapport avec le complexe de castration. Nous expliciterons cela de façon plus détaillée au fil de notre progression théorique.

3) Politique de l'œuvre.

Pour explorer la question des rapports de la performance à la politique, reportons-nous à quelques enseignements de Gilles Deleuze. D'une part, il considère l'acte de création comme étant foncièrement en affinité avec ce qu'il appelle la résistance²⁰⁷. Cela s'explique dans le cadre de ce que William S. Burroughs qualifie de société de contrôle, par extension de la notion de société disciplinaire de Michel Foucault. Toute information communiquée participe d'une volonté, volonté de faire croire ou de voir que les gens font semblant de croire. L'information, « *c'est le système contrôlé des mots d'ordre, des mots d'ordre qui ont cours dans une société* ». Il ne s'agit pas pour l'artiste de procéder à de la contre-information par rapport aux mots d'ordre d'une société donnée.

Deleuze nous questionne : *« quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? Aucun. Aucun, l'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, en revanche il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance, quel est ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un acte de résistance ? Alors que les hommes qui résistent n'ont ni le temps ni parfois la culture nécessaire pour avoir le moindre rapport avec l'art, je ne sais pas. Malraux développe un bon concept philosophique. Malraux dit une chose très simple sur l'art, il dit « c'est la seule chose qui résiste à la mort » ».*

Deleuze ne le formule pas comme tel, mais il attire notre attention ici sur la mortification liée à l'information, qui est une prise signifiante, concernant une part du monde, ou un point de vue sur le monde. Le fait d'apposer des signifiants sur des phénomènes les relègue, d'un certain côté, au registre du non – vivant. C'est ainsi que l'acte de création procède d'une sorte de revitalisation. Continuons à le suivre : *« l'acte de*

²⁰⁷ Deleuze G., conférence : « Qu'est-ce que l'acte de création? », Fondation Femis, 17/05/1987. Les citations qui vont suivre en sont extraites.

résistance, il me semble, a deux faces : il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des hommes. Et quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art ? Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux. Exactement ce que Paul Klee voulait dire quand il disait « vous savez, le peuple manque ». Le peuple manque et en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire que – il n'est pas clair, il ne sera jamais clair – cette affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore n'est pas, ne sera jamais, claire. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse pas appel à un peuple qui n'existe pas encore ». Pour Xavier Lambert, qui se trouve sur la même lignée : « la création artistique est l'hypothèse d'une réalité à venir »²⁰⁸.

En nous autorisant à traduire cette approche, on peut dire que la concrétisation de l'Autre avec lequel l'artiste se met en relation, via son œuvre, est une invitation au changement social. En développant les sensibilités, il s'agit de faire bouger les références, les règles, les exceptions, impliquant de relativiser les précédentes. Tout être humain se confronte au réel et se trouve être en posture de procéder à des changements dans les rapports qu'il construit avec le réel. L'artiste présente cette particularité de laisser des traces de ces changements, produisant ainsi des sortes de circulations vis-à-vis du réel.

Il s'agit pour le créateur de se baser sur ses constructions vis-à-vis du monde, ses « stéréotypes », comme les nomme Jacques Lacan dans une interview célèbre (dont nous retranscrivons un passage ci-après), de s'en décaler, proposer des décalages qui concernent forcément le collectif. Une œuvre est un déplacement de possibles, en soi une production de réalité. Si le lien social contemporain s'y intéresse de très près, c'est du fait des caractéristiques du discours capitaliste.

Patrick Boucheron (2016)²⁰⁹, citant Michel Foucault, souligne que « le propre du pouvoir [...] c'est de faire advenir une réalité ». La production de réalité concerne les « domaines d'objet » et les « rituels de vérité », ayant des conséquences sur les sujets.

²⁰⁸ Lambert X., « La Diagonale du Fou », communication au colloque : *Créativité et Développement*, Salon de l'Entreprise, Sfax, 1^{er}/03/2018.

²⁰⁹ Boucheron P., *Ce que Peut l'Histoire, Leçon Inaugurale au Collège de France*, Fayard, 2016.

L'œuvre a donc bien un pouvoir. Elle est politique par au moins deux aspects : celui de l'alerte vis-à-vis de notre condition ; nous sommes en effet tous confrontés à certains déterminismes auxquels on ne peut échapper ; l'œuvre nous propose de faire face à ce réel, suggérant que l'on ne se trouve pas sans pouvoir à son égard. Deuxièmement, et cela touche au plus près de l'interrogation fondamentale de la présente étude : elle porte le moyen que trouve le créateur pour entrer « *dans la loi commune et même y contribue[r], sans pour autant avoir à s'y effacer* ». La cause que l'artiste se fabrique avec son œuvre peut valoir pour d'autres, sans qu'il se renie à l'exposer²¹⁰. L'œuvre comme moyen de loger une singularité dans le collectif est éthique par essence.

²¹⁰ Lapeyre M., *La Cure et l'Œuvre*, PUM, 2010, pp. 19-20. Signalons que dans cet ouvrage, Michel Lapeyre se base sur les principaux travaux freudiens portant sur l'art : « Le Créateur Littéraire et la Fantaisie » (1906), « Le Délire et les Rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen » (1907), et « Le Moïse de Michel Ange » (1914).

4) Ethique.

Du fait de leur rapport au jeu et à la compétition (en un sens très large), et étant donné leurs institutionnalisations, la question de l'éthique est commune à l'art et au sport. Les arts et sports visibles sont dépendants des systèmes de production moderne. Ceux-ci sont caractérisés à la fois par le développement de la science et celui du capitalisme. Une garantie de l'éthique y est-elle possible ? Les éléments de discours repérés chez les artistes et les sportifs, et dans leurs milieux, nous amènent à questionner la portée politique de leurs productions, et donc de leurs rôles. Ont-ils des fonctions à tenir dans la société ? A quel niveau ? Y a-t-il un au-delà possible du refus d'engagement affiché, tel que l'affirme une Nadia Comaneci²¹¹ par exemple, ou de la démarche charitable, louable mais insuffisante, telle que la mène un Novak Djokovitch en ouvrant un restaurant gratuit pour les plus démunis²¹² ?

Les mondes de l'art et les mondes du sport sont, tout comme la majorité des activités contemporaines visibles, récupérés par le discours capitaliste, lui-même relayé dans une logique de profit et d'accumulation, à la fois par leurs acteurs et par les médias qui les traitent. Cela donne lieu à l'émergence d'icônes, de figures, de modèles, révélateurs d'un narcissisme galopant si l'on considère exclusivement leur aspect imaginaire. Les qualités qui leur sont attribuées sont bien connues : « abnégation », « force de « caractère », exemple d'hygiénisme, en recherche d'« excellence »... Dérivant vers l'attribution manichéenne d'un savoir ou d'un pouvoir quasiment magique, dont le sujet lui-même peut se saisir afin de servir ses intérêts et sa propension à se constituer Autre. Ce « travers », s'il est accentué, est d'autant plus servi par les observables de la performance, qui relèvent d'un aboutissement ne souffrant d'aucune mise en question.

Parler d'éthique pour une œuvre implique d'ailleurs de la considérer comme un support d'une autonomisation du sujet, d'une sorte de libération : renvoyant à ce qu'en psychanalyse on appelle opération de séparation, contre celle d'aliénation²¹³.

²¹¹ Pineau E., « On a Retrouvé Nadia Comaneci, la Reine de Glace », *Le Monde*, 3/10/2017.

²¹² « Novak Djokovic va ouvrir un restaurant gratuit pour les sans-abri », *France TV Info [en ligne]*, 14/10/2017.

²¹³ Lire à ce propos : Bruno P., « L'Équivoque de la Séparation », *Psychanalyse*, n° 17, 2010/1, pp. 17-25.

On ne peut saisir de la performance qu'un certain résultat. En art, il s'agit du récit de la situation (elle-même conséquence d'un processus), d'éléments photographiques ou filmiques parfois. En sport, la production visible ne rend pas compte de la totalité des investissements et épreuves qui y ont été nécessaires. Seules sont perceptibles certaines formes, moments et/ou capacités du corps. Ainsi, une dimension mythique attribuée au performeur se met facilement en place. Il y a un risque de déresponsabilisation de l'acteur quant à cette mythification, et quant au type de lien social qui l'entoure. Albert Camus lors de son discours de Suède²¹⁴, avance que la revendication de l'art pour l'art est celle de l'irresponsabilité quant à la société, précarisant ainsi l'essence même de l'artiste. A défaut de s'opposer, ou du moins de questionner le traitement social qui est fait de l'art, on tombe dans un art de superficialité qui est celui d'une « *société factice et abstraite* ». Dans ce cadre, il nous apparaît absolument nécessaire, de poser *a minima* les caractéristiques du sujet à l'endroit de ceux qui sont valorisés par leur acte reconnu socialement : celles de la division et du manque, inhérents au désir et moteurs des investissements.

Les artistes et les sportifs ne sont pas des héros, selon la formule d'une chanson à succès des années 1980, et ils ne sont pas touchés par la grâce. Cette posture vise à éviter une aggravation des disparités, via les domaines qui nous intéressent. De plus, une création « véritable » ou une performance relèvent de l'intime, d'une « *insondable décision de l'être* » (Lacan, 1966) ; elle ne peut être tout à fait saisissable, une part de ses tenants et aboutissants échappe toujours à des qualificatifs. Sa temporalité est longue, donc inadéquate aux exigences du marché.

La complexité des participations gouvernementales, impliquant nécessairement des travers institutionnels, politiques (des revendications nationalistes par exemple), ainsi que des participations du secteur privé, qui donnent des motifs de négociations sur des terrains n'ayant aucun rapport avec le sport ni l'art, font de ces activités des moyens d'échanges et de pression, quand ils ne se font pas les servants d'idéologies et de pratiques condamnables. Peut-on passer à côté du fait que l'Etat du Qatar soit le pourvoyeur principal du PSG, et mène des politiques intérieures et extérieures largement

²¹⁴ Camus, A., Conférence du 14/12/1957, *L'Artiste et son Temps*, prononcée à l'Université d'Upsal, texte revu et corrigé le 29/01/2011, consultable le 16/04/2016 à l'adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/discours_de_suede/discours_de_suede_texte.html.

discutables ? Pour autant, peut-on incriminer les acteurs de ce club : toute personne placée dans la même situation, avec les mêmes intérêts à la clé, ne ferait-elle pas de même en profitant des avantages qui lui sont proposés ? C'est le positionnement vis-à-vis de cette question qui caractérise la présence ou l'absence d'une recherche éthique. Cela passe, tout d'abord, par le simple fait de se la poser. Autre exemple récent dans le champ de l'art : l'ouverture du Louvre d'Abou Dhabi, sous couvert de développement de la culture auprès de la population de la région, sert les intérêts du régime en place²¹⁵. De tels exemples, il y en a pléthore. Pensons aussi aux utilisations perverses de certaines subventions d'organisations reconnues d'utilité publique : elles permettent des allègements de devoirs citoyens (fiscaux notamment), en popularisant le « généreux donateur »²¹⁶. On peut incriminer les manquements institutionnels, mais on peut également considérer qu'il y a là affaire de discours²¹⁷. Ne nous trouvons-nous pas dans la configuration voulue et planifiée par le capitalisme ? La course aux avantages fait rage, et les valorisations consenties à certains qui se placent dans cette course, font régner une omerta sur le fonctionnement global.

Il ne s'agit pas ici de diaboliser l'un ou l'autre acteur des dérives artistiques ou sportives. Nous souhaitons plutôt d'analyser ce que ces situations impliquent au niveau du lien social. Sports et arts sont utilisés, si ce n'est comme attributs ou signes de puissance, tout du moins comme des leurres.

Par leur beauté et les valeurs qu'on leur prête, les arts et les sports confèrent à ceux qui les subventionnent le pouvoir de l'arbitraire. Le libéralisme, c'est bien le règne de l'arbitraire. Dans ce cadre, seules les politiques éclairées, les lois, la problématisation des décisions et le courage des acteurs institutionnels, peuvent constituer une voie éthique. Nous postulons que potentiellement, les positionnements et questionnements des acteurs artistiques et sportifs, par leur visibilité, peuvent contribuer au déplacement, voire à l'enrayement de mécanismes humainement délétères.

²¹⁵ Barthe B., « « Le Louvre Abu Dhabi est un Symbole du Resserrement Autoritaire des Emirats Arabes Unis » », *Le Monde*, 9/11/2017, comprenant une interview du politologue Alexandre Kazerouni.

²¹⁶ Nous pensons à ce propos à la fondation LVMH. Voir à ce sujet le documentaire : Quillet S., « Bernard Arnault, l'Art de Payer Moins d'Impôts », *Pièce à Conviction, France 3*, 27/03/2018.

²¹⁷ Notre approche psychanalytique fait équivaloir discours et lien social.

Pour Lacan, l'éthique correspond à « *ne pas céder sur son désir* »²¹⁸. Par cette formule, il ne s'agit pas de coller à une représentation de ce qui serait moral ou bien, mais d'encourager chacun à cerner ce qui fait sa singularité, dans son rapport au manque. Le désir en effet, prend sa source dans le vide inhérent au symbolique. La condition de l'être parlant le rend ontologiquement précaire. Cette précarité est la source des engagements et des investissements du sujet. Au travers de cette formule, Lacan nous invite à reconnaître le manque que chacun rencontre, à rebours de l'illusion de la possibilité de le combler entièrement. La question éthique devient ainsi : quelle est la cause que l'on choisit pour son désir ? Dans quel(s) domaine(s) et quelle(s) direction(s) le mise-t-on ?

Le propre du discours capitaliste est de privilégier, au détriment du registre du désir, la dimension de la jouissance (nous expliquerons cette notion lacanienne ci-après). Son caractère pervers réside d'une part, dans le fait d'assimiler désir et jouissance, et d'autre part de supposer le savoir et conférer le pouvoir à certains, pour régler la jouissance du plus grand nombre.

La performance éthique est celle qui permet au sujet de loger sa singularité et sa division dans le collectif, sans s'y sacrifier, tout en en améliorant la teneur.

²¹⁸ Cf. les dernières pages de la retranscription du séminaire VII (1959-60) : Lacan J., L'Éthique de la Psychanalyse, éd. num. de P. Valas, pp. 700-719.

5) Quand une performance fait œuvre.

Le processus : « chaos » puis « diagramme », « système d'équivalence » ou « logos »

Revenons à Deleuze²¹⁹. Il nous amène à considérer les écrits de différents peintres : J. M. W. Turner, Paul Cézanne, Paul Klee, Francis Bacon, Vincent Van Gogh. En essayant de les mettre en parallèle, il met en évidence ce qu'il appelle la « catastrophe », inhérente à tout acte de peindre. Pour qu'une peinture soit reconnue comme œuvre, il convient qu'elle soit mise en rapport avec une sorte de « tempête », de « chaos ». C'est ainsi qu'il explique l'omniprésence de la thématique du chaos originel d'avant la création du monde en peinture. Le passage par une « catastrophe » est nécessaire pour que la peinture ne soit pas uniquement décorative, pour qu'elle soit réussie, pour qu'elle fasse œuvre. En fait il s'agit d'une déconstruction, d'une lutte avec ce que Francis Bacon appelle des clichés. Deleuze qualifie ces clichés de fantômes : ceux de la société, ceux auxquels l'artiste donne corps tout au long de sa formation, du développement de son expertise. L'acte de création (pictural dans ce cas) représente donc un danger, de par son rapport à la destruction, qui lui est essentielle. Il comporte de surcroît le danger de « rester » dans cette phase de « catastrophe », de ne pas pouvoir s'en extraire.

Une façon de s'en extraire, dans le champ pictural tel que Bacon le formule, c'est le « diagramme ». Ce diagramme est très proche de ce que l'on pourrait appeler une déclinaison du fantasme. Chez Van Gogh, selon Deleuze, c'est « *ce qui fait palpiter la terre, gondoler le ciel, entraîner un arbre* ». C'est l'utilisation de ses virgules, de ses petits « 3 ». Chez Bacon cela correspond à faire en sorte de rendre un portrait « *ressemblant, bien qu'il semble contenir les distances du Sahara* ». Le diagramme est cette sorte de méthode, propre à chacun, mais à la fois propre à une époque, que l'on voit apparaître dans le style, quand il est maîtrisé et dont le peintre peut jouer toutes sortes de variations.

Maurice Merleau-Ponty²²⁰ utilise la notion de « système d'équivalences » : « *quand on y pense, c'est un fait étonnant que souvent un bon peintre fasse aussi de bons dessins ou*

²¹⁹ Six Séances sur la Peinture, Université Paris VIII, 1981, visibles à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=4VOjdZiehI8>.

²²⁰ Merleau-Ponty M., déjà cité, p. 71.

de bonnes sculptures. Ni les moyens d'expression, ni les gestes n'étant comparables, c'est la preuve qu'il y a un système d'équivalence, un Logos des lignes, des lumières, des couleurs, des reliefs, des masses, une présentation sans concept de l'Être universel. L'effort de la peinture moderne n'a pas tant consisté à choisir entre la ligne et la couleur, ou même entre la figuration des choses et la création de signes, qu'à multiplier les systèmes d'équivalences [...] ». Que le philosophe s'appuie sur le terme de Logos nous apparaît central. Il s'agit pour lui de rendre compte de l'opération de l'art, comme d'un certain côté, émancipé de la matérialité des choses. Le travail du peintre porte sur la représentation même, et non pas sur l'objet représenté. C'est ce que nous avons évoqué dans notre définition de l'acte créateur. Nous sommes portés à rapprocher les termes de « *diagramme* », de « *système d'équivalence* » et de « *Logos* », comme des structures mises en place par le créateur.

Le « chaos » : un réel

Xavier Lambert nous invite à considérer que créer, « *c'est biaiser avec le réel* », dans les deux sens d'établir un moyen de résoudre un problème, et de procéder à un détour, un subterfuge. L'œuvre opère un décalage, force à se départir des représentations déjà élaborées vis-à-vis du réel²²¹. Pour nous, le réel ne correspond pas à la réalité du sens courant. Toute réalité est fantasmatique. Nous ne parviendrons pas ici à nous prononcer sur l'existence d'un monde en dehors de la pensée et du jugement : ce problème a occupé toute la philosophie depuis ses débuts. Repérons, plus modestement, que la réalité se construit au travers de l'appareil langagier. Notre monde est d'emblée pris dans un bain de langage, il ne peut être pensé qu'avec des signifiants. Nous-mêmes, humains, sommes caractérisés par l'ordre symbolique. Ce caractère met, de fait, à distance un rapport aux choses qui pourrait être immédiat. Un rapport immédiat aux choses est fantasmatique. Tout du moins, peut-être a-t-il été possible pour chacun, dans les tout premiers temps de la vie, mais cet état d'immédiateté est radicalement perdu. La distance qui s'établit entre le symbolique et le monde des choses, c'est ce que nous appelons le réel. Le réel, c'est un trou, un espace vide, insaisissable, comme la mort.

²²¹ Lambert X., déjà cité.

Michel Lapeyre dans La Cure et l'Œuvre, rapproche le malheur et la misère de la création (il parle de celle de l'artiste, notamment de l'écrivain). Il remarque qu'elle sait les reconnaître et leur donne la réplique. Pour lui, dans une sorte de mouvement de retour, elle emprunte quelque chose « *au génie pour l'offrir au souffrant* ». Ce qui est souffrant se rapporte « *à ce qui en chacun de nous, a le plus besoin d'aide et ne la trouve nulle part* ». Il ne s'agit pas du tout de pathologiser la démarche de création. Car le malheur et la misère font partie de l'humanité, au sens de ce qui fait de nous des humains. Une œuvre prend sa valeur d'œuvre quand le regardeur y vit « *un moment de rencontre, qui touche aux affaires de tout un chacun comme sujet : c'est-à-dire au lieu de faire et de laisser faire du vrai, du beau et du bien des instruments de pouvoir ou des marchandises, comme y réussissent si bien le discours du maître et le discours capitaliste, l'œuvre ressortit à, relève d'une épreuve de vérité, d'un essai esthétique et d'une expérience morale auxquels elle donne un sens réel, une orientation vers le réel* »²²². C'est ainsi que Michel Lapeyre généralise le processus de création à tout un chacun : il ne concerne pas uniquement ce que la société valorise, pour reprendre une part de la définition freudienne de la sublimation. Cette approche implique que tout être parlant est concerné par le processus de création, sportif y compris ! Pour lui, nous le suivons sur ce point, et toute l'histoire de la psychanalyse nous l'enseigne : une pratique ne se ramène pas à « *un idéal à atteindre* », mais elle se règle « *plutôt sur la misère dont il s'agit de sortir et sur le malheur avec lequel il y a à se débrouiller* ». Misère et malheur sont des noms du réel, contre lequel le parlêtre « *se cogne* » (selon Lacan), contre lequel il est forcément mis en échec. C'est ce dont, par exemple, Adel Abdessamed cherche à rendre compte quand il se qualifie de « *détecteur* », se défendant de travailler sur les cicatrices mais cherchant plutôt à les souligner.

M. Lapeyre remarque que « *l'œuvre ne se réduit pas à être le pur produit de capacités, de fonctions, de structures, même puissantes, achevées, accomplies. C'est même de leur impéritie qu'elle part et qu'elle profite pour les renouveler et les développer [...]* »²²³. On comprend que ce n'est pas forcément la virtuosité qui produit l'œuvre, tout du moins elle n'y suffit pas. Nous postulons donc qu'une œuvre opère en tant qu'œuvre, quand elle fait une place au réel, sans le recouvrir. L'artiste se confronte au réel, et en fait quelque

²²² Lapeyre M., La Cure et l'Œuvre, déjà cité, p. 31. Nous allons le suivre au plus près dans ce paragraphe.

²²³ *Idem*, p. 73.

chose. Il invite le regardeur à s’y confronter également, et lui propose une voie qui peut être perçue comme une solution face à ses démêlés vis-à-vis du réel. Le réel, non subjectivable, « est pourtant le cœur même de la subjectivité »²²⁴. Car c’est à partir de cet insu, de ce hors-sens, que le sujet a la possibilité d’ordonner sa propre définition et sa vie. Une création fait œuvre parce qu’elle opère avec et sur les rapports au réel.

Le réel en nous : l’inquiétante familiarité

Sigmund Freud donne un aperçu quasi empirique de ce que peut être cette confrontation subjective au réel, au travers de ce que l’on peut appeler le sentiment d’« inquiétante familiarité » en français, *Unheimlich* en allemand, qu’il donne comme nom à son essai²²⁵. Ce terme renvoie à ce qui en chacun, peut paraître à la fois familier et étranger. Il s’applique aux expériences de bizarrerie qui nous concernent au plus près, que l’on peut vivre au quotidien. Ainsi, Freud écrit à propos d’une rencontre qu’il a avec un miroir dans un train, mais qu’il n’identifie pas comme tel. De sorte qu’il croit voir un homme assez âgé et barbu, et le sentiment d’inquiétante familiarité apparaît au moment où il se rend compte qu’il s’agit de lui-même. *Unheimlich* est cette « sorte de l’effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières ».

Freud effectue une étude étymologique du terme. En allemand, *heimlich* se situe du côté de l’intime et du confortable, mais aussi du secret, du clandestin. Avec la revue freudienne, on remarque que les acceptions de *unheimlich* se rapportent aux contraires de ces deux groupes de significations : ce qui est inquiétant, troublant, mais aussi ce qui aurait dû rester caché et qui est mis à jour. La lecture d’un recueil des frères Grimm nous amène à constater l’emploi de *unheimlich* comme équivalent à celui d’*heimlich*.

²²⁴ *Idem*, p. 48.

²²⁵ Freud S., « *Unheimlich* » (1919), éd. num. UCAQ, 2008 (1^{ère} éd. française 1933). La traduction pose problème, elle est souvent admise comme « inquiétante étrangeté ». NB : le « U » majuscule est employé lorsque le terme est un nom, il reste minuscule lorsque le terme est un adjectif.

Freud relève chez Ernst Jentsch l'exemple paradigmatique de ce qui provoque l'*Unheimlich* : le doute à propos de la vie d'un objet inanimé, et inversement, l'impression que l'on rencontre un objet animé alors qu'il ne s'agit que d'une poupée, un mannequin ou un automate. E. Jentsch évoque également l'impression désagréable que l'on peut éprouver au spectacle d'une crise d'épilepsie ou de manifestations de la folie, comme des processus automatiques, qui paraissent posséder l'autre que l'on est amené à observer.

Freud prolonge ses considérations à propos du sentiment d'inquiétante familiarité, en l'associant à l'automatisme de répétition. Du phénomène de retour involontaire en un même endroit²²⁶, au sentiment que certains névrosés expriment, concernant une réalisation de leurs pensées ou de leurs pressentiments (la « toute-puissance des pensées »), en passant par la croyance superstitieuse à l'égard de répétitions inattendues d'un même phénomène, les possibilités d'*Unheimlich* sont nombreuses et variées. Freud remarque qu'il est logique que l'*Unheimlich* survienne durant certaines situations qui sollicitent des contenus refoulés de la vie psychique du névrosé (ce qui « *aurait dû demeurer caché* » est éclairé). La fantaisie névrotique d'être enterré vivant pendant son sommeil est elle aussi une occasion d'inquiétante familiarité. La psychanalyse nous enseigne qu'il s'agit là de l'expression d'un fantasme de retour à la vie intra-utérine. Enfin, le sentiment d'inquiétante familiarité survient souvent à l'endroit du sexe féminin, dont par définition, tout un chacun est issu. Freud évoque également les phénomènes de solitude, de confrontation au silence et à l'obscurité, objets d'angoisse infantile.

Certains procédés de fiction suscitent l'*Unheimlich*. Entre autres, il effectue le récit d'un conte d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « L'Homme au Sable », au cours duquel le lecteur se trouve forcément aux prises avec un sentiment d'inquiétante familiarité. Nous laissons le soin à nos lecteurs d'en prendre connaissance. L'interprétation proposée est celle de la difficile séparation entre la réalité et le délire du héros. D'autre part, la mise en jeu de la thématique de la vision est propice à faire émerger l'*Unheimlich*. La lecture freudienne nous amène à considérer les rapports de l'effroi que l'on peut éprouver vis-à-vis d'une quelconque atteinte potentielle des yeux, à l'angoisse de castration. La crainte associée à la capacité de vision est un phénomène infantile, qui entretient un rapport de

²²⁶ Il relate son expérience personnelle de visite d'une ville inconnue, durant laquelle il se trouve à plusieurs reprises fortuitement revenir dans une rue qui s'avère être un repère de prostitution !

substitution à la crainte de la castration. Toutes ces considérations lui permettent d'affirmer que : « *l'inquiétante étrangeté (familiarité) prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions surmontées semblent de nouveau être confirmées* ». Les convictions primitives sont issues elles-mêmes des complexes infantiles.

Les surgissements de l'inquiétante familiarité ont généralement lieu « *chaque fois [que] les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, où un symbole prend l'importance et la force de ce qui était symbolisé et ainsi de suite* ». Ce sentiment est une preuve qu'il est inscrit en chacun de nous que la réalité est trompeuse.

Approcher le réel par les mythes

Il nous paraît aussi intéressant de faire appel au mythe d'Orphée²²⁷ pour expliciter un peu différemment ce qu'est le réel. Rappelons qu'Orphée est un poète et chanteur exceptionnel, à la voix miraculeuse. Par son don, il charme tous les êtres qu'il rencontre : les hommes et les femmes, les animaux, les dieux, les plantes, et même les pierres. Il se marie à la nymphe Eurydice, mais au cours de leur lune de miel, celle-ci est poursuivie des assiduités d'Aristée l'apiculteur. Lors de sa fuite elle se fait mordre par un serpent. Elle en décède. Orphée, fou de douleur, descend aux enfers et utilise sa voix pour séduire Cerbère, le chien à trois têtes, les déesses persécutrices Euménides et le dieu Hadès. Ce dernier accepte qu'Orphée reparte avec son épouse, à la condition qu'il ne la regarde ni ne lui parle avant qu'ils ne soient revenus du côté des vivants. L'ascension du retour à pied est longue, et avant d'arriver à la surface, Orphée emporté par son amour est – selon les versions du mythe – pris de doute, ou d'impatience, et se retourne pour voir Eurydice. Elle est de ce fait emmenée à nouveau au royaume des morts, et Orphée la perd à jamais. Par la suite il fait vœu de renoncement aux femmes, vit en ermite, mais les Ménades

²²⁷ On trouve ce mythe entre autres chez Virgile (70-19 av. J. C.) et Ovide (43 av. J. C.-17 ap. J. C.). Lire à son sujet : Delorme S., « Orphée, cet analyste », n° 2, *Insistance*, 2006/1, p. 153-169.

désapprouvant qu'il ne mette pas son talent à leur intention, le massacrent littéralement. Son corps est morcelé et éparpillé sur terre. Ce mythe donne lieu à l'émergence de l'orphisme, sorte de mouvement religieux dont la pénitence est une pierre angulaire.

Orphée rencontre le réel à trois niveaux : d'une part, comme dans toute tragédie, la possibilité que les choses se terminent de façon heureuse, que l'on entrevoit, n'empêche pas que l'issue de l'histoire soit dramatique. Le tragique tient à son inéluctabilité, quels que soient les moyens mis en œuvre pour le contrer, et les espoirs que cela suscite. Le réel est, dans le mythe tragique, sans échappatoire. D'autre part, Orphée se confronte à la mort. Son don et sa voix lui permettent de l'apprivoiser, de l'approcher et de dialoguer avec le monde des morts, sans qu'il y laisse des plumes en soit. De sorte que, comme tout artiste, il ne voile pas le réel, il établit des relations avec, et tente d'en tirer sinon parti, tout du moins quelques épingles comme celles qu'il pourrait tirer d'un jeu. Enfin, le réel se trouve chez Orphée lui-même, qui de façon inexplicable, parce qu'il doute de la parole des instances du royaume des morts, ou parce qu'il ne peut attendre avant de voir son Eurydice, se retourne avant d'avoir atteint ce pour quoi il a enduré toutes les épreuves. C'est lui-même qui précipite son drame, là où peut-être les divinités lui tendaient le piège de la tentation. C'est chez lui-même que se trouve l'impulsion, intolérable et irraisonnée, de son échec au bonheur.

Xavier Lambert propose une autre métaphore de l'œuvre : elle prend la fonction du bouclier de défense contre la Méduse. Le bouclier offert à Persée par Athéna, fait office de miroir, lui permet de maîtriser la Gorgone et de la décapiter. Remarquons que cette dernière est un lieu d'« inquiétante familiarité » : elle est à la fois masculine et féminine, jeune et vieille, humaine et bestiale, exubérante et obscure, terrifiante et grotesque. Mais elle fascine, dépossède les humains d'eux-mêmes, en mêlant son regard aux leurs. Elle a le pouvoir de figurer une altérité foncière dans laquelle le sujet peut finir par se pétrifier²²⁸. Une fois son périple accompli, le bouclier ainsi que les autres objets magiques prêtés (le casque, les bottes, la besace), sont rendus aux dieux.

²²⁸ Vernant J.-P., *La Mort dans les Yeux, Figures de l'Autre en Grèce Ancienne*, Hachette, 1998, pp. 79-82.

La tête de Méduse est placée en effigie sur le bouclier d'Athéna. De nombreuses représentations la figurent en blason de la déesse²²⁹. Le héros vainqueur de son combat, se sert de son succès dans ses intérêts : il venge sa mère, violente par Polydectès durant son absence. Par sa production, à la fois résistance et moyen de contrer le réel, au lieu de s'échapper face au regard pétrifiant, l'artiste se confronte au danger de la Chose, représenté par le regard de Méduse. C'est l'Autre – les figures de divinités dans le mythe – qui procure à l'artiste ses armes : elles sont celles du dialecte de sa discipline artistique, les matériaux, les références de son domaine (telle œuvre antérieure, tel médium...), les expertises qu'il développe grâce aux autres, à ses rencontres. Mais l'artiste ne reçoit plus des dieux le don qui lui permet de lutter contre la Chose. Dans le cours et à l'issue de son processus de création, il construit un ou des objets pour y faire face.

Implications du réel. Les rapports de l'œuvre à l'inconscient

C'est à partir du réel que nous produisons des stéréotypies et répétitions, dont parle Jacques Lacan²³⁰. *« Que chacun fasse référence à sa vie, ceux qui m'écoutent. Est-ce qu'il y a ou non le sentiment qu'il y a quelque chose qui se répète dans sa vie, toujours la même, et que c'est ça qui est le plus lui. Qu'est-ce que ce quelque chose qui se répète ? Un certain mode du jouir. Le jouir de l'être parlant que vous êtes tous, qui m'écoutez, s'articule. Et c'est même pour ça qu'il va au stéréotype ; mais un stéréotype qui est bien le stéréotype de chacun. [...] Il y a des normes sociales faute de toute norme sexuelle, voilà ce que dit Freud. La façon de saisir l'ambiguïté, le glissement de toute approche de la sexualité favorise que là, pour meubler, on se rue avec toutes sortes de notations qui se prétendent scientifiques et on croit que ça éclaire la question. C'est très remarquable ce double jeu de la publication analytique entre ce que peuvent chez les animaux détecter les biologistes et d'autre part ceci, qui est tout à fait tangible dans la vie de chacun, à savoir que chacun se débrouille très mal sur le sujet de la vie sexuelle. Les deux termes n'ont aucun rapport.*

²²⁹ Sylvie Anahory procède à une exploration du mythe dans : « Méduse ou le miroir des abîmes », revue *MuseMedusa*, <http://musemedusa.com/dossier_1/anahory/>, page consultée le 11/02/2018.

²³⁰ Lacan J., interviewé sur France Culture, 07/1973.

D'un côté, c'est l'inconscient, de l'autre, c'est une approche, scientifiquement valable, celui de la biologie. Mais ce que nous donne l'analyse, c'est que la question est personnelle pour chacun des êtres parlants qu'on ferait mieux de dire des êtres parlés. Ce qui montre bien que c'est dans le langage que se joue l'affaire pour chacun.

[...] L'analyse n'est pas une science. C'est un discours sans lequel le discours dit de la science n'est pas tenable par l'être qui y a accédé, depuis pas plus de trois siècles, d'ailleurs ! Le discours de la science a des conséquences irrespirables pour ce qu'on appelle l'humanité. L'analyse, c'est le poumon artificiel grâce à quoi on essaie d'assurer ce qu'il faut trouver de jouissance dans le parler pour que l'histoire continue. On ne s'en est pas encore aperçu et c'est heureux parce que dans l'état d'insuffisance et de confusion où sont les analystes, le pouvoir politique aurait déjà mis la main dessus aux analystes. Ce qu'il leur aurait ôté toute chance d'être ce qu'ils doivent être : compensatoires.

En fait, c'est un pari, c'est aussi un défi que j'ai soutenu. Je le laisse livré aux plus extrêmes aléas. Mais dans tout ce que j'ai pu dire, quelques formules heureuses peut-être surnageront. Tout est livré dans l'être humain à la fortune ».

Pour nous, suivant Michel Lapeyre, l'œuvre et la psychanalyse ont de grandes affinités, en tant que « respirations » qu'elles peuvent proposer au sujet moderne, sujet de la science. Expliquons-le. Un postulat psychanalytique majeur est que l'inconscient tel qu'il se manifeste, au travers des rêves, des oublis, des lapsus, des actes manqués, et bien sûr des symptômes, formations identifiées et mises en série par Freud, est une conséquence de l'émergence, du développement, voire de la domination du discours de la science. Avant les productions techniques et les élaborations de savoirs de cette dernière, ce qui tenait lieu d'inconscient, c'était les contes, les mythes et légendes, le folklore, en résumé : les croyances et savoirs traditionnels²³¹.

²³¹ Freud le formule à la fin de « L'Interprétation des Rêves », comme nous l'indique M. Lapeyre dans *La Cure et L'Œuvre*, déjà cité, p. 81. Pour ce paragraphe nous nous référons aux pages 63 à 165 de cet ouvrage. Remarquons au passage que Lacan développe cette idée dans « Fonction et Champ de la Parole et du Langage en Psychanalyse », *Écrits I*, déjà cité, pp. 257-258.

Jusqu'à la fin du Moyen-Âge, où la « fonction-auteur » apparaît (selon Michel Foucault), le sujet se considère comme le traducteur, voire l'instrument de ces connaissances. L'œuvre, avant l'apparition de la science, n'a donc pas la même valeur qu'à l'heure actuelle. Là où elle correspondait à une représentation de savoirs collectifs, elle doit désormais, pour faire œuvre, s'établir en relation avec les contenus de l'inconscient, dont le statut moderne relève de l'ordre privé. Cet inconscient, quel est-il ? Savoir rendu indisponible par le refoulement, il se manifeste dans le cours de la vie du sujet, avec des intrusions de contenus, dans ses actions et dans ses dire, qui lui apparaissent comme étrangers. Le pas du travail analytique est de lui permettre une subjectivation de ce savoir qu'il perçoit comme ne lui appartenant pas. C'est ainsi que l'on peut comprendre la formule freudienne, « *wo Es war, soll Ich werden* » : « là où C'était, « je » dois advenir ». Les modes opératoires psychanalytiques sont celui de l'association libre, à partir des contenus que le sujet considère comme mystérieux, et celui de l'interprétation, qui est une construction de sens, dont procède également l'œuvre.

L'association libre n'est-elle pas en elle-même proche de techniques telles que l'écriture ou le dessin automatique, par exemple, utilisés par les artistes ? Michel Lapeyre avance que « *le matériau de l'œuvre est isomorphe à celui que l'on trouve à l'occasion (au hasard ?) dans les formations de l'inconscient. L'œuvre recueille et utilise le même savoir que la cure met en jeu [...]. L'œuvre, comme l'inconscient, l'inconscient comme l'œuvre, décomposent et recomposent, désarticulent et articulent* »²³².

En effet, on remarque, et Freud le détaille bien à propos du rêve, que le travail de l'inconscient est de plusieurs registres. Il superpose, condense, déplace, substitue, rend les contenus latents obscurs. On peut l'illustrer avec une de ses analysantes : elle rêve du décès du second enfant de sa sœur, sans en éprouver aucune tristesse. Le travail d'analyse permet de mettre à jour que lors de la cérémonie qui a suivi le décès du premier né de sa sœur (celui-ci s'étant réellement produit), la jeune femme a rencontré un homme qui lui a beaucoup plu. Ce rêve est la transposition de son désir de le revoir²³³.

²³² *Idem*, pp. 90-91.

²³³ Ce rêve « Charles mort dans son Cercueil » figure dans L'Interprétation des Rêves, ainsi que dans Sur le Rêve (1901), Gallimard, 1988, (1^{ère} éd. 1942), pp. 119-120.

Pour atteindre une valeur d'œuvre, une production procède du même type de travail que celui de l'inconscient. Cependant, elle n'est pas « *expression pure et simple de l'inconscient, elle correspond à une traduction [...]* »²³⁴.

L'analyse porte le sujet à considérer le reste qui ne passe pas dans la signification. Et ce reste, c'est du réel. L'inconscient est le réel incarné dans le sujet de la science. Là où la science postule une absence de sujet dans le savoir, le savoir dans le sujet se rend indisponible, inconscient, ce qui le sauvegarde d'être dissout dans le savoir. Une psychanalyse permet bien de se reconnaître comme insoluble dans le savoir.

Une œuvre a ceci de commun avec une psychanalyse, qu'elle dialogue avec le savoir indisponible de l'inconscient, c'est-à-dire avec ce qu'il y a de réel en chacun de nous. Elle offre des formes inédites qui rendent compte d'un rapport subjectif au réel. Tel Orphée, l'artiste effectue le parcours qui le confronte avec son réel. Tout comme lui, il ne peut en éviter l'issue tragique. Néanmoins, il fait de ce parcours une œuvre, qui peut valoir comme support de rapport au réel pour d'autres.

Chez le névrosé, c'est le fantasme qui constitue le moyen de faire face au réel. Le propre de l'artiste est d'avoir « *un accès aisé et sûr au fantasme et [...] il en facilite l'accès aux autres. [...] le tour de force du créateur, c'est d'une part de surmonter les obstacles à l'approche et à l'appréhension du fantasme [...] qui renvoient [...] à la culpabilité à assumer. [...] D'autre part [...] c'est de renverser la valeur des affects qui s'attachent au fantasme [...]. Ainsi le poète change les motifs de déplaisir en occasions de plaisir, il transforme les causes habituelles de désagréments en sources d'attraits nouveaux [...]* »²³⁵.

L'œuvre parle au(x) fantasme(s). C'est ce qui fait qu'on peut avoir l'impression qu'elle tombe à pic, qu'elle nous concerne directement.

²³⁴ Lapeyre M., *La Cure et L'Œuvre*, déjà cité, p. 110.

²³⁵ *Idem*, pp. 47-50.

A quoi répond l'utilisation du corps ?

A la suite de tout ceci, à quelle(s) condition(s) peut-on dire que la performance fait œuvre ? Nous avons dit que la performance, qu'elle soit artistique ou sportive, met en jeu le corps. Nous postulons que l'émergence de l'utilisation du corps, dans sa dimension matérielle, au sein des pratiques culturelles, est un fait en relation au temps de la science.

Que dit le champ psychanalytique à propos du corps ? Deux cliniques le mettent en avant avec particulièrement d'acuité : celle des hystériques, et celle des psychoses. L'invention de la psychanalyse découle de la clinique des hystériques, dont les symptômes touchent au corps. Les dysfonctionnements et paralysies hystériques ne respectent pas l'anatomie du système nerveux, ils concernent les membres dans leur sens vulgaire. Il s'agit en fait de la dimension signifiante et érogénéisée des organes.

Chez les hystériques, « *l'inconscient se fait corps* »²³⁶. Leur rencontre mène Joseph Breuer et Sigmund Freud à promouvoir la méthode cathartique. Celle-ci se base sur le constat que chaque trouble s'apaise, voire disparaît, lorsque les contenus signifiants associés (les souvenirs) sont parlés. En effet, les supposés trop-pleins émotionnels reliés aux traumatismes se convertissent en symptômes corporels : « *c'est de réminiscence surtout dont souffre l'hystérique* »²³⁷. La provocation des souvenirs devenue inefficace avec Anna O., c'est l'association libre qui est privilégiée.

L'insistance d'Emmy Von N. envers Freud : « *restez tranquille, taisez-vous, ne me touchez pas !* » marque la centration sur le savoir du patient, accompagnée de l'abandon de la suggestion et de l'hypnose. Au-delà du caractère pathologique des conversions, et des effets inédits de la modalité hystérique, retenons qu'elle utilise le corps. Le corps féminin malade met la médecine en échec. Il marque un refus – scandaleux – du formatage domestique et scientifique qui lui est appliqué. Que le corps soit le support de ce refus est la marque que c'est le plus concret et vivant de l'humain qui est convoqué pour se positionner vis-à-vis de la science et des déterminismes culturels.

²³⁶ Quinet A., « Hystéries », *L'en-je Lacanien*, n°3, 2004/2.

²³⁷ Breuer J., Freud S., « Communication Préliminaire » (1893), dans : *Etudes sur l'Hystérie* (1895), PUF, 2007.

Du côté de la clinique des psychoses, les symptômes sont clastiques. Croyances, hallucinations, passages à l'acte, violences, addictions, somatisations, n'ont pas la même valeur que chez les névrosés : l'existence même du sujet psychotique, dans sa matérialité, y est engagée. C'est également le cas pour ses créations, quand il s'inscrit dans une voie artistique, et pour son activité physique quand il choisit celle du sport. Hélène Deutsch met en exergue sa prédilection au registre de l'imaginaire²³⁸. Colette Soler caractérise l'inconscient psychotique comme étant « à ciel ouvert »²³⁹. Il est aux prises avec une sorte d'absence de limite, d'absence de point d'arrêt à la jouissance. Jacques Lacan formalise que l'assujettissement psychotique s'origine au niveau d'un accident du symbolique. De ce fait, il n'est pas concerné par la problématique œdipienne, et l'accès à une position paternelle peut s'avérer problématique, voire génératrice d'une décompensation. Lacan nomme cet accident, qui est une non-advenue d'un signifiant primordial, la « *forclusion du Nom-du-Père* »²⁴⁰. Il avance par ailleurs²⁴¹ que « *ce qui n'est pas venu au jour du symbolique, apparaît dans le réel* ». Cela est valable pour tout sujet, mais dans le cas de la psychose, cela entraîne toute une phénoménologie touchant le réel du corps.

Là où la névrose est « normale » de mettre en avant le désir dans le rapport à l'Autre, la psychose met en avant le corps. Le corps de la psychose, c'est celui du registre imaginaire : le sujet s'identifie à son image spéculaire ou à celle du semblable, et celui de la matérialité : les fonctions organiques se font supports d'existence.

²³⁸ Deutsch H., *Les « Comme Si » et Autres Textes (1933-1970)*, Seuil, 2007. A un autre niveau, Lacan étudiant le cas Schreber remarque dans son délire, l'importance de son engendrement imaginaire de petits hommes.

²³⁹ Soler C., *L'Inconscient à Ciel Ouvert de la Psychose*, PUM, 2002.

²⁴⁰ Lacan J., *Séminaire III, Les Psychoses (1955-56)*, éd. num. de P. Valas, p. 673.

²⁴¹ A propos de l'hallucination de l'Homme aux Loups, *Ecrits I*, déjà cité, p. 386.

La place du corps dans le lien social moderne

Le XIX^{ème} siècle suit les Révolutions en Europe, qui elles-mêmes suivent l'avènement de la science cartésienne. Celle-ci se caractérise par un idéal d'exclusion de la subjectivité pour viser l'objectivité. Mais le sujet de la parole et de l'acte ne disparaît pas pour autant. Pour preuve : il est recueilli par la psychanalyse²⁴².

Nous postulons que comme l'illustrent les hystériques, le recours au corps pour faire valoir le registre de l'insaisissable, est une voie de réaction au discours de la science. C'est ainsi que l'émergence du sport, dans une valeur de divertissement au sens pascalien, nous semble pouvoir être abordée.

Bien sûr, le corps est à la fois de plus en plus mesuré, mesurable dans ses paramètres et capacités, lieu d'exercice du pouvoir, formaté, maîtrisé dans le travail devenu si ce n'est industriel, tout du moins divisé. Les droits des travailleurs progressent, apparaissent des temps de loisirs, qui peu à peu se démocratisent. Les pouvoirs et les institutions se saisissent des arts et des sports à la fois comme terrains d'autolégitimations, et comme moyens de contrôle des populations.

Néanmoins, nous soutenons que le plan du désir du sujet diffère de celui du social. Les corps (en)cadrés et cernés de savoirs, disséqués dans leur compréhension²⁴³ et leur utilité sociale, sont la cible de ce qu'on peut qualifier de saturation de symbolique. Là où les présupposés scientifiques dénie le sujet, le fait de porter son corps à la subversion motrice peut être à notre sens, compris comme un recours du sujet dans le réel.

²⁴² Sauret M.-J., Zapata C., « Entre Science et Psychanalyse... », déjà cité.

²⁴³ Le XIX^{ème} siècle voit le développement des travaux de la psychologie expérimentale, portant sur l'étude des temps de réaction, du sommeil, des associations d'idées... Avec Fechner, Hirsch, Wundt, Catell, Beaunis et Ribot, puis Binet, Piéron...

Le libéralisme économique est une conséquence du libéralisme philosophique et politique. Ce dernier « *consiste à abandonner à chacun la liberté de croire ce qu'il voudra, à la condition de trouver un principe politique qui maintienne la cohésion sociale* »²⁴⁴. L'ontologie est cantonnée au registre du privé, cependant il faut un relais à la fonction collective des religions. Après l'empire et la monarchie, puis la Terreur, c'est l'Etat qui en prend le rôle. Ce rôle est maintenu avec l'apparition des conflits mondiaux, mais la force du libéralisme réduit peu à peu les relations humaines à leur valeur marchande exclusive. Le mariage de la science et du marché donne le néolibéralisme, et une forme de scientisme qui promet que la science répondra non seulement à ses propres questions, mais aussi à celles que se pose le sujet vis-à-vis de l'existence.

Le lien social moderne forclot la castration²⁴⁵. Celle-ci est une opération du sujet qui tente de se penser manquant et désirant.

Comme nous l'avons évoqué, on sait que la castration forclosée doit faire retour dans le réel²⁴⁶. L'avènement de la psychanalyse elle-même peut être pensé en ces termes.

Nous postulons que l'apparition du corps comme médium dans l'art, comme matériau premier dans les faits culturels, dont le sport, est également une déclinaison de ce retour dans le réel.

Au terme de notre aperçu d'aspects sociohistoriques, il nous semble que l'on peut dégager que la performance fait œuvre lorsque le sujet y mise le plus singulier de ce qu'il est, et que son corps est mis en jeu dans une dimension d'acte. Le succès social de l'œuvre est une affaire de contingence. L'éthique rejoint l'œuvre d'une part quand celle-ci promeut des valeurs désirables pour le champ social, et d'autre part quand elle permet à chacun de ceux qui la regardent de s'y loger, parce qu'elle est creuset d'une singularité. La performance est éthique quand elle témoigne par un franchissement de tout ce qui a été fait avant elle, d'une présence de cette singularité en acte et du réel que cet acte vise.

²⁴⁴ Sauret M.-J. et al., « Contribution de la Psychanalyse à l'Analyse de la Logique du Monde Contemporain », *Nouvelle Revue de Psychosociologie*, 2015/2 (n°20), p. 43-56. Le travail de Pierre Manent sur l'histoire intellectuelle du libéralisme y est conseillé.

²⁴⁵ Sauret M.-J., Zapata C., « Entre Science et Psychanalyse [...] », déjà cité.

²⁴⁶ Cela est rappelé au cours du *Séminaire XIV, La Logique du Fantasma* (1966-67), éd. num. de P. Valas, p. 146.

II – Psychologie de l'art, psychologie du sport.

1) Œuvre d'art et expérience esthétique.

Selon Edmond Couchot (2012)²⁴⁷ : « On peut considérer l'œuvre d'art comme un artefact esthétique résultant d'un certain nombre de processus mentaux, sensibles, émotionnels, généralement non verbaux, qui, par l'approche singulière sur le monde dont il témoigne, permet d'enrichir le champ cognitif, mais aussi le champ émotionnel, le champ des résonances intersubjectives, le champ des artefacts constituant un des fonds essentiels de la culture de l'humain, par rupture de ses habitus perceptifs. C'est ce qui permet de différencier l'œuvre d'art d'autres objets esthétiques comme ceux produits par la nature, étant entendu que la nature ne produit pas d'objets esthétiques en soi, mais que c'est le regard de l'humain, avec tout ce que ça suppose de culture, qui leur confère ce caractère esthétique ». Ce que cet auteur qualifie d'« enrichissement » nous semble pouvoir être rapproché du registre de l'altérité. En effet, l'artiste traduit le rapport qu'il entretient intimement avec le réel via son œuvre. Ce qu'il met à la disposition des regardeurs est le fruit de cette traduction. Comme elle est singulière, c'est son altérité qu'il met en jeu. A lire E. Couchot, l'œuvre d'art est d'emblée esthétique, de par l'enrichissement cognitif qu'elle produit. Le caractère esthétique d'un objet est d'ordre psychologique, à entendre comme traitement spécifiquement humain. Il correspond à un bousculement de schèmes.

Couchot et Lambert (2016) postulent un caractère universel à l'expérience esthétique, bien qu'elle suppose des formes et des données multiples selon les cultures, les sociétés, les histoires singulières : elle correspond « à l'émergence d'un état mental et physiologique lors de la vision, de l'écoute, du toucher, de l'olfaction ou de la dégustation d'une forme ou d'un agencement de formes sensibles se déployant dans l'espace et le temps, rencontrés dans la nature ou produits par l'homme, provoquant un plaisir spécifique associé à des émotions, des sentiments et des jugements. Une expérience partagée par l'ensemble de l'espèce humaine, en tout lieu et à toute époque »²⁴⁸.

²⁴⁷ Couchot, E., La Nature de l'Art, Ce que les Sciences Cognitives nous révèlent sur le Plaisir Esthétique, Hermann, 2012.

²³¹ Couchot E., Lambert X., « Une approche Emergentiste de l'Expérience Esthétique », dans : Les Processus de Réception et de Création des Œuvres d'Art, déjà cité.

C'est aussi ce que soutient Jean-Marie Schaeffer (2016)²⁴⁹, lorsqu'il établit que « *la dimension esthétique est une propriété relationnelle et non pas une propriété d'objet* ». Sans pouvoir à notre niveau, soutenir ou infirmer ce statut universel de l'expérience, qui se trouve donc attribuée à ce qui relève de la psychologie humaine par ces auteurs, notons que l'expérience esthétique renvoie à une nécessité. Nécessité de l'expérience esthétique qui permet une clôture, un sentiment de finitude, de contour, une certaine harmonie. Schaeffer note : « *les choses soudain semblent se mettre en place, se distribuer en une présence qui se suffit à elle-même et n'appelle aucun « au-delà » existentiel* ».

Paradoxalement donc, selon ces approches philosophiques que nous suivons, le sentiment esthétique survient à la fois d'un bousculement des représentations et de l'apparition de formes finies et harmonieuses. Cela implique une conception de la fonction de perception qui soit une instance de cohésion, tout en étant plastique.

²⁴⁹ Schaeffer J.-M., Adieu à l'Esthétique, Mimésis, 2016, p. 27.

2) Psychologie de la création artistique

Edmond Couchot (2012)²⁵⁰ entend « *traiter de l'art comme d'un objet « naturel », non transcendantal et objectivement connaissable* ». Pour lui, la création artistique est une activité cognitive par excellence. Par l'étude de la cognition, il cherche à rendre compte des « *opérations de l'esprit* » permettant à l'homme d'entrer en relation avec la réalité et conditionnant ses actions. Il vise une naturalisation de l'art, récusant les présupposés culturels du plaisir esthétique. Il se positionne du point de vue des mécanismes cognitifs, appuyés sur les enseignements de travaux en neurosciences, en paléontologie et en éthologie afin de promouvoir un enracinement biologique à l'émergence du sentiment esthétique lors de la rencontre d'une œuvre d'art.

L'art est abordé par E. Couchot comme un moyen de communication, engageant une relation triadique entre auteur, œuvre et récepteur. A ce titre la notion d'empathie est invoquée, comme la capacité à se représenter la subjectivité d'autrui. Couchot parle de l'instauration d'un lien intersubjectif à la fois comme effet, et comme condition d'intelligibilité de l'œuvre d'art²⁵¹. Il soutient le postulat qu'au travers d'une œuvre émerge une interaction entre créateur et récepteur, expliquant en partie l'émergence du sentiment esthétique chez le récepteur. L'art est donc considéré comme générateur d'une relation intersubjective. Il expose l'approche de différents auteurs (D. Hume, A. Smith, G. Jorland citant Kant), caractérisant l'empathie comme permettant de se mettre à la place des autres, comme processus d'identification. Ceci pour se décaler de son propre point de vue, adopter le point de vue d'autrui, voire un point de vue universel²⁵².

A l'appui de cette conception de l'art comme générateur de communication et d'intersubjectivité, est évoqué en premier plan le rôle des neurones – miroirs. L'empathie s'étend au domaine physique, sollicitée par des activités motrices regardées (exemple du funambule), ou par des objets (exemple de la colonne dorique). Elle est d'activité ou

²⁵⁰ Couchot E., La Nature de l'Art, déjà cité.

²³⁸ Couchot, E., *Idem*, p. 152 : l'auteur s'appuie en partie sur l'article de G. Jorland, « L'Empathie, Histoire d'un Concept », in : Berthoz A., Jorland G. (ss la dir.), L'Empathie, Odile Jacob, 2004.

²⁵² Couchot E., *idem.*, p. 150.

d'humeur (renvoyant à un état). L'expérience esthétique relève du plaisir de la perception des propriétés et des mouvements de l'objet (l'objet au sens large, qu'il soit corps ou artefact). Elle est « *jouissance de la perception* », où le sujet voit détaché de son moi, de tout ce qu'il est en dehors de cette perception. L'expérience esthétique est donc conçue comme une accession à l'objet tout en faisant l'expérience de soi, selon la formule « *se sentir dans la chose* » (reprise par Couchot chez Jorland).

L'empathie est invoquée pour expliquer des comportements d'entraide chez certains animaux²⁵³, l'altruisme chez le rat et le chimpanzé. La notion permet de rendre compte de ce qui est lié à la morale et à la justice chez l'homme. Jean Decety (2003) qualifie l'empathie de disposition humaine innée à ressentir que les autres sont « *comme nous* ». Il existe trois composantes à l'empathie : motrice et émotionnelle, cognitive (représentation de la perspective d'autrui), et celle qui concerne le souci des autres.

Le postulat de naturalité de l'art est partagé par Daniel Danetis (2012)²⁵⁴. Celui-ci avance que la créativité artistique prend sa source dans les capacités de l'individu à l'originalité et à la divergence idéationnelle.

Cette approche, pour aborder la question de l'art et des liens qu'il suscite, nous renvoie aux questions de notre champ, concernant la place du sujet, l'identification, l'appartenance groupale (selon un repérage culturel par exemple), que tout humain rencontre dès lors qu'il se trouve en mesure de se poser des questions vis-à-vis de son être et des significations auxquelles il est confronté. La question des rapports que l'humain construit avec les objets (au sens large) trouve un terrain privilégié dans l'art. La subjectivité singulière s'y exprime avec une particulière acuité. A propos du plaisir dans l'art, citons Gilles Deleuze²⁵⁵ : « *un créateur, ce n'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin* ».

²⁵³ *Idem*, p. 154.

²⁵⁴ Danetis D., *Parler / Créer ?, Pensée Critique et Création Artistique*, L'Harmattan, 2012.

²⁵⁵ Deleuze G., conférence : « Qu'est-ce que l'acte de création? », déjà cité.

Ces quelques remarques mettront le lecteur sur la piste que nous ne souscrivons pas au caractère naturel de l'activité artistique. Il ne s'agit pas de la psychologiser absolument, ni d'en exclure les dimensions organiques. Mais il nous apparaît réducteur d'utiliser la phénoménologie des neurones – miroir pour rendre compte des comportements : ce n'est pas parce qu'un événement biologique survient au cours d'un comportement qu'il en est responsable. Plus précisément, il nous apparaît que l'observation de l'activation électrique de certains neurones lors d'une activité motrice et lors d'une activité de visualisation ne peut mener à aucune conclusion au niveau des capacités humaines à l'identification et à la communication.

La notion d'empathie présente la particularité de faire intervenir ce que nous appelons le registre de l'imaginaire. Celui-ci n'est pas exclu du règne animal, ce que l'on peut remarquer au travers de la simple observation de la reconnaissance entre eux des représentants d'une même espèce. Par ailleurs, les animaux connaissent à la fois des phénomènes d'utilisation planifiée des objets, tout comme des traitements symboliques. Les animaux adoptent aussi des comportements ludiques et esthétiques. Mais cela ne signifie pas que l'on puisse les assimiler à ceux des humains.

L'hypothèse de l'enracinement biologique ou phylogénétique des jeux, des conduites esthétiques, et plus largement de l'ensemble des comportements humains n'a pas plus de justification tangible que les élaborations que l'on peut développer au sein de notre champ²⁵⁶. Il ne s'agit pas de défendre la conception d'une exception humaine qui autoriserait la maltraitance animale, l'exploitation écologique à outrance. Nous postulons que l'humain est dénaturé, du fait qu'il baigne dans le langage. Cette caractéristique le porte à affronter un réel existentiel, dont l'art peut s'avérer être une voie de traitement. Notre conception de la création rejoint ce que nous considérons de la fonction et de l'éthique de l'œuvre. Le processus de création opère des déplacements et des substituts au niveau des représentations singulières et collectives. Il est paradoxal du fait de (ré)générer du lien social à partir de ce qui justement, s'oppose à la communication.

²⁵⁶ A propos des travers du biologisme, lire : Sauret M.-J., *Psychanalyse et Politique*, déjà cité, pp. 91-101.

Cécile Croce²⁵⁷ souligne l'originalité de la performance artistique : il s'agit d'y mettre à la place du « *public intérieur* », le public concret. Cela peut porter à considérer cet art comme court-circuité, là où en fait il invite à interroger avec et à partir du corps, les rapports du sujet à l'Autre. Dans l'art académique, il y a une présentation suite à un processus dialectique entre l'artiste et son œuvre. Avec la performance, la création s'effectue simultanément à la présentation. Le présentable y est présenté dans le cours de sa gestation. Par ailleurs, l'autonomisation du moi que l'on suppose au processus de création, se trouve relativisée, puisque d'autres y prennent part.

La mise en scène dans la réalité permet de porter attention aux illusions du moi. Par extension, ce que la performance met en jeu n'est pas l'action en elle-même, mais bien la pensée comme préambule de l'action, pensée instituée ou instituante. « *L'action de la performance est celle de faire bouger cette pensée, nos pensées, de leur prêter une potentialité de formes, de les rendre vivantes, de réinventer les procès psychiques en gestes. Son action est politique* ». Ce que Cécile Croce appelle « *pensée instituée* » ou « *pensée instituante* », nous le rapprochons de la catégorie du fantasme. Ce terme ne renvoie pas uniquement à des contenus signifiants articulés, mais également à des images et à des scènes fondatrices de la subjectivité.

L'efficace de la création et de la performance est de provoquer un bousculement du fantasme. Celui-ci se produit chez l'artiste, ainsi que chez les regardeurs. Nous postulons que cela se retrouve dans la performance sportive.

A l'image de l'acte de prise de parole, durant laquelle le sujet, après avoir reçu les signifiants de l'Autre, se les approprie, les fait siens, les agence et les présente tels qu'ils apparaissent « *comme neufs* », l'acte créateur ou performant procède à partir d'un existant. L'aliénation à l'Autre, comme pour tout sujet, est inévitable. Néanmoins, une séparation, un affranchissement sont possibles. C'est par le biais du fantasme qu'il est possible de s'inscrire dans les déterminismes du contexte social. Il y a du fantasme comme condition psychique nécessaire chez le sujet qui crée ou qui performe. C'est par l'acte qu'un dépassement est possible. Chacun, qu'il soit artiste ou sportif, invente une voie au cours de laquelle, au sein de son activité, se sert et se passe de son fantasme.

²⁵⁷ Croce C., *Performance et Psychanalyse, Expérimenter et Designer nos Vies*, L'Harmattan, 2015.

Chris Burden, « renouveler l'art »

Lors d'une conférence filmée en 2012²⁵⁸, Chris Burden explique sa démarche quant à sa célèbre performance *Five Days In a Locker* (1972) :

« This took place in a classroom that have been modified in UC Irvine, so there was these graduate students quote gallery, and on the side of there was a sort of corridor off to the side, and there were a whole bank of lockers for putting our books in. And I hadn't been making the quotes – I call them exercise pieces – and they were really student works, I was trying to understand where I was, and I kept thinking about making a box, and being in a box. And I kept going back to the gallery and the problem was that my feeling was with the exercise pieces : people would see them and not realize that you have to interact with them, and they would see them as objects and they weren't.

They were just a tool to make you do the art, and I kept going back and then looking and looking in and finally I saw the lockers, and a brainstorm came to me, which is instead of making a box, which would have the same confusion : is the box the art ? Or being in the box ? If I use the pre-existing box, that was pretty neutral, then there could be no mistaking that the lockers weren't the art but it was me, being in the locker, for five days, which would be the art. So that was a breakthrough in a sense that I came to the conclusion I didn't have to make an object to make art.

That action itself could be art, a specific, a specified action. That was a real sort of a breakthrough (...). I was a captive audience. I couldn't leave, so even if I didn't respond... I'm not catholic and I have never been into a confessional booth, but I imagine that's the similar thing when you go to and you have a one-and-one, and you know there is a human behind the screen or whatever. And so people would come in and talked to me for hours and hours on end (!!!) which was fine, I mean I didn't mind... It helps to pass the time, really ! ».

²⁵⁸ « Artist Conversation », Pomona College : <https://www.youtube.com/watch?v=6WuBUlyh2zY>.

A travers ce témoignage, on comprend que Burden met quelque temps à prendre conscience de son aversion pour l'exercice demandé, l'examen de fin d'études, passage obligé pour évaluer sa capacité de production d'artiste. On se doute que la métaphore de la boîte lui apparaît dans ce contexte, et que l'idée de s'y enfermer lui semble représenter la contrainte de cette évaluation. A ce moment intervient son jugement d'artiste : créer une boîte lui paraît potentiellement générer de la confusion, et par ailleurs il souhaite véritablement traiter la question de l'art elle-même. Ce point est celui que nous faisons coïncider avec ce que nous appelons son fantasme : cette ambition qu'il s'assigne est de l'ordre de l'intime. Elle met en jeu sa place et son rôle dans une certaine institution, un certain environnement. La présence fortuite de casiers d'étudiants entre la salle de pratique et celle d'exposition, entre lesquelles il fait des allers-retours durant ses ruminations, lui permet de s'en saisir. Le hasard de cette présence des casiers renvoie à celui qu'il vit lui-même, le concernant, à l'égard de la contrainte d'évaluation. Une part de lui refuse de s'y plier. La solution qu'il déniche, géniale aux niveaux artistique et social, n'est proprement pas « naturelle ».

Là où Burden refuse la contrainte symbolique de l'évaluation, il s'en inflige une dans le réel, extrêmement plus difficile à supporter, et de son plein gré ! Aucune instance n'aurait exigé de lui une telle épreuve. Il choisit pourtant de prendre ce risque de l'enfermement, de la préparation durant plusieurs jours, du jeûne. La souffrance choisie prouve qu'il ne s'arrête pas au rôle d'artiste – évalué et évaluable – qu'on lui assigne. Notre époque est bien celle de l'évaluation, au sens large. Que le sujet y réponde en mettant en jeu son corps dans une épreuve contraignante est la manifestation de son inscription dans la toute-puissance de l'Autre, tout en s'y opposant. Paradoxalement, l'artiste se trouve érigé à une place où il fonctionne en tant qu'Autre lui-même. Chris Burden traite ici ce renversement avec humour : *« les gens venaient et me parlaient pendant des heures... Ce n'était pas si mal... Ça aide à passer le temps, en vérité ! »*.

3) Eléments de sociologie et de psychologie du sportif.

Dans le domaine de la psychologie comportementale et/ou cognitive du sport, les notions d'attention et de perception sont très présentes. Des places privilégiées sont accordées aux notions de feedback et de visualisation. Une part importante de ce qui est considéré comme la psychologie du sportif, est reliée à la motivation²⁵⁹. Celle-ci est érigée au rang de concept, puisqu'elle renvoie à divers champs d'application et de multiples causalités. Elle renvoie à la volonté initiale des mouvements. Certaines règles la régissent : le fait d'être ancrée dans l'estime de soi ou la confiance, et le fait d'être en relation avec les caractéristiques intrinsèques à l'activité pratiquée sont des éléments de son intensité. Des échelles sont développées en rapport à ces modèles²⁶⁰.

Dans les discours de sportifs, nous l'avons évoqué, la motivation est souvent présentée comme inexplicable. L'apparition de la vocation est datée, certes, mais elle est décrite comme une passion, ce qui résonne comme une motivation à la fois intangible et justifiée. Des travaux sociologiques nous permettent de considérer que contrairement à ce qui est décrit comme une motivation datée et définitive, la logique du sport de haut niveau est construite comme participant du renouvellement du désir, par un système d'étapes de sélections, qui ponctuent des valorisations dans le parcours des sportifs. *« La condition indispensable de la dévotion sportive réside dans l'idée que toutes ces contraintes ne sont ni vécues ni ressenties comme telles. Les rythmes d'entraînement qui s'accompagnent par exemple d'une hygiène de vie de type ascétique où les veillées tardives, les consommations excessives d'alcool, les repas trop copieux etc. sont à proscrire, laissent aux athlètes assez peu d'alternatives dans l'aménagement de leur vie. Il est d'ailleurs symptomatique d'entendre ces derniers se décrire du coup comme « n'ayant pas un tempérament à sortir », ou encore s'entraîner huit fois par semaine parallèlement à une activité professionnelle sans « qu'il y ait énormément de contraintes » »*²⁶¹. Cette observation nous permet d'avancer que la « motivation » du sportif, son désir, s'inscrit dans un paysage social qui exerce bien une influence.

²⁵⁹ En commençant par les travaux d'Abraham Maslow aux Etats-Unis et Paul Diel en France, dans les années 1940, les modèles se sont multipliés avec des auteurs comme Deci, Ryan, Vallerand, Cury, Sarrazin...

²⁶⁰ Par exemple celle de la motivation en sport : l'échelle dite EMS.

²⁶¹ Fleuriel S., *« Sport de Haut Niveau ou Sport d'Elite, La Raison Culturelle contre la Raison Economique, Sociologie des Stratégies de contrôle d'Etat de l'Elite Sportive »*, Thèse de sociologie, Univ. de Nantes, 1997.

Au cours des entretiens que nous avons menés pour cette thèse, il nous est apparu que l'engagement dans une activité ne se fait pas sciemment par rapport à une volonté politique, ni même dans la perspective d'une éthique qui serait à défendre. Hormis pour une personne qui, a posteriori, s'est rendu compte de sa recherche d'une certaine liberté et d'un environnement professionnel peu contraignant, le choix d'un engagement dans une trajectoire placée sous le signe de la production artistique ou sportive se fait en fonction d'une conviction sans calcul conscient.

Pour rester dans la veine de la sociologie, évoquons schématiquement des éléments que ce champ fait émerger. Selon des travaux de Christian Pociello sur le rugby, et de Jacques Defrance sur la course à pied (dans les années 1980,) des enjeux de légitimation pèsent sur les pratiques des activités sportives : les acteurs luttent selon leur classe d'appartenance, pour imposer leurs définitions et leurs façons de pratiquer.

En psychologie sociale, des travaux portent sur l'importance des stéréotypes, notamment sexués (mais aussi socioprofessionnels), considérés comme des « *croyances culturelles relatives aux différences* ». Ils visent à mettre en évidence les influences des stéréotypes sur la motivation et sur la performance²⁶².

Soit les sujets les ont « *internalisés* » et s'y conforment, soit les stéréotypes exercent une « *menace* », qui amène des résultats en relation directe avec le contenu des stéréotypes. Lorsque ces derniers sont activés dans des situations d'évaluation, les sujets tendent à produire des performances et des efforts qui les confirment. Globalement, les stéréotypes sexués affectent la performance sportive, dans la direction d'une conformité sociale : les performances des garçons et des hommes sont meilleures dans les activités qualifiées communément de « masculines », et inversement pour les filles et les femmes, toutes différences de performance en lien aux facteurs biologiques mises à part. Les processus d'influence des stéréotypes sur les performances sportives sont méconnus. L'auteure énumère divers mécanismes susceptibles d'expliquer ces faits : la perception de compétence, la confiance en soi, la valeur de « *prophétie auto-réalisatrice* » des stéréotypes, les stratégies des sujets qui peuvent être d'auto-handicap, ou au contraire

²⁶² Pour une revue de la question, lire : Chalabaev A., L'Influence des Stéréotypes Sexués sur la Performance et la Motivation en Sport et en Education Physique et Sportive, Thèse de STAPS, Univ. de Grenoble 1, 2006.

de réactance. Ces mécanismes passent à côté d'un point essentiel, qui est la convergence du sujet singulier et social, du fait de son bain dans le symbolique. Pour nous, le stéréotype n'est pas seulement social : s'il est culturel c'est qu'il est ancré dans les subjectivités. L'auteure souligne l'influence des croyances des sujets envers leurs compétences : si elles sont considérées comme évolutives, alors les effets des stéréotypes sont moins importants (Dweck, 1999 ; Aronson, Fried & Good, 2002 ; Good, Aronson & Inzlicht, 2003). Si les sujets sont alertés sur le poids de la « menace du stéréotype », alors l'effet en est réduit (Aronson & William, 2004 ; Johns, Schmader & Martens, 2004). Un stéréotype, c'est un énoncé de l'Autre. Cela explique que toute relativisation de l'Autre rend les stéréotypes moins prégnants, voire vidés de leur sens.

La « cohésion de groupe » est un facteur de performance. Une étude récente, entre autres, s'appliquant à des équipes amateurs en football²⁶³, le révèle. Nous soutenons que ce constat peut s'étendre à toute équipe professionnelle, et à tout autre sport, même individuel. Car toute discipline actuelle implique plusieurs acteurs, ainsi qu'un contexte, une « ambiance », autour du sportif. Comment cela se fait-il ?

Les débuts d'une pratique sont marqués par des instants inauguraux, quasiment anecdotiques, ainsi que le formule Ancelin Preljocaj²⁶⁴. Il s'agit de scènes gravées dans les souvenirs, durant lesquelles se sont concrétisés les éléments constitutifs du transfert. Après-coup elles apparaissent comme des sortes de révélations, d'images marquantes où l'Autre a pris une forme vivante : une manière de se mouvoir, la rencontre d'un corpus de représentations et de pratiques cohérent (par exemple, le Butô pour la personne que nous venons d'évoquer). Cela peut également prendre source au sein d'encouragements reçus de la part d'un proche, ou dans le cadre d'une rencontre d'un acteur de la discipline qui deviendra de prédilection, moments décrits par la suite comme décisifs et fulgurants.

²⁶³ Onomo Onomo G. M., Cohésion et Performance des Equipes de football Amateur de l'Agglomération Lyonnaise, Thèse de STAPS, Université Lyon 1, 2014.

²⁶⁴ Sur France Culture, dans l'émission « *Masterclass* » diffusée le 6/07/2017.

Le sujet se trouve en quelque sorte « saisi » par des images fondatrices de son rapport à son activité principale. L'absence ou la pauvreté des élaborations associées peut s'interpréter selon deux directions : soit elles marquent une décision d'éviter de témoigner de causalités ou d'interprétations liées à l'investissement questionné, soit elles révèlent du phénomène d'étrangeté familière (*Unheimlich*²⁶⁵) à laquelle tout un chacun se trouve confronté. Nous doutons de la première hypothèse, étant donné la fréquence du phénomène : la passion se caractérise en effet par une incompréhension de ses raisons. La seconde hypothèse nous apparaît la plus plausible. La psychanalyse s'intéresse à l'endroit où le sujet se reconnaît, tout en admettant que quelque chose l'y gouverne. La réalité psychique se constitue par une Autre scène, un savoir superficiellement insu.

L'article de Simone Klebelmann et Serge Zlatine « Le Danseur dans sa Peau. Essai sur le Fantôme et sa Contribution à la Formation du Danseur »²⁶⁶ nous éclaire différemment sur la psychologie du (de la) sportif.ve. Ces deux analystes suivent des danseurs professionnels en traitement. Ce qui intéresse les auteurs est la question de l'inscription du mouvement dans le corps, dont la parole rend compte. Ils remarquent tout d'abord que les danseurs anglo-saxons trouvent très souvent une prédilection à la boxe ou aux sports de combat. Ils évoquent un épisode éclairant de combat de judo, durant lequel le vainqueur effectue une parade à une attaque de son adversaire, parade tout à fait surprenante, pour les deux protagonistes. L'explication que le vainqueur en fait après-coup est la continuation de l'attaque qui lui a été portée : « *quand je me suis relevé, il m'a semblé que c'était ton mouvement que je continuais à la même vitesse, comme si c'était le tien* ». Les auteurs soulignent ici la dimension de transitivité du mouvement.

Cette dernière se révèle également chez un analyste professeur de danse, ancien boxeur professionnel. En parlant de ses victoires passées, il explique que le moment où il recevait le coup dans lequel il excellait lui-même (un crochet du droit) le poussait à réagir et à l'appliquer. Les auteurs vont jusqu'à supposer qu'il se mettait en position de le recevoir, afin de pouvoir déclencher sa propre attaque et ce coup électif.

²⁶⁵ Freud S., *Unheimlich* (1919), déjà cité.

²⁶⁶ *Lettres de l'Ecole Freudienne*, n°19, 07/1976, pp. 411-417.

Ces exemples amènent à mobiliser l'appui du miroir pour rendre compte de l'émergence de mouvements. Plus précisément, le stade du miroir théorisé par Jacques Lacan (1936) permet de penser la possibilité d'une identification, originellement basée sur l'image et sur les signes d'un autre. Un professeur de danse décrit sa préférence à regarder le miroir plutôt que ses élèves directement, lors des exercices. « *La glace ramasse l'image* », elle est le support de la recherche d'un corps autre. C'est lui qui verbalise souvent n'être « *pas bien dans sa peau* », et la nécessité des heures de travail pour améliorer la technique, en allant au-delà de la normalité et des concepts médicaux.

Klebelmann et Zlatine rendent compte de l'inauguration de la vocation d'un danseur, lors de la première rencontre, la vue déterminante d'un couple dansant. Deux corps enlacés évoluant sur scène ont eu l'effet d'un marquage à vie, image à atteindre, tout au long de la formation et des représentations données par le sujet dans sa pratique : « *toute sa vie, il cherchera à être ce que dans un regard il a fixé d'un couple aperçu [...]* »²⁶⁷. Cette quête ne va pas sans interrogations sur son être propre, dans une relation en miroir, ou en parallèle, à sa partenaire, sur ce qu'il est lui-même quand il cherche à refléter l'homme dans ce couple. Le cas d'un autre danseur montre aussi l'importance de l'image primordiale dans sa trajectoire : Carmen Amaya continue de le fasciner.

Les auteurs résument : « *le danseur est captif d'une image dont il est difficile de dire si c'est elle qui le traverse ou lui qui la transperce. Chaque fois qu'il entre en piste, en public, la scène est en quelque sorte redoublée pour lui par rapport au regard des autres* ». C'est ce dont la réflexion qu'ils nous rapportent témoigne : « *lorsque je danse en public, je ne sais pas ce qui se passe [...] Les instants où je danse en public me marquent, mais toujours après, car c'est après que c'est important, quand le spectacle est déterminé. Il y a quelque chose d'acquis*²⁶⁸. *Après la compétition on est différent. Le corps a gagné quelque chose que je ne saurais définir [...]* ». C'est sous le regard des autres que ce changement peut s'opérer.

²⁶⁷ Le témoignage de Darélia Bolivar, danseuse au Ballet de l'Opéra National de Bordeaux, recoupe ce constat d'un instant-clé de la passion naissante. Intervenue lors de la journée « Passions Sportives. Rencontre entre des Psychanalystes et des Sportifs » organisée par la Cause Freudienne Aquitania le 29/11/2014, elle parle de son engouement premier et de son engagement en tant que danseuse, décidé en regardant un ballet à la télévision, alors qu'elle est encore enfant.

²⁶⁸ Souligné par les auteurs.

Cette étude sur les danseurs nous amène à soutenir une conception du fantasme comme cristallisé dans une ou quelques images fondamentales, faisant écho à une définition de l'être que le sujet se donne. A la fois, il s'y reconnaît, car elle lui parle, et cherche à l'atteindre dans une quête qui en même temps, le réalise. Jamais tout à fait accomplie, cette quête permet toutefois de récupérer quelques gains, de jouissance ou de définition pourrait-on écrire, qui relie le (la) danseur.se avec la communauté des regardeurs et des pairs, qui le (la) reconnaissent.

4) A propos du transfert, à propos du désir

Teddy Riner verbalise à propos de son entraîneur Franck Chambilly : « *il est comme un deuxième père, depuis mes quatorze ans. Il vit le judo, il vous emmène avec ses mots. Il ne veut que le bien des athlètes, rien pour lui. Il m'a appris à me dépasser, à ne rien lâcher. J'avais ça en moi mais il a su le renforcer* »²⁶⁹. Aveu d'amour et de croyance envers un autre idéalisé, ce témoignage nous amène sur le terrain du transfert.

Nombreux sont les constats d'artistes et de sportifs qui expriment qu'ils n'auraient pu avancer de la même façon, voire qu'ils n'auraient pu avancer tout court, s'ils n'avaient eu l'opportunité d'effectuer certaines rencontres. Par ce terme de « rencontre », nous n'entendons pas seulement la mise en présence de deux êtres, mais l'occasion d'une modification ou d'une affirmation de désir. Tentons de cerner comment cela est possible.

Manuel

Nous rencontrons Manuel (prénom modifié) en tant qu'acteur institutionnel de l'art, à une position que l'on peut qualifier de relativement exposée. Né en 1957, il a grandi à l'étranger du fait des mutations professionnelles de ses parents. Il a un frère aîné. Il s'est installé en métropole lorsqu'il a été âgé de 11 ou 12 ans. Il se présente comme ayant eu des lacunes de niveau scolaire. Il décrit qu'un engagement dans une voie professionnalisante lui était tout désigné, mais identifie que certaines rencontres lui ont permis une ouverture intellectuelle ainsi qu'une réorientation. Il garde un souvenir excellent d'un instituteur qui lui a fait découvrir la langue esperanto et le jazz, au travers de nombreux échanges où l'on entend qu'il a pu recouvrer de la confiance en lui. Interne dans un lycée éloigné de son domicile, suivant une filière de construction mécanique, il exprime avoir vécu un véritable « choc » lorsqu'il a quitté le domicile familial, et qu'il a dû « *lutter au quotidien* ». Fort heureusement, un jeune enseignant agrégé de philosophie lui a fait connaître les fondements de la littérature française. Tout un « *monde incarné* » s'est ouvert à lui. Fragilisé par la rencontre avec un environnement impitoyable d'adolescents agressifs, cette rencontre lui a permis de respirer.

²⁶⁹ Krémer P., « Teddy Riner : « Mon Corps est Usé, j'ai Sept ans à Tenir » », *Le Monde*, 19/11/2017.

A 18 ans, il a pu se réorienter d'une première technique à une première littéraire. Le soutien de ses parents lui a été très important durant cette période. La suite : des rapports personnels avec d'autres enseignants particulièrement investis (dont un qui lui a consacré deux heures de soutien quotidien durant une année), l'ont aidé à évoluer. Il se considère comme un « *rescapé* » du système scolaire et universitaire, qui enferme les enfants, les adolescents et jeunes adultes dans des carcans.

Nombreuses ont été ses activités au cours de son évolution professionnelle : dirigeant d'association, galeriste, commissaire d'expositions, enseignant... On peut parler à son égard d'un parcours édifiant. Le savoir a été un véritable sésame pour Manuel. Ce sont les passions rencontrées et les désirs signifiés à son endroit, qui l'ont autorisé à se dessiner des perspectives autres que celles qui s'imposaient. Il décrit les métiers de l'art comme ambivalents, voire « *schizophrènes* » : ils doivent rendre compatibles la dépendance de financements pas forcément éthiques, et l'exigence d'une qualité intrinsèque des productions. Il utilise le terme de « *mercenaires* » pour les qualifier.

Manuel s'adonne lui-même à la photographie, qualifie son travail d'extérieurement peu différent de celui de certains artistes. Néanmoins il ne se conçoit pas comme un artiste : cette position renvoie à un endroit, une place subjective, qu'il ne prétend pas incarner. Les artistes suivent une logique, répondent à des pourquoi qui rencontrent un écho social. Ils perçoivent des codes qu'ils parviennent à dérégler, adoptant des postures d'équilibristes, tout en y mettant « *leurs tripes* ». Il éprouve une grande fascination à leur égard, caractérisant l'œuvre d'art comme une « *merveille* », « *une sorte de bloc, un météore ouvert à l'infinie variation des sens et des savoirs* ». Il soutient de nombreux plasticiens, plutôt non urbains, à distance critique du « système ». Il entretient avec eux des relations d'amitié et d'engagement réciproque. « *Courage et grande attention à l'autre* » qu'il repère, sont les pierres angulaires de ses investissements auprès d'eux.

Justine

A 24 ans, Justine (prénom modifié) pratique la danse de façon intensive depuis une douzaine d'années. Elle est en situation précaire, se contentant de « petits boulots », afin de pouvoir continuer à être danseuse. Elle présente un haut niveau de réalisation, mais n'a pas été reconnue en réussissant les auditions qu'elle aurait souhaitées. Elle a suivi un cursus pour devenir danseuse professionnelle mais cela n'a pas abouti.

Elle décrit une souffrance diffuse, qui l'a amenée dans le passé, à consulter une psychologue. Elle considère qu'elle aurait « *encore besoin d'être aidée* ».

La relation à sa famille, à ses parents notamment, est très dissociée de sa vie de danseuse. Elle les a peu informés de ce qu'il se passait pendant ses années d'internat en centre de formation. Surtout, elle les a tenus à l'écart des difficultés qu'elle a vécues, et qu'elle vit encore, au sujet de la relation à sa première formatrice, qui a duré une dizaine d'années. « *Beaucoup de choses se sont passées, nous [sa professeure et elle] sommes peut-être allées trop loin* ». Justine exprime une souffrance et des questionnements vis-à-vis de cette relation. « *J'avais un problème par rapport à cette relation presque maternelle, je ne comprenais pas pourquoi, maintenant ça va mieux... Cela se passe souvent ainsi...* » (sous-entendu dans le milieu de la danse).

A ce jour (mai 2016), elle dessine des projets de formation diplômante pour enseigner la danse. Elle s'est intégrée à l'équipe d'une nouvelle école, participe à l'organisation de manifestations. Elle varie ses styles de danse, estimant qu'elle est passée à côté de beaucoup de choses par le passé.

Ces deux exemples nous amènent sur la piste de la force du transfert, vis-à-vis de la mobilisation du désir du sujet. Il peut avoir des effets positifs ou limitants dans une trajectoire. C'est ainsi que nous soutenons qu'il est essentiel que tout intervenant (enseignant, formateur, etc.) sache le reconnaître et, d'une certaine façon, à un certain degré, sache le manier. Sigmund Freud identifie très tôt le transfert chez ses patients, comme l'ensemble des sentiments (d'amour ou de haine) qu'ils peuvent lui témoigner.

Dans les Etudes sur l'Hystérie (1895), il fait état de « *mésalliance* », de « *faux-rapport* »²⁷⁰. A ce moment il ne le nomme pas encore, mais il identifie un déplacement des affects liés aux relations du sujet avec les personnes antérieurement côtoyées, souvent ses parents, sur la personne du médecin. Freud remarque que le patient s'en trouve tout à fait dupe. Une des illustrations les plus édifiantes du transfert (révélée bien plus tard) est celle d'Anna O., traitée par Joseph Breuer, qui contracte une grossesse nerveuse et pousse ce dernier, effrayé, à interrompre leur relation thérapeutique.

Le transfert est un phénomène inévitable de la cure. Avec l'analyse de Dora, il identifie que c'est une force de résistance au traitement, puisqu'il est une porte ouverte à la suggestion. Mais il en est à la fois un moteur : « *le transfert, qui est destiné à être le plus grand obstacle à la psychanalyse, devient son plus puissant auxiliaire si l'on réussit à le deviner chaque fois et à le traduire au malade* ». Il précise que « *la cure psychanalytique ne crée pas le transfert, elle ne fait que le mettre à découvert, comme tout ce qui est caché d'autre dans la vie d'âme* »²⁷¹. Si l'on s'en tient à la recherche verbalisée du patient, Freud précise que les sentiments sont toujours d'une teneur positive et superficielle. Mais le travail analytique réveille des motions qui relèvent d'une autre intensité, qui se traduisent en grand amour, ou à l'inverse, en hostilité à l'égard du psychanalyste. Cela correspond au phénomène d'ambivalence formalisé par Eugen Bleuler (1910)²⁷².

Nous avons mis en parallèle le travail de l'inconscient qui se révèle en analyse et celui de l'œuvre. Nous postulons que les phénomènes de transfert peuvent s'exprimer de la même façon sur le terrain artistique ou sportif, si le sujet y est engagé sérieusement. Ainsi, les sentiments que l'artiste ou que le sportif nourrit vis-à-vis de ses formateurs et/ou des membres de sa communauté peuvent prendre des tournures positives ou négatives.

²⁷⁰ « Pour ces patients-là, il est presque inévitable que les rapports personnels avec leur médecin prennent, tout au moins pendant un certain temps, une importance capitale. Il semble même que cette influence exercée par le médecin soit la condition même de la solution du problème ».

²⁷¹ Freud S., « Fragment d'une Analyse d'Hystérie », dans : Cinq Psychanalyses, PUF, 2008, pp. 136-137. Freud avoue avoir raté quelque chose avec Dora, étant donné qu'elle n'est pas totalement délivrée de sa maladie. C'est du côté du transfert qu'il interprète ce ratage, et il parvient à lui en faire état lors de sa visite dans l'après-coup du traitement : « *je promis de lui pardonner de m'avoir privé de la satisfaction de la délivrer bien plus radicalement de sa souffrance* », écrit-il p. 141.

²⁷² Freud s'y réfère dans « La Dynamique du Transfert » (1912). Il cite également à ce propos le terme de bipolarité de Wilhelm Stekel.

Les fondements du transfert freudien, comme tout amour, sont de l'ordre primitif : *« cet état amoureux n'est qu'une réédition de faits anciens, une répétition des réactions infantiles, mais c'est là le propre même de tout amour et il n'en existe pas qui n'ait son prototype dans l'enfance. Le facteur déterminant infantile confère justement à l'amour son caractère compulsif et frisant le pathologique. L'amour de transfert est peut-être d'un degré moins libre que l'amour survenant dans la vie ordinaire et réputé normal. On y décèle plus nettement les liens qui le rattachent à ses modèles infantiles et il se montre moins souple, moins apte à se modifier [...] »*. Si l'amour de transfert peut ainsi être considéré comme authentique, Freud relève que *« 1° C'est la situation analytique qui le provoque ; 2° La résistance qui domine la situation l'intensifie encore ; 3° Ne tenant que fort peu compte de la réalité il s'avère plus déraisonnable, moins soucieux des conséquences, plus aveugle dans l'appréciation de l'être aimé, que ce que nous attendons d'un amour normal »*²⁷³. La distinction d'avec un amour « normal » s'avère donc assez fine et requiert les capacités de jugement les plus éclairées du psychanalyste. Il lui appartient de ne pas tirer avantage de cet amour ni de montrer une quelconque inclination à y céder. Il convient de s'appuyer dessus comme sur tout autre matériel disponible pour l'analyse. L'enjeu n'est pas simplement celui de la morale ni de l'ordre médical, ni même de l'efficacité thérapeutique en elle-même. Il en va de la liberté intime de l'analysant.

Nous ne cherchons pas à pathologiser le transfert, cela va de soi. Nous le tenons pour essentiel dans toute relation où le sujet opère des changements qui le concernent. En effet, ce qu'on lui dit ne reçoit son crédit que dans la mesure où une sorte de foi le relie à l'intervenant, qu'il soit psychanalyste, enseignant, entraîneur, collègue, etc. *« Les arguments qui n'ont pas pour corollaire le fait d'émaner de personnes aimées n'exercent et n'ont jamais exercé, la moindre action dans la vie de la plupart des hommes »*²⁷⁴. La tendance au transfert des patients hommes et femmes, correspond à la « suggestibilité » de chacun, identifiée par Hippolyte Bernheim. Freud ayant abandonné l'hypnose, il remarque que cela n'empêche pas les processus de suggestion de perdurer : les phénomènes de transfert en sont à la fois l'illustration et le support.

²⁷³ « Observations sur le Transfert » (1915) : http://psycha.ru/fr/freud/1915/obs_amour_transfert.html.

²⁷⁴ Freud S., « Le Transfert », dans : *Introduction à la Psychanalyse* (1916), éd. num. Uqac, p. 144.

Freud explicite le transfert comme une concentration de l'énergie libidineuse du sujet, sur la personne de l'analyste. Il précise que le sujet n'est « en général accessible par son côté intellectuel que dans la mesure où il est capable d'investissement libidineux d'objets, et nous avons de bonnes raisons de croire, et la chose est vraiment à craindre, que c'est du degré de son narcissisme que dépend le degré d'influence que peut exercer sur lui la technique analytique, même la meilleure »²⁷⁵. Freud qualifie ainsi de névrosés narcissiques certains de ses malades incapables de transfert. Selon lui, toute la libido chez eux, non investie dans les objets, est orientée vers le moi. Cela nous indique que la tendance au transfert est tout à fait commune et saine.

Jacques Lacan retravaille cette notion de transfert. Relisant Freud, il souligne que dans son analyse du cas Dora, il le définit principalement comme un obstacle de la cure, alors qu'en fait il s'agit d'une manifestation de la structuration permanente, chez le sujet, de sa relation aux objets²⁷⁶. Au cours du Séminaire I, il remarque que Freud utilise la notion en rapport aux nécessités de sa métapsychologie. En effet, le transfert (positif comme négatif) équivaut alors à la résistance qui se joue dans la cure. Cette résistance serait un effet du refoulement. Mais l'expérience, très concrète en cure analytique, montre que le transfert apparaît souvent sous la forme d'une interruption de la pensée, lors d'une sorte de réalisation de la présence de l'analyste. Lacan postule que cela correspond au surgissement de la thématique imaginaire, aux moments où le sujet approche de certaines vérités, c'est-à-dire où sa parole (la fonction symbolique) se confronte à une forme de réel. Lacan remet en cause la notion de contre-transfert : « les sentiments sont toujours réciproques »²⁷⁷. Cela signifie que l'expérience du transfert concerne l'analyste tout autant que l'analysant.

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ Lacan J., « Intervention sur le Transfert » (1952), dans : *Écrits I*, déjà cité, p. 222. Cette conférence est très bien replacée dans le contexte de la XIV^{ème} Conférence des Psychanalystes de Langue Française, 1^{er}/11/1951, par Claire Hoffman, sur le blog de Liliane Fainsilber : http://liliane.fainsilber.free.fr/lecture_lacan/contexte.htm.

²⁷⁷ Lacan J., *Le Séminaire, Livre I, Les Écrits Techniques de Freud (1953-54)*, éd. num. de P. Valas, p. 99.

Durant le Séminaire I toujours, Lacan précise que le transfert n'est pas de l'ordre de l'amour qui relie les humains, il est de l'ordre de l'« amour – passion ». C'est ainsi qu'il avance que l'objet aimé s'y confond avec l'idéal du moi du sujet²⁷⁸. Cela l'amène, avec Serge Leclaire, à effectuer une lecture de Pour Introduire le Narcissisme (le 24/03/1954), suivant la problématique freudienne de la compréhension des psychoses en ce qui concerne le registre de la libido. Notons ici que l'investissement premier du psychotique, dans son effort de reconstruction du monde, porte sur les mots, c'est-à-dire sur la catégorie du symbolique²⁷⁹. Restons pour le moment au niveau de notre question du transfert et de son rapport au désir chez le névrosé. Le transfert est un phénomène qui concerne essentiellement le registre de l'imaginaire, provoquant une coupure dans le symbolique. Lacan explique que la « folie » de l'amour se produit à un moment de conjonction entre l'idéal du moi et le moi idéal. Il est tout de même curieux de constater à quel point les névrosés peuvent se trouver embarrassés par les choses de l'amour dans leur vie, et se fondre littéralement dans l'amour de transfert. Ce dont le sujet tombe amoureux, c'est de son moi, qui se trouve réalisé au niveau imaginaire chez l'analyste ²⁸⁰.

En fait, la situation analytique elle-même crée les conditions de l'amour de transfert, par ce quelque chose du côté du symbolique y chute. A la place de la conversation des convenances sociales, elle amène le sujet à adopter une parole authentique. La parole est libérée « *de toute une série d'entraves, de liens, non seulement de politesse, de courtoisie, mais même de cohérence. On lâche un certain nombre d'amarres de la parole [...]* ». Cela s'avère produire des effets de flottements sur les illusions du moi. Ces flottements concernent aussi les signifiants-maîtres, les stéréotypes qui structurent le quotidien. Ce flottement provoque immédiatement, corrélativement, la recherche d'un Autre qui aurait lui-même un désir constitué, un objet de prédilection auquel le sujet serait tout prêt à se conformer²⁸¹. C'est là qu'intervient l'éthique et le désir de l'analyste, comme de tout intervenant. Le sujet, dans sa démarche, fait appel à un autre dont le désir est tout à fait essentiel, dans la décision et l'orientation du sien propre.

²⁷⁸ *Idem*, pp. 314-315.

²⁷⁹ *Idem*, p. 329. Ce moment du séminaire est l'occasion de détailler le stade du miroir.

²⁸⁰ *Idem*, p. 408.

²⁸¹ Lacan cite à ce propos Michael Balint. *Idem*, p. 501.

C'est en cela que Lacan souscrit à la phrase de Hegel : « *le désir de l'homme, c'est le désir de l'autre* »²⁸². Il explique cette assertion en passant par l'étude des premiers temps de vie. Du fait de sa néoténie le sujet voit son corps, son désir et sa libido morcelés. Ses pulsions partielles mûrissent pour former un ensemble homogène, ceci grâce à l'image de l'autre qui représente un support en miroir à son idéal du moi : la libido doit passer par une étape imaginaire. Parallèlement s'opère la structuration de l'appareil langagier issu de l'Autre, qui permet au sujet une mise en récit. C'est « *en fonction de cette constitution symbolique de son histoire... C'est-à-dire de ce qui dans l'ensemble, l'univers des symboles, en tant que tous les êtres humains y participent, y sont inclus et le subissent, beaucoup plus qu'ils ne le constituent, et en sont beaucoup plus les supports qu'ils n'en sont les agents... C'est en fonction de cela que se produisent et se déterminent ces variations où le sujet est susceptible de prendre ces images variables, brisées, morcelées, voire à l'occasion inconstituées, régressives de lui-même, qui sont à proprement parler ce que nous voyons dans ces Vorbilde normaux de la vie quotidienne du sujet aussi bien que ce qui se passe dans l'analyse d'une façon plus dirigée* »²⁸³. L'humain vit tout à la fois une précarité organique, symbolique et imaginaire. C'est pourquoi le corps et le désir de l'Autre lui sont des piliers.

Au cours du Séminaire II, Lacan avance que le transfert correspond à ce que le positionnement de l'analyste provoque. L'autre avec lequel, d'ordinaire, le moi est en rapport direct, se confond avec l'Autre. Le moi se trouve ainsi aux prises avec cet Autre. Cela explique que la situation analytique peut faire figure de mirage d'un passé oublié, répondant à la conception freudienne du transfert comme répétition. Le transfert est une valorisation du sujet à l'endroit de l'image de l'analyste. Il correspond à la supériorité qu'il accorde à l'Autre (Freud parle d'*Überlegenheit*).

Il appartient à l'autre, qui est l'analyste, l'encadrant, le professeur, de chercher à identifier quel type d'Autre le sujet projette en lui, et à partir de là, travailler sa position dans le sens où le sujet va pouvoir s'émanciper de cet Autre, et trouver la voie de son propre désir. En quelque sorte, ce postulat s'applique au sportif et à l'artiste eux-mêmes, à la question de leur positionnement politique, dans la mesure où ils incarnent l'Autre.

²⁸² *Idem*, p. 418.

²⁸³ *Idem*, p. 445.

Durant les séminaires VIII : Le Transfert (1960-61) et XI : et Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse (l'inconscient, la répétition, le transfert et la pulsion – 1963-64), Lacan poursuit sa réflexion sur le transfert.

Retenons-en ici qu'il le fait équivaloir à l'« *amour du sujet supposé savoir* ». Il ne correspond pas à une simple répétition, il renvoie aussi à une actualité, dépendante de la rencontre. A cet amour, l'analyste doit répondre à partir et avec son propre désir. Cela exclut toute tendance au formatage et à l'identification. Dans la relation analytique, et par extension dans toute relation d'aide, ce qui doit être visé, c'est le désir du sujet. Le désir s'origine dans le manque, il est la source de sa pulsion de vie.

5) Questionnements

Considérer que l'humain se caractérise par son bain dans le langage, implique qu'il se trouve coupé de sa naturalité. De plus il est culturel, et social par essence.

Les travaux de la psychologie dite scientifique, ne donnent pas une définition du sujet. Ils rendent sa définition équivalente à ce qui peut se mesurer de ses capacités, de ses compétences, qu'elles soient perceptives, attentionnelles, motrices. Ces capacités et compétences sont tantôt supposées être appuyées et délimitées sur des supports biologiques (régions du cerveau, groupes de neurones, trajets nerveux, substrats hormonaux, etc.), tantôt relever du domaine de l'esprit, par opposition à celui du corps. La discipline de la psychosomatique tente de réunir les deux entités classiques, mais reste emprisonnée dans un schéma qui les dissocie. Le modèle émergentiste dans le domaine de l'étude des processus de réception et de création artistique, propose qu'il existe une interaction entre les perceptions, les émotions et les jugements, interaction qui fait que le tout est supérieur à la somme des parties²⁸⁴. Cette notion d'interaction est aussi utilisée en psychologie du sport pour rendre compte de la question complexe des facteurs de performance. Il nous semble qu'elle présente le biais de supposer des effets multipliés, voire rendus exponentiels à la mise en relation de capacités, là où les chercheurs ne trouvent pas d'explication tenable à certaines réalisations humaines, ou là où l'on se rend compte que certains possèdent les mêmes capacités sans aboutir aux mêmes résultats.

Lacan relisant Freud, remarque sa « *prudence singulière. Il nous a dit ici : que l'analyste n'avait véritablement, sur le fond, sur la nature de ce qui se manifestait de création dans le beau, rien à dire ; que dans le domaine chiffré, à proprement parler de la valeur de l'œuvre d'art comme telle, nous nous trouvons en position, je ne dirai même pas d'écoliers, en position de gens qui pourront ramasser les indices, les miettes et assurément pas à même d'articuler ce dont il s'agit dans la création elle-même* »²⁸⁵. Nous postulons que cela concerne la performance, qu'elle soit artistique ou sportive.

²⁸⁴ Couchot E., Lambert X., « Une approche émergentiste de l'expérience esthétique », déjà cité.

²⁸⁵ Lacan J., *Séminaire VII, L'Éthique de la Psychanalyse*, éd. num. de P. Valas, p. 534.

Cela correspond en fait à une impossibilité de saisir ce qu'il en est de toute constellation psychique. Freud énonce à propos de la névrose que « *tout individu fait son choix parmi les mécanismes de défense possibles et ne se sert que d'un certain nombre d'entre eux, toujours les mêmes, ce qui montre que chaque moi est, de prime abord, nanti de tendances et de prédispositions individuelles dont nous ne pouvons, à dire vrai, connaître ni les conditions, ni les modalités. En outre, nous savons que nous n'avons pas le droit de pousser jusqu'à l'antagonisme les divergences qui existent entre les qualités innées et les qualités acquises [...]* »²⁸⁶. Admettre que le psychisme se constitue à partir d'un réel, c'est viser la différence absolue que chacun établit vis-à-vis de l'universel de la structure.

Au lieu d'attribuer un potentiel hypothétique à une interaction de facteurs, nous avançons que la création et la performance s'érigent à partir d'un réel insaisissable. Comment dès lors, peut-on penser leurs possibilités ?

²⁸⁶ Freud S., *Analyse Finie et Infinie* (1937), PUF, 2012.

Renaud : l'activité malgré tout.

Renaud (prénom modifié), à 39 ans, est père de trois enfants : un issu d'une première union, et deux d'une seconde relation. Il se présente comme passionné de son sport, qu'il pratique depuis son adolescence. Sa discipline comporte la possibilité d'une certaine longévité, et en effet il se trouve gagner plusieurs compétitions de niveau national depuis une bonne quinzaine d'années. Une grande satisfaction pour lui, exprimée et visible, est de pouvoir partager sa passion de la compétition avec son premier fils, qui s'y investit également. Son sport étant relativement peu médiatisé en France, il n'en vit pas, il est employé dans la fonction publique.

Nous l'avons sollicité dans le sens de nous expliquer ce qui fait qu'il y soit investi, et la façon qu'il a d'en parler est communicative. Notre démarche à son égard était également une recherche en rapport à sa pathologie psychique. Il se dit en effet bipolaire, ayant eu recours à plusieurs reprises à une hospitalisation en psychiatrie et se trouvant encore à l'heure actuelle, suivi par un psychiatre, et traité par psychotropes. Lors de notre entrevue, il est intarissable, passe en revue chaque année où il a obtenu un résultat sportif significatif, de façon largement détaillée. Au fil de la discussion, il parle de son interruption de pratique durant plusieurs années. C'était du fait de sa maladie. Celle-ci s'est déclenchée suite au départ de sa femme, qui a eu une relation avec un pratiquant de la même discipline, alors très proche de Renaud, un partenaire sportif et ami.

C'est seulement dans l'après-coup de la rencontre que nous avons pu élaborer sur la causalité de la « bipolarité ». Pour nous, cette notion revient à nommer des phénomènes qui concernent l'humeur. Renaud décrit avoir vécu une période de grande dépression, puis des phases d'« excitation ». Celles-ci correspondent à des périodes de préoccupation et de sollicitations (les compétitions, par exemple). Lors de ces phases il lui arrive de ne pas dormir durant plusieurs nuits. Tout cela s'échelonnant sur des mois et des années, notre questionnement porte sur la structure sous-jacente.

Une hypothèse serait celle d'une déstabilisation psychotique en lien à des passages qui ne peuvent être élaborés, symbolisés ; une autre hypothèse est celle d'une blessure narcissique, inassimilable, un deuil recouvert par les médicaments, le diagnostic de la maladie contribuant à fortifier les remparts « à la Vauban » (selon le mot de Pierre Bruno, emprunté à l'un de ses analysants), que la névrose obsessionnelle constitue.

La manière dont Renaud s'adapte au quotidien à ses troubles, et dont il en parle librement, pourrait faire penser à une psychose stabilisée.

Cependant, nous penchons pour la seconde hypothèse, nous appuyant sur une série d'exemples dans le domaine relationnel que Renaud construit, renvoyant à différentes modalités de traitement de la culpabilité. En effet, il est blessé par le manque de reconnaissance qu'il attendrait par rapport à son investissement conséquent dans les instances sportives. Il est sensible au manque de sérieux que certains revendiquent lors de déplacements en compétitions, souffrant de ne pouvoir générer lui-même une exemplarité qui serait suivie.

La fin de notre entretien approchant, Renaud nous confie, comme un aveu, que l'époque où il s'est investi dans son activité est celle de la séparation de ses parents, lorsqu'il avait quatorze ans. Il s'est alors plongé dans l'entraînement durant des heures et des heures. Vis-à-vis des raisons du volume horaire de son investissement, qu'il n'a de cesse de souligner, il élabore peu, hormis que cela lui permet de « ne pas penser ».

Un seul entretien ne peut pas toujours permettre d'approcher précisément ce qui se joue pour le sujet concernant sa problématique symptomatique. Nous n'avons pas pu accéder à plus d'éléments explicatifs. Néanmoins, ce que nous pouvons extraire de l'entrevue correspond à plusieurs points. Tout d'abord, un désir brûlant à pratiquer, qui se traduit par un investissement quotidien (corporel et intellectuel) depuis plus de vingt-cinq ans. Deuxièmement, la réalisation de nombreuses performances reconnues dans son milieu sportif, qu'il attribue à l'intensité de son travail, à une certaine conception de la logique de l'activité, et à son sérieux à l'approche des compétitions.

Troisièmement, un certain rapport à sa pathologie, motif préalablement annoncé de notre entrevue : Renaud verbalise qu'il parvient désormais à vivre avec, faisant attention à bien se reposer, à prendre des congés à l'approche d'une compétition par exemple. Il « gère » son humeur et ses perturbations somatiques.

Nous constatons que Renaud traite son symptôme uniquement comme un problème à gérer. Il ne fait pas mystère, ne suscite pas chez lui de questionnement.

La piste de la névrose nous amène à questionner le champ du père pour Renaud. Nous pouvons avancer que le divorce de ses parents durant son adolescence a eu son effet, et que la pathologie s'est déclenchée lors de sa propre séparation. Celle-ci a pu avoir une dimension de résonance. De plus, c'est clairement du côté du père qu'il est, que la difficulté de la séparation a pu se faire ressentir.

Ces épisodes auraient mérité une (meilleure) élaboration, afin d'éviter que l'absence de mot ne fasse retour dans le réel. Le cas de Renaud nous paraît paradigmatique de l'importance que les institutions sportives développent de meilleures structures de prévention des psychopathologies chez les sportifs²⁸⁷. Il convient en effet d'encourager à la prise de parole concernant le contexte de l'investissement chez les adolescents. Le sport de haut niveau comprend une dimension d'oubli de soi. Si des affects problématiques sont refoulés, et ils sont forcément présents à l'époque adolescente, ils peuvent se traduire en symptômes.

²⁸⁷ Lors de la saison 2016-2017, les obligations du Suivi Médical Réglementaire des Sportifs de Haut Niveau, en matière de prévention des risques psychopathologiques, se sont vues réduites par le Ministère.

III – La psychanalyse contre une naturalisation de l’acte.

1) Réalité et perception.

Le corpus conceptuel psychanalytique va nous permettre d’aborder les postulats ci-dessus évoqués de manière différente. Nous soutenons que la subjectivité ne peut être assimilée à un ensemble d’intentions et de croyances, ni suspendue à une somme ou une interaction de fonctions comme celle de la représentation, celles de l’intention, de l’attention, de la perception, ou de l’activité motrice. De même, une psychanalyse n’est pas une communication d’inconscient à inconscient ni une relation « intersubjective ».

Selon notre approche, l’être humain est une espèce à part dans le monde du vivant. Elle ne se distingue pas par son « intelligence », ni ses capacités cognitives supérieures, l’éthologie le démontre. Les travaux du Centre de Recherche sur la Cognition Animale (dirigé par Martin Giurfa – Université Paul Sabatier, Toulouse III), les découvertes sur la prise de décision des abeilles en situation complexe, sur leurs capacités d’apprentissage « conceptuel », suggère que la spécificité de l’humain ne se trouve pas au niveau du fonctionnement mesurable du cerveau ni des comportements saisissables. Le monde du vivant et la dimension du biologique ne comportent pas d’éléments déterminants pour spécifier l’humain. Couchot et Lambert détaillent en effet divers exemples du monde animal : chimpanzés, corvidés, capables d’adopter des conduites impliquant une représentation de l’atteinte d’un but : reconnaissance de formes, fabrication d’outils pratiques de prolongement corporel, pour atteindre de la nourriture.

Les comportements observables chez certains animaux nous amènent les preuves de capacités d’un niveau « proche » de celui de l’homme. Un abord évolutionniste de ces résultats soutient que toutes les espèces pourront parvenir à la complexité des opérations mentales humaines. Un pas pourrait être trop rapidement franchi de considérer que les « performances » psychiques en termes d’apprentissage ou de résolution de problèmes sont exclusivement une affaire d’entraînement, ou de programme génétique. Nous postulons que chez l’humain, une différence structurale est de mise pour pouvoir saisir ce qui se joue dans les opérations mentales, et par extension au niveau de la création et de la performance, en termes individuels et collectifs.

Pour supporter cette idée, nous pouvons faire appel à la distinction entre intelligence et investigation opérée, entre autres, par Jean Laplanche (1980)²⁸⁸. L'intelligence se rapporte à une capacité d'adaptation à l'environnement et n'est pas spécifiquement humaine. L'investigation renvoie à un désir, et on peut la mettre en corrélation avec l'énergie pulsionnelle, qui se trouve être spécifiquement humaine.

Il nous paraît intéressant de remarquer que le relevé que Laplanche effectue chez Freud, de la dissociation entre sublimation à vocation artistique et sublimation en direction d'une investigation scientifique (chez Léonard de Vinci), se retrouve dans la distinction de Schaeffer effectuée entre deux niveaux cognitifs²⁸⁹ en rapport à l'attention esthétique et la construction de connaissances (scientifiques notamment). La première serait en lien à des mécanismes associatifs, et cette dernière plutôt avec des mécanismes d'abstraction. Nous trouvons limité que cette analyse reste prisonnière du postulat biologique exclusif (neurologique) pour rendre compte de l'ordre psychique humain.

Organisme versus corps

Dans le champ de la psychanalyse, ce qui caractérise l'humain, c'est la greffe du langage sur l'organisme. L'être parlant, doté du pouvoir de symbolisation, attrape son être avec l'ordre symbolique. La particularité de cette structuration est d'ouvrir la question des causes et des nécessités de l'existence. Le sujet a la possibilité de se demander : « *pourquoi est-il là ? D'où sort-il ? Que fait-il ?* »²⁹⁰. Et la langue offre une infinité de possibilités de sens lors d'une énonciation. C'est le rapport singulier du sujet à la structure du langage qui le fonde. La définition stricte que nous en adoptons est qu'il est effet de signifiant. Un pendant intrinsèque de ce postulat, constitutif de la subjectivité, est la dépendance à la catégorie de l'« Autre », sorte de modèle représentatif du monde social, que chacun se construit. Le sujet reçoit le matériel langagier de cet Autre, figuré au cours du développement au travers des institutions rencontrées (la famille, l'école...). Il s'en approprie la batterie de signifiants, qui lui permet de se situer vis-à-vis du langage, et de produire du sens en réponse aux questions de son être.

²⁸⁸ Laplanche, J., *Problématiques III – La Sublimation*, PUF, 2008 (1^{ère} éd. 1980), p. 108.

²⁸⁹ Schaeffer, *Les Célibataires...*, déjà cité, pp. 163-167.

²⁹⁰ Lacan J., *Séminaire III, Les Psychoses*, déjà cité, p 401.

La notion d'Autre vise à rendre compte de la condition de l'homme en tant qu'être social. Elle permet de formaliser que la question du collectif, et par extension de la vie en communauté, est d'emblée associée à la constitution du sujet. Le bain de signifiants dans lequel il est plongé dès les premiers instants de sa vie le délimite, néanmoins la notion d'Autre lui permet de s'aménager une liberté vis-à-vis de ses déterminismes.

Nous nous basons sur la définition de Pierre Bruno²⁹¹ : « *l'Autre, c'est à la fois le « trésor des signifiants », le lieu de la vérité que cette existence du langage impliquerait, enfin le corps qui supporte l'un et l'autre [...]* ». La prise de l'ordre symbolique sur l'organisme est telle que l'humain se trouve radicalement séparé de toute naturalité.

Alfredo Zénoni étaye ce paradigme : « *la notion de l'Autre parlant surclasse la notion du « milieu » plus ou moins favorable à l'éclosion du patrimoine génétique, parce que son incidence sur le « génotype » lui-même est déterminante, prépondérante* ». Il poursuit : « *bien avant d'interagir sur le plan du développement, l'Autre a déjà agi [...] en détachant le petit bonhomme à naître du déterminisme présumé de son équipement biologique pour le façonner comme un sujet et, par là même, objet de son désir* ». Cela implique que le sujet se trouve originellement pris dans sa modélisation de l'Autre, et il en émerge de manière réflexive : « *sa présence de vivant est devenue la signification, plus ou moins réalisée, du fantasme de l'Autre* »²⁹². L'altérité incorporée nécessite pour trouver une issue « saine », une opération de séparation. La clinique des psychoses nous enseigne qu'un défaut de cette opération, entraîne une aliénation du sujet vis-à-vis de l'objet (et des significations) du fantasme de l'Autre, le vouant ainsi à des phénomènes de corps débordants.

Lacan rend compte d'une partie de l'opération analytique vis-à-vis de l'Autre : « *par l'effet de parole, le sujet se réalise toujours plus dans l'Autre, mais il ne poursuit déjà plus là qu'une moitié de lui-même. Il ne trouvera son désir que toujours plus divisé, pulvérisé, dans la cernable métonymie de la parole. L'effet de langage est tout le temps mêlé à ceci, qui est le fonds de l'expérience analytique, que le sujet n'est sujet que d'être assujettissement au champ de l'Autre, le sujet provient de son assujettissement synchronique dans ce champ*

²⁹¹ Bruno P., « Les Flèches et la Barrière », dans : Lacan Passeur de Marx, L'Invention du Symptôme, Erès, 2010.

²⁹² Zénoni A., Le Corps de l'Être Parlant, De l'Évolutionnisme à la Psychanalyse, De Boeck et Larcier s.a., 1998 (1^{ère} éd. 1991), pp. 39-42.

de l'Autre. C'est pour cela qu'il faut en sortir, s'en sortir et dans le s'en sortir, à la fin, il saura que l'Autre réel a, tout autant que lui, à s'en sortir, à s'en dépatouiller. C'est bien là que la nécessité s'impose de la bonne foi, fondée sur la certitude que la même implication de la difficulté par rapport aux voies du désir est aussi dans l'Autre »²⁹³.

Ainsi donc, l'approche du sujet est indissociable de son rapport à l'Autre. Nous abordons les activités humaines, telles que celles qui nous intéressent, au travers de ce prisme. Nous relativiserons la portée de cette approche au fait que les notions évoquées ont été construites dans le cadre du référentiel psychanalytique, à valeur notamment de formation du psychanalyste. Néanmoins, nous croyons en leur portée opératoire pour aborder nos questions dans les champs qui nous intéressent.

Nous suivons Alfredo Zénoni²⁹⁴ qui s'oppose à une conception d'un être humain qui soit « mi – animal, mi – esprit », selon une dichotomie de nature et de culture bien répandue. Il suffit d'observer, dans le domaine du rapport au corps, la question de la sexualité, pour constater que l'humain diffère radicalement de l'animal. C'est aussi le constat que l'on peut faire concernant les divers maux de l'espèce humaine (les symptômes qui la caractérisent), marquant une essence bien spécifique.

De par sa condition symbolique, l'être humain ne peut recevoir son être que de l'Autre. C'est avec un corps immature, coupé de toute possibilité de survie qu'il vient au monde. Parallèlement à cette condition néotène, le petit d'homme dépend de son image : on le remarque au travers du stade du miroir, avec le ravissement associé à la reconnaissance de son image. Le rapport aux pairs, foncièrement spéculaire (l'enfant pleure après avoir tapé son semblable ou de le voir tomber), prouve également cette dépendance. Cette aliénation à l'image se détermine du fait du bain dans le langage.

Zénoni nous fournit un schéma qui rend compte de la théorie psychanalytique du corps, subvertissant la dichotomie classique entre le corps et l'esprit :

²⁹³ Lacan J., *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Seuil, p. 211.

²⁹⁴ Zénoni A., « De l'Organisme au Corps », dans : *Le Corps de l'Être Parlant*, déjà cité, pp. 69-90.



On remarque au cours du développement, un stade se situant après le stade du miroir, durant lequel le petit d’homme croit plus aux récits qu’à sa perception, par exemple lorsqu’on lui explique que son image dans le miroir bouge avec un temps de retard, il se met à percevoir ce retard²⁹⁵. On peut supposer que cette époque du primat du signifiant dans le rapport au monde est celle de la greffe effective du langage sur l’organisme, qui lui, reste et sera toujours silencieux. La greffe du langage sur l’organisme amène à considérer que les données de la perception sont directement influencées par les considérations signifiantes du sujet.

A propos de la jouissance

Eloignons-nous un instant du texte d’Alfredo Zénoni pour aborder une définition de ce qu’est la jouissance en psychanalyse. En un sens strict, elle est ce qui est « mis en réserve » à parler. Le fait de parler ayant pour incidence de se mettre en lien aux autres, il implique de se décaler d’un plaisir purement autoérotique. Ce dernier se « récupère » du côté imaginaire narcissique, mais au passage il y a une perte, une transformation.

Freud se situe au plus proche de la notion de jouissance avec la notion d’« *au-delà du principe de plaisir* »²⁹⁶. Il s’agit pour lui de rendre compte des activités initialement basées sur un plaisir, ou une recherche de plaisir, comme par exemple le fait de boire un

²⁹⁵ Cyrulnik B., *Ivres Paradis, Bonheurs Héroïques*, Odile Jacob, 2016, p. 194, citant Zazzo R. (1993).

²⁹⁶ Freud S., *Au-Delà du Principe de Plaisir* (1920), PUF, Quadrige, 2013.

verre de vin, mais qui dérivent vers l'excès, voire ayant des effets néfastes pour le bien-être ou la santé. Les comportements contraints obsessionnels sont un exemple de dérive du principe de plaisir. Au travers de ces comportements, le sujet se trouve être le jouet d'une force affectant son corps, qu'il ne peut contrôler, et qui pourtant provient de lui-même. Cela peut devenir, pour le névrosé, motif d'une plainte, aboutissant à une demande pour un travail de parole²⁹⁷.

Dans le modèle de l'au-delà du principe de plaisir, le sujet est l'objet d'une jouissance Autre, se déroulant sur la scène de l'inconscient. La jouissance peut adopter de multiples formes et représentants. Au sens courant, c'est au travers de la sexualité qu'elle s'exprime. En droit, elle rejoint la notion de propriété.

Alain Vanier nous donne un aperçu du concept dans l'enseignement de Lacan²⁹⁸. C'est un enjeu essentiel d'une cure psychanalytique. C'est un terme travaillé à la fois depuis l'enseignement de Georg Wilhelm Friedrich Hegel dont il est extrait, et depuis la notion freudienne de *libido*. Il est considéré dans ses rapports au plaisir, ainsi que dans sa dimension juridique : il renvoie à l'état de possession et à la façon de profiter des objets (on parle de « *jouir de l'usufruit de quelque chose* »). Il est intéressant de noter que dans cette acception, on ne peut pas jouir entièrement d'un objet, mais profiter de son utilisation ou de son produit. Lacan formule qu'« *il n'y a de jouissance que du corps* », marquant que l'objet primordial de possession du sujet est son corps. Il avance également que « *le plaisir est une barrière à la jouissance* »²⁹⁹.

²⁹⁷ C'est dans le discernement du rapport du sujet à l'Autre qu'un levier de changement peut être trouvé. Aborder l'inconscient comme « discours de l'Autre » permet de considérer le comportement de contrainte (par exemple) comme assurant une fonction de vérification vis-à-vis de l'Autre.

²⁹⁸ http://www.psynem.org/Pedopsychiatrie_psychanalyse/Clinique_et_concepts/Jouissance. Nous paraphrasons ici son propos.

²⁹⁹ La citation exacte est celle-ci : « *Toute formation humaine a pour essence, et non pour accident, de réfréner la jouissance. La chose nous apparaît nue – et non plus à travers ces prismes ou lentilles qui s'appellent la religion, philosophie... voire hédonisme, car le principe de plaisir, c'est le frein de la jouissance* » dans : Lacan J., *Autres Ecrits*, Seuil, 2001, p. 364.

La jouissance prend forme notamment dans la propension humaine à la répétition. Le sujet, dès ses premiers moments de vie, s'arrange pour reproduire les événements qui le concernent et le marquent, plaisirs et traumatismes indifféremment.

Le jeu de la bobine, repéré par Freud chez son petit-fils Ernst, est à ce titre particulièrement édifiant : le petit d'homme s'amuse à répéter symboliquement le départ et le retour de sa mère. C'est tout le fondement des capacités à rendre l'absent présent et à la représentation qui se concrétisent dans ce jeu. Les moyens langagiers se mettent en œuvre (« fort » - « da »³⁰⁰), et l'objet de substitution, insignifiant, fonde l'activité. Lors du retour de la mère Freud remarque que le sentiment agréable n'est plus le même.

Lacan note que le langage interdit la jouissance. Cela peut s'entendre au sens de barrage, qui prend forme vis-à-vis du fait incestueux. Mais l'interdiction se comprend aussi dans le sens que la jouissance est dite entre les mots (« inter-dite »), ce qui lui permet en quelque sorte de circuler, et d'orienter la vie du sujet dans son rapport au langage. Le célèbre aphorisme : « *il n'y a pas de rapport sexuel, sauf entre les générations* » peut s'entendre comme le fait qu'il n'y a pas de mise en rapport des sujets grâce à la sexualité, sauf au travers des expériences primordiales érogènes de l'enfant. Le terme de jouissance vient contrer l'idée du langage comme structure omnipotente de l'enseignement lacanien, ainsi que l'idée d'une cure analytique qui se mènerait uniquement par le prisme du symbolique. Cette dernière tournerait en rond, puisqu'un signifiant renvoie toujours à un autre signifiant. La jouissance vient rectifier un langage qui serait abordé sans sa dimension d'affect et d'imaginaire. La parole symbolise et maîtrise, mais elle met en jeu le corps dans son système perceptif. Il y a une matérialité de la langue, qui ne se réduit pas au langage, et peut être pétrie et travaillée au même titre que tout matériau. Les sons reçus de l'Autre sont dans les premiers temps hors-sens. Le nourrisson les reproduit au travers de ses babilllements, ses propres sonorités. Ce qui est adressé à l'enfant laisse des traces, expliquant les traits de sa sensibilité ultérieure.

³⁰⁰ A la vérité, les vocables utilisés par Ernst sont « o » et « a », que Freud perçoit comme correspondant à ces termes, « loin » et « là » en français.

Lacan prend appui sur le phénomène de l'orgasme pour montrer qu'un certain type d'accès à la jouissance, partiel, est possible. Cet accès est teinté de limitation, qui se concrétise dans la période réfractaire, se produisant juste après, limitation physiologiquement inscrite dans le corps³⁰¹.

La jouissance est donc interdite, mais des bribes en sont accessibles, qui ouvrent sur le rêve d'une jouissance illimitée. C'est ainsi que l'usage de toxiques et les addictions peuvent être abordés. La valorisation postmoderne de la consommation se base sur la promesse d'un accès à la jouissance. Mais le désir au sens lacanien se fonde du manque : l'objet trouvé, saisi ou consommé, n'est jamais tout à fait conforme aux attentes du sujet. Le fond du désir est toujours incestueux, mais du fait de la perte primordiale Lacan en vient à formuler que « *le désir est une défense contre la jouissance* ». La deuxième tétée n'est pas tout à fait identique à la première : ce qui est retrouvé n'est jamais tout à fait identique à ce que l'on recherche. Ce qui nous oriente, c'est la recherche des traits qui ont accompagné nos premières jouissances et nos pertes primordiales.

Alain Vanier explique : « *au fond, on quête la retrouvaille d'une jouissance perdue, qui, parce que perdue, est ensuite reprise comme interdite, c'est ça la fonction de l'Œdipe – du coup si c'est interdit, ça permet d'envisager la transgression, et ça fonde le désir. Mais en réalité elle est radicalement perdue. Et nous essayons de la retrouver en suivant les traces qui sont précisément celles qui nous ont fait perdre la jouissance. En devenant des sujets du langage, le langage nous fait perdre ce rapport immédiat jouissif aux choses, etc. Mais une fois que nous sommes devenus des sujets du langage nous n'avons plus que le langage, plus que cette série de marques, de traits, etc, pour essayer de retrouver ce qui a été perdu, précisément par ce par quoi on l'a perdu [...]* ».

³⁰¹ A titre de parallèle, citons Charles Nicolle dans *La Biologie de l'Invention* cité par Jean-René Vergès, dans *Jeux et Sports*, déjà cité, pp. 434-435 : « *j'ai montré le calme, l'indifférence, l'apathie, le morne ennui qui suit, chez l'inventeur, l'éclair de la découverte* ». On remarque aussi le qualificatif occasionnel de l'orgasme : « *petite mort* », qui peut également désigner le sommeil, ou des spasmes nerveux. Ainsi, la jouissance a à voir avec la mort représentée, et avec les expériences qui prennent une valeur de rapprochement, de vécu de la mort.

Enfin, une dimension fondamentale de la jouissance, raison pour laquelle la psychanalyse s'y intéresse et la caractérise comme telle, est celle qui touche au symptôme. Il y a une satisfaction inhérente à tout symptôme – Freud la qualifie de sexuelle – c'est pour cette raison qu'il n'est pas aisé de se débarrasser de son ou ses symptômes. Toute cure analytique considère donc la jouissance du sujet comme centrale.

Par ailleurs, une jouissance apparaît avec toute expérience de douleur : « [...] c'est seulement à ce niveau de la douleur que peut s'éprouver toute une dimension de l'organisme qui autrement reste voilée »³⁰². Cette observation est éclairante pour approcher les phénomènes artistiques et sportifs dans lesquels est mise en jeu une expérience de douleur. Celle-ci peut en effet être considérée comme une révélation d'un au-delà du corps. C'est en ce sens elle qu'on peut dire qu'elle est plaisir d'un déplaisir. La douleur lorsqu'elle est inscrite dans un trait masochiste, relève d'un certain rapport à l'Autre, où le sujet s'efface activement, théâtralement, et recherche la jouissance de l'Autre dont il se fait l'objet, l'esclave, voir la victime sacrificielle. Mais la douleur peut tout à fait être recherchée en tant que telle : c'est ce qu'André Terrisse met en évidence avec certaines démarches de recherche du Knock Out chez les boxeurs³⁰³.

Remarquons au passage que la jouissance peut également prendre forme, du côté des spectateurs, dans les délectations à assister aux accidents, aux moments de chutes ou d'échecs. A ce titre les insistances des réalisations télévisées à montrer certaines scènes douloureuses en boucle sont révélatrices d'une légitimation de la jouissance. De même les sentiments parfois exprimés par les spectateurs de certaines performances artistiques, de l'ordre du sadisme, sont qualifiés d'« intéressants ».

³⁰² Lacan J., La Place de la Psychanalyse dans la Médecine (1966), conférence à la Salpêtrière.

³⁰³ Terrisse A., déjà cité, p. 132.

Retrouvons Alfredo Zénoni, qui nous indique que le statut du corps vis-à-vis de la jouissance est double. Il est d'une part ce qui, du vivant, échappe à l'inscription dans le langage, il est hors du champ de la connaissance. *« De ce point de vue, l'expérience du corps est une expérience de suspens, de non – réalisation [...] d'autre part, le corps est aussi marqué par ce qui fait discontinuité dans la chaîne symbolique, par ce qui manque de symbole et de programme. Le moment de l'agir [...] est un moment qui, tout guidé qu'il puisse être par un idéal, ou par l'identification, est comme tel, sans support ».*

Faire un pas (même s'il s'agit d'un pas identique à celui d'autres) touche à l'ordre de la solitude de chacun. *« Le moment de l'acte est d'un autre ordre que le symbolique, c'est plutôt un vide dans le symbolique – où l'on est tout à fait seul, sans Autre »³⁰⁴.* Ainsi donc, avec le concept de jouissance, on peut dire d'un côté que le corps échappe à la prise signifiante. D'un autre côté, il est le support de l'impossible à dire, de ce qui reste d'insaisissable par le biais de la langue. Cet insaisissable se loge dans l'acte.

A propos de la perception : la question du réel

De quel(s) moyen(s) perceptif(s) un tel corps dispose-t-il ? Nous venons de considérer que le corps est pris dans le langage, et en tant que tel il est le lieu d'un assujettissement singulier. Il peut être amené à vivre des expériences hors de lui-même, des plaisirs extrêmes qui se trouvent toujours limités (dans le temps ou dans le social). Quelle(s) réalité(s) un tel corps permet-il donc d'appréhender ?

« [...] Même Maurice Merleau-Ponty ne semble pas franchir ce pas : pourquoi ne pas entériner le fait que la théorie de la perception n'intéresse plus la structure de la réalité à quoi la science nous a fait accéder en physique.

[...] Qu'il nous suffise d'indiquer dans quelle direction le philosophe tente d'articuler ces faits (par exemple les variations de lumière, de couleurs, etc., corrélées à du savoir ou au voisinage de quelque autre phénomène visuel), en tant qu'il est fondé à leur donner asile,

³⁰⁴ Zénoni A., déjà cité, p. 86.

soit en ceci au moins que tout un art de création humaine s'y rattache que la réalité physicienne réfute d'autant moins qu'elle s'en éloigne toujours plus, mais qu'il n'est pas dit pour autant que cet art n'a de valeur que d'agrément, et qu'il ne recèle pas quelque autre accès à un être, dès lors peut-être plus essentiel »³⁰⁵.

Lacan souligne ici la division introduite par la science, qui laisse le sujet en quelque sorte étranger à son être. L'accès artistique au réel comporte une valeur de restauration. Néanmoins, il n'existe pas de lieu d'unité de l'être, qui pourrait se traduire par une présence « dans-par-à travers un corps ». Il est contre l'idée d'un état antérieur à la réflexion, qui par l'expérience permettrait de discerner le monde et la conscience qu'éprouve le sujet de lui-même. Il y a dans la théorie de la perception une sorte de rejet de l'Autre, qui est pourtant un incontournable du sujet.

Lacan (1974)³⁰⁶ dissocie le réel de la science et le réel du sujet : « le réel auquel nous pouvons accéder, c'est par une voie tout à fait précise, c'est la voie scientifique, c'est-à-dire les petites équations. Et ce réel-là, le réel réel, si je puis dire, le vrai réel, c'est celui justement qui nous manque complètement en ce qui nous concerne, car de ce réel, en ce qui nous concerne, nous en sommes tout à fait séparés, à cause d'une chose tout à fait précise dont je crois quant à moi, encore que je n'aie jamais pu absolument le démontrer, que nous ne viendrons jamais à bout ; nous ne viendrons jamais à bout du rapport entre ces parlêtres que nous sexuons du mâle et ces parlêtres que nous sexuons de la femme. Là, les pédales sont radicalement perdues ; c'est même ce qui spécifie ce qu'on appelle généralement l'être humain ; sur ce point il n'y a aucune chance que ça réussisse jamais, c'est-à-dire que nous ayons la formule, une chose qui s'écrive scientifiquement.

D'où le foisonnement des symptômes, parce que tout s'accroche là. C'est en ça que Freud avait raison de parler de ce qu'il appelle la sexualité. Disons que la sexualité, pour le parlêtre, est sans espoir. Mais le réel auquel nous accédons avec des petites formules, le vrai réel, ça, c'est tout à fait autre chose. Jusqu'à présent, nous n'en avons encore comme résultat que des gadgets, à savoir : on envoie une fusée dans la lune, on a la télévision, etc.

³⁰⁵ Lacan J., « Maurice Merleau-Ponty », dans : *Autres Ecrits*, Seuil, 2001, p. 175-184.

³⁰⁶ Conférence au Centre Culturel Français le 30/03/1974.

Ça nous mange, mais ça nous mange par l'intermédiaire de choses quand même que ça remue en nous. Ce n'est pas pour rien que la télévision est dévoreuse. C'est parce que ça nous intéresse, quand même. Ça nous intéresse par un certain nombre de choses tout à fait élémentaires, qu'on pourrait énumérer, dont on pourrait faire une petite liste très très précise. Mais enfin on se laisse manger. C'est pour ça que je ne suis pas parmi les alarmistes ni parmi les angoissés. Quand on en aura son compte, on arrêtera ça, et on s'occupera des vraies choses, à savoir de ce que j'appelle la religion ».

Nous comprenons à ce niveau, la religion comme le fait de croyance envers un Autre, quel qu'il soit. Résumons. Lacan fait bien une distinction entre le réel de la science et le réel du sujet. Ce dernier se traduit notamment au niveau de la question de la sexuation et de la sexualité, c'est ce que toute psychanalyse recueille. Le sujet passe inévitablement par la question de ce qu'il est, et de ce que (lui) veut l'Autre. A cette occasion, il accepte de se « ranger », de se placer, sous le signifiant « homme » ou « femme ». Il se trouve que dans toute relation aux autres, et bien sûr particulièrement dans la relation à l'autre sexe, on se demande si l'on est vraiment un homme (ou une femme). Il y a une « inaptitude » du sexuel « à s'avérer ». De sorte que « la sexualité fait trou dans la vérité. La sexualité est le terrain où l'on ne sait sur quel pied danser à propos de la vérité »³⁰⁷. Les solutions sont souvent socialement construites (institutions, lois, modes), l'organisme est silencieux à ce propos (comme pour tous les autres propos, d'ailleurs). Les énoncés que l'Autre donne sont de l'ordre religieux. La question du sexuel, dans le temps de la science qui est le nôtre, se trouve donc du côté de l'intimité du sujet.

La situation de la performance oscille, nous semble-t-il, au plan de la collectivité, entre le domaine de ce qui nous « dévore », et le domaine de la religion. Mais nous postulons que cette pratique du sujet de la science, peut fournir, selon ses déclinaisons, une marge pour respirer – si le réel y est cerné plus que recouvert, c'est-à-dire si une place lui est aménagée. Dans le cas d'une production artistique, qu'elle soit création plastique ou performance, nombreux sont les témoignages de questionnements sur le rapport à la réalité, passant par des états corporels modifiés. Cela peut se traduire en affects intenses, en troubles relationnels... A titre illustratif, on peut considérer l'exemple célèbre de

³⁰⁷ Lacan J., *Mon Enseignement* (conférences de 1967-68), Seuil, 2005.

Monet préparant ses Nymphéas : colères noires, lacérations de tableaux, déprimés³⁰⁸... Dans ses conférences sur la peinture, Deleuze parle du chaos que traversent les artistes. Evoquons à nouveau Yann Marussich qui dans ses intenses modifications de son rapport à la réalité et à son corps, parvient à sortir indemne de ses performances pour le moins dangereuses. La sorte de subversion que la performance opère se situe aux deux niveaux du réel du sujet, et du réel du corps cerné par la science.

Telles que nous les abordons, au niveau subjectif, perception et réalité présentent comme caractéristiques d'être historiquement et culturellement situées, modifiables, fluctuantes, limitées. Elles sont dépendantes des signifiants, sens et symboles qui leur sont attribués, sachant que ceux-ci ne réussissent pas à en rendre compte totalement. Ce « reste » est constitutif du sujet. C'est à partir de là qu'il érige tout ce qui relève de son imaginaire, au sens plus visuel que fantasmatique du terme.

La clinique de la décompensation psychotique nous enseigne qu'il est possible que la réalité soit totalement remise en cause. Lacan parle d'un « *désordre provoqué au joint le plus intime du sentiment de la vie chez le sujet* »³⁰⁹. Le phénomène des hallucinations prouve que la perception est dans une certaine mesure, indépendante d'une réalité, qui n'est pas un donné. Cataloguer comme « fous » ceux qui présentent des hallucinations et des délires, sans chercher à en comprendre les ressorts, ce n'est pas faire cas de ce qui fait l'humain³¹⁰. Dans les phénomènes d'hallucination, le sujet psychotique ne se reconnaît pas comme en étant le producteur, et il ne s'y reconnaît pas tout court. Le délire est une tentative de restauration d'une réalité en fonction des hallucinations. Il s'origine souvent dans des événements et expériences connus du sujet. Il peut se servir des actualités, des relations à son entourage... pour établir un scénario dans lequel il occupe une place bien établie. Le propre de la réalité psychotique est de ne pas souffrir d'incertitude. C'est ainsi que Lacan parle de « *connaissance paranoïaque* ».

³⁰⁸ Voir le témoignage de sa seconde épouse datant de 1908, retranscrit dans « Les Impressionnistes », revue *Geo Art*, 05-06/2012, p. 68.

³⁰⁹ Lacan J., « D'une Question Préliminaire à tout Traitement Possible de la Psychose », dans : *Écrits II* (1966), Seuil, 1999, pp. 9-61.

³¹⁰ Lacan J., « Propos sur la Causalité Psychique », dans *Écrits I*, déjà cité, pp. 150-192, chapitre sur lequel nous appuyons pour ce paragraphe.

Réalité, sujet, Autre, objet

Il convient ici de continuer notre propos en introduisant ce qu'il en est de la théorie psychanalytique des rapports subjectifs à l'objet, constitutifs de la réalité. La construction d'un rapport au monde et aux objets est pulsionnelle, et synchronique de l'assomption du moi. Durant la petite enfance, le plaisir se dissocie du besoin avec l'identification des zones érogènes qui sont des lieux élus pour les soins et les attentions. Les sphères orale, anale, génitale sont des lieux d'échanges, et sont privilégiées par le sujet en devenir du fait de l'investissement de son entourage à leur endroit. Le regard et la voix cristallisent le sentiment d'existence et le mode d'être en relation aux autres.

Tout objet matériel entre dans le prisme de cette structuration en objets électifs, où le corps est mis en jeu. Le rapport aux objets est d'ordre réflexif, spéculaire. Toute perception et tout choix d'objet comportent une dimension auto – érotique d'auto – définition, donne une consistance à l'être du sujet du fait d'être chargé de significations. L'« *identification à l'objet est au fond de toute relation à l'objet* »³¹¹. Par ailleurs, toute demande en lien aux objets ou aux besoins, dérive en demande d'amour.

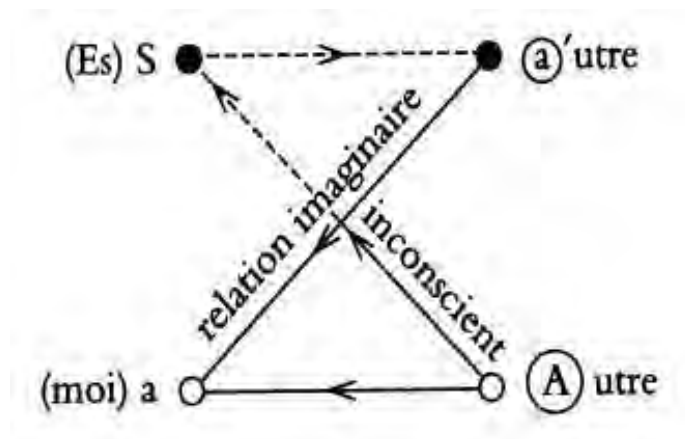
Le moi se constitue primitivement dans une intrication à l'image des autres, ce qui se révèle dans le phénomène du transitivity : l'enfant pleure quand il en voit un autre tomber, et il pense avoir lui-même reçu le coup qu'il a distribué³¹². « *Ainsi, point essentiel, le premier effet qui apparaisse de l'imgo chez l'être humain est un effet d'aliénation du sujet. C'est dans l'autre que le sujet s'identifie et même s'éprouve tout d'abord* ».

Lacan évoque l'intuition hégélienne : « [...] *l'homme n'a pas d'objet qui se constitue pour son désir sans quelque médiation, ce qui apparaît dans ses besoins les plus primitifs, en ceci par exemple, que sa nourriture même doit être préparée [...]. Dans ce mouvement qui mène l'homme à une conscience de plus en plus adéquate de lui-même, sa liberté se confond avec sa servitude* ». La dialectique du maître et de l'esclave apparaît donc à la fois constitutive du psychisme, et couramment présente dans les rapports humains.

³¹¹ Lacan J., *Séminaire IV, La Relation d'Objet* (1956-57), éd. num. de P. Valas, p. 27.

³¹² Lacan J., « Propos sur la Causalité... », déjà cité, citant les travaux de Charlotte Bühler. Ici nous nous appuyons à nouveau sur ce chapitre.

C'est à partir du constat de l'importance centrale de l'image et de l'autre dans la construction du sentiment de réalité du petit d'homme, que se développe la conceptualisation du stade du miroir. L'enfant, entre six et dix-huit mois, découvre et jubile face à son image, préalablement désignée par l'autre (l'adulte) comme étant la sienne. Lacan déduit de cette étape le schéma « L », illustrant ce qui se joue dans une relation où le sujet soutient une parole adressée.



Ce schéma permet d'illustrer des principes de la position de l'analyste³¹³. Il doit se situer quelque part dans le grand Autre, il y a « absence de l'analyste en tant que moi », dit-il, il doit être « assez mort pour ne pas être pris dans la relation imaginaire ». Il s'agit d'éviter de s'incarner en a', en l'autre, que le sujet au niveau de son moi instaure dans une relation imaginaire. Cette relation imaginaire se concrétise avec les demandes de conseil, les interactions directes suscitées par l'analysant. Le rôle de l'analyste qui demande le respect de la règle de l'association libre, est de faire entendre et analyser au sujet quel rapport il entretient avec son Autre. C'est ainsi qu'il peut être envisagé que l'analysant se dégage peu à peu du discours du maître qui organise l'inconscient.

« Dans les intervalles du discours de l'Autre, surgit dans l'expérience de l'enfant ceci, qui y est radicalement repérable – « il me dit ça, mais qu'est-ce qu'il veut ? » [...] tous les « pourquoi ? » de l'enfant témoignent moins d'une avidité de la raison des choses, qu'ils ne constituent une mise à l'épreuve de l'adulte, un « pourquoi est-ce que tu me dis ça ? » toujours ressuscité de son fonds, qui est l'énigme du désir de l'adulte [...].

³¹³ Lacan J., *Séminaire III, Les Psychoses*, 1955-56, éd. num. de P. Valas, notamment la leçon du 14/03/1956, pp. 352-381.

Le premier objet qu'il propose à ce désir parental dont l'objet est inconnu, c'est sa propre perte – « veut-il me perdre ? ». Le fantasme de sa mort, de sa disparition, est le premier objet que le sujet a à mettre en jeu dans cette dialectique [...] – nous le savons par mille faits, ne serait-ce que par l'anorexie mentale ... »³¹⁴. L'objet constitué dans le psychisme, est d'emblée associé à sa perte. Les objets investis par le sujet, cristallisant son attention (qu'ils soient chéris ou haïs), sont, tout comme lui-même en tant qu'objet de l'Autre, susceptibles d'être perdus.

C'est ici que nous devons aborder ce qui peut paraître un forçage pour le lecteur qui ne se trouve pas au fait de l'expérience analytique. Celle-ci révèle que le sentiment de réalité s'origine dans le complexe d'Œdipe. C'est à partir du statut de l'objet considéré comme d'emblée perdu, qu'il est envisageable de penser le complexe de castration, tel que le théorise Freud dans les Trois Essais sur la Théorie Sexuelle (1905). Angoisse de perdre le phallus (pour le garçon) et désir de l'avoir (pour la fille) sont pour Freud les premiers supports inconscients de la pulsion. Les observables de la physiologie sexuelle servent au petit d'homme pour constituer l'objet phallus, qu'il décline dans les registres de l'imaginaire et du symbolique. Le phallus est le signifiant du manque.

Le mystère de son être le pousse nécessairement à l'interrogation de l'origine des enfants. C'est là que prennent corps les signifiants « mère » et « père », non pas comme désignant forcément les personnes génitrices, mais fonctionnant comme premiers organisateurs de la structure langagière. Michel Lapeyre précise que « le Complexe d'Œdipe ne se réduit pas à une histoire de papa – maman : ni l'ethnologie, ni la sociologie, ni la psychologie ne peuvent en rendre compte. [...] Il est une affaire de discours »³¹⁵.

« Une fonction de puissance et de tempérament à la fois, – un impératif non plus aveugle, mais « catégorique », – une personne qui domine et arbitre le déchirement avide et l'ambivalence jalouse qui fondaient les relations premières de l'enfant avec sa mère et avec le rival fraternel, voici ce que le père représente [...] »³¹⁶. Le signifiant du père introduit à la fois la dimension de la loi (l'interdit) et celle de l'incertitude (sans vérification génétique,

³¹⁴ Lacan J., Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse, (1964-1965), éd. Seuil, déjà cité, p. 239.

³¹⁵ Lapeyre M., Au-Delà du Complexe d'Œdipe, Anthropos – Economica, 1997, p. 20.

³¹⁶ Lacan J., « Propos sur la Causalité... », déjà cité.

le père n'est père que parce qu'on l'identifie comme tel). Il est le signifiant du désir maternel, qui sauve l'enfant d'une identification totale au phallus imaginaire de la mère.

Le Séminaire X, sur l'angoisse, est l'occasion de réaliser que celle-ci ne provient pas du manque de l'objet, mais plutôt l'absence d'une place faite au manque. Lacan y formule que la possibilité de l'absence constitue la sécurité de la présence. « *Ce qu'il y a de plus angoissant pour l'enfant, c'est que justement ce rapport sur lequel il s'institue, du manque qui le fait désir, ce rapport est le plus perturbé quand il n'y a pas de possibilité de manque, quand la mère est tout le temps sur son dos et spécialement à lui torcher le cul, modèle de la demande, de la demande qui ne saurait défaillir* »³¹⁷. Le cas du petit Hans³¹⁸ illustre ce principe d'émergence de l'angoisse. Les protagonistes (sa mère, son père et Freud) identifient l'origine de ses troubles phobiques dans le moment de la menace de castration : en effet, à trois ans et demi, sa mère lui interdit le plaisir masturbatoire, évoquant que le Dr A. est capable de le castrer s'il continue. Lacan avance que la vérité de l'angoisse de Hans, c'est qu'il interprète la menace maternelle moins comme interdit de l'activité masturbatoire, que comme un désir démesuré à son endroit : désir de contrôler son plaisir, et donc d'être pris en totalité sous sa coupe. L'enfant se prend alors, imaginativement, pour le phallus de la mère. Son symptôme (la peur des chevaux et des voitures) a une fonction : il lui permet de loger son angoisse à l'extérieur.

Les phobies transitoires sont normales dans le développement de l'enfant. Pour éviter leur fixation, il convient à la fois que l'Autre maternel apparaisse au sujet comme castré, et que l'enfant lui-même ne s'identifie pas au phallus maternel.

Le phénomène phobique nous permet de nous rendre compte à quel point le rapport à la réalité du sujet s'enracine dans la constitution du moi, dans le rapport aux autres et dans les opérations signifiantes qui accompagnent leurs assomptions. La perception des objets est élective et signifiante. Le rapport à la réalité est pulsionnel. C'est ainsi que réalité et désir sont tout à fait congruents : « *le désir et la réalité ont un rapport de texture sans coupure* »³¹⁹.

³¹⁷ Lacan J., Le Séminaire X, L'Angoisse, éd. num. de P. Valas, p. 32.

³¹⁸ Freud S., « Analyse de la Phobie d'un Garçon de Cinq Ans », Cinq Psychanalyses, PUF, 2008, pp. 144-282.

³¹⁹ Lacan J., Le Séminaire XIV, La Logique du Fantasme, éd. num. de P. Valas, p. 11.

Ajoutons que toute réalité se trouve teintée d'incertitude. Cela est dû aux caractéristiques du langage, par lequel la vérité ne peut être que partiellement dite.

Soulignons également, à titre instructif, la formule lacanienne des rapports du fantasme au réel : « *il n'y a pas d'autre entrée pour le sujet dans le réel que le fantasme* »³²⁰.

Afin d'examiner la question pulsionnelle, dans le cadre de ce qui nous préoccupe, il convient d'explorer les rapports entre pulsion et sublimation.

Dans « Contribution à la Psychologie du Sport » (1923-25)³²¹, Hélène Deutsch propose d'approcher l'activité sportive principalement comme une décharge. Elle rend compte du cas d'un patient très investi dans divers sports. Dans son anamnèse, elle met en continuité l'angoisse associée à un rêve enfantin, dans lequel apparaît la forme sphérique matérialisée sous divers objets menaçants. A quatre ans, la lutte contre sa masturbation s'accompagne de peurs classiques (le noir, la solitude), mais aussi de rêveries comprenant l'angoisse de la main paternelle qui s'avance vers lui pour le punir.

A huit ans, il est gagné par une agoraphobie révélée et expliquée seulement en fin d'analyse, refoulée jusque-là. Sa crainte porte, comme en écho à la prime enfance, sur la possibilité qu'une balle lui tombe sur la tête – la balle se substituant à la main paternelle, mais aussi au membre sexuel, à la fois masculin et féminin. Hélène Deutsch souligne que la phobie du patient ne dure pas longtemps, et qu'il développe par la suite « *un goût démesuré pour le sport [...] justement pour les sports de balle et de ballon* ».

Elle compare la phobie et le sport : dans la première l'émotion et le mouvement de fuite prennent le dessus, dans le second le sujet contrôle la situation. La phobie est une traduction de l'angoisse de castration, en la logeant dans un objet extérieur. La balle y est substituée à la main paternelle. La solution sportive s'avère plus efficace que celle de la phobie, l'extériorisation de la tension dans l'objet se conjuguant au plaisir du jeu.

³²⁰ Lacan J., « Logique du Fantasme, Notice », annuaire 1967-68 – École Pratique des Hautes Etudes – Section de sciences économiques et sociales pp. 189-194, disponible en ligne.

³²¹ Deutsch H., Les Introuvables, Cas Cliniques et Autoanalyse, 1918-1930, Seuil, 2000, pp. 69-73.

« Dans le sport [...] les conditions optimales sont créées pour liquider cette angoisse : attitude d'attente, évaluation du danger, mise à l'épreuve des forces personnelles, attaque rationnelle et défense ». L'angoisse y est apparentée à un objet : l'adversaire, l'élément qui est à maîtriser (« la montagne, l'eau, l'air, etc. »). Elle peut surgir à tout moment, remarque Hélène Deutsch, déjouant l'édifice jusque-là solide : elle « peut naître au début d'une performance sportive – comme une sorte de trac – ou surprendre sur une barre de gymnastique, un sentier de montagne isolé ou un terrain de sport.

Elle prend alors le caractère d'une angoisse névrotique et elle indique que l'apparente maîtrise, déjouée, se trouve mise en échec ». L'édifice qui vacille, c'est celui des conflits internes au moi transposés entre le moi et le monde extérieur.

Hélène Deutsch, à son époque, est prise dans la conception freudienne de l'origine sexuelle de toutes les formations psychiques. La réprimande de la libido serait à la fois la source des pathologies, et le motif des investissements valorisés socialement. Nous allons voir que cette définition de la sublimation peut être remaniée. Nous trouvons le cas qu'elle expose tout à fait intéressant car il pose la question de ce à quoi le sport répond. Elle laisse sous-entendre qu'il remplace positivement la phobie, dans la lutte que le sujet établit avec le complexe de castration et la menace de mort.

« Agir, c'est arracher à l'angoisse sa certitude. Agir, c'est opérer un transfert d'angoisse »³²².

³²² Lacan J., *Séminaire X, L'Angoisse* (1962-63), éd. num. de P. Valas, p. 44.

2) Pulsion, sublimation.

La pulsion³²³ se trouve, par définition, fondamentalement en désaccord avec les capacités à vivre en société. Cette formalisation freudienne aboutit au Malaise dans la Civilisation (1929). L'origine de ce concept tient au constat que la notion d'instinct ne permet pas de rendre compte des comportements humains. La pulsion correspond au terme allemand *Trieb*, qui exprime l'idée d'une poussée. Freud part du postulat que la pulsion trouve sa source au niveau de zones corporelles érogénisées, évoluant au cours du développement. La pulsion est « un concept – limite entre le psychique et le somatique » (formule de 1905, dans les Trois Essais sur la Théorie Sexuelle). Elle est en soi toujours partielle, polymorphe, et son devenir peut être dévié. Sa conception économique doublée d'un ancrage physiologique, peut être dépassée avec les enseignements lacaniens, qui valorisent les effets du signifiant sur le corps. Ainsi, la pulsion provient d'une part du ratage des choses par le signifiant, et d'autre part de ses caractéristiques intrinsèques : chaque signifiant renvoie à un autre signifiant, et une chaîne signifiante présente une multitude d'interprétations possibles. La sublimation est l'un des quatre devenirs pulsionnels postulés par Freud dans Pulsions et Destins des Pulsions (1915), les trois autres étant : le renversement en son contraire, le retournement sur la personne propre et le refoulement. Ce dernier est le mécanisme explicatif du fonctionnement des névroses. Renversement et retournement sont élaborés à partir de l'étude de la perversion. Sur le terrain de la sublimation, l'acte permet à la pulsion de s'exprimer, de façon déplacée quant à son but initial de plaisir érogène, vers des buts « valorisés socialement ». C'est un point de vue énergétique, quantitatif.

Nous avons noté la remarque de Freud sur son incapacité à rendre compte du don artistique³²⁴. Nous avançons qu'il en est de même concernant les ressorts de la performance sportive. Pourtant, une vocation du champ psychanalytique est d'offrir les ressources conceptuelles pour penser les activités et mouvements humains, et nous donne des outils nécessaires à la construction de leur dimension éthique.

³²³ Pour ces quelques lignes, nous nous référons à l'article « Pulsion » (p. 359), et aux articles connexes : « Principe de Constance (p. 325), et « Représentant Psychique » (p. 411), « Renversement dans le Contraire » (p. 407), du Vocabulaire de la Psychanalyse, PUF, 2011 (1^{ère} éd. 1967), de J. Laplanche et J.-B. Pontalis.

³²⁴ Freud S., « La Création Littéraire et le Rêve Eveillé » (1908), éd. numérique Uqac, 2002.

Nombreux sont les auteurs du champ psychanalytique, Freud le premier, qui n'ont qui s'intéressent au champ de l'art. La multiplicité des ouvrages sur cette thématique, montre bien qu'un réel reste inaccessible, ne se laisse pas saisir.

On peut avancer que l'inscription à une place et le fait de trouver un écho social, peuvent avoir une conséquence motivationnelle. Convenant que cela n'est pas suffisant pour rendre compte de l'investissement singulier, à long terme, dans ce qui s'appelle couramment une passion, notre champ nous amène à apporter quelques autres éléments de réponse. Nous suivons Michel Lapeyre : le créateur peut se caractériser « *par un certain type d'accord qu'il se révèle capable de réaliser, en lui-même et pour lui-même, entre la position subjective de l'existence et la position subjective de l'être (ou en renversant l'ordre (entre) la sorte de chose qu'il apprend qu'il est et le genre d'usage qu'il consent à en faire, sans rien renier, sans céder à personne et sans se désister, ni se défilier)* »³²⁵.

Le créateur est ainsi impliqué de façon hautement singulière, il n'est pas seulement défini par sa production socialement valorisée. Nous nous intéressons aux performeurs, sportifs ou artistes, qui se situent à ce niveau d'implication. Dans cette définition, dont M. Lapeyre précise bien le caractère propositionnel, il y a la distinction entre être et existence. L'existence se caractérise pour nous par son caractère social, elle est du côté du déterminisme. L'être comporte une dimension d'absolu non mesurable.

Nous l'avons dit, selon notre approche, l'être humain est une espèce à part dans le monde du vivant. Il ne se distingue pas (de façon rédhibitoire) par son « intelligence » supérieure, ni sa « raison », ni sa pensée, ni même par le caractère symbolique de ses conduites, mais par la greffe du langage sur l'organisme. La définition stricte du sujet que nous adoptons est qu'il est effet de signifiant. Le sujet n'existe qu'en tant que représenté.

³²⁵ Lapeyre M., Psychanalyse et Création, déjà cité, p. 46.

La sublimation se place donc classiquement sur un plan économique, elle occupe une fonction vis-à-vis de la pulsion. La notion de pulsion³²⁶ apparaît dans le contexte freudien de la description de la sexualité³²⁷. Elle est d'emblée associée à ses différentes voies d'expression, qui sont ses composantes : orale, anale, génitale, impliquant une partition selon des zones érogènes, repérables très tôt dans le développement (même si les pulsions partielles infantiles se caractérisent par un jeu désorganisé).

Quantité primaire d'énergie, Freud formalise les quatre caractéristiques d'une pulsion : la poussée, la source, l'objet, le but³²⁸. Dans sa première théorie des pulsions, il émet une opposition entre deux grands types : les pulsions sexuelles et les pulsions d'autoconservation (du côté du moi, des besoins, du principe de réalité). Ces dernières fournissent un étayage pour les premières, qui s'autonomisent ensuite (à mesure de la maturation). Les pulsions sexuelles sont subdivisées selon qu'elles visent un objet extérieur (suivant une libido d'objet) ou le moi.

En 1920, avec son remaniement théorique général, Freud regroupe les divers types de pulsions sous la catégorie de pulsion de vie. Il y oppose le terme spéculatif et controversé de pulsion de mort. Nous avons évoqué que ce dernier est lié à la reconnaissance d'un « au-delà du principe de plaisir ». La pulsion de mort vise à rendre compte d'un fonctionnement humain non conforme à une logique instinctuelle, et à expliquer les faits psychopathologiques de répétition, d'agressivité, d'ambivalence, de sadisme et de masochisme. Elle correspond à une propension à retourner à un état antérieur, voire anorganique. Freud rencontre des difficultés à expliquer les rapports entre pulsion de mort et principe de plaisir. Elles correspondent au maintien de la contradiction interne de ce dernier vis-à-vis de l'état d'excitation interne, entre une tendance à la décharge complète et un penchant pour un maintien de niveau constant (qui tiendrait plus au principe d'inertie de 1895).

³²⁶ Nous nous référons surtout pour les lignes qui vont suivre à la revue effectuée dans : Laplanche J., Pontalis J.-B., Vocabulaire de la Psychanalyse, PUF, 2011 (1^{ère} éd. 1967), pp. 359-385.

³²⁷ Freud S., Trois Essais sur la Théorie Sexuelle (1905), PUF, 2012 (1^{ère} éd. 2010).

³²⁸ Freud S., Pulsions et Destins des Pulsions (1915), Petite Bibliothèque Payot, 2012.

En 1930³²⁹, Freud affirme qu'Eros a tendance à s'opposer à la constance, mais en 1938 il formule que le caractère de la pulsion de vie est d'opérer une liaison. La pulsion, et par extension la sublimation, recèlent ainsi des contradictions internes. Jean Laplanche au cours de ses Problématiques³³⁰ en effectue une revue concernant l'approche freudienne : comme il le souligne dans le Vocabulaire³³¹, le terme est très couramment utilisé dans le champ psychanalytique, bien qu'il souffre de ne pas renvoyer à une théorie cohérente. Il s'agirait chez Freud du processus par lequel les forces pulsionnelles de source sexuelle, trouveraient à s'exprimer ou à se décharger sans en passer par la sexualité. La sublimation fait ainsi appel au processus de déplacement.

Laplanche rapproche ce terme de la symbolisation. Toute production psychique est de l'ordre de la symbolisation, c'est-à-dire représentation d'une représentation ou représentation d'un affect (qui sans cela resterait flottant). Si l'on en reste au niveau économique, la question du critère psychopathologique se pose : comment décider de ce qui est de l'ordre du symptôme vis-à-vis de l'ordre de la sublimation ? Freud associe dans toutes ses élaborations le critère de « *valorisation sociale* » aux produits de la sublimation. Cela peut être traduit par le caractère de ce qui, via le collectif, passe dans le registre des biens³³². Toute sublimation est donc historiquement et culturellement située. Lise Demailly³³³ nous propose une définition de la sublimation comme « *processus psychique non universel, réversible, se caractérisant entre autres par la production d'objets socialement valorisés* ». L'effet en est une construction de liens, médiatisée par l'objet.

Nous souhaitons relativiser cette approche de la sublimation. Elle ne rend pas compte de l'origine de l'énergie pulsionnelle, sachant que nous suivons Laplanche dans l'idée qu'elle permet une régénération de cette énergie, et qu'elle ne correspond pas à une simple canalisation de l'énergie existante. Elle ne permet pas non plus d'expliquer les caractéristiques des objets socialement valorisés.

³²⁹ Freud S., Malaise dans la Civilisation (1929), PUF, 1989.

³³⁰ Laplanche, Problématiques III – La Sublimation, PUF, coll. Quadrige, 2008 (1^{ère} éd. 1980).

³³¹ Article : « Sublimation », Vocabulaire de la Psychanalyse, PUF, 2011 (3^{ème} tirage, 5^{ème} éd. 2007, 1^{ère} éd. 1967), pp. 465-467.

³³² Lacan J., Séminaire VII, L'Éthique, déjà cité.

³³³ Lise Demailly, « Sublimations ordinaires et savoir y faire avec le symptôme », *Cliniques Méditerranéennes* 2011/2 (n° 84), p. 155-168.

Le problème de l'approche freudienne de la sublimation, est de considérer que la pulsion, voire tout le réel, est susceptible de se résorber dans le symbolique. Or justement, la pulsion s'oppose au travail de la civilisation. Et elle l'oblige à se renouveler.

Lacan au cours du Séminaire VII, L'Éthique de la Psychanalyse, met à l'honneur les anamorphoses, prouesses techniques qui apparaissent à la Renaissance, avec l'avènement de la perspective. Il s'attarde notamment sur celle des Ambassadeurs (1533) d'Holbein et sur la transformation de L'Érection de la Croix (1610-11) de Pierre Paul Rubens, par Domenico Piola. Dans une anamorphose, l'attention du regardeur est attirée par le fait que l'objet est au premier abord indéchiffrable, il revêt un aspect énigmatique. Il est nécessaire de se placer à un certain bon endroit, ou d'utiliser un média (comme le miroir cylindrique), afin d'en percer le secret. Le plaisir est associé à la révélation de l'image cachée dans l'objet. La découverte de l'énigme comme signifiante, ajoutée à la réalisation de la difficulté technique, font le charme de ce procédé. Lacan explique l'intérêt de l'anamorphose en le faisant résider dans son pouvoir d'indication sur la subjectivité. L'anamorphose pointe que le sujet se situe quelque part, elle lui fait une place qui ne peut être à d'autres endroits, et il lui est agréable que cela soit reconnu. La place unique réservée au point de vue, représentée par l'anamorphose, contraste avec le règne de l'incompréhension qui préside à l'énigme initiale de l'objet anamorphique.

Il convient ici d'introduire le concept de Chose. Elle renvoie à cette distance entre le symbolique et la réalité, à l'incapacité du signifiant à résorber le réel. Elle est « *ce qui, du réel, pâtit du signifiant* »³³⁴. Elle renvoie à ce qui émerge du fait de la prise du signifiant sur la réalité, qui ne peut être totalement représentée. Une part en est distordue, malmenée, souffrante, car la réalité par les mots ne peut jamais être complètement atteinte, ce qui fait qu'elle demeure hypothétique. L'anamorphose comme objet énigmatique représente la Chose. Lacan rapproche structurellement esthétique et éthique, en ce sens que la création « valable », est celle qui fait une place à la Chose, qui la cerne, qui la représente. Pour lui l'exemple paradigmatique en est le vase, objet humain tout à fait primaire, fabriqué autour d'un vide. L'art « véritable » se définit comme une organisation autour d'un vide, là où le religieux préconise un évitement ou un voile sur la Chose.

³³⁴ Lacan J., *idem*, p. 142.

Isabelle Morin (2007)³³⁵ présente une revue assez complète de la logique du concept de Chose chez Freud puis chez Lacan. Ce concept est basé sur le ratage de la langue vis-à-vis des objets et du monde. Freud inaugure la Chose dans son *Entwurf, Esquisse d'une Psychologie Scientifique*, en rapport à sa modélisation de la réalité pour le sujet. Celle-ci s'inscrit d'emblée dans l'expérience de plaisir ou de déplaisir. Elle implique une opération de jugement, mettant en jeu la représentation par rapport à la perception. La Chose se dissocie des représentations de mots et de choses, en ceci qu'elle vise ce que les représentations ratent. Il s'agit du « trou » qui se trouve au cœur même des significations. Le sujet humain qui accepte d'être, se débrouille avec le langage comme « greffe » sur le corps. Il a, de par cette condition, affaire à la Chose. Le terme permettant de rendre compte de ses rapports à la Chose, c'est le fantasme.

La Chose est transposée chez Lacan, dans sa démarche de notation algébrique, par l'« objet (a) »³³⁶. Ce qui permet au sujet de se mettre en rapport avec l'objet (a), c'est le fantasme. Lacan le note « $\$ \diamond a$ » (le sujet lié par un poinçon à l'objet (a)).

Lacan donne la formule de la sublimation telle qu'il l'aborde dans son système logique : c'est « élever un objet à la dignité de la Chose ». Pour l'illustrer, il fait part d'une création décorative, presque triviale, de son ami Jacques Prévert : ce dernier a matérialisé une chaîne à partir de boîtes d'allumettes, collées au mur. Leur caractéristique est qu'elles sont reliées entre elles de façon « copulatoire », le tiroir de chacune s'insérant dans sa voisine. L'intérêt de cette petite création réside principalement dans le fait que l'objet – boîte est décalé de son usage ordinaire. C'est son aspect matériel pur qui est visé, dont l'utilisation est le support pour toutes sortes de significations...

La sublimation de la performance présente la particularité que c'est le corps qui se trouve porté au registre de la Chose. En sport, la visée de la fonction efficace du corps, se double d'un bousculement des schèmes moteurs et d'une subversion de ses états. En performance artistique, la présentation du corps dans sa matérialité crue amène à l'ouverture des diverses significations qui lui sont communément attribuées.

³³⁵ Morin I., « Les Mots et la Chose », *Psychanalyse*, n°8, 2007/1, p. 5-22.

³³⁶ Dire : « objet petit a ».

Daniel : « se changer soi, c'est faire changer le système ».

Nous avons eu la chance de pouvoir dialoguer avec Daniel, artiste performeur. Notre questionnement inaugural de l'entretien porte sur la douleur, sa fonction et sa nécessité dans l'œuvre.

Son éducation et son parcours l'ont amené à des activités qui développent une certaine tolérance à l'épreuve physique, qu'elle soit purement liée à des aspects physiologiques (avoir des courbatures à la suite d'un entraînement par exemple), ou au contenu de l'activité en elle-même (le fait de recevoir des coups). Initialement, il confie que la recherche de ces activités, multiples et intenses, a valeur de « *refuge, parce qu'à l'école c'était la cata, à la maison c'était la cata...* ».

Jeune adulte, il est amené à quitter le domicile familial. Il se livre alors à des activités physiques quotidiennes à raison de dix heures par jour... Aujourd'hui il en rit : « *je ne sais pas comment je faisais !* » (sous-entendu, pour supporter cette charge). Il décrit l'immense besoin de défoulement qui le caractérisait à l'époque. Dans les sports qu'il pratiquait, on le poussait perpétuellement, on lui disait toujours qu'il pouvait faire mieux. Cette espèce de « *surenchère* » constante est rentrée dans ses mécanismes. Il est passé maintenant, dit-il, dans une autre phase, ses besoins physiques sont différents, il a des activités méditatives, moins axées sur le développement de la force physique.

La diversité de ses activités dans son parcours l'a amené à développer son sens artistique, une propension à l'esthétique des objets et des ambiances.

Il nous permet de relativiser quant à la douleur : ce que la majeure partie du public identifie comme douleur, lui-même ne la vit pas comme telle. Elle ne correspond pas à une souffrance masochiste avec laquelle le sujet se fait objet de la jouissance de l'Autre. Toutes ses activités passées l'ont amené à appréhender la douleur sur le mode de la gestion. Pour lui il s'agit de la dissiper, de faire en sorte qu'elle n'atteigne pas l'esprit. Il convient de l'observer, d'admettre que l'on va passer par des états douloureux, de l'accepter et de faire en sorte qu'elle ne soit pas envahissante, pas trop débordante.

Nous notons dans son témoignage qu'il développe une sorte de capacité à se constituer autre à lui-même. Cela nous renvoie à ce que Pierre Legendre formalise de « *la passion d'être un autre* »³³⁷, pour approcher le phénomène de la danse.

Il décrit son activité artistique comme une recherche, une exploration des limites du corps, de la puissance du corps. Il arrive que ses performances génèrent de l'anxiété pour le public. Dans l'état second où il se trouve dans ces expériences, il arrive qu'il y soit particulièrement sensible. Ce en quoi nous reconnaissons une sorte de vacillation du fantasme, où les places imaginaires des autres et du moi sont proches de pouvoir être interchangeables³³⁸. Il soigne sa préparation telle qu'il parvient à être « *prêt à tout* » ce qui pourrait arriver. Il explique que pour cela, il s'adonne à une sorte de rituel, durant plusieurs heures. Il décrit une grande intensité de ces expériences. Il cherche à trouver une aisance par le biais de la transformation de son esprit, estime réussir lorsqu'il peut trouver la paix intérieure, quelle que soit la situation. Cela présente l'avantage de rendre le reste de la vie beaucoup plus facile. « *Ce que tu vis est tellement fort. Dans la vie tout est en dessous, à part l'amour* » dit-il.

Il caractérise son métier comme solitaire. Bien sûr, ses productions l'amènent à travailler avec d'autres, qui alimentent la qualité artistique de ses performances. Il attache énormément d'importance à des activités de transmission. Il adopte un regard dubitatif sur la pratique de certains homologues, qui s'apparente à une activité lucrative exclusive. Il se dit excédé par certains milieux artistiques. Il éprouve une difficulté morale à y être inclus, et cherche toujours à préserver son intégrité artistique. Les maître-mots des expériences qu'il décide sont l'autonomie et la liberté.

Il décrit le processus de son œuvre comme une invite au changement social. Se changer lui-même, intérieurement, c'est engager à faire changer le système.

³³⁷ Legendre P., *La Passion d'Être un Autre, Etude pour la Danse*, déjà cité.

³³⁸ Lacan J., *Séminaire VI, Le Désir et son Interprétation* (1958-59), éd. num. de P. Valas, p. 541.

Ce que Daniel évoque renvoie à ce que beaucoup considèrent comme un changement du rapport à la vie en général. Les modifications du corps engendrées par les épreuves qu'il traverse sont la source d'un rapport différent à l'être.

Un témoignage du grimpeur Patrick Edlinger³³⁹ relate cette transformation :

« Tu arrives à vivre uniquement en grim pant par rapport à tout ce que tu peux ressentir dans l'escalade et tout ce que ça peut te procurer comme sensations... Au niveau de ton engagement moral, de ce que tu ressens sur le plan physique.

Pour moi l'escalade ce n'est pas un sport. J'y consacre tout mon temps, c'est un mode de vie. J'arrive à y retrouver tous les besoins que l'on peut avoir en tant qu'être humain. Tu vas faire une voie très dure, tu vas avoir le plaisir de l'expression corporelle, la défonce physique, qui fait qu'en fait ça va te créer de petits besoins.

Tu vas apprécier en sortant d'une voie un verre d'eau, un sandwich. Et bon, ça c'est intéressant justement à l'époque à laquelle on vit, d'avoir de petits besoins je crois. Tu as une prise de conscience au niveau des plaisirs simples, en fait qui suffisent, pour pouvoir vivre ».

Ces évocations nous inclinent néanmoins à considérer de nouveau la question du masochisme. Nous avons vu que la sublimation mise en jeu dans la performance peut être considérée comme le fait de se porter soi-même dans le registre de l'objet (a). Lacan fait équivaloir l'objet (a) à la cause du désir. Au cours du Séminaire X, L'Angoisse, il formule que « se reconnaître comme l'objet de son désir, c'est toujours masochisme »³⁴⁰. Cela nous indique la possibilité d'un masochisme ordinaire.

³³⁹ Dans le film : La Vie au Bout des Doigts, de Jean-Paul Janssen, 1982.

³⁴⁰ Lacan J., Séminaire X, L'Angoisse, éd. num. de P. Valas, p. 62.

3) A propos de l'acte

« L'articulation kleinienne consiste en ceci - avoir mis à la place centrale de das Ding, le corps mythique de la mère. Mais je vous dis tout de suite que la réduction de la notion de sublimation à un effort restituitif du sujet par rapport au fantasme lésé du corps maternel n'est assurément pas la solution la meilleure du problème de la sublimation.

L'ensemble de ce qui se met sous la rubrique des Beaux-Arts, c'est-à-dire un certain nombre d'exercices gymnastiques, dansatoires et autres, sont supposés pouvoir apporter au sujet des satisfactions, [...] un équilibre. On laisse ainsi complètement de côté ceci, qui doit toujours être accentué concernant ce que l'on peut appeler une production artistique [...] à savoir la reconnaissance sociale.

Car c'est en fonction du problème éthique que cette sublimation, nous avons à la juger, en tant que créatrice de dites valeurs, socialement reconnues. En présence de das Ding, pour autant que nous espérons qu'il fasse le poids du bon côté, opposé à cela, nous avons la formule kantienne du devoir [...] – le poids de la raison »³⁴¹.

³⁴¹ Lacan J., Séminaire VII, L'Éthique de la Psychanalyse (1959-60), déjà cité.

Qu'est-ce qui peut bien pousser quelqu'un à s'engager dans une pratique qui subvertit à la fois son corps et son être ? Chaque cas est différent, chaque trajectoire comporte ses motifs, ses moments inauguraux, ses tournants, ses « rencontres » (nous avons établi que celles-ci correspondent à des phénomènes de transfert). Chacun s'y loge avec ses propres modalités, que l'on peut aborder comme l'expression de la variation infinie des solutions dues au génie de la position subjective de chacun.

Nous souhaitons ici prolonger notre réflexion théorique autour de la performance, avec la question de l'acte. Il convient de dissocier ce dernier de la motricité, de l'action, de l'agir, du passage à l'acte et de l'*acting out*. Nous nous appuyons ici en partie sur la revue exposée dans la thèse d'Anne-Sophie Ducombs³⁴².

Freud parle initialement d'« *action spécifique* », engagée par le sujet en rapport à un besoin. Cette « *action spécifique* » renvoie alternativement à un apport extérieur (de l'entourage) et aux actions – réflexes, dans une visée de satisfaction, qu'elle soit par exemple alimentaire ou sexuelle³⁴³. Nous avons vu que les besoins et leurs traitements participent de l'émergence érogène du sentiment de réalité, du moi et des objets.

Dans l'approche freudienne du domaine psychopathologique, deux types d'« *agir* » émergent. Premièrement, c'est le comportement ou le trouble à caractère symptomatique, qui est du côté de la « clocherie », d'un débordement touchant le corps³⁴⁴. « [...] le patient n'a aucun souvenir de ce qu'il a oublié et refoulé et ne fait que le traduire en actes. Ce n'est pas sous forme de souvenir que le fait oublié reparaît, mais sous forme d'action. Le malade répète évidemment cet acte sans savoir qu'il s'agit d'une répétition »³⁴⁵. Secondement, c'est l'acte manqué, *Fehlleistung*, tel que mentionné dans la

³⁴² Acte de Création et Acte Psychanalytique : Traversée de l'Œuvre du Compositeur Arnold Schoenberg, Psychologie – Psychanalyse, Université Toulouse II, 2016.

³⁴³ Voir l'article « Action Spécifique » (p.9) du Vocabulaire de La Psychanalyse, de Laplanche J. & Pontalis J.-B., PUF, 2011 (1^{ère} éd. 1967).

³⁴⁴ Ce symptôme incite le sujet à consulter un autre supposé savoir : par exemple un autre familial, médical, enseignant, psychothérapeute, ou psychanalyste, susceptible de pouvoir y remédier. Ou bien, l'agir concerne cette relation transférentielle elle-même. Voir les articles : « Compulsion de Répétition » et « Formation de Compromis », dans Laplanche J., Pontalis J.-B., Vocabulaire..., déjà cité, pp. 86 et 167.

³⁴⁵ Freud S., « Remémoration, Répétition et Perlaboration » (1914), consultable sur : http://psycha.ru/fr/freud/1914/rem_rep_perl.html.

Psychopathologie de la Vie Quotidienne (1901)³⁴⁶. L'acte a une valeur signifiante, un contenu dont le sujet peut extraire des significations, nœuds signifiants qui peuvent être en lien à ce qui l'a marqué dans son histoire personnelle ou à ce qu'il vit dans l'actualité. L'acte entre dans ce sens, dans le cadre de la théorie du refoulement. Ce qui est refoulé faisant retour, l'acte se rapporte à une répétition ou à une formation de compromis entre le refoulé et la volonté consciente. Par définition, ce qui est refoulé est déplaisant voire inacceptable pour la conscience. Les affects conscients associés aux actes manqués revêtent un caractère plutôt négatif. Ces affects sont ceux du jugement de la conscience, par rapport à la réalisation déplacée du désir qui a été refoulé. Freud emploie le terme *agieren*³⁴⁷, qui vise à rendre compte de la mise en acte de la réalité de l'inconscient.

A partir de là, on peut dire que l'action, l'agir, tel que nous l'entendons, n'a pas une vocation utilitaire, qui serait phénoménologiquement observable. D'un point de vue généraliste, on peut dire que le sujet s'y trouve engagé, il y met en jeu quelque chose du côté de son être. L'action comporte une dimension signifiante, qu'elle exprime par un biais métaphorique ou métonymique.

L'enseignement de Lacan nous permet de discerner le passage à l'acte et l'*acting out*. Ce dernier comporte la dimension d'adresse d'un message. Il peut souvent être mis à jour au cours de l'analyse, dans le cadre des phénomènes de transfert. A titre d'illustration, attardons-nous sur la séquence d'analyse relevée par Lacan chez Ernst Kris³⁴⁸. Celui-ci relate qu'un de ses analysants se croit incapable de produire un écrit qui lui soit personnel. Alors qu'il est sur le point de publier quelque chose, il s'aperçoit que ses propres idées sont issues d'un ouvrage récemment paru. Convaincu de son impossibilité à créer, il amène les écrits en question à E. Kris, son analyste. Après lecture, celui-ci le détrompe, lui assure qu'il n'est pas un plagiaire. L'analysant se rend immédiatement dans un restaurant qui sert des cervelles fraîches ! L'histoire est pour Lacan un support pour amener, dans sa visée de formations des analystes, l'importance du caractère nécessaire de l'incomplétude d'une interprétation. Il s'agit de respecter le réel construit par le sujet, qui a sa fonction : à se considérer plagiaire, l'analysant se constitue un Autre inégalable.

³⁴⁶ Cité par Laplanche J. & Pontalis J.-B., dans l'article « Acte Manqué » du Vocabulaire, déjà cité, pp.5-6.

³⁴⁷ Voir l'article « Mise en Acte », Vocabulaire..., *idem*, p. 240.

³⁴⁸ Lacan J., Séminaire I, Les Ecrits Techniques de Freud (1953-54), éd. numérique de P. Valas, pp. 176-178.

Le scénario idéal aurait peut-être été de tenter de l'amener à prendre conscience lui-même de cette construction, plutôt que de se positionner en savant (et donc en Autre qui sait tout). En fait, l'interprétation de l'analyste empêche le sujet de se questionner sur la vérité de son sentiment de plagiat. Ce sentiment, à être dévalorisé, fait retour dans le réel : avec une ingurgitation de matière grise !

La question de l'interprétation, dans l'analyse, est également au centre de toute relation d'aide : comment donner les moyens à un sujet de se responsabiliser quant à son symptôme, ses actes, ses projets ? Comment y parvenir sans nourrir l'identification ni la posture du maître détenteur d'un savoir absolu ? En somme, qu'est-ce qui distingue interprétation et suggestion ?

« [C'est contre la] prétention du savoir de l'analyste lorsqu'il interprète l'agir de l'analysant que l'acting out constitue comme une insurrection. Il est la monstration, hors analyse, de l'objet même dont l'interprétation n'a pas pu préserver la place vide au sein de son propre énoncé. L'acting out n'est pas un retour du refoulé agi au lieu de dit (comme dans l'acte symptomatique, par exemple). Il est monstration de ce qui ne peut être dit, en tant que rien de cet indicible est inclus dans le champ même de la cure »³⁴⁹. Alfredo Zénoni distingue deux moments de l'approche lacanienne de l'acting out : dans un premier temps, il est à la fois signifiant et étranger au sujet ; il tient le rôle d'un objet que le sujet montre ou dont il parle, production du même ordre que le fantasme. Dans un second temps, Lacan promeut la fonction de l'amour transférentiel. L'acting out est une mise en scène, une monstration, il comporte une adresse.

Zénoni souligne que le passage à l'acte est, quant à lui, « contresens de l'acte », sortie de la scène. Le sujet y rend l'objet actif et se met lui-même hors-jeu. Il est « le mouvement qui consiste à séparer la vie de sa traduction, de sa transposition dans l'Autre ». Il ne relève pas du domaine de l'interprétable. Son paradigme est le suicide du sujet.

³⁴⁹ Zénoni A., « Le Moment de l'Agir », dans : *Le Corps de l'Être Parlant*, déjà cité. Dans ce chapitre l'auteur s'appuie notamment sur le *Séminaire XV, L'Acte Psychanalytique*, 1967-68.

Le cas Aimée, qui tente d'assassiner l'actrice Huguette Duflos, et celui des sœurs Papin, domestiques massacrant leurs maîtresses, publiés en 1932 et 1933, fournissent un premier appui à Lacan pour penser le passage à l'acte dans le cadre de la psychose.

Les cas de Dora et de « la jeune homosexuelle », toutes deux âgées de dix-huit ans, sont des supports pour dissocier *acting out* et passage à l'acte.

Dora³⁵⁰ se complait dans une situation comprenant trois autres protagonistes : son père, Madame K. avec laquelle celui-ci entretient une relation, et Monsieur K., dont elle nourrit l'amour platonique. Dans cette configuration à quatre, elle s'identifie à Madame K., qu'elle idéalise, qui se trouve même être sa confidente. La relation avec Monsieur K. est adressée au père, demande d'amour, façon de soutenir la question de la féminité. C'est en ce sens qu'elle représente un *acting out*. Lorsque Monsieur K. lui annonce que « *sa femme n'est rien pour lui* », Dora gifle Monsieur K. et présente des idées de suicide. Elle reproche à son père de l'utiliser pour approcher Mme K..

La jeune homosexuelle développe des amours avec des femmes plus âgées, à partir du moment où sa mère donne naissance un autre enfant. Ces relations ont pour elle valeur de preuve qu'elle ne s'intéresse plus au père, étant donné qu'il ne la considère pas (ni en tant qu'enfant ni en tant que femme, du moins pas suffisamment à son goût). Lorsque le père et la Dame choisie, la désapprouvent simultanément, la jeune femme « *se laisse tomber* » dans un fossé (*niederkommt* signifie aussi « *accoucher* »)³⁵¹.

Dans ces deux cas, le passage à l'acte survient au moment où le sujet n'est pas reconnu dans ce qu'il adresse. L'*acting out* « *représente quelque chose pour quelqu'un* », rejoignant ainsi la définition du signe³⁵². Ce « *quelqu'un* » se rapporte à l'Autre du sujet³⁵³. Les deux jeunes femmes (Dora et la jeune homosexuelle) se voient méprisées dans leur montage signifiant, renvoyées à leur statut d'objet. Dans le passage à l'acte, elles se laissent choir littéralement, tout comme un objet que l'on jette.

³⁵⁰ Freud S., « Fragment d'une Analyse d'Hystérie », *Cinq Psychanalyses*, déjà cité, pp. 7-141.

³⁵¹ Lacan J., *Séminaire X, L'Angoisse*, déjà cité, p. 63.

³⁵² Définition de Peirce, citée entre autres dans : Lacan J., *Le Séminaire, Livre XI...*, déjà cité, p. 231.

³⁵³ « *Ce quelqu'un peut être beaucoup de choses, ça peut être l'univers tout entier [...]* » – Lacan J., *idem*.

Après ce détour, on comprend que les registres de l'action, de la motricité, de l'agir, du passage à l'acte et de l'*acting out* relèvent de l'ordre d'une absence de recours à la parole. Ils ne sont pas exempts de signification, et s'inscrivent dans la constellation subjective. Néanmoins ils ont une valeur de substitution vis-à-vis d'une parole que le sujet gagnerait à prononcer. Ils sont le signe d'un débordement de réel ou d'une toute-puissance de l'Autre. Le désir du sujet y est sacrifié. A contrario, l'acte tel qu'on peut le définir, décomplete l'Autre tout en mettant le désir à l'honneur.

L'action, même si elle peut être porteuse de sens et/ou peut comporter une dimension de développement de connaissances, n'a pas la même portée que l'acte au sens psychanalytique, qui est de l'ordre performatif, fondateur du sujet.

Zénoni, suivant Lacan, fait état que l'acte n'est pas en lui-même un symbole ou un signe à décrypter : « un acte, serait-il celui de poser quelque chose de nouveau dans l'ordre du savoir ou dans l'ordre de la loi, n'est pas, dans son instant, savoir ou loi, mais un trou dans le savoir et la loi, hors symbolique dans le symbolique même. [...] En soi, l'acte n'est ni l'avant ni l'après qui l'encadrent. Même s'il est après-coup rattrapé par la signification, entre l'avant et l'après, il n'est qu'un trou dans la signification, un moment hors sens. [...] toute la dialectique du sens s'arrête. [...] l'instant de l'acte comporte comme un suicide du sujet. [...] l'acte est comme indifférent au futur. [...] S'explique ainsi le fait que l'approche du moment de l'acte soit souvent signalée pour le commun des sujets par un affect d'angoisse ». Paradoxalement, on remarque dans cette approche que l'acte qui fonde s'accompagne d'une disparition subjective. « [...] l'acte est fondateur du sujet [...]. On pourrait dire, mais ce serait se tromper, que dans son cas le signifiant se signifie lui-même. Car nous savons que c'est impossible. Il n'en est pas moins vrai que c'est aussi proche que possible de cette opération. Le sujet, disons dans l'acte est équivalent à son signifiant. Il n'en reste pas moins divisé [...] »³⁵⁴. Lacan va jusqu'à soutenir que « dans l'acte, le sujet est représenté par la division », il y est aboli, « il n'y est pas »³⁵⁵.

³⁵⁴ Lacan J., *Séminaire XIV, La Logique du Fantasma*, éd. num. de P. Valas, p. 248.

³⁵⁵ Lacan J., *Le Séminaire XV, L'Acte Psychanalytique (1967-68)*, séance du 10/01, cité par Porge E., « Clinique de l'acte psychanalytique », *La clinique lacanienne* 2013/1 (n° 23), p. 35-50.

C'est à ce niveau que nous pouvons saisir le manque du mot au sujet d'une performance réussie, qu'elle soit sportive ou artistique.

Tout se passe comme si elle ne pouvait se définir que par son caractère inédit, remarquable, hors normes, hors sentiers battus, ou par ses conséquences en termes affectifs. En fait, c'est seulement dans l'après-coup de l'acte que sa portée peut être enregistrée. L'acte est la cause du sujet (et non pas l'inverse). Seul l'acte peut inscrire le sujet dans la réalité, là où ni la pensée ni le signifiant ne le permettent en tant que tels.

A côté de l'acte évidemment politique, public tel que le franchissement du Rubicon par César, il y a l'acte dans lequel le désir du sujet est foncièrement inscrit. Ce désir, quel est-il ? Nous avons vu que le désir du sujet, c'est le désir de l'Autre (auquel originairement, il répond en miroir). Mais ce que veut l'Autre reste toujours une énigme. Dans l'acte, le sujet évanescent, disparaissant, se trouve correspondre avec cette énigme. C'est ainsi que de façon réflexive, le sujet soutient son propre désir, et ce, à partir de sa propre abolition, paradoxalement. Mais il ne s'agit pas de coller à un Autre immuable : l'acte prend sa valeur du fait que le sujet s'aperçoit de l'incomplétude de l'Autre. La création et la performance, en tant que coupures et ouvertures, prennent une valeur d'acte. Lacan valorise l'acte du passage de l'analysant au statut d'analyste.

L'acte n'obéit pas à une chaîne de causalités ou de déterminations, il échappe justement aux causalités et aux déterminations. Il est le fait d'un sujet, imprévisible, apparaissant avec un choix contingent : en effet, il a des tas de bonnes raisons de faire ceci, mais il désire de faire cela, et c'est bien dans cela qu'il se reconnaît.

Nous avons souligné en introduction qu'un paradigme de l'acte est le fait d'émettre une parole pleine. L'acte de parler implique la dissociation du registre de l'énoncé de celui de l'énonciation, mettant ainsi en avant sa division. Même s'il s'agit d'utiliser les signifiants de l'Autre, le fait de parole vient de l'engagement du sujet. Ni une « naturalité », ni un organicisme, ne peuvent expliquer l'« *insondable décision de l'être* » du sujet qui procède à une prise de parole. C'est à partir de ce réel, de cet inconnu, de cet insaisissable, que peut se loger le plus intime du sujet.

Cela nous renvoie à certains témoignages du vécu d'une confrontation à la mort, chez les artistes ou chez les sportifs. Ils doivent en quelque sorte abandonner l'idée d'un moi fort pour se colleter avec les difficultés, avec leurs propres faiblesses. Le propre de l'art et du sport est de ne pas forcément cerner sa propre situation vis-à-vis d'un Autre, dont on ne connaît pas les exigences à l'avance. L'acte présente la caractéristique d'un bousculement de celui (ou celle) que le sujet aurait cru être. Il procède de la mort, ou peut-être d'une sorte de passage dans un « *entre-deux-morts* », dont le mythe d'Orphée rend compte. Il s'agit pour le sujet de s'appréhender dans un nouvel ordre symbolique, en abandonnant ce qu'il était auparavant.

Nous avons évoqué que le réel peut prendre la forme de la mort, irreprésentable en soi. Serge Leclair avance : « *sans doute est-ce un trait spécifique de la structure obsessionnelle que de fixer autour d'une représentation de mort la question du point où le mot fait défaut ; au reste, il est plus « normal » [...] d'interroger la fonction du terme manquant, ou du défaut constitutif de la possibilité même de la parole, en la référant au sexe et précisément au phallus* »³⁵⁶. En effet, il est tout à fait courant que le rapport du sujet au monde soit indexé par le phallus en tant que signifiant. Celui-ci permet au sujet de symboliser son manque, par le biais de la castration.

Par deux fois, nous avons évoqué le terme de désir. Nous allons voir qu'il est étroitement lié à ce que nous identifions à la fois comme base de la subjectivité, et comme support à l'engouement et à l'investissement du sujet, à savoir le fantasme.

³⁵⁶ Leclair S., *Démasquer le Réel*, Seuil, 1971.

IV – Du fantasme.

« De même que le moi se constitue dans un certain rapport imaginaire à l'autre, de même le désir s'institue, se fixe quelque part dans le discours de l'Autre [...].

Le désir est une réflexion, un retour dans cet effort par où un sujet se situe quelque part en face de ce que je vous désigne par le fantasme, c'est-à-dire le rapport du sujet en tant qu'évanouissant, en tant qu'il s'évanouit en un certain rapport à un objet électif. Le fantasme a toujours cette structure, il n'est pas simplement relation d'objet.

Le fantasme est quelque chose qui coupe, un certain évanouissement, une certaine syncope signifiante du sujet en présence d'un objet.

Le fantasme satisfait à une certaine accommodation, à une certaine fixation du sujet, à quelque chose qui a une valeur élective »³⁵⁷.

³⁵⁷ Lacan J., *Séminaire VI, Le Désir et son Interprétation* (1958-59), éd. num. de P. Valas, pp. 299-300.

1) Désir, objet (a), fantasme.

Au travers de nos entretiens, nous constatons un manque du mot, par rapport aux raisons et au vécu de la performance réussie. De surcroît, nous observons dans sa contemporanéité, une absence de cause identifiée à l'engagement passionné, même si des éléments sont postérieurement élaborés. Pour parvenir à une performance, pour passer à un acte, le sujet doit être prêt à affronter l'inconnu. Il y a une nécessité du fantasme pour soutenir le désir, cependant, une certaine labilité du sujet et/ou de son rapport à l'objet, est en jeu dans la performance.

Rappelons que Lacan formalise le fantasme avec la formule : « $\$ \diamond a$ » (le sujet lié par un poinçon à l'objet (a)). Au cours du séminaire VI, il définit le fantasme comme : « *le support, le substrat imaginaire de quelque chose qui s'appelle à proprement parler le désir, en tant qu'il se distingue de la demande, qu'il se distingue aussi du besoin* »³⁵⁸.

Lacan précise « *que l'objet humain subit cette sorte de volatilisation qui est celle que nous appelons dans notre pratique concrète la possibilité de déplacement, ce qui ne veut pas dire simplement que le sujet humain, comme tous les sujets animaux, voit son désir se déplacer d'objet en objet, mais que ce déplacement même est le point où peut se maintenir le fragile équilibre de son désir* »³⁵⁹. C'est l'objet perdu freudien qui est ici évoqué. Toute saisie de l'existence d'un objet se caractérise par la possibilité de son inexistence.

Par ailleurs, l'objet se fonde, dans le psychisme, à travers la demande (celle que l'on fait au sujet, celle que celui-ci formule). De ce fait, il se trouve pris dans les codes de l'Autre, puisque la demande en passe par le fait de parler³⁶⁰.

Ainsi, « [...] *ce quelque chose qui s'appelle « ce que le sujet veut » se réfère à ce que le sujet va se constituer comme étant, dans un rapport non plus en quelque sorte immanent, complètement inclus dans sa participation vitale, mais au contraire comme « déclarant », comme « étant » et donc dans un certain rapport à l'être* »³⁶¹.

³⁵⁸ Lacan J., *Séminaire VI, Le Désir et son Interprétation* (1958-59), déjà cité, p. 526.

³⁵⁹ *Idem*, p. 188.

³⁶⁰ « [...] *le désir se situe dans la dépendance de la demande, en tant que demande articulée au signifiant [...]* » : Lacan J., *Séminaire XI, Fondements* (1963-64), éd. num. de P. Valas, p. 242.

³⁶¹ Lacan J., *Séminaire VI*, déjà cité, p. 298.

Du fait du passage forcé de l'objet dans le registre de la demande, elle-même prise dans les rets du signifiant, le sujet s'implique dans la parole. Il se trouve confronté à ses lacunes, et il se fonde en même temps lui-même sujet agissant et pris dans le registre de l'être. Et si le sujet « est », c'est qu'il peut très bien « ne pas être »³⁶². Le langage lui donne en effet les moyens de se poser la question des raisons et de la finalité de l'être.

*« C'est justement l'absent qui comme étant caractéristique du rapport du désir sur le rapport du sujet \$, avec les fonctions imaginaires, qui est exprimé dans la formule $\$ \diamond a$, en ce sens que le désir comme tel, et par rapport à tout objet possible pour l'homme, pose pour lui la question de son élision subjective »*³⁶³.

Le sujet se constitue, ainsi que ses objets (et toute la réalité), à partir des signifiants de l'Autre, et des images de son moi et de l'autre. Cette constitution prend corps sur un fond d'absence, puisque ni le symbolique ni l'imaginaire ne peuvent l'assurer. C'est là que Lacan mobilise la Chose et l'objet (a).

Le (a), c'est l'effet de la castration (et non pas son objet). Lacan explique que *« cet objet est le support autour de quoi, au moment où le sujet s'évanouit devant la carence du signifiant qui répond de sa place au niveau de l'Autre, il trouve son support dans cet objet [...] le fantasme n'est rien d'autre chose que l'affrontement perpétuel de cet \$, de cet \$ pour autant qu'il marque ce moment de fading du sujet où le sujet ne trouve rien dans l'Autre qui le garantisse, lui, d'une façon sûre et certaine, qui l'authentifie, qui lui permette de se situer et de se nommer au niveau du discours de l'Autre, c'est-à-dire en tant que sujet de l'inconscient. C'est répondant à ce moment que surgit comme suppléant du signifiant manquant, cet élément imaginaire (a), que nous appelons dans sa forme la plus générale, pour autant que terme corrélatif de la structure du fantasme, ce support de \$ comme tel, au moment où il essaie de s'indiquer comme sujet du discours inconscient »*³⁶⁴.

Rappelons que dans ce sens, l'inconscient c'est le discours de l'Autre.

³⁶² Hamlet constitue une œuvre centrale étudiée tout au long du séminaire VI.

³⁶³ *Idem*, p. 208.

³⁶⁴ *Idem*, p. 632.

Donc : « l'objet (a) du désir, c'est cet objet qui soutient le rapport du sujet à ce qu'il n'est pas [...], nous ajoutons [par rapport à la philosophie traditionnelle et existentialiste...], en tant qu'il n'est pas le phallus »³⁶⁵. Le phallus imaginaire vient se loger dans la subjectivité, pour le névrosé qui passe par le complexe d'Œdipe³⁶⁶. C'est à partir du vide de l'Autre pour rendre compte de ce qu'il est, que se conceptualise l'objet (a).

« [...] c'est dans le rapport de confrontation : $\$ \diamond a$ que se tient le désir [...] l'objet (a) se définit d'abord comme le support que le sujet se donne pour autant qu'il défaille dans sa certitude de sujet, qu'il défaille dans sa désignation de sujet. Car ce dont il s'agit repose tout entier sur ce qui se passe, pour autant – vous ai-je dit – que le sujet a comme tel, ce désir dans l'Autre. C'est pour autant que dans l'Autre... dans ce discours de l'Autre qu'est l'inconscient... quelque chose fait défaut au sujet [...] quelque chose au niveau de l'Autre fait défaut... qui permet au sujet de s'y identifier comme précisément le sujet de ce discours qu'il tient [...] quelque chose de réel, sur lequel il a prise dans un rapport imaginaire, est porté à la pure et simple fonction de signifiant. C'est le sens dernier, c'est le sens le plus profond de la castration comme telle. Le fait que la castration soit intéressée dès que se manifeste d'une façon claire le désir [... Sur le plan de l'inconscient,] (a) est ce qui intervient pour supporter ce moment, au sens synchronique, où le sujet défaille pour se désigner au niveau d'une instance qui, justement, est celle du désir »³⁶⁷.

Mais encore : « le (a), objet essentiel, objet autour de quoi tourne comme telle, la dialectique du désir, objet autour de quoi le sujet s'éprouve dans une altérité imaginaire, devant un élément qui est altérité au niveau imaginaire [...]. Il est image, et il est pathos. [...] l'objet prend la place, dirais-je, de ce dont le sujet est privé symboliquement [...] dans l'articulation du fantasme, l'objet prend la place de ce dont le sujet est privé. C'est quoi ? C'est du phallus que l'objet prend cette fonction qu'il a dans le fantasme, et que le désir, avec le fantasme pour support, se constitue [...]. L'objet du fantasme est cette altérité, image et pathos par où un autre prend la place de ce dont le sujet est privé symboliquement... Vous le voyez bien, c'est dans cette direction que cet objet imaginaire se trouve en quelque sorte en

³⁶⁵ Idem, p. 590.

³⁶⁶ Dans le registre de la psychose, l'objet correspond au délire : Lacan cite Freud à ce propos, les psychotiques « aiment leur délire comme eux-mêmes », idem, p. 641.

³⁶⁷ Idem, pp. 616-617.

position de condenser sur lui ce qu'on peut appeler les vertus ou la dimension de l'être, qu'il peut devenir ce véritable leurre de l'être qu'est l'objet du désir humain. Ce quelque chose devant quoi Simone Weil s'arrête quand elle pointe le rapport le plus épais, le plus opaque qui puisse nous être présenté de l'homme avec l'objet de son désir, le rapport de l'avare avec sa cassette, où semble culminer pour nous de la façon la plus évidente ce caractère de fétiche qui est celui de l'objet du désir humain, et qui est aussi bien le caractère ou l'une des faces de tous ces objets »³⁶⁸. L'objet (a) engendré par l'image du phallus manquant, se constitue comme ensemble vide et peut ainsi se transposer à d'autres objets. C'est ainsi que la métaphore phallique s'applique à des objets électifs. L'enfant peut, à l'occasion, occuper cette fonction d'objet (a)³⁶⁹. Le propre de cet objet (a) est d'offrir une place à partir de laquelle la métonymie peut s'installer. Il éclaire la formule de l'amour comme « don de quelque chose que l'on n'a pas » : donner son objet (a), c'est s'investir désirant.

On peut aussi comprendre l'engouement qui peut être porté à l'égard d'une œuvre : elle occupe une fonction de leurre sur l'objet (a). L'artiste ou le sportif se satisfait une première fois en atteignant une certaine réalité. Il redouble cette satisfaction par les gratifications qui lui sont faites. Celles-ci apparaissent non pas parce que la communauté est heureuse du fait qu'il soit parvenu à sa satisfaction première (du moins pas exclusivement), mais parce que cette réalité exprimée offre l'occasion d'une métonymie de l'objet (a). Un paradoxe de l'œuvre et de la performance est qu'elles peuvent propulser l'acteur au statut de phallus imaginaire, emblème collectif, institutionnel, familial... Là où l'éthique de la production artistique ou sportive porte plutôt le sujet à une séparation. Tout du moins peut-on dire qu'une modalité saine de la performance est celle qui procède d'un « pas-tout », c'est-à-dire d'une part, d'une approche de l'activité à laquelle tout n'est pas sacrifié, qui ne résume pas l'existence du sujet. Et d'autre part, et c'est peut-être en cela que demeure le caractère éthique, c'est qu'il s'y investit en tant que désirant, manquant, et non pas « tout maîtrisant », l'activité ne devenant en ce cas qu'un moyen de valorisation narcissique. Le « pas-tout » correspond chez Lacan à une position féminine, celle-ci pouvant être incarnée par les hommes et par les femmes³⁷⁰.

³⁶⁸ *Idem*, pp. 529-530.

³⁶⁹ Vanier A., « L'enfant, Objet a de Lacan ». *Figures de la psychanalyse*, 2002, pp.39-49.

³⁷⁰ Lacan introduit ce terme à propos de « la » femme à partir du *Séminaire XIX, Ou Pire* (1971-72).

Au cours d'une activité mettant en jeu le corps, qui peut déboucher sur une performance reconnue, nous soutenons que le sujet se porte lui-même au registre de l'objet (a). C'est ainsi que l'on peut aborder cette sorte de dédoublement que nous avons déjà évoqué et que Pierre Legendre soutient dans La Passion d'Être un Autre.

A titre illustratif, évoquons une performance sportive récente : celle de Renaud Lavillenie, perchiste, médaillé de bronze lors des championnats du monde de 2017.

À la suite d'un accident de la route survenu à l'été 2016, il ne peut s'entraîner que la moitié du temps prévu. Il se blesse à plusieurs reprises, se trouve toute la saison assez loin du standard exigé pour la compétition de référence. Son entraîneur Philippe d'Encausse résume la situation : « *je lui tire mon chapeau. On savoure, parce que c'était loin d'être gagné d'avance. Quand, à quinze jours de l'événement tu n'arrives pas à faire 5,20 m et que le lendemain tu ne peux pas marcher parce que tu es perclus de courbatures et que tu te demandes pourquoi, tu te dis que les 5,89 m d'aujourd'hui paraissent loin* »³⁷¹. Certes, l'expérience de l'athlète et ses victoires passées montrent qu'il est capable de parvenir à cette performance. Néanmoins entre l'incertitude pré-compétitive et l'imminence de l'échéance, la nécessité d'une sorte de dissociation s'est imposée. L'action motrice s'est accompagnée d'un forçage pour ne pas penser à l'évidence de la contre-performance.

Le sportif, ou l'artiste, se porte au registre de l'objet (a). Nous avons vu que ce concept permet de désigner la place d'un vide, à laquelle les différents objets privilégiés peuvent circuler, se substituer les uns aux autres. Cette circulation est solidaire de la division du sujet. C'est « *au vide qui les centre, que ces objets empruntent la fonction de cause où ils viennent pour le désir [...]. L'important est d'apercevoir qu'ils ne tiennent cette fonction dans le désir qu'à y être aperçus comme solidaires de cette refente [...]* où le sujet s'apparaît être dyade – soit prend le leurre de sa vérité même »³⁷². Evanescence et métonymie des objets, division du sujet, lui-même disparaissant, sont les termes de la structure du fantasme, et le support du désir en tant qu'il ne se trouve jamais comblé.

³⁷¹ Bouchez Y., Hernandez A., « Athlétisme : Renaud Lavillenie subit la loi du plus fort », *Le Monde*, 9/08/2017.

³⁷² Lacan J., Autres Ecrits, déjà cités, p 324.

Au cours du développement du sujet, les objets électifs : certains objets dits « prégénitaux » (le sein, l'excrément, la voix), puis le phallus, ou le délire, deviennent des signifiants « que le sujet tire de sa propre substance pour soutenir devant lui, précisément, ce trou, cette absence du signifiant au niveau de la chaîne inconsciente »³⁷³. Ils servent de support dans le rapport à l'existence, s'immiscent dans les rapports du sujet à son environnement social et matériel.

Lacan précise par ailleurs que « le fantasme est le soutien du désir, ce n'est pas l'objet qui est le soutien du désir. Le sujet se soutient comme désirant par rapport à un ensemble signifiant toujours beaucoup plus complexe. Cela se voit assez à la forme de scénario qu'il prend, où le sujet, plus ou moins reconnaissable, est quelque part, schizé, divisé, habituellement double, dans son rapport à cet objet qui le plus souvent ne montre pas plus sa véritable figure »³⁷⁴. Un exemple paradigmatique, fondateur de l'approche psychanalytique du fantasme, est celui de l'enfant battu. Dans son article de 1919³⁷⁵, Freud le conçoit comme une élaboration psychique de la pulsion.

Il est une production répandue, en ce sens il peut être considéré comme typique (chez des sujets en traitement, mais aussi chez les non – malades), assorti de honte et de culpabilité. Il apparaît aux alentours de cinq ou six ans. Il est revendiqué comme imaginaire, n'étant pas rapporté à une situation vécue. Il n'est pas corrélé à une violence parentale, ni à celle qui peut être rencontrée dans le milieu scolaire. Néanmoins il est notable que les rapports entre enfants comportent fréquemment une certaine brusquerie. Ce fantasme s'accompagne d'une excitation sexuelle, qui se traduit en satisfaction masturbatoire. De fait son aveu se fait avec hésitation. Sa particularité est qu'il ne comporte pas de réponse nette et définitive à l'interrogation : « qui bat qui ? ».

³⁷³ Lacan J., *Séminaire VI*, déjà cité, p. 641.

³⁷⁴ Lacan J., *Séminaire XI, Fondements*, éd. num. de P. Valas, p. 293.

³⁷⁵ Freud S., « Un Enfant est Battu, Contribution à l'Etude de la Génèse des Perversions Sexuelles », dans : Freud S., *Œuvres Complètes – Psychanalyse – vol. XV : 1916-1920*, PUF, 2002 (2^e éd.).

La question du type de jouissance, sadique ou masochique, exprimée par ce fantasme, reste donc sans réponse. A partir de la parole de ses malades, Freud établit qu'il évolue selon trois phases : premièrement, celle qui correspond à la scène « *mon père bat l'enfant que je hais* ». Cette observation permet d'établir que la production correspond à la satisfaction hallucinatoire d'un désir. La racine en est la jalousie vis-à-vis d'un autre en concurrence pour l'amour parental. Le fait d'être battu est à la fois une preuve de leur désamour, et une désillusion quant à la puissance que peuvent s'attribuer les enfants. La substance de cette première phase peut plus tard, étayer le sexuel et le sadisme.

Deuxièmement, le fantasme se décline avec la scène, refoulée, accessible seulement par reconstruction : « *mon père me bat* », qui renvoie à la jouissance masochiste primordiale et inconsciente du sujet. Celle-ci est la conséquence de la culpabilité qui s'associe à la première phase.

Enfin, le fantasme se révèle dans les termes : « *j'assiste probablement à la scène* » ; « *quelqu'un (ou un substitut du père – remarque Freud – tel la figure d'un instituteur) bat (ou punit, ou humilie) plusieurs enfants (beaucoup, plutôt des garçons, pas forcément identifiés dans la vie quotidienne)* ». C'est avec cette troisième phase que l'excitation sexuelle apparaît. Pour Freud elle correspond à un renversement régressif de l'acte de battre en acte sexuel. Ce renversement accompagne celui du masochisme en sadisme.

On constate que le montage de ce fantasme est assez complexe, et qu'il permet de brouiller la piste de l'identification du sujet en acteur, en spectateur ou en objet. Un autre paradigme est celui du rêve insistant de l'Homme aux Loups, image dont le patient fait un dessin, représentant plusieurs loups juchés sur un arbre, le regardant. Ce regard est à la fois intense et énigmatique. Ce type de fantasme permet au sujet de maintenir ses désirs fondamentaux comme principalement non élucidés. Le travail d'analyse permet de les ramener à la conscience, ou d'en effectuer une reconstruction.

Nous soutenons, avec la conceptualisation lacanienne, qu'il convient de différencier cette sorte de fantasmes, de ce que l'on peut appeler le fantasme fondamental, dont la traversée est une visée de la fin de cure. Pour l'explicitier, effectuons une revue théorique de la question du fantasme.

2) Divers abords du fantasme

Nous allons ici souligner des éléments de la littérature psychanalytique abordant le concept de fantasme.

Le fantasme comme représentation d'action

Michèle Perron-Borelli³⁷⁶, lectrice de Freud, considère le fantasme comme « première réalité psychique », il peut, lui « seul, être considéré comme la représentation primordiale, constitutive de l'Inconscient ». Selon elle, il s'organise de façon primaire en deux pôles, celui du sujet et celui de l'objet, et « ces deux pôles seraient originellement investis et liés entre eux par l'action ». Le fantasme est pour elle, principalement une représentation d'action. L'individuation psychique prend tournure aux moments où le petit d'homme opère un franchissement entre la satisfaction du besoin et l'hallucination de cette satisfaction, qui s'accompagne de la mise en jeu de son propre corps (c'est le temps de l'autoérotisme). Selon le paradigme freudien, on peut prendre l'exemple de la succion du pouce en rapport à la tétée. « On peut considérer que l'action est bien fondatrice du fantasme, dans la mesure où elle est l'opérateur d'un déplacement d'investissement : déplacement de l'affect lié aux soins maternels sur l'affect de plaisir auto-érotique qui étaye la représentation naissante ». Un cheminement psychique important est bien sûr nécessaire pour différencier le sujet de l'objet dans la vie psychique.

M. Perron-Borelli propose une « définition du fantasme dans sa forme achevée la plus typique : c'est la représentation d'une relation imaginaire sujet – objet en tant que protagonistes d'une action devenue elle-même imaginaire. La structure fondamentale du fantasme est donc une structure à trois termes, celle-là même que l'on retrouve dans la phrase élémentaire comme structure grammaticale sujet – verbe – complément d'objet ».

Cette structure est le support de transformations dynamiques : substitutions d'objets et renversements activité – passivité³⁷⁷.

³⁷⁶ Perron-Borelli M., « Fantasme et action », *Revue Française de Psychanalyse*, vol 51, n°2, 1987, pp. 543-545, auquel nous nous référons pour ces deux paragraphes.

³⁷⁷ Perron-Borelli M., « La Dynamique Actif – Passif : de la Pulsion au Fantasme », *Revue Française de Psychanalyse*, 5/1999.

Toujours selon Michèle Perron-Borelli, la représentation de l'objet est issue de la représentation de la relation à cet objet. La représentation de l'action permet l'investissement psychique de l'objet pulsionnel, lui confère son statut d'objet interne, essentiel à la dynamique intrapsychique et à l'organisation du Moi³⁷⁸. Les fantasmes sont des scénarios inconscients, mettant en représentation l'énergie pulsionnelle, et dérivant des processus hallucinatoires. Dans la version fondamentale du fantasme, le sujet est actif. Michèle Perron-Borelli se réfère à René Roussillon pour qui la vie fantasmatique est un espace transitionnel. Elle évoque ce que Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis caractérisent comme la désubjectivation opérée par le fantasme³⁷⁹.

Le fantasme et ses déclinaisons

Dans le Vocabulaire de la Psychanalyse³⁸⁰, le fantasme est abordé du point de vue freudien. Les auteurs soulignent que la notion s'est construite selon le postulat d'une cohérence de la vie fantasmatique. Nous considérons en effet la cohérence comme étant au principe de l'activité fantasmatique du sujet. Celle-ci tend à constituer un ensemble logique. Ainsi, *« l'effort de Freud et de toute la réflexion psychanalytique consiste précisément à chercher à rendre compte de la stabilité, de l'efficacité, du caractère relativement organisé de la vie fantasmatique du sujet »*.

Ce postulat a poussé Freud à extraire les trames répétitives repérables dans les cures qu'il a menées. *« Dans cette perspective, Freud, dès que son intérêt s'est centré sur les fantasmes, a dégagé des modalités typiques de scénarios fantasmatiques, tels que, par exemple, le « roman familial » [...]. Les fantasmes typiques retrouvés par la psychanalyse amènent Freud à postuler l'existence de schèmes inconscients qui transcendent le vécu individuel, et seraient héréditairement transmis : les « fantasmes originaires »* ». Sans forcément adhérer à ce supposé héréditaire, remarquons que la vie psychique du névrosé connaît des schémas imaginaires typiques.

³⁷⁸ Perron-Borelli M., « Fonction du Fantasme : Elaboration des Liens à l'Objet », *Revue Française de Psychanalyse*, 2/1994.

³⁷⁹ Perron-Borelli M., « Autour de la Représentation d'Action », *Revue Française de Psychanalyse*, 5/1995.

³⁸⁰ Nous nous appuyons sur les articles « Fantasme », pp. 152-157 et « Fantasmes originaires », pp. 157-158, dans : Laplanche J., Pontalis J.-B., Vocabulaire..., déjà cité.

Selon l'approche freudienne le monde fantasmatique du névrosé se structure autour de scénarios caractéristiques : le spectacle du coït parental, du meurtre du rival, au sein du couple parental ou au sein de la fratrie. Séduction et castration sont les opérations de base de la vie fantasmatique. Enfin et peut-être de manière privilégiée, celle-ci serait liée à un élan pour retourner à une plénitude originaire (vie intra-utérine, régression au lien fusionnel de l'enfant à la mère comme objet primordial). Cette théorisation est issue du matériel de travail analytique. Elle est poussée dans l'hypothèse freudienne d'une réalité psychique basée sur une réalité préhistorique vécue par les premiers hommes et transmise de manière phylogénétique. Cette conception est aboutie avec la production du mythe de la horde primitive³⁸¹. Dans celui-ci, la horde parvient au statut de groupement d'humains, au moment où le père est assassiné par ses fils. Ceux-ci se révèlent comme étant frères et s'interdisent de coucher avec leurs mères.

Notons une remarque de Michel Lapeyre³⁸² : « *la théorie de la horde primitive est une construction mythique. En tant que telle, elle dénote une nécessité à l'endroit du manque dans le savoir pour rendre compte de la similarité des schèmes fantasmatiques typiques relevés chez ses analysants* ». Il importe de considérer cette histoire comme une construction, une théorie rendant compte de l'absence de savoir à l'endroit des origines de ce qui fait l'humanité. On voit ici précisément le rapport des circonstances de manque de savoir avec la production d'un fantasme.

Gardons à l'idée, et cela est souligné par Laplanche et Pontalis³⁸³, que Freud a évité deux écueils conceptuels qui auraient été réducteurs de la notion de fantasme. Il ne s'agit pas seulement d'une construction à partir de souvenirs d'événements fortuits ; et ce n'est pas seulement une expression imaginaire défensive du sujet vis-à-vis de sa dynamique pulsionnelle. Le fantasme n'est pas une production purement illusoire, bien qu'il comporte une composante imaginaire d'importance centrale.

³⁸¹ Freud S., *Totem et Tabou* (1913), Payot, 2004.

³⁸² Lapeyre M., *Au-Delà du Complexe d'Œdipe*, déjà cité.

³⁸³ Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire...*, déjà cité, p. 152.

Nous souhaitons promouvoir la double dimension du terme de fantasme soulignée par les auteurs : à la fois comme concernant les productions du sujet, des contenus de pensées ou d'imagination, mais aussi comme désignant l'activité elle-même, l'activité créatrice de contenus fantasmatiques.

Citons à la lettre ce que les auteurs établissent à propos du fantasme, à l'issue de l'étude du cheminement et des développements freudiens³⁸⁴ : « (...) aussi bien, dans la cure, le psychanalyste s'attache-t-il à dégager, derrière les productions de l'inconscient comme le rêve, le symptôme, la mise en acte, les conduites répétitives, etc., le fantasme sous-jacent. Le progrès de l'investigation fait apparaître même des aspects de la conduite fort distants de l'activité imaginative et, en première analyse, commandés par les seules exigences de la réalité, comme des émanations, des « rejets » de fantasmes inconscients. Dans cette perspective, c'est l'ensemble de la vie du sujet qui se révèle comme modelé, agencé par ce qu'on pourrait appeler, pour en souligner le caractère structurant, une fantasmatique. Celle-ci n'est pas à concevoir seulement comme une thématique, fût-elle marquée pour chaque sujet de traits éminemment singuliers ; elle comporte son dynamisme propre, les structures fantasmatiques cherchant à s'exprimer, à trouver une issue vers la conscience et l'action, et attirant constamment à elles un nouveau matériel ».

Nous pouvons extraire de cette citation plusieurs aspects de la notion de fantasme. Premièrement, son repérage est issu en psychanalyse du matériel amené par le sujet analysant dans le cadre de sa cure. Ce matériel peut être pathologique ou perçu comme tel, mais aussi simplement lié aux productions de l'inconscient, décelables par exemple dans les rêves. Deuxièmement, la combinatoire fantasmatique non seulement éclaire des conduites obscures, mais elle s'avère en être la cause car elle s'en nourrit, elle s'établit et se renforce à travers « la conscience et l'action ».

Nous voyons d'emblée dans cette définition l'intérêt de la notion pour nos thématiques. Le fantasme aurait à la fois une valeur de cause et de conséquence aux comportements et aux choix du sujet. Ce postulat s'enrichit de la question du travail de l'inconscient, et du rapport que le sujet lui-même entretient avec son fantasme, et qui est pour le névrosé de l'ordre du questionnement, du doute, de l'incertitude.

³⁸⁴ *Idem.*, p. 155.

Voici la définition générale promue par les auteurs du Vocabulaire de la Psychanalyse³⁸⁵ et inaugurant leur article sur le fantasme : « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. Le fantasme se présente sous des modalités diverses : fantasmes conscients ou rêves diurnes, fantasmes inconscients tels que l'analyse les découvre comme structures sous-jacentes à un contenu manifeste, fantasmes originaires ». Nous pouvons en extraire que le fantasme peut être abordé selon une double valence : il correspond à la production de plusieurs contenus psychiques, et d'autre part que le sujet s'y engage comme l'auteur d'une historisation, d'une mise en scène. Nous adhérons au postulat que le scénario produit permet au sujet de mettre en scène un désir, qui peut être le sien ou celui qu'il suppose à l'Autre, ou les deux confondus. Le fantasme est lié aux questions du sujet vis-à-vis de l'être. Rappelons que le désir est intriqué à la sphère du manque, de l'absence.

Dans le Roman Familial du Névrosé³⁸⁶, Freud insiste sur l'importance de l'activité imaginaire qui se trouve « dans la nature de la névrose mais aussi de tout talent supérieur », « qui se révèle tout d'abord dans les jeux d'enfants et qui, à peu près à partir de l'époque de la prépuberté, s'empare du thème des relations familiales ». Chez Freud, il y a en fait identité du fantasme et de l'infantile³⁸⁷, conçu comme objection au développement. On retrouve cette idée chez Otto Rank pour qui les fantasmes des névrosés ressemblent à la « reproduction exacerbée des fantasmes infantiles »³⁸⁸.

Au sens large, le fantasme permet au sujet de se figurer en héros ou héroïne d'un scénario. En ce sens, il lui permet de se faire une place, de se donner un rôle, de s'identifier à un personnage dont les actions sont congruentes à un idéal. Le rapport du sujet à l'Autre se constitue via l'objet, la jouissance ou le savoir : les figures développées au sein du fantasme permettent au sujet d'exprimer les voies de ce rapport. En général, ces dernières correspondent au « Vrai », au « Beau », au « Bien » qui ont cours dans le lien social. La fiction moïque se nourrit de ces valeurs véhiculées dans les discours.

³⁸⁵ *Idem.*

³⁸⁶ Freud S., Le Roman Familial des Névrosés (1909), Payot, 2014.

³⁸⁷ Sauret M.-J., De l'Infantile à la Structure, Thèse de Psychanalyse, Univ. Toulouse II Le Mirail, 1989.

³⁸⁸ Rank O., Héros Pathologiques, cité dans : Freud S., Le Roman Familial des Névrosés, déjà cité, p. 90.

Fantasme et fiction

Dans « Litturaterre », Lacan avance que « *la vérité a structure de fiction* ». Si l'on aborde le fantasme comme étant une fiction, une histoire construite, une sorte de roman ou une suite signifiante propice à édifier du sens, on peut rapprocher sa fonction subjective de celle du mythe. Selon Roger Gaillard : « *si l'origine du mythe reste, comme toute question des origines, obscure, du moins nous pouvons aisément cerner quelle en est la fonction : le mythe fait œuvre, et ne cesse d'être à l'œuvre (...) le mythe cherche à établir et fonder une cohérence* »³⁸⁹. Le fantasme en tant que construction mythique donne une forme à une incohérence ou à un point de manque de savoir.

« (...) *Le propre du mythe est bien, comme l'ont dégagé les approches structuraliste et formiste, confirmées par la psychologie des profondeurs, d'offrir une résistance propre, une « antitypie », qui en fait une véritable matière psychique, une réalité archétypale qui traverse les temps et les cultures, et qui le rattache à des universaux, à des formes a priori de toute imagination* »³⁹⁰. Certitude préalable à toute réalité psychique, le mythe rend compte de la structuration du sujet. C'est dans ce sens que nous y apparentons le fantasme. La fin des grands récits, mise en lumière par Jean-François Lyotard (1979), nous pousse à considérer que les mythes se sont retranchés dans le domaine privé. C'est ce dont la notion de fantasme rend compte.

Reportons-nous maintenant à la lecture de Fantasme Originnaire, Fantasme des Origines, Origines du Fantasme³⁹¹. Nous choisissons d'adopter le fil de l'ouvrage.

³⁸⁹ Gaillard Roger, « Rousseau et le Mythe de la Communauté », dans Wunenburger J.-J., (ss. La dir.), Art, Mythe et Création, éd. Univ. De Dijon, 1998 (actes de colloque du Centre G. Bachelard, 1987), p. 81.

³⁹⁰ Wunenburger J.-J., *idem*, p. 132.

³⁹¹ Laplanche J., Pontalis J.-B., Fantasme Originnaire, Fantasme des Origines, Origines du Fantasme, Hachette Littératures, 1985 (1^{ère} éd. : revue *Les Temps Modernes*, 1964).

Les auteurs y proposent une « archéologie des concepts ». Nous allons les suivre dans leur progression. Pour Freud, « dans sa formulation la plus officielle, le monde des fantasmes semble se situer tout entier dans le cadre de l'opposition entre le subjectif et l'objectif, entre un monde intérieur qui tend à la satisfaction par l'illusion, et un monde extérieur imposant progressivement au sujet, par la médiation du système perceptif, le principe de réalité. L'inconscient apparaît alors comme l'héritier de ce qui, à l'origine, était le seul monde du sujet, soumis au seul principe de plaisir. Le monde des fantasmes est semblable à ces « réserves naturelles » que les nations civilisées se créent pour y perpétuer l'état de nature »³⁹². L'émergence de fantasmes serait donc directement en lien à la concurrence de la réalité et du plaisir, à leur correspondant respectif principal au sein de la vie psychique. Avec la règle de l'association libre dans l'analyse, s'introduit une « suspension absolue de tout jugement de réalité »³⁹³. L'analysant est donc encouragé à orienter son dire de façon libérée, c'est-à-dire en fait selon ce que lui dicte son plaisir.

Il s'agit de se mettre au niveau de l'inconscient, c'est ainsi que le terme de « réalité psychique » devient nécessaire. « Nous nous mouvons dans l'imaginaire, dans le subjectif, mais ce subjectif est notre objet »³⁹⁴. Le fantasme serait l'« expression la plus vraie » du désir inconscient, qui est un noyau hétérogène. La double relation du fantasme (de même que de la réalité psychique) à la fois au réel et à l'imaginaire produit son ambiguïté : les auteurs citent à ce propos la lettre de Freud à Fliess du 21/09/1897 : « il n'existe dans l'inconscient aucun indice de réalité de sorte qu'il est impossible de distinguer l'une de l'autre la vérité et la fiction investie d'affect »³⁹⁵.

³⁹² Laplanche J., Pontalis J.-B., *idem*, p. 17.

³⁹³ *Idem*, p. 19.

³⁹⁴ *Idem.*, p. 22.

³⁹⁵ *Idem.*, p. 40.

Le fantasme comme défense

L'importance du fantasme dans la théorie analytique est liée à l'erreur reconnue par Freud dans sa première approche étiologique de l'hystérie. « *La scène de séduction par l'adulte, qui s'était jusqu'alors imposée à Freud comme le type même du traumatisme psychique, n'est pas un événement réel mais un fantasme qui n'est lui-même que le produit et le masque des manifestations spontanées de l'activité sexuelle infantile* »³⁹⁶. De l'idée d'un traumatisme sexuel vécu comme cause des troubles hystériques, on passe à une activité défensive contre l'auto-érotisme, et contre la jouissance supposée à l'adulte. « *La séduction serait un mythe, mythe de l'origine de la sexualité par l'introjection du désir, du fantasme, du « langage » adultes* »³⁹⁷. Imaginer le fait d'être objet de la jouissance de l'Autre (l'adulte) devient un phénomène porté à l'ordre de l'universel. Avec l'évolution freudienne de 1897 (« *je ne crois plus à ma Neurotica* »), le fantasme devient non seulement matériel à analyser, mais également contenu latent du symptôme. « *De symbole mnésique du trauma, le symptôme devient alors mise en scène de fantasmes* »³⁹⁸. Le fantasme se repère donc sur deux versants, « *comme donné manifeste et comme contenu latent* », il devient un objet spécifique de la cure psychanalytique.

Fantasmes originaires

Les « *scènes primitives* » restent des objets d'attention pour Freud, qui ne peut se résoudre à les assimiler à de pures créations imaginaires. Cet intérêt (avec son opposition à Jung) constitue la base de la notion d'*Urphantasien*, renvoyant à l'ensemble des fantasmes originaires, qu'il promeut en 1917. Laplanche et Pontalis justifient cette notion : « *puisque'il se révèle impossible de déterminer si, avec la scène primitive, nous avons affaire à un événement vécu par le sujet ou à une fiction, il faut rapporter ce qui fonde en dernier ressort le fantasme à un en deçà, à quelque chose qui transcende à la fois le vécu individuel*

³⁹⁶ *Idem.*, p. 28.

³⁹⁷ *Idem.*, p. 39.

³⁹⁸ *Idem.*, p. 50.

et l'imaginé ». Et plus loin : « dans la notion de fantasme originaire viennent se rejoindre ce qu'on peut appeler le désir de Freud de trouver le roc de l'événement (et, s'il s'efface dans l'histoire de l'individu à force d'être réfracté et démultiplié, on remontera plus haut...) et l'exigence de fonder la structure du fantasme elle-même sur autre chose que l'événement »³⁹⁹. Freud suppose donc que des schèmes antérieurs, organisateurs des élaborations fantasmatiques peuvent être repérés comme typiques. C'est dans ce contexte qu'il forge le mythe de la horde primitive⁴⁰⁰ dont nous avons parlé. Laplanche et Pontalis remarquent une analogie de l'idée de ces schémas avec la notion d'« ordre symbolique » développée par Levi-Strauss et Lacan. Freud les appréhende comme héréditairement transmis : il reste prisonnier de son explication phylogénétique.

« Dans leur contenu, dans leur thème (scène primitive, castration, séduction...), les fantasmes originaires indiquent aussi cette postulation rétroactive : ils se rapportent aux origines. Comme les mythes, ils prétendent apporter une représentation, une « solution » à ce qui, pour l'enfant, s'offre comme énigmes majeures ; ils dramatisent comme moments d'émergence, comme origine d'une histoire, ce qui apparaît au sujet comme une réalité d'une nature telle qu'elle exige une explication, une « théorie » »⁴⁰¹. Les thèmes fantasmatiques : scène primitive, séduction, castration, répondent aux grandes questions du sujet : origine, émergence de la sexualité, différence des sexes. Nous retenons particulièrement que : « [...] se donne sur la scène du fantasme ce qui origine le sujet lui-même ». Ce qu'il se passe avant la naissance est une grande interrogation, à la base du développement de la sexualité dans la vie psychique du sujet. Les idées sur la sexualité des parents se nourrissent chez l'enfant de l'interrogation quant à sa propre venue au monde. La sexualité elle-même se forme en réponse à cette curiosité. La différence des sexes reste un mystère dont la castration est une tentative de représentation.

³⁹⁹ *Idem*, 57-58.

⁴⁰⁰ Freud S., *Totem et Tabou*, déjà cité.

⁴⁰¹ Laplanche J., Pontalis J.-B., *Fantasme Originnaire ...*, déjà cité, pp. 67-68.

La scène primitive figure « *la conjonction entre le fait biologique de la conception (et de la naissance) et le fait symbolique de la filiation [...]* »⁴⁰². Il s'agit d'une représentation émergeant à la conjonction entre réel et symbolique. Les fantasmes « *traduisent, par la médiation d'un scénario imaginaire qui prétend la ressaisir, l'insertion du symbolique le plus radicalement instituant dans le réel du corps* ». En effet, les questions existentielles ne peuvent se poser que parce que nous sommes parlants. La structure même du fantasme révèle cette condition. L'être symbolique y trouve un support imaginaire.

Origines du fantasme

On a chez Freud une conception du fantasme comme satisfaction hallucinatoire du désir, comme reproduction de l'expérience de plaisir originel. Laplanche et Pontalis la réfutent, car elle suppose un « *moment mythique de la disjonction entre l'apaisement du besoin (Befriedigung) et l'accomplissement du désir (Wunscherfüllung)* »⁴⁰³. C'est aussi l'avis de Lacan lorsqu'il critique l'approche de l'activité artistique, de la création comme recherche d'objet primordial (dans le Séminaire VII, L'Éthique... il réfute la thèse de Mélanie Klein). L'apparition du fantasme est rattachée par Laplanche et Pontalis à celle de l'autoérotisme, au moment où la « *prime de plaisir* » se dégage lorsque les besoins d'importance vitale sont satisfaits. Le biais de la notion d'autoérotisme serait de la considérer en tant que stade préalable à l'investissement du sujet envers les objets.

Freud indique dans les Trois Essais⁴⁰⁴ que la pulsion ne devient autoérotique que lorsqu'elle a perdu son objet. On peut dire que l'autoérotisme est sans objet parce que le mode d'appréhension de l'objet est clivé, « *la pulsion sexuelle se sépare des fonctions non sexuelles (alimentaire, par exemple) sur lesquelles elle s'étaye (Anlehnung) et que lui indiquaient son but et son objet* »⁴⁰⁵. L'autoérotisme serait donc basé sur le détachement de la sexualité par rapport aux objets, se livrant au fantasme. Mais à l'inverse, on pourrait aussi concevoir que c'est le fantasme qui cause la séparation entre sexualité et besoin.

⁴⁰² *Idem*, p. 69.

⁴⁰³ Laplanche J., Pontalis J.-B., Fantasme Originnaire..., déjà cité, p. 90.

⁴⁰⁴ Freud S., Trois Essais sur la Sexualité, déjà cité.

⁴⁰⁵ Laplanche J., Pontalis J.-B., Fantasme Originnaire..., déjà cité, p. 92.

La satisfaction autoérotique est localisée, satisfaction spécifique d'organes. La fonction de l'organisme sert d'appui au fantasme qui y est attribué (ex : l'incorporation fantasmatique est reliée à l'ingestion alimentaire). « L'idéal, si l'on peut dire, de l'autoérotisme, ce sont « des lèvres qui se baisent elles-mêmes » : ici, dans cette jouissance apparemment fermée sur soi, comme au plus profond du fantasme, ce discours qui ne s'adresse plus à personne, toute répartition du sujet et de l'objet est abolie »⁴⁰⁶. Les auteurs ajoutent que les zones érogènes privilégiées sont celles qui captent le plus les attentions maternelles, on comprend donc qu'elles soient élues comme supports à la fois de plaisir, et de rencontre entre désir maternel et modalités du fantasme originaire. « En situant l'origine du fantasme dans le temps de l'autoérotisme, nous avons marqué la liaison du fantasme avec le désir. Mais le fantasme n'est pas l'objet du désir, il est scène ».

Le sujet, dans les formes fondamentales, s'y trouve désubjectivé, participant simplement à la syntaxe de la séquence.

Modalités d'expression du fantasme

Laplanche et Pontalis reconnaissent la nature « mixte » du fantasme, appartenant à la fois au registre du conscient et à celui de l'inconscient. Ils nous renvoient à l'assimilation que Freud fait entre fantasmes inconscients profonds, scénarios de rêves, contenus de rêverie diurne, formations psychopathologiques. L'unité du fantasme tient à la proximité des dimensions structurale et imaginaire. La manifestation paradigmatique du fantasme est pour Freud la rêverie. Mais il l'aborde aussi au travers de l'activité du rêve. « Dans le travail du rêve, le fantasme est présent aux deux extrémités du processus. D'une part, il est lié au désir inconscient dernier, au « capitaliste du rêve » (en cela il correspond au terme de « phantasme »), [... il] est aussi présent à l'autre extrémité du rêve, dans l'élaboration secondaire dont Freud souligne bien qu'elle ne fait pas partie du travail

⁴⁰⁶ Idem, p. 94.

inconscient du rêve »⁴⁰⁷. Le fantasme est donc aussi présent dans le remaniement que le sujet fait subir au rêve a posteriori. Ces deux aspects du rêve sont indissociables.

Les auteurs soulignent la différenciation freudienne (1908) effectuée entre les contenus fantasmatiques formés dans l'inconscient, correspondant aux fantasmes originaires, et ceux de la formation consciente et qui ont été refoulés, c'est-à-dire les fantasmes secondaires. Dans les fantasmes secondaires, le scénario est à la première personne. Dans les fantasmes originaires il y a absence de subjectivation, le sujet est dans la scène sans pouvoir s'identifier au premier abord, il se trouve à la même enseigne que les autres protagonistes (cela peut être mis en parallèle avec la place occupée par le sujet dans les souvenirs – écrans). Les exemples paradigmatiques en sont « *un enfant est battu* » et « *un père séduit une fille* ».

C'est dans les fantasmes originaires que Freud loge l'équivalent humain de l'instinct animal (et non dans les pulsions). Cela prouve de manière indirecte sa volonté d'éviter de fonder le fantasme dans le biologique. Le jeu pulsionnel dépend, émerge, pour Freud, des structures fantasmatiques.

*« Le sujet biologique est en continuité directe avec le sujet du fantasme, sujet sexuel et humain, selon la série : somatique – ça – fantasme (de désir, de défense) – mécanisme du moi ; l'action du refoulement ne peut que se laisser mal saisir, la « vie fantasmatique » étant plutôt implicite que refoulée et comportant en elle-même ses propres conflits par le seul effet de la coexistence au sein du psychisme de fantasmes à visées contradictoires. « Profusion » du fantasme en effet où l'on ne saurait reconnaître le type bien particulier de structure que Freud a cherché à dégager, où se dissout aussi le rapport, difficile à déterminer mais électif, qu'il établit entre le fantasme et la sexualité »*⁴⁰⁸.

Aux côtés de ce rapport à l'instance de la sexualité, nous soutenons un abord du fantasme en lien aux catégories du moi et de ce qui fait l'identité. La figure du héros apparaît tout à fait indiquée pour rendre compte de l'imaginaire et des significations qui y sont associés. Fantasmer singulièrement des héros est propre à notre époque.

⁴⁰⁷ *Idem*, p. 76.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 87.

Lacan souligne que devient héros celui qui est trahi. Cyrulnik⁴⁰⁹ avance que le héros est celui qui a échappé à la mort et en a tiré des enseignements pour devenir lui-même sauveur. Il remarque également la fréquence des personnages littéraires ou cinématographiques héroïques issus de familles mystérieuses, voire ayant été abandonnés : Tarzan, Superman, Batman, Oliver Twist, Rémi, Gavroche, Cosette... Mais aussi : Romulus, Moïse... Cette thématique de l'héroïsme se retrouve dans la vie fantasmatique du névrosé (mais aussi, dans le délire du psychotique).

Dans « La Création Littéraire et le Rêve Eveillé » (1908)⁴¹⁰, Freud avance que le jeu de l'enfant comme activité naturelle se voit relayé par la fantaisie de l'adolescent puis de l'adulte. Cette fantaisie se développe chez les nerveux, mais également chez les bien portants. Les rêves éveillés sont la base de toute œuvre littéraire. Freud souligne que s'ils nous étaient livrés tels quels, ils provoqueraient de la répulsion. Le propre de l'art est de les traiter et de les transformer suffisamment pour qu'ils deviennent admissibles et retournent la honte en plaisir(s). Le héros des fantaisies du sujet, auquel il « *ne peut rien arriver* », correspond à son moi. Pour Lacan, « *en chacun de nous il y a la voie tracée pour un héros* », cela explique « *toutes les passions où s'embrouille l'homme du commun* »⁴¹¹.

Le fantasme comme cadre : un abord imaginaire

Au cours du Séminaire X, L'Angoisse, Lacan évoque le rêve de l'Homme aux Loups. L'analyse de ce patient est considérée comme l'un des cas fondateurs de la doctrine psychanalytique. Son rêve peut être érigé au niveau d'un fantasme, puisqu'il se répète et qu'il prend une valeur d'axiome. Il s'accompagne de fortes manifestations d'angoisse. Lacan remarque que l'image qu'il comporte, celle de plusieurs loups assis sur les branches d'un arbre, est vue dans l'encadrement d'une fenêtre.

⁴⁰⁹ Cyrulnik B., Ivres Paradis, Bonheurs Héroïques, Odile Jacob, 2016, p. 19.

⁴¹⁰ « *Der Dichter und das Phantasieren* », « Le Créateur Littéraire et la Fantaisie », selon la traduction de Gallimard, dans L'Inquiétante Etrangeté et Autres Essais, 1985.

⁴¹¹ Lacan J., Séminaire VII, L'Éthique de la Psychanalyse, éd. num. de P. Valas, à partir de la page 708.

Cette fenêtre marque une séparation entre une scène intérieure et le monde. Lacan identifie la fonction du fantasme à un cadre de fenêtre. Quelle est donc cette idée de cadre ? Elle privilégie la dimension optique du fantasme.

On pourrait s'aventurer à effectuer quelques associations en rapport à cette modélisation : la marge du sujet y serait celle du point de vue, c'est-à-dire du choix de la taille, de la forme du cadre et de son placement vis-à-vis du cadre (se positionner à proximité ou de façon éloignée, bien en face ou au contraire de biais, ce qui réduit le champ de vision). Sa volonté et sa motricité lui permettraient de réguler ces paramètres.

Il serait aussi capable de décider d'apposer ou de projeter ce qu'il souhaite sur les murs (si l'on considère un cadre de fenêtre ou de porte), d'aménager le hors écran ou le hors scène comme bon lui semble (si l'on considère une métaphore théâtrale ou télévisuelle). Un cadre, c'est ce qui enjolive une image. Par extension, on peut l'assimiler à la bordure d'une représentation. L'utilisation du terme de cadre n'a pas une simple valeur de décoration ou d'agrément. Il s'agit de rendre compte d'une délimitation ainsi que d'une orientation. Ces paramètres qui concrétisent une modélisation que l'on peut faire de la subjectivité. Ses caractères : partielle, partiale, modulable, contingente, unique, s'opposant à ce qui serait une objectivité, prennent forme au travers du terme de cadre. De plus, un cadre peut être caché, voilé par des rideaux, par un filtre...

On peut encore relever l'allusion que fait Lacan, au cours du Séminaire X, à la propension des mélancoliques à se jeter par la fenêtre : il s'agit d'une tentative dans le réel retour du sujet dans le monde dont il se sent exclu⁴¹². Et que dire de ce souvenir de comportements enfantins relevé par Freud, chez Goethe ainsi que chez plusieurs patients ? De façon corrélée à l'arrivée d'un(e) puîné(e), chez des enfants âgés de deux à cinq ans, apparaît la propension à jeter par les fenêtres des objets hétéroclites, de la vaisselle... Symbolisant le refus et le fantasme de rejet du nouvel arrivant, susceptible d'attirer sur lui-elle l'amour et les attentions de la maisonnée⁴¹³.

⁴¹² Lacan J., Séminaire X, L'Angoisse, déjà cité, p. 64.

⁴¹³ On peut comparer ce « jeu » à celui du « fort – da » qui de son côté, matérialise le retour de l'objet jeté et la possibilité pour le sujet de le maîtriser à sa guise.

Au cours du Séminaire XIII, Lacan énonce : « *s'il y a fantasme c'est au sens le plus rigoureux d'institution d'un réel qui couvre la vérité* »⁴¹⁴. En ce sens il évoque des toiles de Magritte, qui représentent un tableau, lui-même représentant le paysage qui se trouve derrière, vu par la fenêtre. Il s'attarde également sur Les Ménines (1656) de Velázquez, leurs jeux de miroir, de cadres et de plan. Leur complexité, le caractère fuyant des regards, amènent à considérer le tableau comme représentation de la représentation.

C'est à partir du travail sur ce tableau, et du constat que les fantasmes originaux réduisent le sujet à un regard, que Lacan avance que le fantasme est le « *représentant de toute représentation possible du sujet* »⁴¹⁵.

Le fantasme comme synthèse et axiome

Nous avons vu que le fantasme, en tant que formation, se décline selon plusieurs acceptions. Il peut être abordé comme une production surmoïque défensive contre un réel, qui peut être une jouissance non admise (celle de la sexualité infantile, celle de la concurrence avec le puîné). Mais il peut aussi être considéré comme une symbolisation de désir inaccessible ou irréalisable, ce qui est la conception freudienne principale. Il correspond, dans ses niveaux primitifs, à l'émergence de scènes imaginaires, plus ou moins conscientes, qui représentent le désir et entrent en résonance avec la question des origines. Dès lors peuvent s'y greffer des conceptions mythiques de l'existence.

Sans le réduire à ces fonctions, nous considérons que le fantasme contribue à ce que le sujet se donne un corps en relation à ses constructions moïques. Il survient aux endroits de manque dans le savoir, dans le cadre des questions fondamentales du sujet : celle de l'origine, et celle de l'après-mort. Il est soutien du désir. Il permet également de retrouver la trace de la jouissance, en ce sens que nous avons identifié que la jouissance véritable n'a lieu que dans les tout premiers temps de vie du nourrisson.

⁴¹⁴ Lacan J., Séminaire XIII, L'Objet de la Psychanalyse, éd. num. de P. Valas, p. 31.

⁴¹⁵ *Idem*, p. 639.

On peut penser le sujet de l'acte comme évanescent, non pas seulement divisé mais division lui-même. Le fantasme est ce qui lui permet de se constituer comme « un ». Il est donc nécessaire et vital. Au plan fondamental, le fantasme correspond à une solution à la problématique des rapports entre perception, représentation, action et structuration via le langage.

Cette solution se trouve à cheval entre les données objectives et subjectives de l'être du sujet, en ce sens elle figure la synthèse de ses déterminations et de ses possibilités d'action. Nous pouvons l'aborder comme la synthèse signifiante (les théories intimes que chacun élabore pour répondre aux questions de l'être) et imaginaire (mises en scène, supports pour le moi) conditionnant le rapport du sujet au monde.

Retrouvons Jacques Lacan, dans son compte-rendu de séminaire La Logique du Fantasme : « [...] il n'y a pas d'autre entrée pour le sujet dans le réel que le fantasme.

A partir de là le clinicien, celui qui témoigne que le discours de ses patients reprend le nôtre tous les jours, s'autorisera à donner place à quelques faits dont autrement on ne fait rien : le fait d'abord qu'un fantasme est une phrase, du modèle « un enfant est battu », que Freud n'a pas légué aux chiens. Ou encore : que le fantasme, celui-ci par exemple et d'un trait que Freud y souligne, se retrouve dans des structures de névrose très distinctes. [...] Le fantasme, pour prendre les choses au niveau de l'interprétation, y fait fonction de l'axiome, c'est-à-dire se distingue des lois de déduction variables, qui spécifient dans chaque structure la réduction des symptômes, d'y figurer sous un mode constant. Le moindre ensemble, au sens mathématique du terme, en apprend assez pour qu'un analyste à s'y exercer, y trouve sa graine. Ainsi rendu au clavier logique, le fantasme ne lui fera que mieux sentir la place qu'il tient pour le sujet. C'est là même que le clavier logique désigne, et c'est la place du réel »⁴¹⁶. Le fantasme a une valeur d'axiome pour l'économie psychique. C'est ainsi qu'il peut être assimilé à une « signification de vérité »⁴¹⁷.

⁴¹⁶ Compte-rendu du Séminaire de 1966-67, dans : Autres Ecrits, Seuil, 2001, pp. 323-328.

⁴¹⁷ Lacan J., Séminaire XIV, La Logique du Fantasme (1966-67), éd. num de P. Valas, pp. 559-560.

A ce stade de notre propos, il convient de préciser ce que nous avons énoncé à propos de la possibilité d'un bousculement du fantasme. « *Le névrosé accède au fantasme. Il y accède à certains moments élus de la satisfaction de son désir. Mais tous, nous savons : que ce n'est là qu'une utilisation fonctionnelle du fantasme, que son rapport par contre à tout son monde et spécialement ses rapports aux autres, aux autres réels [...] est profondément marqué [...] par une pulsion refoulée* »⁴¹⁸. En fait, les objets que l'on positionne en (a), en tant qu'objets (a), sont « *postiches* »⁴¹⁹, ils ne sont que semblants. Si (a) devient saisissable, c'est l'angoisse qui apparaît, ou le passage à l'acte qui se produit.

De sorte que la sorte de subversion du fantasme que nous avons identifiée comme possible, se produisant avec une performance, est en elle-même incluse dans la structure du fantasme, qui se constitue de la division du sujet et de l'objet (a), lui-même insaisissable, par définition. La sublimation comme « *amener un objet à la dignité de la Chose* », correspond en fait dans la performance, à se porter comme semblant d'objet (a).

⁴¹⁸ Lacan J., *Séminaire VI, Le Désir...*, déjà cité, p. 714.

⁴¹⁹ Lacan J., *Séminaire X, L'Angoisse*, déjà cité, p. 30.

3) Le fantasme en fin de cure analytique

Symptôme - sinthome

Marie-Jean Sauret établit les fonctions du fantasme en rapport à la jouissance. Il « remplit une triple fonction : garder la mémoire des démêlés avec la jouissance (fixations) ; se servir de ces traces pour maintenir le sujet à l'écart de la jouissance dont le retour l'effacerait – puisqu'il n'est de sujet que disjoint de la jouissance ; se servir de ces mêmes traces pour orienter son désir en direction de ce qu'il pourra néanmoins soutirer comme plus-de-jouir pour son plaisir. Nous savons le fantasme comme structurellement en échec car même si c'est le seul instrument à disposition, impossible de contenir toute la jouissance avec le signifiant. L'excès structural de jouissance est ainsi localisé au symptôme. Irréductible, le symptôme flambe à mesure de l'échec du fantasme : une psychanalyse part donc du symptôme pour remonter jusqu'au fantasme dont l'échec l'alimente. La valeur de la psychanalyse c'est d'opérer sur le fantasme [...] »⁴²⁰.

En consultation avec un(e) psychologue ou un(e) psychanalyste, lorsque le sujet amène son ou ses symptôme(s), en parler résout peu de choses, voire rien du tout. Tout au plus se sent il heureux d'avoir été entendu, reconnu. C'est déjà quelque chose, mais il convient de s'attacher à cerner la (les) fonction(s) que le symptôme remplit. Au sens strict, il est une formation permettant au sujet de loger le plus intime de ce qu'il est dans le collectif. Il est donc une opposition radicale à la normalisation et à la servitude. Il comporte un versant de jouissance, de sorte que le sujet y tient, et un versant de « placement », en quelque sorte, de son réel : à la fois inexprimable et singulier, le rendant « indisponible à l'Autre »⁴²¹. Lacan formalise que le symptôme, c'est un « retour de vérité dans les failles du savoir »⁴²². De sorte que tenter de l'annihiler est à la fois peine perdue (le symptôme se déplace), et profondément contre – éthique.

⁴²⁰ Sauret M.-J., dans : « L'Acte », Psychanalyse et Politique, PUR, 2000, p. 167.

⁴²¹ Lapeyre M., « Le Capitalisme et le Lien Social ? Cherchez le symptôme ! » (2006), L'En-Je Lacanien, n°16, 2011/1.

⁴²² Lacan J., « Du Sujet enfin en Question », Ecrits I, déjà cité.

Pierre Bruno explique que ce qui est négatif dans le symptôme, pathologique, c'est l'omnipotence d'un Autre non divisé. Nous le suivons⁴²³, quand il met en lien la fonction du symptôme, la sublimation et le sinthome. « Pour Freud comme pour Lacan, tout symptôme a une enveloppe formelle : aphonie, phobie du chien, obsession d'un supplice, constipation... Un symptôme, en outre, a un sens, et l'interprétation est censée le dissoudre. Qu'est-ce qui est exactement dissout dans ce cas, sinon le lien entre l'enveloppe formelle du symptôme et la jouissance qui l'alimente, ou plus exactement il se produit une cession de jouissance dès lors que le symptôme est élucidé. La fonction du symptôme, qui est de permettre au sujet de ne pas être livré à la jouissance de l'Autre ni à sa propre jouissance en tant qu'il se mettrait en place de l'Autre, doit cependant être maintenue. L'idée force de Freud était que la sublimation pouvait prendre le relais de cette fonction ».

Lacan propose une possibilité de symptôme débarrassé de son caractère pathologique : le sinthome. Une illustration principale de sinthome qu'il choisit, est celle de l'activité d'écriture de James Joyce, qui parvient à y traiter le péril de sa psychose. Il travaille le verbe, à la fois décomplant les significations et produisant des effets de sens. Il est notable de constater qu'il n'a pas eu recours à une psychanalyse pour faire émerger ce mode de rapport au réel. Son écriture lui permet à la fois d'asseoir son être tout en le (se) socialisant : de sorte qu'il n'est pas dissout dans la jouissance de l'Autre. Le caractère menaçant des « paroles imposées » est traité avec l'activité d'écriture, par laquelle J. Joyce traite le langage lui-même comme un objet purement matériel⁴²⁴. Cela se traduit avec l'association de *letter* (la lettre) avec *litter* (le détrit). Lacan s'en sert pour illustrer que ce qui est signifiant peut devenir objet, et inversement⁴²⁵.

Nous nous reportons ici à l'article : « L'Identification au Sinthome » de Sidi Askofaré (2007)⁴²⁶. La fin de l'analyse ne doit pas concorder à l'identification de l'analysant à l'analyste (tel que Michael Balint le théorise), ni à l'inconscient.

⁴²³ Bruno P., chapitre : « Qu'est-ce qu'une psychanalyse ? », dans *Une Psychanalyse...*, déjà cité, p. 50.

⁴²⁴ Lacan J., *Séminaire XXIII, Le Sinthome* (1975-76), éd. num. de P. Valas.

⁴²⁵ Askofaré S., « La Révolution du Symptôme », *Psychanalyse*, n°4, 2005/3.

⁴²⁶ Askofaré S., « L'Identification au Sinthome », *Essaim*, n°18, 2007/1, pp. 61-76.

On peut distinguer quatre versants de l'approche lacanienne de la fin de la cure : par le désir : interprétation et reconnaissance ; par le transfert : destitution et séparation de l'analyste ; par le fantasme ; construction et traversée ; par le symptôme : Lacan avance la formule d'« *identification au symptôme* ».

Celle-ci entre en dialogue avec le constat freudien que toute cure recèle sa part d'incurable. Elle est à concevoir dans le cadre de la topologie borroméenne du sujet, développée à partir des années 1970. La conception du symptôme a évolué. Il peut être désormais compris comme un au-delà du langage, qui comporte une fonction de nouage des trois dimensions constitutives du sujet (réel, symbolique, imaginaire). Au terme d'identification, on peut substituer ceux de « s'y reconnaître ». Il convient donc, en fin d'analyse, de « se reconnaître assez » dans la fonction de nouage du symptôme, qui dénué de ses caractéristiques pathologiques, devient « *sinthome* ».

Comme S. Askofaré l'écrit ailleurs⁴²⁷, la question des rapports entre fantasme et symptôme est d'une « *redoutable complexité* ». Néanmoins, en le suivant, on peut établir que l'enveloppe formelle du symptôme est affaire de signifiant, et que son contenu renvoie à une jouissance. Avec l'enseignement lacanien des années 1970, le symptôme devient à la fois « *signe de jouissance* » et « *index du non-rapport sexuel* ». Il est l'affaire du sujet (et de l'analyste) en début, mais également en fin de cure. Suivant Askofaré, l'opposition entre fantasme et symptôme n'est pas aussi nette que celle que l'on pourrait établir entre substance jouissante et signifiant. Du fait que le symptôme recèle de la jouissance, on peut dire qu'il est intriqué au fantasme.

Entre le début et la fin de l'analyse, s'opère un renversement du rapport du sujet à son symptôme : de la volonté exprimée de s'en débarrasser, le sujet finit par s'y reconnaître, étant donné que le symptôme se dépouille de son caractère massif. Sa forme change au fur et à mesure du dégonflement de la toute-puissance de l'Autre, de l'émergence de la division de l'Autre.

⁴²⁷ Askofaré S., *D'un discours l'Autre*, PUR, 2013, et Askofaré S., « La Révolution du Symptôme », déjà cité. L'auteur s'appuie sur la lecture de plusieurs moments de l'enseignement lacanien : la fin du Séminaire XI, déjà cité, « Radiophonie », « Litturaterre » (1971), « Le Moment de Conclure » (1977-78).

Laure : « la danse, c'est mon rêve »

Agée de quarante ans, elle danse depuis toute jeune, elle a « ça » en elle. Elle se souvient, enfant, avoir dansé avec sa grand-mère. Son père ne l'y a jamais encouragée, il n'a d'ailleurs été que peu présent. Laure est entrée en foyer d'accueil aux environs de huit ans. Elle n'a jamais suivi de cours, c'est une autodidacte. Elle se sent techniquement inférieure à celles qui sont reconnues comme danseuses. Au commencement, elle écoutait en permanence de la musique, elle a beaucoup copié ce qu'elle voyait à la télévision ou dans des films. Elle dansait de façon informelle, tout le temps, seule ou avec les autres du foyer. Des projets pédagogiques se sont montés. Elle y participait, et à partir de ses seize ans c'est elle qui en a été la chorégraphe. Elle n'en choisissait pas les thèmes ni les contenus mais elle organisait des pièces. Par la suite elle a peu à peu pris de l'importance, a mené des projets avec d'autres foyers. Cela l'a connectée à des projets associatifs, dans le cadre desquels elle a commencé à enseigner. Elle est intarissable sur certaines de ses créations, ainsi que sur son positionnement de chorégraphe. « *Des fois, je me demande si c'est bien d'être autant demandeuse avec les autres* ».

Jusqu'à ses 25 ans environ, elle pratiquait du sport intensivement, comme pour « *se remplir* ». Le sport a fait symptôme. Elle met cela en rapport aux dévalorisations paternelles. N'étant « *pas bonne en cours* », elle avait peu d'amis, mais elle était excellente en sport. Elle a passé un diplôme d'éducatrice sportive, a travaillé dans le cadre de plusieurs métiers. Durant notre entretien elle ne fait pas une seule allusion à sa mère.

Pour elle, en danse, la performance comme recherche d'amplitude, de beauté des gestes, de leur bonne réalisation, est mortelle. « *Sa* » danse ne représente pas un défi physique. Elle qualifie la recherche de performance comme stérile, à plusieurs reprises, durant notre entretien. Elle réfléchit énormément à notre questionnement sur le comment et la possibilité de la maturité (en rapport à son engagement sportif passé). Elle évoque le souvenir d'une éducatrice qui voulait prendre la place d'une mère, à laquelle elle a su mettre des barrières, quitte à entrer en conflit. Elle a su éviter de se faire marcher sur les pieds. Pour elle, la maturité c'est de ne pas chercher à atteindre « *ce qui serait bien* », en référence aux exigences paternelles. Elle a su juger que son père, malgré ses exigences, « *n'aurait même pas su lui dire comment elle devait être* ».

A propos de l'association libre et de l'interprétation

La cure se déroule au fil des deux opérations : association libre et interprétation. Nous avons évoqué que l'association libre ressemble à certains procédés artistiques dits « automatiques ». Elle peut également être rapprochée de la pratique de la méditation. Cette dernière correspond à l'acceptation et à l'observation des pensées qui viennent à l'esprit. L'association libre s'en distingue car elle met en jeu la parole du sujet par rapport à ces pensées. De sorte qu'il se confronte au caractère plurivoque du langage, qu'il met en jeu son corps dans cette « mise en forme » des pensées, ainsi que sa voix et sa propre écoute. Le dispositif de la cure – des rendez-vous à heures fixes, une répétition des séances, souvent plusieurs fois par semaine –, induit que les pensées du sujet s'adressent de plus en plus exclusivement à l'analyste lui-même. C'est ainsi que peut se mettre à jour le rapport du sujet à l'Autre, susceptible dès lors d'être analysé.

L'interprétation, visant un effet de vérité, amène à lever le refoulement sur le fantasme, qui, nous l'avons dit, est *signification de vérité*. Son inconvénient, c'est qu'elle ajoute du sens, là où ce qui est visé, c'est bien le réel du sujet. Son maniement relève donc d'une certaine finesse. A titre illustratif, lisons le cas d'une analysante de Pierre Bruno, qui rêve qu'elle cuisine de la confiture. Sa marmite est « polluée » par des canettes, qu'elle associe aux canettes de bière qu'elle buvait au temps de ses errements d'adolescente.

L'analyste lui soumet un peu au hasard, sa propre association : la canette comme animal. Cette intervention fait mouche, puisqu'elle renvoie l'analysante à l'héroïne d'un conte de son enfance : « *Canette Jeune Fille* », qui cuisinait une recette, lui permettant d'échapper à un ogre qui voulait la dévorer. Cela lui révèle certaines modalités inconscientes de son rapport aux hommes⁴²⁸. Le pointage d'un signifiant par l'analyste a ici une valeur d'interprétation, qui ouvre à un sens jusque-là masqué. La levée du refoulement permet de dégonfler l'omnipotence de l'Autre qui, à partir de déterminismes (celui d'être une femme), dicte au sujet sa conduite en fonction de préceptes qui y sont attachés (être bonne à manger, ou bonne cuisinière, savoir « donner le change », etc...).

⁴²⁸ Bruno P., *idem*, pp. 431-432.

Un exemple fameux d'interprétation est celle de Freud au petit Hans. Celui-ci lui explique sa « bêtise » (sa phobie) lors d'une visite, le 30 mars 1908. Le docteur lui indique : « *longtemps avant que tu sois au monde, j'avais déjà su que me viendrait un petit Hans qui aimerait tant sa mère qu'il devrait forcément pour cela avoir peur de son père, et cela, je l'avais raconté à ton père* ». Freud vise à réduire l'angoisse du garçon par rapport à une punition qu'il pourrait recevoir du père (du fait d'aimer sa mère). « *Sur le chemin du retour, Hans demande à son père : « le professeur parle-t-il avec le bon Dieu pour être capable de tout savoir à l'avance ? »* »⁴²⁹. Quelques jours plus tard, de nettes améliorations de sa névrose sont notées. Et Hans demande à son père : « *pourquoi m'as-tu dit que j'aime bien maman et que c'est à cause de ça que j'ai peur, alors que je t'aime bien, toi ?* ».

On remarque là le caractère double de l'interprétation efficace : elle contient un potentiel de vérité, mais laisse une marge au sujet qui ne s'y réduit pas, et peut jouer de son sens. Marie-Jean Sauret explique que cette double possibilité de l'interprétation tient aux caractéristiques du signifiant lui-même.

Il comporte un « effet de trou » et un « effet de sens ». « *L'effet de trou consiste dans l'escamotage de l'être de jouissance du sujet que le signifiant ne peut que représenter d'être signifiant. L'effet de sens découle de l'articulation signifiante et de la structure du signifiant qui est d'être toujours « double sens », équivoque (ce que nous notons avec Lacan S₂) : le sens produit est toujours réversible dans un autre sens. [...] Par là l'effet de sens se substitue à l'être de jouissance en défaut : le sujet, en parlant, se heurte au défaut de son être de jouissance engendré par le signifiant, mais il compense par le sens produit : au point de jouir du sens ainsi substitué – jouis-sens (Lacan)* »⁴³⁰.

L'efficace de l'interprétation, nous indique M.-J. Sauret, est de constituer un réel symbolique susceptible de chiffrer le réel du sujet. Son sens laisse une indétermination possible, permettant une liberté au sujet de constituer un sens propre. Mais la fin de l'analyse n'est pas l'assomption d'un sens privilégié ni démultiplié, elle est plutôt un point d'arrêt à la mise en avant de sens, sachant que celle-ci est inévitable au cours de la cure.

⁴²⁹ Freud S., *Cinq Psychanalyses*, PUF, 2008, p. 188, indiqué par Sauret M.-J., « L'Acte », déjà cité.

⁴³⁰ Sauret M.-J., *idem*, p. 169.

Concernant la pulsion, la jouissance

Freud énonce qu'en fin de traitement se produit une « *intégration totale de la pulsion dans l'ensemble harmonieux du moi. La pulsion devient accessible à toute influence d'autres tendances du moi et n'emprunte plus sa voie à elle pour arriver à la satisfaction* »⁴³¹. Cela correspond à un domptage, la pulsion n'est pas annulée mais perd son statut problématique puisqu'elle s'organise en harmonie avec l'ensemble de la personne.

Nous comprenons cette idée par le fait que le traitement des pulsions par la parole permet d'opérer un décalage de l'agir, comme tentative d'individuation, à l'acte, qui s'inscrit dans le lien social. Pour reprendre l'exemple du cas de l'analysante de Pierre Bruno, rien ne dit que son comportement avec les hommes va se modifier, d'un point de vue phénoménologique. Néanmoins la découverte du savoir inconscient (le discours de l'Autre) qui y est rattaché lui permet de gagner en liberté : ses comportements se trouvent, à coup sûr, allégés de cette charge signifiante.

Pour Hans, le coin relevé du voile sur l'Œdipe l'amène à se confronter à sa pulsion, qu'il peut ensuite mettre en dialogue avec sa réalité, ses objets, ses attachements.

Là où le sujet identifiait la jouissance de l'Autre, il trouve la sienne propre – on peut le constater, par exemple, dans le témoignage de Marie Cardinal. Les supports de l'image envahissante d'un tuyau s'égrènent au fil de son analyse. Ils se déclinent tout d'abord en frayeur enfantine dans le train : le trou des toilettes par lequel elle voit défiler le sol, dans lequel elle a peur de tomber, au-dessus duquel sa mère la force à s'asseoir ; puis dans la moquerie repérée chez son père qui la regarde au moment où elle urine ; et finalement dans sa propre expérience oubliée de masturbation⁴³².

Le fait de considérer et d'énoncer la jouissance la dévalorise, permettant au sujet de la rejoindre comme faisant partie de lui-même.

⁴³¹ Freud S., *Analyse Finie et Infinie* (1937), PUF, 2012.

⁴³² Cardinal M., *Les Mots pour le Dire, Le Livre de Poche*, 1977.

Du point de vue du transfert

A la fin du Séminaire XI, Lacan détaille la fin de cure du point de vue du transfert. Nous avons écrit que ce dernier est « *amour du sujet supposé savoir* » (Lacan, Séminaire VIII). Comme dans tout amour, le sujet se constitue objet dans la relation, essayant de prouver à l'analyste qu'il est aimable. Et « *il tente d'induire l'Autre dans cette relation de mirage* »⁴³³. Lacan suivant Freud dans Psychologie Collective et Analyse du Moi, souligne que cette identification à l'objet aimable est secondaire, elle soutient l'identification fondamentale du sujet au moi, son identification spéculaire.

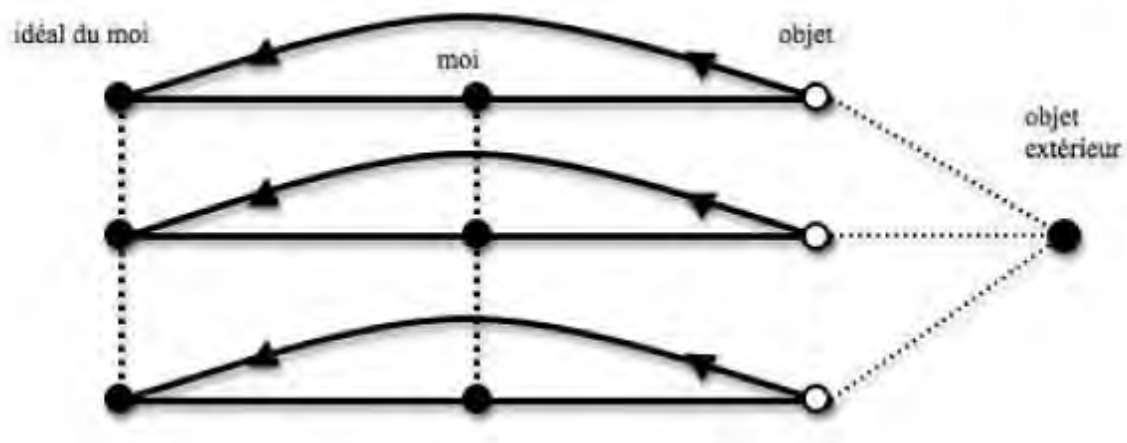
L'analyste est convoqué là où l'Autre du sujet le « *voit sous la forme où il (lui) plait d'être vu* ». En fait dans le transfert, l'analysant essaie d'incarner la cause du désir de l'analyste en tant que grand Autre, il s'en fait objet (a) – et par là même il le mutile⁴³⁴. L'analyste est requis en tant qu'idéal du moi. Le positionnement de l'analyste doit viser à aménager la distance entre cet idéal du moi et l'objet (a) : « *le transfert est ce qui écarte la demande de la pulsion, le désir de l'analyste est ce qui l'y ramène. Et par cette voie, d'isoler, de mettre à la plus grande distance possible le (a), du I que lui, l'analyste est appelé par le sujet à incarner. C'est dans la mesure où l'analyste a – si je puis dire – à déchoir de cette idéalisation, pour être le support de cet objet séparateur qu'est le (a) dans la mesure où son désir lui permet de supporter, dans une hypnose en quelque sorte à l'envers, d'incarner, lui, l'hypnotisé, que ce franchissement du plan de l'identification est possible [...]* ».

A la fin du Séminaire VIII, Lacan explicite le mécanisme de l'identification à partir de ce que Freud schématise de la psychologie des foules. Le trait unaire (*einziger Zug*) opère aussi bien dans un collectif qui se forme, qu'au niveau individuel du transfert. « *La fonction de l'idéal, pour autant que c'est autour d'elle que s'accommode le rapport du sujet à ses objets, c'est très précisément en tant que, dans le monde d'un sujet qui parle, c'est pure et simple affaire d'essai métaphorique de leur donner à tous un trait commun*⁴³⁵.

⁴³³ Lacan J., Séminaire XI, Fondements (1963-64), déjà cité, p. 430.

⁴³⁴ Lacan J., *idem*, p. 432.

⁴³⁵ Lacan J., Séminaire VIII, Le Transfert (1960-61), déjà cité, p. 657.



Ce schéma freudien nous permet d'approcher les phénomènes de masse. On a bien sûr à l'esprit les mouvements d'allégeance aux totalitarismes qui ont eu cours au XX^{ème} siècle. La formation des foules à l'occasion d'un événement sportif (qui constitue, durant un temps, un même objet) relève aussi du registre de l'identification. Le système médiatique autour des sportifs, le commerce des objets dits « dérivés », renforcent à la fois la dimension imaginaire et le trait unaire. Il en va de même pour les phénomènes de fanatisme à l'égard de stars artistiques (chanteurs), mais également de personnalités évoluant par le biais numérique. Les phénomènes de foule sont selon Freud, homogènes à ce qu'il se passe dans l'hypnose. L'idéal du moi s'y assimile au moi et à l'objet, supposé pouvoir s'épuiser dans le signifiant⁴³⁶. C'est l'occasion pour Lacan de remarquer que la psychanalyse s'est fondée à partir d'une dissociation de l'hypnose, et de la suggestion.

C'est en dégageant, une à une, ses identifications, fruits de ses déterminations et interprétations successives, que le sujet peut atteindre celle, primordiale, avec laquelle il s'assimile comme objet de la jouissance de l'Autre, contre laquelle il se défend⁴³⁷. Il peut prendre ainsi une vue sur sa propre jouissance à être cet objet.

La « traversée du fantasme » (Lacan, *Séminaire XI*), est le « moment où, par éclair, le sujet peut, derrière l'écran du fantasme, avoir un aperçu sur le réel »⁴³⁸.

⁴³⁶ Sauret M.-J., « Fracture du Lien Social et Psychopathologie », *Malaise dans le Capitalisme*, PUM, 2009.

⁴³⁷ Morin I., « L'Exclusion Interne », *Psychanalyse*, n°24, 2012/2, pp. 15-21.

⁴³⁸ Razavet J.-C., *De Freud à Lacan*, De Boeck, 2008 (3^{ème} éd.).

La question du reste : le rapport à l'objet (a)

Lacan souligne que la fin de l'analyse, tout comme l'assomption du désir de l'analyste, advient à partir d'un deuil. Ce deuil est celui de la valorisation en série des objets qui viennent, électivement, en place de (a).

L'expression : « *extraction de l'objet (a)* » renvoie à la rencontre du sujet avec la radicalité de sa propre différence, et à la rencontre d'un point de réel irréductible.

Dans *Analyse Finie et Infinie*⁴³⁹, Freud signale un insoluble, qu'il appelle le « roc » de la castration : il en déduit que les femmes seront toujours dominées par l'envie d'avoir un phallus, et les hommes ne supportent pas la passivité, synonyme de féminisation et d'une perte inacceptable. Ce constat peut être envisagé comme rencontre d'une résistance par Freud. Celle-ci s'établit à partir de sa posture paternelle, et de son postulat que la libido sexuelle doit rendre compte de tout ce qu'il se passe dans la vie psychique. Avec Lacan, une « *déprise du sujet par rapport à la fonction phallique* » devient possible⁴⁴⁰.

Le vécu d'une « limite » de l'analyse tient au fait que tout le réel ne peut pas passer dans le symbolique : le phallus n'est pas congruent au « reste », dont ne peut pas rendre compte le langage. La posture lacanienne est de soutenir que c'est l'analyste qui, en supportant cette fonction de reste, de « *rebut* », avec son « *désir sans demande* » (P. Bruno), permet au sujet analysant d'extraire l'objet (a) de son fantasme. L'analysant en fin de cure se rend compte qu'aucune formation imaginaire ni aucun objet concret ne peut combler véritablement le vide de la Chose. Cela s'associe à la reconnaissance de la division de l'Autre, que le sujet ne cherche plus à combler.

La position de semblant d'objet (a) est celle que Lacan envisage pour rendre compte de l'efficace de l'analyste. Nous avons déjà énoncé que l'analyste se situe « *quelque part dans l'Autre* », afin de diminuer les effets de l'axe imaginaire.

⁴³⁹ Freud S., *Analyse Finie et Infinie* (1937), PUF, 2012.

⁴⁴⁰ Bruno P., *Une Psychanalyse...*, déjà cité, p. 120.

Remarquons que le dispositif lui-même, comprenant la position allongée de l'analysant sur le divan, l'analyste hors de vue, amène à réduire ce dernier à l'objet voix (qui se fait entendre par des soupirs, voire de succinctes approbations !). Il s'agit d'une position « *perpétuellement évanouissante* »⁴⁴¹. Le reproche, souvent fait aux analystes, d'être trop silencieux, est une inacceptation de cette visée de réduction de l'axe imaginaire. Celle-ci correspond à la mise en sourdine du fantasme de l'analyste.

Reportons-nous ici à l'article « L'Équivoque de la Séparation » de Pierre Bruno⁴⁴². Le prélèvement de (a) dans l'Autre, permettant au sujet de soutenir son désir, masque le fait que ce désir correspond au désir de l'Autre. L'analyse passe par un moment où le sujet se découvre objet de l'Autre. Mais il convient de ne pas rester suspendu à ce moment. En fin de cure, explique P. Bruno, « *nous avons affaire non plus à une séparation qui a pour conséquence de sceller le sujet à la cause du désir qu'il s'imagine être pour l'Autre dans le fantasme, en ayant prélevé sur cet Autre le support pulsionnel qui supporte sa propre demande, mais à une séparation autre, à savoir la séparation par rapport à cet objet. Lacan dénomme ce mouvement d'un néologisme : désaïfication. Celle-ci implique d'avoir démonté le fantasme, extrait l'objet, et passé à l'Autre, devenu autre, c'est-à-dire l'analyste, ledit objet désormais réduit, définitivement, à un reste sans gravitation* ».

C'est alors que l'illusion de causer le désir de l'Autre peut se démonter, tout autant que la jouissance associée à cette illusion. La jouissance ne disparaît pas mais elle change de statut. Elle est un réel qui ne passe pas à la castration. « *La castration, jusqu'alors jouie comme manque, devient perte* »⁴⁴³. L'analysant peut alors concevoir que chaque terme de la relation, lui-même et son analyste, peut consentir à se constituer comme objet perdu. Le (a) se localise au symptôme - sinthome, auquel l'analysant s'identifie.

⁴⁴¹ Lacan J., Séminaire VIII, Le Transfert, déjà cité, p. 287.

⁴⁴² *Psychanalyse*, n° 17, 2010/1, p. 17-25. P. Bruno se réfère à « Position de l'Inconscient », dans les Écrits II, au Séminaire XI, ainsi qu'à la leçon du 16/06/1965 du Séminaire XII, Problèmes cruciaux pour la Psychanalyse.

⁴⁴³ Bruno P., Une Psychanalyse..., déjà cité, p. 289.

4) Quelles analogies entre acte performant et fin de cure ?

Le simple constat de la fréquente sollicitation du champ psychanalytique par les acteurs des champs artistiques et sportifs, invite à répondre qu'il n'y a pas d'analogie entre performance et fin d'analyse. Tout du moins peut-on avancer qu'ils ne peuvent être totalement identifiés. Arts et sports ne préservent pas des difficultés que l'esprit humain peut rencontrer, ils n'excluent pas l'angoisse, ne donnent pas toutes les réponses aux questions de l'existence. Une psychanalyse non plus, mais elle permet d'être averti par rapport à la question qui se pose : « *que suis-je ?* », à chaque fois qu'un objet entre dans le champ du désir⁴⁴⁴, et qui implique un vacillement du fantasme. La psychanalyse amène à considérer qu'il n'y a pas d'Autre qui puisse répondre à cette question, là où les champs des arts et des sports fonctionnent plutôt comme des terrains de production d'Autre.

On peut citer des cas de sportifs qui n'échappent pas à des pathologies dites psychiques : Ian Thorpe (nageur)⁴⁴⁵, André Agassi (tennisman), Larry Sanders (basketteur), Duncan Bell (rugbyman), font état de leur dépression, Robert Enke (footballeur) en vient au suicide en 2009 à 32 ans⁴⁴⁶. L'anorexie est également largement répandue dans le champ sportif qui en constitue un terrain propice⁴⁴⁷. Autant de manifestations qui marquent que les sujets ne se confondent pas avec les réponses qu'ils produisent vis-à-vis des demandes de leur monde : ils ne sont pas seulement des athlètes, et le fait d'être athlète ne garantit pas l'absence de difficultés à se positionner face aux questions de l'être. Le sport en lui-même ne favorise pas forcément l'élaboration psychique. Et il ne prévient pas non plus la perversion, qui est une modalité de jouissance.

⁴⁴⁴ Lacan J., Séminaire VIII, Le Transfert (1960-61), déjà cité, p. 661.

⁴⁴⁵ Buckmaster L., « Ian Thorpe on Bullying, Depression and Athletes' Mental Health », The Guardian, 28/02/2017.

⁴⁴⁶ France TV Info [en ligne], à propos des pathologies psychiques de certains sportifs, Larry Sanders, André Agassi, Robert Enke, etc : « Les Blessures Invisibles », 26/03/2015.

⁴⁴⁷ France TV Sport [reportage en ligne], « L'Anorexie, le grand Tabou du Sport », 30/01/2015.

Par ailleurs, de nombreux témoignages pointent la souffrance qui peut survenir après la carrière. Les propos d'anciens athlètes illustrent cet aspect⁴⁴⁸. Qualifiée de « *mort symbolique* », c'est pour eux la fin d'une vie de rêve, surtout si elle est due à une blessure ou à des contre-performances. Les difficultés surviennent à plusieurs niveaux : d'une part, celui des conditions de vie qu'il s'agit de quitter, le sportif et son corps ne se trouvent plus objets précieux. Il s'agit aussi de se confronter à une utilisation très différente de son temps. Mais ne peut-on considérer que les difficultés à arrêter et la souffrance vécue après l'arrêt de la pratique, sont les signes d'un deuil des investissements et affects qui y sont mis en jeu, et du type de corps qui est sollicité ? La « retraite » est une forme de réel à laquelle le sportif se trouve confronté, différente de celle à laquelle il se confronte durant sa carrière. En activité, il élabore des modalités de traitement du réel, que la fin de carrière interrompt. Il convient donc pour lui d'en explorer d'autres formes possibles, vis-à-vis desquelles d'autres circulations sont à inventer. Les difficultés à l'arrêt de carrière peuvent démontrer une forme de dépendance au fantasme qui y est mis en jeu.

Nous soutenons que la pratique sportive est un moyen de traiter (avec) le silence de l'organisme. Ce silence n'est pas à opposer au bruit ni aux sons, mais à la dimension du sens⁴⁴⁹. Le hors-sens de l'activité n'est pas le même que la coupure de la « retraite », qui est une confrontation du sujet à ses limites, à la castration. On peut peut-être voir là une différence entre deux types de réel : l'impossible et l'insupportable.

Cette fin se trouve assez éloignée de ce qui peut arriver avec une psychanalyse « réussie », c'est-à-dire une analyse qui parvient à son terme. A la fin d'une analyse, il y a une chute collatérale des aspects symptomatiques pathologiques, et non une flambée. Une certaine acceptation vis-à-vis du réel se développe (même si elle ne protège pas, bien sûr, de l'émergence des affects liés à un deuil, ou à toute autre épreuve que la vie peut réserver), et pas un surplus d'affects ni un mal-être dans le vécu d'une épreuve de la fin.

⁴⁴⁸ Par exemple, lire : Boilard M., « La Difficile Transformation de l'Athlète », La Presse +, 27/08/2016, ou le témoignage de Ganesh Pedurand : « La retraite est encore plus violente pour les sportifs professionnels, voici ce que j'ai vécu », post de blog sur huffingtonpost.fr, 29/03/2018.

⁴⁴⁹ Guillen F., « La Danse, un Déshabillage Impossible », *Psychanalyse*, n° 40, 2017/3.

La performance sportive, selon les témoignages, est une sorte de franchissement, de l'ordre de l'incroyable. Elle génère des affects au-delà du pensable. Cela ne peut lui être enlevé. Cependant ses effets enthousiasmants ne sont pas aussi durables que ceux que l'allègement d'une fin d'analyse procurent (même s'ils sont, semble-t-il, plus intenses). Nous convenons que cette comparaison peut paraître superficielle, étant donné que tou.te.s les athlètes ne s'adonnent pas à une expérience de cure.

Si le sport est accompagné par un souci de soi (version sinthome), plutôt que dans une démarche de sacrifice (version symptôme), ce constat est à considérer. Source de plaisir, inscription d'un déplacement vis-à-vis des attentes et des lois au sens large (les lois peuvent être juridiques, mais aussi morales, culturelles, physiques ou biologiques), la performance sportive rejoint la dimension de la transgression⁴⁵⁰.

Ce franchissement a-t-il des conséquences sur les capacités d'acte du sujet, ou inversement une propension à l'acte trouve-t-elle son accomplissement dans le domaine sportif ? Cette question se pose, par exemple avec Mohamed Ali.

L'œuvre d'art remplit des fonctions de coupure et d'ouverture. La coupure vis-à-vis des fantasmes collectifs, implique d'ériger un ou des nouveaux objets en place de (a). L'ouverture correspond à la circulation de représentations et d'objets que cette coupure peut provoquer. Si elle est éthique, elle génère du désir. Mais elle peut se cantonner à satisfaire un registre de jouissance, à une fermeture sur l'objet lui-même.

L'œuvre éthique peut être portée au niveau de l'interprétation⁴⁵¹. Elle utilise des éléments du monde, à partir desquels elle génère des sens et des supports, susceptibles d'être récupérés par des regardeurs qui s'y sentent concernés. Le fait de s'en trouver concerné est, bien sûr, imprévisible et hasardeux, propre à chacun.

⁴⁵⁰ Labridy F., dans *Sport...*, déjà cité.

⁴⁵¹ Sauret M.-J., « L'Acte », dans *Psychoanalyse et Politique*, déjà cité.

Sports et arts constituent des voies offertes au sujet qui peut s'en saisir comme de symptômes – sinthomes. Sa satisfaction est susceptible d'y rejoindre celle des autres qui y sont impliqués. Si l'artiste fait de son activité de création un sinthome, et qu'il s'identifie à cette activité, ne peut-on dire qu'il parvient à un état proche de l'analysant en fin de cure ? On peut avoir tendance à répondre par l'affirmative, à ceci près que l'activité artistique reste dépendante de la production d'un objet (ou une performance), nécessite une pratique d'exposition, de spectacularisation. Désir de l'analyste et désir de l'artiste sont proches, mais ce dernier n'aborde pas ce qui, un par un, fait le rapport du sujet au langage et au réel. L'artiste traite du réel, mais le fait qu'il mette en dialogue son propre rapport au réel avec celui (ceux) du collectif, engendre nécessairement des mécanismes identificatoires, là où l'analyse tend à un démontage des identifications.

De plus, l'implication du regardeur n'est pas la même que celle de l'analysant, tout autant que les capacités de l'artiste à supporter le transfert (et donc à l'utiliser dans une visée de produire des effets d'analyse) ne sont pas les mêmes que celles de l'analyste. Cette réflexion serait à poursuivre dans une étude ultérieure.

Nous avons dit que par son acte, le performeur se porte en position de semblant d'objet (a). Il convient de nuancer cet énoncé, dans le sens où pour les psychanalystes, cette posture est bien de leur ressort, à eux ! Et ce, dans le cadre délimité de la cure, qui se déroule avec un analysant, impliqué dans son travail personnel, engagé dans sa parole et dans l'association libre. Néanmoins, c'est l'expression qui nous permet, à ce jour, de rendre compte de la sublimation (selon les termes lacaniens : « *élever un objet à la dignité de la Chose* »), appliquée à des formations qui mettent en jeu le corps. Ce corps, vivant, peut être impliqué dans ses mouvements, dans ses capacités, dans ses déterminismes sociaux débusqués par un processus de création, dans sa matérialité pure... Autant de déclinaisons qui renvoient à la façon dont l'humanité traite le corps.

Cette posture de semblant d'objet (a), mode de traitement du réel, a pour conséquence un bousculement des fantasmes, celui du performeur et celui des regardeurs, s'ils consentent à s'impliquer dans l'expérience. Elle est une invite à la déconstruction d'un rapport à l'être qui se dépouille de considérations moïques, de cristallisations identitaires – que le lien social moderne encourage.

La performance en tant qu'œuvre amène à la fois à un dégonflement de la toute-puissance de l'Autre, et à une dissociation du sujet de ce qu'il est comme objet pour l'Autre. Cette démarche nous semble comparable à une visée psychanalytique. C'est ainsi que nous nous aventurons à prolonger cette avancée, en formulant qu'il peut arriver que sports et arts soient des homologues du discours de l'analyste.

V – Essai pour le lien social.

Nous avons pu nous entretenir avec deux entraîneuses d'un même club sportif. La seconde, Flaura (prénom modifié) est la collaboratrice plus jeune de la première, Myriam (prénom modifié) qui nous a invitée à les rencontrer. Toutes deux sont les « héritières » d'une entraîneuse plus ancienne qui œuvre encore au sein du club, désormais de façon bénévole, puisqu'elle est à la retraite. Les trois travaillent ensemble au quotidien, encadrent les sportives, organisent les groupes et les séances d'entraînement, orientent la politique de formation et une grande partie des activités de la structure. Au travers de nos entretiens, nous avons pu cerner quelques points de tension personnelle pour chacune des deux : le choix des contenus et de la philosophie d'accompagnement des jeunes, la question de la place que chacune occupe vis-à-vis des deux autres, qui se matérialise avec le style que chacune développe dans ses interventions auprès des sportives. Elles ont toutes deux un grand souci de la prévention des risques inhérents à la pratique, et celui de la représentation d'un club qui se veut important et exemplaire dans le paysage local. La question de la transmission nous est donc apparue particulièrement cuisante au fil de nos discussions. Le sentiment de ses limites, le besoin d'appartenance, les questions de la dette et de la marge de manœuvre personnelle ont également émergé. Chacune a construit son parcours à partir d'une énergie propre, aux origines indéterminées, qui l'a poussée à progresser.

Myriam, née en 1974, a démarré ce sport à l'âge de huit ans, tout de suite en compétition, après avoir pratiqué un an la danse, car « *il lui fallait bouger plus* ». Elle se décrit comme n'ayant jamais été bonne élève, et comme ayant toujours mis « *un point d'honneur à ne pas s'investir dans ce qui ne l'intéresse pas* ». Dès lors, cette activité, ça a été son quotidien, au minimum dix heures par semaine. Elle a fait preuve de rigueur et de beaucoup d'efforts pour progresser. Ce sport présente la particularité de la nécessité d'un travail conséquent, pour parvenir à de petits progrès. Elle se décrit comme n'ayant pas eu, en général, une grande confiance en elle, mais l'activité lui a permis de « *voir qu'en travaillant, en adoptant une rigueur importante, (elle a été) capable de réussir des choses* ».

Elle a reçu, dit-elle, une éducation où le travail est valorisé comme moyen de parvenir à ses fins. Elle a été surclassée de groupe par son entraîneuse de l'époque (son homologue actuelle). Elle a atteint un niveau national. A douze ans, elle a été positionnée entraîneuse assistante, ce qui lui a plu. Cela lui a donné un déclic, et lorsqu'elle est devenue adulte elle s'est investie en tant qu'entraîneuse, de façon bénévole, en parallèle de son travail. Elle verbalise que cela participait à son équilibre.

En 2001, à la suite d'un accident du travail, sur un mouvement de manutention, elle a eu une hernie invalidante. Son opération ne s'est pas bien déroulée, elle a été paralysée durant plusieurs mois. « *Je ne fais jamais rien comme tout le monde* », plaisante-t-elle à ce propos. Elle a récupéré peu à peu, a donné naissance à sa fille en 2003, et passé un Brevet d'Etat puis un poste s'est créé dans le club en 2007. Elle est entraîneuse, c'est son métier, mais ne considère pas ça comme un travail. Elle est également impliquée bénévolement dans différentes structures de l'organisation sportive. Elle se pose de nombreuses questions à propos de son rôle d'entraîneuse : par exemple, comment favoriser l'autonomie des jeunes tout en leur apportant du soutien ? Comment développer une émulation alors qu'elles sont en concurrence ? Son mode d'intervention auprès des jeunes semble être calqué sur celui de sa prédécesseuse : « *maman – poule* », très impliquée émotionnellement. Elle souligne qu'il convient de considérer les jeunes dans leur globalité, et de surtout les laisser s'exprimer. Ses critères d'évaluation sont en général plus positifs que ceux de certains parents qui peuvent nourrir des attentes de résultats démesurées, au regard de ce qu'ils constatent de l'investissement de leur enfant. Elle met un point d'honneur à tous les valoriser, quels que soit leur classement.

Elle « prend sur elle » les épreuves que les athlètes vivent. Ainsi à la suite d'une compétition, elle consulte un kinésithérapeute, pour elle-même, qui lui révèle qu'elle est aussi contractée que si elle-même avait concouru ! Elle aborde cela avec humour.

Flaure est née en 1996, elle a été encouragée et portée au second poste d'entraîneuse féminin par la plus ancienne entraîneuse et par Myriam. A quinze ans, elle est partie du domicile familial pour une école spécialisée dans une autre ville. Ecole qui demandait un investissement important, mais durant ce temps-là elle a commencé à s'entraîner de façon intense. Ceci parce que jusque-là, dit-elle, elle en avait été empêchée, car ses parents voulaient qu'elle se centre sur ses études. Cela l'a amenée à des blessures, à des troubles du sommeil et de l'humeur. Elle a finalement pris la décision de revenir, à dix-sept ans, pour une scolarité générale, qui lui a permis de se rendre dans le club « sans se cacher ». Alors s'est opérée une sorte de transition dans sa passion. Le rôle d'entraîneuse qu'elle tenait au début ponctuellement, l'a intéressée.

Elle a été encouragée à passer des diplômes. Elle est en cours de validation d'un CQP (Certificat de Qualification Professionnelle), en parallèle de son BTS. « Mon père aurait voulu que je fasse un parcours autre que dans le sport, donc il n'est pas très content ; maintenant il a avalé la pilule je crois – j'espère ! ». Dans son approche d'entraîneuse elle cherche à identifier et faire émerger l'expression des particularités du ou de la jeune, cela procède du tâtonnement, car ces particularités sont insoupçonnées par l'intéressé(e).

A demi-mot, nous avons perçu que la place de chacune peut être parfois inconfortable, succédant à une ou des autres entraîneuses dont les figures sont, dans cette discipline, particulièrement présentes et investies. Le nombre d'heures de pratique porte les jeunes à passer beaucoup de temps en présence de ces adultes qui les guident, souvent plus qu'avec leurs propres parents. La souffrance inhérente au développement des compétences sportives peut les amener à chercher un soutien démesuré, qui, s'il n'est pas pensé ou distancié, peut mener à des excès. Excès d'investissement, excès de souffrance du corps, peuvent se porter à la vie psychique. La pluralité des intervenantes est, en ce sens, un excellent support de prévention des risques. Elle permet de problématiser les actions menées et les accompagnements.

Ce qui est frappant dans le dialogue avec chacune, c'est la passion et l'énergie qu'elles dégagent. Leur discipline, qualifiée – à juste titre – de rude, par la quantité d'entraînement qu'elle nécessite, semble être pour chacune une véritable vocation. Elles ont, toutes deux, connu des conséquences néfastes de la surcharge d'entraînement.

Leurs expériences semblent être mises à profit au travers des dispositifs d'exercices et de régulation qu'elles mettent en place. Leur exposition, et les succès des équipes qu'elles entraînent, les amènent à se poser des questions sur l'ambiance qu'elles doivent insuffler, les valeurs qu'elles choisissent d'initier. Les athlètes sont considérés dans leur globalité.

Il nous semble que la collaboration que les entraîneuses mettent en place, animée par des discussions répétées, permettent une sorte de mise à distance de la passion, pour n'en garder que des aspects positifs (et non pas les excès qui peuvent en être le pendant). Leur aisance à « se raconter » démontre une relativisation de leur parcours propre à chacune, gage, nous semble-t-il, d'une prévention du caractère procustéen, qui peut malheureusement souvent advenir dans les accompagnements de sportifs.

Comment reconnaître un lien social de qualité ? Les rencontres que nous venons d'exposer nous permettent d'avancer sur le terrain du « pas-tout ».

Le sport de haut niveau comporte intrinsèquement une dimension de souffrance, à la fois corporelle et subjective – car la progression de l'athlète consiste à laisser de côté des constructions moïques, à considérer son corps dans sa dimension purement fonctionnelle. Le parcours d'un sportif implique nécessairement des vacillements narcissiques et fantasmatiques. Cette souffrance peut être (ré)compensée par des « à-côtés » : des réussites qui restaurent et encouragent les possibilités d'investissement, le désir réciproque à l'amour transférentiel (désir de l'entraîneur, de l'entourage), des rencontres d'amitiés, des constitutions de communautés...

Nous avons évoqué les risques d'une pratique à outrance, de l'enfermement dans des symptômes. L'assignation des sportifs à leur rôle, leur assimilation à leurs performances, sont des sortes de renforcement de l'Autre. Cet espace qui reconnaît la singularité, et qui se structure avec des problématisations, constitue une parade possible à ces risques. Il n'est pas des plus confortables.

Lectures socioéconomiques

On peut remarquer, suivant un constat sociologique analysant certains traits psychologiques, dans le champ de la création artistique : une « *surabondance d'essais et d'erreurs pour mener à bien des explorations à l'issue incertaine, voilà bien une économie et une morale sévères de l'endurance* »⁴⁵². Chez les sportifs, hormis ceux qui sont en réussite, sous le feu des projecteurs, la majorité de ceux qui appartiennent à la catégorie « haut niveau » (« SHN »), ne bénéficie pas d'un statut correct : en France, 5000 des 6500 SHN ne sont pas salariés (et ne connaissent donc pas de protection sociale). Près de la moitié gagne moins de 500 euros par mois, le dispositif de leur retraite est réduit à la portion congrue⁴⁵³. Chez les danseurs le travail est dispersé, instable, fluctuant, précaire. Les accidents du travail sont peu considérés et la vie privée est fortement intriquée à la profession⁴⁵⁴. Sociologiquement parlant, sports et arts sont des secteurs tout à fait représentatifs d'un système inégalitaire libéral.

L'efficace du travail souffre que celui-ci n'est que peu valorisé. Le hasard du succès d'une création, et le caractère immaîtrisable d'une performance sportive forment des paysages adéquats à l'imaginaire capitaliste de valorisation de la prise de risques et de l'élitisme (celui-ci se justifie par les aléas du marché, alors qu'il est fondé sur l'arbitraire).

Sportifs et artistes de haut niveau travaillent énormément, sans compter leur temps, par rapport à leurs objectifs. Ils sont des modèles idéaux de l'exploitation, telle qu'elle est rationalisée par le capitalisme. De fait, ils se caractérisent par une acceptation massive de conditions de travail en dessous de la moyenne, et par une culture de l'élitisme et de la différenciation sociale qui caractérise leurs milieux. Les gains d'une carrière y sont éphémères, le travail des enfants y est autorisé⁴⁵⁵.

⁴⁵² Menger P.-M., déjà cité.

⁴⁵³ Bodin D., Javerlhiac S., « Sportifs de haut niveau. Illusions et désillusions face à la Machine à Rêves », Journal du MAUSS [en ligne], 21/04/2016.

⁴⁵⁴ Rannou J., Roharik I., Les Danseurs. Un Métier d'Engagement, La Documentation Française, 2006.

⁴⁵⁵ Tel que le fait remarquer Stéphane Proia, émission « Sport de haut niveau : où finit le corps, où commence la machine ? », avec Andrieu B. et Proia S., Du Grain à Moudre, France Culture, 12/07/2012.

La convergence de leurs intérêts propres (et donc leur dévalorisation) avec une instance ou une organisation est souvent de mise (dans les commandes publiques des collectivités territoriales, dans les compétitions sportives où le sportif représente sa fédération, sa nation...). Mais cela peut s'avérer superficiel, sachant que de surcroît, la récupération privée d'intérêts des organisations publiques est devenue la règle.

L'exploitation des artistes et des sportifs s'explique au regard d'une « passion » revendiquée pour leur activité, qui les met en prise directe avec leur fantasme.

Suivons Frédéric Lordon⁴⁵⁶, quand il fait remarquer l'affinité de la figure de l'artiste avec la promulgation du « *libre-arbitre* » par le capitalisme. Ce dernier se soutient de la soumission volontaire du plus grand nombre vis-à-vis d'une élite. Il conquiert les âmes, capture les désirs, mobilise les énergies en promettant la « *réalisation de soi* ». Le désir des enrôlés s'aligne sur celui des entreprises et des maîtres. L'évolution des structures du capitalisme (omnipotence du pouvoir actionnarial et dérégulation concurrentielle des marchés de biens et de services) donne lieu à un rapport de force travail – capital largement en faveur de ce dernier, qui s'autorise à tout demander. L'augmentation des pressions productives et du nombre de tâches relativement indéterminées suscite des régimes de « vocation totale » proche d'un fonctionnement totalitaire. L'intériorité des sujets devient littéralement « *possédée* ».

L'exemple le plus marquant de ce type de fonctionnement est celui de l'Eglise au XVII^{ème} siècle, qui passe d'une exigence de contrition (actions rituelles de repentir) à la valorisation de l'attrition (regret véritable intériorisé). Lordon souligne que « *la pratique totalitaire du refaçonnage néolibéral des âmes voudrait idéalement n'être que transitionnelle [...] pouvoir retirer l'échafaudage normalisateur* ». L'évolution des trajectoires socioprofessionnelles s'appuie sur des avantages individuels progressifs. Le capitalisme défend la qualité de « *créativité* » pour les cadres supérieurs, leur conférant une grande liberté. Il mise sur leur engagement total, comme le modèle de l'artiste l'incarne. Leur productivité se trouve à la confluence de leurs compétences spécifiques et leur désir propre. Pourtant, cet allègement hiérarchique en faveur de la liberté, et leur créativité justement, peuvent mener à une émancipation complète.

⁴⁵⁶ « Le Totalitarisme, Stade Ultime du Capitalisme ? », *Cités*, n°41, 2010/1.

Un espoir réside donc dans le fait que la reconnaissance de la supériorité productive d'un travail non contraint peut en fait mener l'entreprise à se nier elle-même, voire la remplacer par une libre association de travailleurs ! La subordination du salariat se trouve donc contradictoirement mise en question par le travailleur-artiste, qui peut opérer un renversement, tel le discours de l'analyste par rapport à celui du capitaliste.

Quels avantages peuvent donc bien retirer les artistes et sportifs de ces conditions de vie et de pratique parfois aberrantes ? Ces considérations nous ramènent au constat que la frontière entre symptôme et sinthome est difficilement discernable. Il convient donc d'aborder une pratique, quelle qu'elle soit, en se centrant sur sa fonction subjective. L'art et le sport sont des moyens de « faire avec » l'organisme et la libido. Comment procéder pour qu'ils ne soient pas exclusivement des « *marchés de la sublimation* »⁴⁵⁷, destinés à tirer avantage de ce qui fait l'humain vivant ? Il s'agit de problématiser leurs fondements et leurs discours, continuellement.

En nous appuyant sur la théorie des discours, nous souhaitons esquisser des explications quant à la possibilité de leurs dérives. Nous souhaitons également proposer une lecture des arts et des sports dans leurs possibilités qui soient saines.

⁴⁵⁷ Expression issue d'une réflexion de « Transmission Impossible, Transmission d'un Impossible », de Portuese M. & Sauret M.-J., Eres, *Empan*, n° 101, 2016/1, pp. 102-107.

Les mathèmes des discours

Au travers de différentes références⁴⁵⁸, nous pouvons établir tout d'abord, que le parlêtre ne peut être abordé qu'en tant qu'inclus dans un lien social. Cette idée va à elle seule à contre-courant du postulat d'un sujet exempté de déterminismes, décideur de sa propre existence, « *self-made-man* », dont la seule volonté permettrait de rendre son Moi « *maître en sa demeure* »⁴⁵⁹. Deuxièmement, nous faisons équivaloir le lien social à du discours. Enfin, on peut dire que tout discours comporte de l'impossible, condition à une « survie psychique » ; cette idée permet de ménager une place à la responsabilité et à la liberté face aux déterminismes. Nous allons tirer de la formalisation lacanienne des discours, quelques éléments nous permettant de prolonger notre étude.

A partir des « métiers impossibles » identifiés par Freud (éduquer, gouverner, analyser), et de la dialectique du maître et de l'esclave théorisée par Hegel, Lacan établit et schématise des discours, à la fois comme sortes de moyens explicatifs du maintien d'un collectif humain, et comme ce que peuvent être les versions possibles de la prise du social sur le sujet. De l'impossibilité de gouverner, Lacan déduit le discours du maître ; de l'impossibilité d'analyser, il établit le discours de l'analyste ; de l'irréalisable dans le métier d'éduquer, découle le discours de l'universitaire ; à ces trois « impossibles », il ajoute celui de « faire désirer », d'où se déduit la conception du discours de l'hystérique.

⁴⁵⁸ 1) Cifali M., « Métier « impossible » ? Une boutade inépuisable », *Le Portique* [En ligne], 4 | 1999, mis en ligne le 11/03/2005, consulté le 03/11/2015 ; URL : <http://leportique.revues.org/271> ;

2) Assoun P.-L., « Du métier impossible à l'acte nécessaire », *L'effet analytique, Figures de la psychanalyse*, n° 15, 2007/1, p. 17-31 ;

3) Askofaré S., « Du Sujet de Nouveau en Question », 1^{ère} séance de séminaire de l'axe 2 du Laboratoire Clinique et Pathologique Interculturel, Université du Mirail (devenue UT2J), Toulouse II, 6/10/2012.

4) Askofaré S., Sauret M.-J., « Incidences du libéralisme sur l'évolution des métiers de la clinique », *Recherches en Psychanalyse* [En ligne], 12|2011 ;

5) Sauret M.-J., « Fracture du Lien Social et Psychopathologie », dans : *Malaise dans le Capitalisme*, PUM, 2009, pp. 43-75.

⁴⁵⁹ Les grandes blessures narcissiques infligées à l'homme par les progrès de la connaissance humaine sont, selon le mot freudien, la fin du géocentrisme, la fin de l'anthropocentrisme, et la découverte de l'Inconscient du fait de la psychanalyse : « [...] qui se propose de montrer au moi qu'il n'est seulement pas maître dans sa propre maison, qu'il en est réduit à se contenter de renseignements rares et fragmentaires sur ce qui se passe, en dehors de sa conscience, dans sa vie psychique ». Freud S., *Introduction à la Psychanalyse* (1916), Payot, 1975, pp. 266-267.

Ces quatre discours, équivalents à des modalités du lien social, permettent à une société de s'établir. Nous suivons l'assertion de Marie-Jean Sauret : « *la structure du sujet de la parole se confond avec le lien social dans lequel il s'inscrit* »⁴⁶⁰. Et nous adhérons également à son affirmation : « *les accidents du lien social entraînent une « pathologie » spécifique des sujets qui habitent le dit lien [...] et réciproquement* ». Ces deux énoncés indiquent à quel point la question de la subjectivité rejoint celle du lien social. Notre approche nous amène donc à subvertir la dichotomie du collectif et de l'individuel. Suivons à ce propos Colette Soler qui avance que « *toute réalité, aussi bien subjective que sociale, [a une] structure de discours* »⁴⁶¹.

Cela se traduit en psychopathologie, par une approche du symptôme qui apparaît en relation logique avec le contexte : ainsi, par exemple, une consultation menée pour un enfant au sein d'un service en pédopsychiatrie ne se fait pas sans rencontre avec au moins l'un de ses parents ou son représentant légal, et ceci pour des raisons à la fois juridiques certes, mais aussi cliniques, afin de cerner *a minima* quelle est la place qu'on assigne à l'enfant, dans quelle ambiance il évolue. Notons également que tous les récits cliniques (cures ou thérapies), font intervenir ce que le sujet dit des autres, la place qu'il leur aménage, les sentiments qu'il leur suppose, les interprétations des comportements qu'il remarque chez eux. Ce dont le sujet se plaint prend sens vis-à-vis du monde qu'il se construit, et cette construction est en partie dépendante des autres.

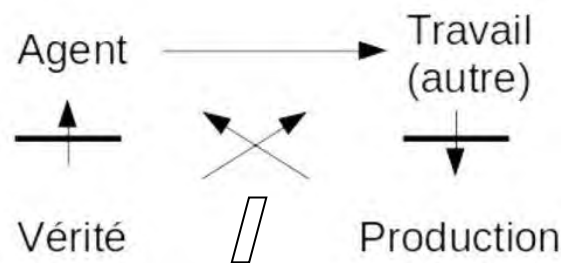
Nous ne souhaitons pas tomber dans une approche qui déresponsabiliserait le sujet de la position qu'il adopte. Néanmoins, on ne peut pas considérer cette position séparément de son environnement alentour. Pour servir cet argument, ne peut-on considérer le symptôme hystérique à la fois comme une mise en échec du discours médical, et comme interrogeant la place accordée aux femmes ? L'hystérie peut ainsi être abordée comme une innovation subjective, ayant permis des changements au sein de la médecine, et l'invention de la psychanalyse elle-même.

⁴⁶⁰ Sauret M.-J., « Fracture du Lien Social... », déjà cité, p.52. M.-J. Sauret s'appuie notamment, dans ce chapitre, sur le Séminaire XVII, L'Envers de la Psychanalyse.

⁴⁶¹ Soler C., « L'Objet a de Lacan, ses Usages », *Champ Lacanien*, n°5, 2007/1, pp. 77-84.

Les arts et les sports, activités dites culturelles, faits de civilisation, qui capturent les investissements des sujets, peuvent être assimilés à des symptômes. De sorte que nous pouvons dire qu'ils ont une portée à la fois singulière et sociale.

Lacan a recours à des notations qu'il cherche à rendre transmissibles : les « mathèmes », notations conceptuelles condensées, proches d'inscriptions algébriques. Pour les discours, il établit une formule comportant des fonctions reliées entre elles selon des rapports de dépendance, de cause à effet (relations notées par des flèches) : celle de la vérité, celle de l'agent, celle de l'autre et celle du produit ; en prenant soin de placer une barrière marquant l'absence de rapport entre le produit et la vérité.



Précisons à nouveau notre définition du sujet (noté « \$ ») : être de langage, il n'existe qu'en tant que représenté. L'articulation du signifiant qui le représente, « signifiant-maître », que Lacan note S_1 , aux autres signifiants (le « savoir »), notés S_2 , et au reste qui en découle, noté (a), permet de constituer une chaîne ordonnée. Celle-ci constitue un outil dont l'agencement permet de modéliser les types de discours. Les termes ordonnés S_1 , S_2 , a et \$ prennent chacun une place dans le « mathème », de sorte qu'à chaque discours correspond une écriture spécifique. Chacune permet de rendre compte à la fois de ce qui est aux commandes dans le discours, et de l'impossibilité que le discours porte en lui, correspondant à l'impossibilité propre au « métier ».

Ainsi, le discours du maître correspond à : $\$ \rightarrow S_1 \rightarrow S_2 \rightarrow a$ (a $\not\rightarrow$ \$) ;

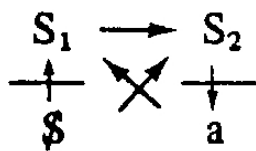
le discours de l'hystérique à : $a \rightarrow \$ \rightarrow S_1 \rightarrow S_2$ ($S_2 \not\rightarrow a$) ;

le discours de l'universitaire à : $S_1 \rightarrow S_2 \rightarrow a \rightarrow \$$ ($\$ \not\rightarrow S_1$).

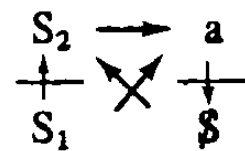
La formalisation du discours analytique permet d'illustrer la valeur qui y est accordée à l'inconscient. Il comporte la particularité de mettre le terme (a) dans la position d'agent, rendant compte que l'émergence de cette modalité du lien social est fondamentalement intriquée à la confrontation au réel : $S_2 \rightarrow a \rightarrow \$ \rightarrow S_1$ ($S_1 \text{ -/→ } S_2$).

Marie-Jean Sauret nous indique que ce « quatrième discours est institué par le fait que vient au poste de commande précisément ce qui fait objection au lien social : « l'objection » met le sujet lui-même au travail de produire les signifiants-mâtres plus ou moins inédits susceptibles d'en répondre, de l'accueillir, de la supporter, de la traiter »⁴⁶².

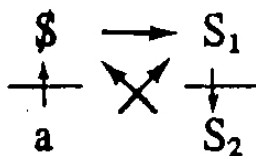
Discours du Maître



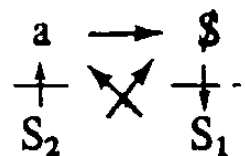
Discours de l'Université



Discours de l'Hystérique



Discours de l'Analyste



Dans le tableau que nous venons de brosser, le discours analytique est valorisé vis-à-vis des trois autres. Cela nous renvoie à la qualité que Lacan lui attribue : il permet au sujet de « respirer ». La psychanalyse comme « poumon artificiel » de l'humanité, la formule peut au premier abord paraître exagérément valorisante !

Sauf à considérer que l'invention de la psychanalyse, en tant qu'événement, est une réaction, traduite par l'hystérie, aux travers de la modernité.

⁴⁶² Sauret M.-J., « Fracture du Lien Social... », déjà cité, p.62.

Cette formalisation permet d'expliciter les différentes places du sujet dans le champ social, et donc les diverses modalités d'expression de sa division. Elle présente aussi l'avantage de matérialiser la formule du fantasme, et les différents types de rapports que \$ et (a) peuvent entretenir dans les discours.

Le seul discours qui sépare radicalement \$ et (a) est celui du maître. Il prévient le sujet de toute confrontation au réel. L'essence du Maître s'appuie sur la fonction du signifiant⁴⁶³. Le discours du maître mène une opération de récupération du savoir-faire de l'esclave en savoir. L'esclave cependant conserve une possibilité de jouissance. Le maître, ayant renoncé à la jouissance, doit la récupérer par le biais du « *plus-de-jouir* » (qui correspond au petit (a)). Le « *plus-de-jouir* » est une notion proche de la « plus-value ». La « *dominante* » du discours du maître, c'est la loi. Le discours du maître correspond au discours de l'Autre, c'est-à-dire au discours de l'inconscient. L'imperméabilité de la frontière entre le sujet et l'objet (a), y entraîne une répétition, une certaine fixité des schémas et des rôles sociaux. L'étendue du discours du maître fait le succès du travail comme valeur de la modernité⁴⁶⁴.

Les autres discours se situent dans une filiation au discours du maître, en ceci qu'ils affirment, chacun, vouloir maîtriser quelque chose⁴⁶⁵. Avec le discours de l'hystérique, (a) est en place de la vérité du sujet qui s'en fait l'agent. La Chose est aux commandes. L'hystérique prétend éviter que le savoir rende compte de la Chose. La « *dominante* » de ce discours, c'est le symptôme, qui trouble la loi (du maître)⁴⁶⁶. Le savoir y tient une place de jouissance. Le sujet s'aliène au S1 mais refuse à en constituer le corps. Il n'y est pas esclave. L'hystérique (femme ou homme) érige des S1 en réponse à la question du désir. L'hystérique soutient le maître auquel il se soustrait⁴⁶⁷, maître sur lequel il règne, avec lui le maître ne gouverne plus⁴⁶⁸. Ce discours est un passage obligé au cours de l'analyse⁴⁶⁹.

⁴⁶³ Lacan J., *Séminaire XVII, L'Envers de la Psychanalyse* (1969-70), éd. num. de P. Valas, p. 21 et les suivantes pour ce paragraphe.

⁴⁶⁴ *Idem*, p. 290.

⁴⁶⁵ *Idem*, p. 92.

⁴⁶⁶ *Idem*, p. 51.

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 128.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 189.

Avec le discours de l'universitaire, le savoir est l'agent, (a) est mis au travail (il est « *exploité* ») pour produire le sujet lui-même (l'étudiant), qui se fait un nom. Lacan avance que le savoir (S2) y est presque équivalent au S1 du maître⁴⁷⁰. Le sujet n'est cependant pas maître du savoir. Ce discours représente un progrès par rapport à celui du maître, pouvant mener, par une nouvelle rotation, à celui de l'analyste. Lacan en déplore les évolutions modernes, marquées par les signifiants « *unité de valeur* », « *maîtrise* », etc., mais souligne que l'université, lieu d'émergence du savoir, peut être une source de subversion de l'« *organisation* », c'est-à-dire du discours du maître⁴⁷¹.

Lacan insiste sur le fait que le discours de l'analyste incarne un contrepoint au discours du maître. Dans le discours de l'analyste, le sujet entretient un rapport subversif au savoir, « *parce que ce qui vient en position d'agent n'est pas un signifiant, lequel reste toujours dans la parenté du maître* »⁴⁷². En effet, le désir de savoir de l'analyste « *n'a aucun rapport avec le savoir* » (du maître), il ne conduit pas au savoir, il est du côté de la transgression⁴⁷³. Au contraire du discours du maître, celui de l'analyste opère un renversement du savoir au savoir-faire⁴⁷⁴. Au cours du Séminaire XVII, Lacan avance humoristiquement que l'analyse s'instaure d'un espoir à l'endroit d'un accès à la vérité, généré par la consigne : « *allez, dites n'importe quoi, ce sera merveilleux* » (!). L'analyse se fonde à partir du transfert, et du désir de l'analyste qui fait « *fonctionner le savoir en terme de vérité* »⁴⁷⁵. Le (a) met le sujet au travail de produire les signifiants-maîtres. Ces « S1 », c'est le contenu latent – c'est-à-dire ce que le sujet sait sans savoir⁴⁷⁶.

Il convient de souligner que la qualité du lien social passe par la possibilité de l'alternance des discours.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 35.

⁴⁷⁰ *Idem*, p. 141.

⁴⁷¹ « Lacan parle » – Conférence de Louvain, visible en ligne, 1972.

⁴⁷² Sauret M.-J., « Fracture du Lien Social... », déjà cité., p. 65.

⁴⁷³ Lacan J., Séminaire XVII, déjà cité, p. 25.

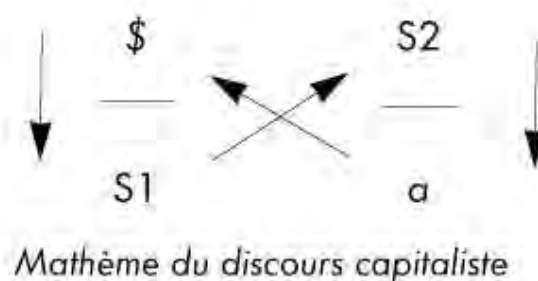
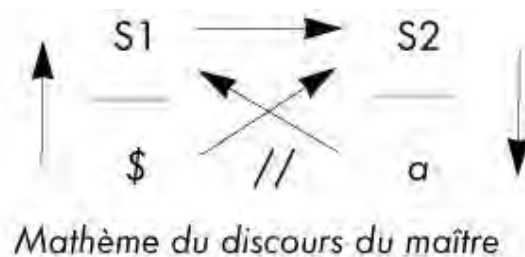
⁴⁷⁴ *Idem*, p. 37.

⁴⁷⁵ *Idem*, pp. 67-68.

⁴⁷⁶ *Idem*, p. 160.

Dans cette formalisation, Lacan établit une cinquième variante, celle du capitaliste, à visée d'illustrer les problématiques de la modernité⁴⁷⁷. Il y inverse les termes S1 et \$, afin de mettre le signifiant maître en position de vérité, comme dans le discours universitaire, et le sujet en position d'agent, comme dans le discours de l'hystérique. Le savoir est en position de travailleur, et l'objet (a) en position de produit, tous deux comme dans le discours du maître.

Cela donne : $S1 < \$ \rightarrow S2 \rightarrow a$. La barrière entre a et S1 n'existe plus, la flèche entre vérité et agent s'inverse. Le propre de l'écriture de ce cinquième discours est d'utiliser et de pervertir les autres (hormis celui de l'analyste). Le discours capitaliste ne considère pas un impossible accès à la jouissance, un impossible du réel. Le « plus-de-jour » y est équivalent à l'accumulation du capital⁴⁷⁸. Il s'agit là de matérialiser les travers du mariage de la science et du marché : promesse d'un bonheur lié aux gadgets, vérité rendue accessible de façon immédiate, utilitarisme généralisé... Cette logique interne s'oppose à celle du discours analytique. Le propre du discours capitaliste est de générer une circulation en boucle, au niveau du fantasme le (a) est en prise directe avec le sujet.



⁴⁷⁷ Sauret M.-J., « Fracture du Lien Social... », déjà cité., pp. 67 à 70.

⁴⁷⁸ Comme le formule Max Weber : Lacan J., *Séminaire XVII*, déjà cité, p. 307.

Arts et sports comme discours

Nous avons vu que l'art et le sport peuvent se décliner selon plusieurs versions, dont les formes peuvent être très variables. Chaque formation du monde du sport et du monde de l'art peut en fait se loger dans un type de discours.

Nous soutenons que les arts et les sports, s'ils sont inscrits dans une perspective éthique, peuvent être considérés comme des homologues au discours analytique. En tant qu'ils font surgir quelque chose qui sort du connu, du « déjà vu », ils confrontent le sujet à un réel, susceptible de le mettre au travail, et d'inscrire dans la culture de nouveaux signifiants-maîtres. Le performeur s'inscrit dans le discours analytique, d'une part dans la mesure où il s'affranchit de l'Autre, et d'autre part, parce qu'il se confronte au réel : il travaille autour de la Chose, lui fait une place tout en la traitant.

Nous postulons que la performance occupe une fonction vis-à-vis de la modernité. Elle permet, selon une version valorisée socialement, d'offrir des voies d'émancipation vis-à-vis de l'Autre, cet Autre qui trouve un terrain stable dans l'alliance de la science et du marché. Bien qu'elle est souvent récupérée, sa forme (construite sur le long terme, éphémère dans sa réalisation, temporellement et géographiquement située) est en elle-même une opposition à certaines tournures de la modernité. Il convient d'affiner cette lecture en fonction des formes et des individualités que l'on peut rencontrer.

Il nous apparaît que l'on peut se risquer à considérer les performances artistiques des années 1960-70 comme se soutenir du discours hystérique. Les productions des actionnistes, de Gina Pane, de Joseph Beuys, sont des formes d'opposition au discours du maître. Mais paradoxalement, les faits d'être concrètement « prêt à mourir », et de se mettre à l'épreuve (Marina Abramović, Abraham Poincheval, Chris Burden...), amènent la question d'un positionnement en tant que maître. De sorte que parfois, l'Autre remis en cause trouve un renouveau en étant incarné par l'artiste.

Les artistes engagés politiquement (Liu Bolin, Tania Bruguera, Piotr Pavlenski, ORLAN...) oscillent, nous semble-t-il, entre discours de l'hystérique et discours de l'analyste. Yann Marussich également, nous paraît-il, là où Marina Abramović (actuellement plus que dans les années 1970) est du côté des discours du maître et de l'universitaire, voire de plus en plus capitaliste. Mais ce même Yann Marussich, ainsi qu'ORLAN, travaillent énormément les fondements théoriques et signifiants de leurs œuvres, de la même façon que ce qu'il se produit avec le discours universitaire.

Le propre de la performance artistique est de facilement pouvoir glisser dans les différents registres, selon ce que les artistes y inscrivent, en expriment et en extraient. L'exhibition de Déborah de Robertis semblerait purement hystérique, si elle n'amenait l'élément de filmer elle-même, ce qui la fait tendre du côté du discours de l'analyste.

Du côté de la performance dans le champ sportif, il nous semble pouvoir opposer des pratiques telles que le bodybuilding en concours, le mannequinat, qui relèvent bien d'un travail des limites du corps (en un sens, performatif), mais qui ne se départissent pas de considérations moïques et imaginaires, dont le capitaliste se nourrit. Certaines modalités de pratiques sportives des adolescents sont de ce registre.

Certains « à-côtés » du résultat sportif sont remarquables : ainsi Romain Mesnil, à la suite du lâchage de son sponsor en 2009, se mettant en scène nu dans les rues avec sa perche, dans l'optique d'attirer l'attention sur sa condition et de trouver des financements (version hystérique). Ce même athlète se convertit en conférencier pour entreprises⁴⁷⁹, amenant son savoir développé durant sa carrière de sportif pour « *manager* » des équipes : est-ce une tendance universitaire ou capitaliste ?

En termes de performances pures, si nous devons en catégoriser certaines, celles de l'Equipe de France de natation des années 2008-2012 se sont transformées en odes au narcissisme : du côté des discours du maître et/ou capitaliste. Celles des handballeurs français se renouvellent, font œuvre de formation sur le long terme de joueurs et de cadres, qui bâtissent une sorte de tradition de la subversion, bien singulière. En ce sens il nous semble qu'elles peuvent être considérées comme relevant du discours analytique.

⁴⁷⁹ <http://romainmesnil.over-blog.com/article-conferences-la-performance-durable-114727143.html>. Lire également son ouvrage *Ma Vérité Toute Nue*, avec J.-P. Alaux, Solar, 2010.

Conclusion

On pourrait nous reprocher d'avoir rapproché arbitrairement les catégories d'art et de sport. A cette critique, nous répondrons qu'évidemment, les logiques internes de chaque activité sont différentes, selon leurs lois propres (qu'elles soient matérielles et sociales), et ce au sein même de ces champs qui sont en fait des regroupements d'activités et de disciplines extrêmement variées.

Cependant, nous avons montré que selon un point de vue philosophique, celui de Johan Huizinga et de collaborateurs de Roger Caillois, les notions de jeu et de compétition, peuvent être assimilées à un même fondement anthropologique. Notre approche historique nous a par ailleurs permis de constater que le sport tel qu'on le connaît, et le renouvellement de l'art par le média de la performance, ont connu des prémisses datant tous deux du XIX^{ème} siècle. Considérer cette époque nous apparaît central pour comprendre la nôtre, notamment à partir du développement exponentiel de la science et des techniques. D'autre part, on observe que les arts et les sports sont pris de la même façon, dans ce que l'on peut appeler, les mécanismes spécifiques à la modernité : spectacularisation, marchandisation, financiarisation, libéralisation, scientificité et scientismes, expansions de nouvelles religions, technicisation... Qui touchent les corps. Ainsi, arts et sports sont aux prises avec les questions éthiques associées à ces mécanismes. Par ailleurs, en tant que faits et objets d'institutions, qui sont des vecteurs de lien social, arts et sports comportent une dimension politique.

Considérons le déplacement que l'on peut appliquer aux définitions de l'art et du sport, d'une délimitation des termes à la question de leurs effets. A la question de leur définition, Nelson Goodman pose la question : « *quand y a-t-il art ?* » et certains auteurs considèrent que « *le sport, c'est ce que font les gens quand ils pensent qu'ils font du sport* »⁴⁸⁰. Ce déplacement, similaire au sein des deux champs, invite à concevoir à la fois une fluctuation de leurs frontières et une impossibilité, dans leur essence, à saisir leurs fondements. C'est la raison première pour laquelle nous nous sommes particulièrement intéressés au concept de Chose.

⁴⁸⁰ Irlinger P., Louveau C., Metoudi M., Les Pratiques Sportives des Français, éd. INSEP, 1988.

Nous nous sommes appuyés pour rendre compte de notre approche, sur la psychanalyse en tant que corpus théorique, même si nous n'avons pas pu bien sûr, procéder à l'examen de toutes les notions et les concepts qui y ont cours. Nous nous sommes appuyés sur elle en tant que discours, c'est-à-dire en tant que type de lien social dont découle une certaine cohésion : plus précisément, nous avons tenté de faire vivre sa logique telle qu'elle a été impulsée par Jacques Lacan.

Les repères théoriques que nous avons explorés : le langage en tant que structure, le grand Autre, le sujet, le corps, le réel, la Chose, l'objet (a), nous ont permis de proposer un examen des concepts de pulsion, d'acte et de sublimation. Nous avons enrichi notre approche de l'engouement au travers de la question du rapport du sujet à l'objet et à la réalité. Nous ne sommes pas certains d'être parvenus à en faire le tour. Néanmoins nous avons pu établir que d'une part, au niveau de l'inconscient, l'objet comporte la caractéristique d'être d'emblée, toujours perdu. D'autre part, toute relation objectale comporte une dimension spéculaire. C'est ainsi que l'on aboutit à une conception de l'essence du sujet comme évanescence, comme congruente à une subversion.

Le sujet n'est jamais que représenté, par un signifiant, pour un autre signifiant. C'est en ceci que sa constitution le rend enclin à la subversion. Que l'acte lui soit donc, pour ainsi dire, inhérent, n'est pas surprenant. C'est de cette conception du sujet que nous faisons émerger notre abord de la création et de la performance, qu'elle soit artistique ou sportive. L'acte créateur et la performance ont ceci de caractéristique qu'ils s'inscrivent dans une réalité, la renouvellent et produisent une certaine réalité, autre.

Au travers de notre mobilisation de la notion de fantasme, nous avons souhaité rendre compte d'une possibilité de réponse à trois registres d'interrogations : premièrement celui des raisons de l'investissement d'une activité (parfois à outrance, c'est-à-dire au détriment de ce que l'on appelle le principe de plaisir), deuxièmement celui des possibilités et du moment d'une œuvre ou d'une performance, et enfin celui des effets et des traitements collectifs de la création et de la performance. La notion de fantasme nous permet d'approcher la relation que l'être humain constitue entre lui et le monde, la construction de réalité qu'il effectue.

Contrairement à ce que des discours scientifiques peuvent prétendre, nous défendons que cette relation n'est pas mesurable, elle est imprédictible et singulière. Elle permet au sujet de soutenir son désir et de garder la trace de sa jouissance. Cette dernière est inaccessible, elle n'a été possible qu'aux premiers instants de sa vie. Cependant, des bribes de jouissance peuvent ponctuellement, affleurer au cours des activités et des événements vécus : sous la forme de satisfactions, de plaisirs, mais aussi, parfois, de traits pervers. De même, quelques éléments de réel peuvent être rencontrés. C'est en ce sens que nous admettons que des objets peuvent circuler en place d'objet (a). Nous avançons que le sujet lui-même, peut faire semblant d'objet (a), dans ses actes, au travers de ses performances. Ce que nous évoquions en introduction, de la possibilité d'un bousculement du fantasme, se trouve en fait contenue dans la constitution du sujet et du fantasme eux-mêmes. De sorte que le bousculement en question n'est pas réservé aux catégories des artistes et des sportifs.

Nos observations nous ont permis de dégager que l'investissement dans une activité intense, sportive ou artistique, procède d'un ravissement peu élaboré sur le moment. Les transferts développés en cours d'apprentissage et durant la carrière sont des pivots de la santé et de l'évolution des acteurs. Des remaniements importants de la « passion » interviennent au long du parcours de l'artiste et du sportif, laissant présager un travail du fantasme, à partir de rencontres de sujets supposés savoir, de « remises en question » (qui sont des sortes d'abandon de son moi antérieur), de rencontres du réel.

Nous avons évoqué qu'une pratique saine procède du « pas-tout ». Nous avons énoncé qu'il convient de discerner la teneur d'un engagement, entre symptôme (pathologique) et sinthome. Cette question doit être absolument traitée, dans le cadre des prémices d'une « passion », qui apparaissent souvent à l'adolescence. Sports et arts peuvent être des formes de couvertures vis-à-vis du réel. Nous soutenons que leurs versions saines sont celles qui lui font une place.

La performance représente une manière pour le sujet de se positionner en tant qu'objet (a), tel que la modernité le requiert. En face de la forclusion de la castration, le corps est un point d'appui matériel, dont le travail de perception et de motricité peut représenter, pour ceux qui s'y adonnent, une prise de pouvoir face au réel.

Utiliser le corps comme support de sinthome, c'est travailler les fantasmes qui s'y rattachent. Le corps cristallise les normes d'une époque qui sont intégrées par le sujet. Le fait d'y porter des changements, c'est nécessairement travailler ces normes.

L'incarnation du sujet en objet (a) peut se traduire selon diverses modalités : celles qui renvoient à une sorte de « perte », de disparition de soi-même, avec le passage à l'acte, le suicide ou ses tentatives, l'addiction à un produit, l'anorexie, etc., la fugue, souvent choisie par les adolescents, mais également, de façon parfois moins évidente, le fait de s'investir à outrance dans un loisir, ou dans une fonction sociale.

Ce qui apparaît plus désirable, c'est plutôt de « faire semblant d'objet (a) ». Cette expression est utilisée pour qualifier la position de l'analyste dans le cadre de la cure. Elle vise à permettre à l'analysant de se défaire de ses identifications et de ses fixations. La fin de cure n'apporte pas de révélation, mais une meilleure régulation de la jouissance et une amélioration des capacités d'acte, pour « rejoindre la subjectivité de son époque ».

Suivons à nouveau Jacques Lacan⁴⁸¹ : « [...] le réel n'atteint (*l'humain*) que de sa discordance [...] une conception du réel ne saurait s'ébaucher que comme d'un réel éclaté [...]. J'ai imaginé l'inconscient comme participant à ce réel mitigé qui ne se réduit pas à des bouts, à savoir qui s'imagine comme faisant partie de quelque chose qui tourne rond. C'est pour ça que je dis que j'ai imaginé l'inconscient comme participant du réel. A ce titre je l'ai sûrement raté. Mais pas plus que tout ce qui s'imagine. Ce ratage étant au principe de ce peu que j'ai de réalité, on peut dire que, comme tout ratage, c'est une réussite, je veux dire que c'est la réussite d'une réalité qui se trouve, comme ça, être mise sous mon chef, mais se caractérise d'un autre côté de communiquer avec une réalité commune. Bien sûr, comme tout le monde, ma réalité est faite de ceci qu'elle est ponctuelle, par rapport à ce dont on fait mémoire monumentale sous le nom d'histoire.

⁴⁸¹ Lacan J., clôture du Congrès de Strasbourg, « Inhibition et Acting Out », Lettres de l'Ecole Freudienne, Bulletin Intérieur de l'Ecole Freudienne de Paris, n°19, Imprimerie Cironov, 07/1976, pp. 556-558.

[...] Il n'y a pas de ce que j'appellerai l'Histoire avec un grand H, la grande Histoire. Il n'y a que des historioles. [...] une analyse fait avouer quiconque s'y risque [...] sa vérité [...]. Il n'y a que des vérités particulières [...]. Je ne me console qu'avec cette histoire du bout de réel ; et ce bout de réel, il faut quand même tâcher un tout petit peu de l'incarner. [...] s'il y a quelque chose qui témoigne que de réel il n'y a que des bouts, c'est bien ce qu'on appelle communément la résistance, et ce qu'on appelle également la castration. On arrivera bien, bien sûr, à me faire lâcher cette résistance ; on arrivera bien à me châtrer, puisque c'est le sort commun des pères. Voilà. Ce que Freud ne dit pas [...] c'est ça le secret du prétendu meurtre, c'est qu'il faut les tuer pour ça, pour qu'ils lâchent un bout de réel ».

Soulignons que durant cette allocution, Lacan exprime qu'il fait perdurer sa propre analyse au travers de son enseignement, qu'il assimile donc à un alibi ! C'est ainsi qu'il explique que sa vérité est mise en lumière, au point de générer le constat dans la presse d'un « siècle lacanien ». Au-delà de cet ahurissement exprimé, retenons de son propos que le réel est insaisissable, mais qu'il convient d'en tirer tout de même quelque chose, et d'en incarner un semblant. Résistance et castration sont des signes du réel.

Il ne s'agit pas de nous porter au nihilisme, mais de considérer la Chose, et de faire avec, d'en faire quelque chose, quitte à se retrouver – socialement – en position de référence. La façon de traiter cette position de référence est une problématique éthique essentielle. L'œuvre est à la fois le résultat et l'indication d'un traitement singulier du réel. Elle peut être élevée au rang de modalité susceptible d'être suivie. Cela concerne les trois champs qui nous intéressent : théories et pratiques de la psychanalyse, sports et arts. L'éthique consiste, à notre sens, à éviter les encouragements à l'identification, mais bien plutôt à viser le renouvellement du désir en aménageant des possibilités de manquer.

La modélisation des discours, telle que nous l'avons traitée dans notre cinquième partie, peut être un support pour penser le type de lien social de l'inscription du fantasme, et par extension, des trois champs que nous étudions. Il ne s'agit pas, dans une perspective éthique, de se faire le relai du discours du maître. Le discours universitaire se trouve incarné dans chacun des trois champs, au dessein de leur expansion. Et comme sur toute scène sociale, le discours hystérique peut bien prendre forme et générer quelques mouvements ou changements. Nous soutenons qu'il est possible, dans les arts et les sports, d'incarner la logique du discours analytique.

Sports et arts correspondent à des institutionnalisations de l'incertitude des corps. Cette incertitude participe des difficultés de leurs définitions et de leurs délimitations. Une intervention subjective est nécessaire, pour leur donner une direction d'évolution. En somme, nous postulons que sports et arts ne sont pas en eux-mêmes « bons » ou « mauvais » : tout dépend de ce que l'on en fait !

Regroupements et organisations ne signifient pas *institutionnalisation* ni *éthique*. C'est là qu'interviennent la dimension politique et la cruciale définition des dispositifs qui permettent leurs potentiels bienfaits en extension. Il convient de considérer les arts et les sports non pas comme des prétextes à de nouveaux morcellements, des « *virtualisations de l'humain* », mais comme des « *lieux (d'exercice) de singularité* »⁴⁸².

⁴⁸² Expressions extraites de : Corps en Mutations, déjà cité.

Bibliographie et références

Ouvrages :

- Alberti C., Sauret M.-J., La Psychanalyse, Les Essentiels Milan, 1998.
- APJL, Création et Transmission, APJL, 2010.
- Aihorn A., Jeunesse à l'Abandon (1925), Privat, 1973.
- Askofaré S., D'un discours l'Autre. La Science à l'Épreuve de la Psychanalyse, PUM, 2013.
- Bassons C., Positif, Stock, 2000.
- Beffa K., Villani C., Les Couloirs de la Création, Flammarion, 2015.
- Berge A., Clancier A., Ricoeur P., Rubinstein L.-H. (ss. la dir.), L'Art et la Psychanalyse, Cerisy Archives, Hermann, 2012 (1^{ère} éd. Mouton & Co. 1968).
- Bizouard E., Le 5^{ème} Fantôme, Auto-engendrement et Impulsion Créatrice, PUF, 1995.
- Blanchot M., L'Espace Littéraire (1955), Gallimard 1988.
- Boucheron P., Ce que Peut l'Histoire, Leçon Inaugurale, Collège de France/Fayard, 2016.
- Boucheron P. (ss. La dir.), Histoire Mondiale de la France, Seuil, 2017.
- Bourg J.-F., Gougnet J.-J., La Société Dopée, Peut-on Lutter contre le Dopage dans une Société de Marché ?, Seuil, 2017.
- Breuer J., Freud S., Études sur l'Hystérie (1895), PUF.
- Brousse M.-H. & al., Sport, Psychanalyse et Science, PUF, 1997.
- Bruno P., Lacan Passeur de Marx, Erès, 2010.
- Bruno P., Une Psychanalyse, du Rébus au Rebut, Erès, 2013.
- Bruno P., Sauret M.-J., Problèmes de Psychanalyse, Symptôme et Savoir, APJL, 2006.
- Bruno P., Sauret M.-J., Divan/Divin, APJL, 2007.
- Bruno P., Sauret M.-J., Ego et Moi, APJL, 2007.
- Bruno P., Sauret M.-J., Du Divin au Divan, Erès, 2014.
- Caillois R. (ss. la dir.), Jeux et Sports, Gallimard 1967.
- Campot M., Louvet B., Les émotions en sport et en EPS, Apprentissage, Performance et Santé, DeBoeck, 2016.
- Cardinal M., Les Mots pour le Dire, Le Livre de Poche, 1977.
- Carrier C., L'Adolescent Champion, Contrainte ou Liberté, UPublisher, 2014 (1^{ère} éd. 1992).
- Carrier C., Le Champion, sa Vie, sa Mort, Psychanalyse de l'Exploit, Bayard, 2002.
- Castanet H., La Sublimation, L'Artiste et le Psychanalyste, Economica, 2014.
- Caussat P. (textes réunis par D. Abladi), Variations Philosophiques et Sémiotiques autour du Langage (...), L'Harmattan Academia, 2016.
- Colombo L., Genetti S., Pas de Mots, De la Littérature à la Danse, Hermann Editeurs, 2010.

Corneloup J., Les Théories Sociologiques de la Pratique Sportive, PUF, 2002.

Correia M., Une Histoire Populaire du Football, La Découverte, 2018.

Couchot, E., La Nature de l'Art, Ce que les Sciences Cognitives nous Révèlent sur le Plaisir Esthétique, Hermann, 2012.

Couchot E., Lambert X., Les Processus de Réception et de Création des Œuvres d'Art, L'Harmattan, 2016.

Cury F., Sarrazin P., Théories de la motivation et pratiques sportives, PUF, 2001.

Croce C., Performance et Psychanalyse, Expérimenter et (De)Signer nos Vies, L'Harmattan, 2015.

Cyrulnik B., Ivres Paradis, Bonheurs Héroïques, Odile Jacob, 2016.

Danétis D., Parler / Créer ?, Pensée Critique et Création Artistique, L'Harmattan, 2012.

Debord G., La Société du Spectacle, Gallimard, 1992 (1ère éd. 1967).

Delaplace J. (ss. la dir.), L'Art de Répéter, Psychanalyse et Création, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Deutsch H., Les Introuvables, Cas Cliniques et Autoanalyse, 1918-1930, Seuil, 2000.

Deutsch H., Les « Comme Si » et Autres Textes (1933-1970), Seuil, 2007.

Dumini A., Ruffin F., Comment ils nous ont Volé le Football : la Mondialisation Racontée par le Ballon (2014), Fakir éd., 2016 (2^{ème} éd.).

Ehrenberg A., Le Culte de la Performance, Calmann-Levy, 1991.

Einstein A., Freud S., Pourquoi la Guerre ? (1933), Rivages, 2005.

Espitallier J.-M., De La Célébrité, Théorie et Pratique, éd. 10/18, 2012.

Fernandez F., L'Arbre jusqu'aux Racines, Psychanalyse et Création, Grasset, 1972.

Fiske S., Taylor S., Cognition Sociale. Des neurones à la Culture, Mardaga, 2011.

Foucault M., Le Courage de la Vérité, le Gouvernement de Soi et des Autres II, Cours au Collège de France (1984), EHESS/Seuil/Gallimard, 2009.

Freud S., L'Interprétation des Rêves (1899-1900), PUF, 2012.

Freud S., Psychopathologie de la Vie Quotidienne (1901), Payot, 2004.

Freud S., Sur le Rêve (1901), Gallimard, 1988.

Freud S., Cinq Psychanalyses (1901-1918), PUF, 2008.

Freud S., Trois Essais sur la Théorie Sexuelle (1905), PUF, 2012 (1^{ère} : 2010).

Freud S., Le Roman Familial des Névrosés (1909) et autres textes, Payot, 2014 (1^{ère} : 1974).

Freud S., Un Souvenir d'Enfance de Léonard de Vinci (1910), Points, 2011.

Freud S., Totem et Tabou (1913), Petite Bibliothèque Payot, 2004.

Freud S., Pulsions et Destins des Pulsions (1915), Payot, 2012.

Freud S., Introduction à la Psychanalyse (1916), Payot, 1975.

Freud S., Œuvres Complètes – Psychanalyse – vol. XV : 1916-1920, PUF, 2002 (2^e éd.).

Freud S., L'Inquiétante Etrangeté (1919) et autres essais, Gallimard 1985.

Freud S., Au-Delà du Principe de Plaisir (1920), Petite Bibliothèque Payot, 2010.

Freud S., Psychologie des Masses et Analyse du Moi (1921), PUF, Quadrige, 2010.

Freud S., Œuvres Complètes – Psychanalyse – vol. XVI : 1921-1923, PUF, 2010 (3^e éd.).

Freud S., La Question de l'Analyse Profane (1925) Gallimard, 1998 (1^{ère} : 1985).

Freud S., Malaise dans la Civilisation (1929), PUF, 1989.

Freud S., Analyse Finie et Infinie (1937), PUF, 2012.

Gaillard, Gleizes C., Magique Système, L'Esclavage Moderne des Footballeurs Africains, Marabout, 2008.

Garaudy R., Danser Sa Vie, Seuil, 1973.

Godin C., La Philosophie Pour Les Nuls, éd. Générales First (Wiley Publishing), 2006.

Golberg R., La Performance, du Futurisme à nos Jours, Thames et Hudson, 2012 (1^{ère} 2001).

Goodman N., Manières de Faire des Mondes, Gallimard, 1992.

Gori R., La Fabrique des Imposteurs, Les Liens qui Libèrent, 2013.

Gosselin G., Dix Artistes sur le Divan, Academia, 2013.

Guillen A. (ss. la dir.), Essai d'Epistémologie pour la Psychiatrie de Demain, Erès, 2017.

Heinich N., Le Paradigme de l'Art Contemporain, Structures d'une Révolution Artistique, Gallimard, 2014.

Helbo A. (ss. la dir.), Performance et Savoirs, De Boeck Supérieur, 2011.

Hoffman C., Lambert X., Corps en Mutations, éd. Pleins Feux Nantes, 2010.

Huizinga J., Homo Ludens (1938), Gallimard, 1951.

International Society for Adolescent Psychiatry, Braconnier A., Gutton P., Jeammet P. (ss. la dir.), Troubles de la Personnalité. Troubles des Conduites, éd. GREUPP, 1999.

Irlinger P., Louveau C., Metoudi M., Les Pratiques Sportives des Français, éd. INSEP, 1988.

Jodeau-Belle L., Ottavi L. (ss. La dir.), Les Fondamentaux de la Psychanalyse Lacanienne, Repères Epistémologiques, Conceptuels et Cliniques, PUR, 2010.

Lacan J., Ecrits I, Seuil, 1999 (1^{ère} éd. 1966).

Lacan J., Ecrits II, Seuil, 1999 (1^{ère} éd. 1966).

Lacan J., Autres Ecrits, Seuil, 2001.

Lacan J., Mon Enseignement (1967), Seuil, 2005.

Lacan J., Séminaire I, Les Ecrits Techniques de Freud (1953-54), éd. num. de P. Valas.

Lacan J., Séminaire II, Le Moi (1954-55), éd. numérique sur le site de P. Valas.

Lacan J., Séminaire III, Les Psychoses (1955-56), éd. numérique sur le site de P. Valas.

Lacan J., Séminaire IV, La Relation d'Objet (1956-57), éd. numérique sur le site de P. Valas.

Lacan J., Séminaire VI, Le Désir et son Interprétation (1958-59), éd. num. de P. Valas.

Lacan J., Séminaire VII, L'Éthique de la Psychanalyse (1959-60), éd. num. de P. Valas.

Lacan J., Séminaire VIII, Le Transfert (1960-61), éd. numérique sur le site de P. Valas.

Lacan J., Séminaire X, L'Angoisse (1962-63), éd. numérique sur le site de P. Valas.

Lacan J., Séminaire XI, Les Fondements de la Psychanalyse (1963-64), éd. num. de P. Valas.

Lacan J., Séminaire XIV, La Logique du Fantasme (1966-67), éd. num. de P. Valas.

Lacan J., Séminaire XV, L'Acte (1967-68), éd. numérique sur le site de P. Valas.

Lacan J., Séminaire XVI, D'un Autre à l'autre (1968-69), éd. numérique de P. Valas.

Lacan J., Séminaire XVII, L'Envers de la Psychanalyse (1969-70), éd. num. de P. Valas.

Lacan J., Séminaire XVIII, D'un Discours qui ne serait pas du Semblant (1970-71), éd. numérique sur le site de P. Valas.

Lacan J., Séminaire XIX, Ou Pire (1971-72), éd. numérique sur le site de P. Valas.

Lacan J., Séminaire XX, Encore (1972-73), éd. numérique sur le site de P. Valas.

Lacan J., Séminaire XXII, R.S.I. (1974-75), éd. numérique de P. Valas.

Lambert X. (ss. La dir.), Le Post-Humain et les Enjeux du Sujet, L'Harmattan, 2011.

Lapeyre M., Au-Delà du Complexe d'Édipe, Economica, Anthropos, 1997.

Lapeyre M., Psychanalyse et Création, La Cure et l'Œuvre, PUM, 2010.

Lapeyre M., Sauret M.-J., Lacan Le Retour à Freud, Les Essentiels Milan, 2000.

Laplanche, J., Problématiques III – La Sublimation, PUF, 2008 (1ère éd. 1980).

Laplanche J., Pontalis J.-B., Fantasme Originare, Fantasme des Origines, Origines du Fantasme, Hachette Littératures, 1985 (1ère éd. : *Les Temps Modernes*, 1964).

Laplanche J., Pontalis J.-B., Vocabulaire de la Psychanalyse, PUF, 2011 (1ère éd. 1967).

Lebrun P., Un monde Sans Limite, Erès, 1997.

Lechevalier B., Le Cerveau de Mozart, Odile Jacob, 2003.

Leclaire S., Démasquer le Réel, Seuil, 1971.

Le Deuff H., Entraînement Mental du Sportif, Amphora, 2002.

Legendre P., La Passion d'être un autre, Etude pour la Danse, Seuil, 1978.

Leroi-Gourhan A., Le Geste et la Parole, Tome I, Technique et Langage, Albin Michel, 1964.

Leroux N., Loriol M., Le Travail Passionné. L'engagement Artistique, Sportif ou Politique, Erès, 2015.

Lesauvage M., Piettre C. (dir.), Myriam Gourfink. Danser sa Créature, Pr. du Réel, 2011.

Levêque M., Au Cœur de la Compétition Sportive, Mardaga, 2010.

Lima L., Mossé P. (ss. la dir.), Le Sport Comme Métier ? Les STAPS des Etudes à l'Emploi, éd. Octarès, 2010.

Lordon F., La Société des Affects, Seuil, 2013.

Masson C. (ss. la dir.), Psychisme et Création, L'Esprit du Temps, 2004.

Melman C., L'Homme Sans Gravité, éd. Denoël, 2002.

Menger P.-M., La Différence, la Concurrence et la Proportion, Sociologie du Travail Créateur, Leçon Inaugurale, Collège de France/Fayard, 2014.

Merleau-Ponty M., L'Œil et l'Esprit (1964), Gallimard, 2016.

Michaud Y., La crise de l'art contemporain, PUF, 2011 (1ère éd. 1997).

Moscovici S. (ss. la dir.), Psychologie Sociale, PUF, 2011 (1ère éd. 1984).

Nougué Y., L'Entretien Clinique, Economica, Anthropos, 2016 (2è éd., 2002 1ère éd.).

Ohl F., Sociologie du sport, PUF, 2006.

Ollier F., Perelman M., Le Livre Noir des J.O. de Pékin, Pourquoi Il Faut Boycoter les Jeux de la Honte, City éd., 2008.

Pennac D., Journal d'un Corps, Gallimard, 2012.

Perron R., Perron-Borelli M., Le Complexe d'Œdipe, Que Sais-Je, PUF, 2016 (1ère éd. 1994).

Perron-Borelli M., La Dynamique du Fantasma, PUF, 1997.

Perron-Borelli M., Les Fantômes, Que Sais-Je, PUF, 2001.

Platon, Le Banquet (-385 env.), Flammarion, 2016.

Pociello C., Les Cultures Sportives, PUF, 1999.

Porge E., Le Ravissement de Lacan, Marguerite Duras à la Lettre, Erès, 2015.

Prieto G., Écritures du Sinthome, Van Gogh, Schwitters et Wolman, Erès 2013.

Proia S., La Face Cachée de l'Élitisme Sportif, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

Rauch A., Boxe, Violence du XXème siècle, Aubier Histoires, 1992.

Rannou J., Roharik I., Les Danseurs. Un Métier d'Engagement, La Documentation Française, 2006.

Reich W., La Psychologie de Masse du Fascisme (1933), Payot, 1972.

Rey A., Dictionnaire Historique de la Langue Française, éd. Le Robert, 1992.

Ripoll H., Le Mental des Champions, Comprendre la Réussite Sportive, Petite Bibliothèque Payot, 2012 (1ère éd. 2008).

Sartre J.-P., L'Être et le Néant, Gallimard, 1943.

Sauret M.-J., La Psychologie Clinique, Histoire et Discours, De l'Intérêt de la Psychanalyse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

Sauret M.-J., Freud et l'Inconscient, Les Essentiels Milan, 1999.

Sauret M.-J., Psychanalyse et Politique, PUM, 2000.

Sauret M.-J., L'effet révolutionnaire du symptôme, Toulouse, ERES, 2008.

Sauret M.-J., Malaise dans le Capitalisme, PUM, 2009.

Schaeffer J.-M., Adieu à l'Esthétique, Mimésis, 2016.

- Schaeffer J.-M., L'Expérience Esthétique, Gallimard, 2015.
- Schaeffer J.-M., Les Célibataires de l'Art, Gallimard, 1996.
- Schapiro M., Style, Artiste, Société, Gallimard, 1982.
- Soler C., L'Inconscient à Ciel Ouvert de la Psychose, PUM, 2002.
- Thiesse A.-M., La Création des Identités Nationales, Europe XVIIIè-XXè siècle, Seuil, 1999.
- Turcot L., Sports et Loisirs, une Histoire des Origines à Nos Jours, Folio, 2016.
- Valabrega J.P., Phantasme, Mythe, Corps et Sens. Une théorie psychanalytique de la Connaissance, Payot, 1980.
- Vernant J.-P., La Mort dans les Yeux, Figures de l'Autre en Grèce Ancienne, Hachette, 1998.
- Walch J.-P., Guide Technique et Historique de l'Alpinisme, Guérin, 2012.
- Wunenburger J.-J., (ss. La dir.), Art, Mythe et Création, éd. Univ. De Dijon, 1998 (actes de coll. du Centre G. Bachelard, 1987, 1ère éd. 1988, Hameau).
- Zénoni A., Le Corps de l'Être Parlant, De l'Évolutionnisme à la Psychanalyse, De Boeck et Larcier s.a., 1998 (1ère éd. 1991).

Thèses

- Armand E., Écriture d'un monde : Métacorps, Infralangage et Singularité, Arts Plastiques, Université de Toulouse II Jean Jaurès, 2016.
- Bernard D., L'Hontologie, Psychologie – Psychanalyse, Université Toulouse II, 2005.
- Chalabaev A., L'Influence des Stéréotypes Sexués sur la Performance et la Motivation en Sport et en Éducation Physique et Sportive, Thèse de STAPS, Université de Grenoble I, 2006.
- Descamps Y., « Am I Black Enough For You ? » Basket-ball, Médias et Culture Afro-américaine aux États-Unis (1950-2015), Sciences de l'information et de la communication, Université Paris III, 2015.
- Ducombs A.-S., Acte de Création et Acte Psychanalytique : Traversée de l'Œuvre du Compositeur Arnold Schoenberg, Psychologie – Psychanalyse, Univ. Toulouse II, 2016.
- Fasula P., Musil, Wittgenstein : l'Homme du Possible, Philosophie, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2013.
- Fleuriel S., « Sport de Haut Niveau ou Sport d'Elite, La Raison Culturelle contre la Raison Économique, Sociologie des Stratégies de contrôle d'État de l'Elite Sportive », Thèse de sociologie, Université de Nantes, 1997.
- Lagarde J., Instructions verbales pour l'apprentissage dans une tâche d'anticipation-coïncidence, STAPS, Université Toulouse III Paul Sabatier, 2001.
- Noyon-Collier L., La Mort comme Origine, Psychologie – Psychanalyse, Université Nice Sophia Antipolis, 2014.
- Onomo Onomo G. M., Cohésion et Performance des Équipes de football Amateur de l'Agglomération Lyonnaise, Thèse de STAPS, Université Lyon I, 2014.

Sauret M.-J., De l'Infantile à la Structure, Psychologie – Psychanalyse, Université Toulouse II Le Mirail, 1989.

Schut P.-O., Une Histoire des Sports de Nature. Etudes de Cas, HDR Histoire, Université Paris-Est, 2016.

Revues

« Fictions », *La Cause du Désir*, n°87, 2014.

« Les identités », *Champ Psychosomatique*, n°21, 2001/1.

« Sublimier ? ». *Che vuoi ?*, n° 19, 2003/1.

« Capitalismes : en sortir ? », *Cités*, n°41, 2010/1.

« La Marchandisation de l'Humain », *Cités*, n°65, 2016/1.

« L'Acte, Court-Circuit ou Relance ? », *Cliniques*, n°10, 2015/2.

« Performance. Le Corps Exposé », *Communications*, n°92, 2013/1.

« Croire en l'Inconscient ? », *Essaim*, n°35, 2015/2.

« Les Impressionnistes », *Geo Art*, 05-06/2012.

« Inhibition et Acting Out », Actes du Congrès de Strasbourg, *Lettres de l'Ecole Freudienne*, n°19, 07/1976.

« Les Ecrivains et la Psychanalyse », *Magazine Littéraire*, n°473, mars 2008.

« Intersexualité. Passe. Folie et Démocratie ». *Psychanalyse*, Erès, n°37, 2016/3.

Articles de revues

Allen D.F., Macary Garipuy P., « Aborder des Peintures Noires de Goya en lisant Yves Bonnefoy », *L'Information Psychiatrique*, vol. 84, 2008/4.

Amado G., « Le spectacle sportif Malgré Tout », *Revue Internationale de Psychosociologie*, Vol. IX, 2003/20, p. 195-203.

Askofaré S., « L'identification au Sinthome », *Essaim*, n° 18, 2007/1, p. 61-76.

Askofaré S., Combres L., « Symptômes et suppléances. Un essai de problématisation », *Recherches en Psychanalyse*, n° 13, 2012/1, p. 22-30.

Askofaré S., Sauret M.-J., « Incidences du libéralisme sur l'évolution des métiers de la clinique », *Recherches en Psychanalyse [En ligne]*, 12/2011.

Assoun P.-L., « Du métier impossible à l'acte nécessaire » *L'effet Analytique, Figures de la Psychanalyse*, n° 15, 2007/1, pp. 17-31.

Bernard D., « La Lettre et la Voix », *L'en-je lacanien*, n° 16, 2011/1, p. 45-54.

Bernard D., « Musique, Affect, Psychanalyse », *Champ lacanien*, n° 12, 2012/2, p. 131-140.

Bernard D., Levy A., « Le Capitalisme et la Honte », *Cliniques Méditerranéennes*, n°90, 2014/2, pp. 245-254.

Bernier M. et al., « Attention et Performance Sportive : Etat de la Question en Psychologie du Sport Appliquée », *Staps*, 2009/1, n° 83, pp. 25-42.

- Bruno P., « La Raison Psychotique », *Revue Psychanalyse*, Erès, 2005/2, pp. 73-103.
- Bruno P., « L'Équivoque de la Séparation », *Psychanalyse*, n°17, 2010/1, pp. 17-25.
- Callède J.-P., « Les politiques du sport et leurs métamorphoses », *Informations sociales*, n° 187, 2015/1.
- Caristan S. & al., « Au miroir du sport », *Études*, Tome 400, 2004/6, p. 801-814.
- Carrier C., « Le modèle de la transformation somato-psychique sportive, la sexualité humaine et les addictions comportementales », *Revue Internationale de Psychosociologie*, 2003/20, vol. IX, pp. 91-99.
- Carrive L., « La performance corporelle : de la mesure aux limites », *Champ psychosomatique*, 2008/3, n° 51, pp. 129-146.
- Castanet D., « Fantasma et Réel », *L'en-je lacanien*, n°9, 2007/2, pp. 101-118.
- Castanier C., Le Scanff C., « Influence de la personnalité et des dispositions émotionnelles sur les conduites sportives à risques : une revue de littérature », *Movement & Sport Sciences*, 2009/2, n° 67, pp. 39-78.
- Chaumon F., « Sujet de l'Inconscient et Discours des Sciences Humaines », *Essaim*, n° 25, 2010/2, pp. 67-82.
- Cifali M., « Métier « impossible » ? Une boutade inépuisable », *Le Portique* [En ligne], 4/1999, en ligne le 11/03/2005, consulté le 3/11/2015. URL : <http://leportique.revues.org/271>.
- Couchot E., Lambert X., <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=478>.
- Delorme S., « Orphée, cet analyste », *Insistance*, n° 2, 2006/1, pp. 153-169.
- Delpeux S., « L'imaginaire à l'Action », *Études photographiques*, 7/05/2000, [En ligne], mis en ligne le 18/11/2002, consulté le 05/01/2018.
URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/209>.
- Demilly L., « Sublimations ordinaires et savoir y faire avec le symptôme », *Cliniques Méditerranéennes*, 2011/2, n° 84, pp. 155-168.
- Déotte J.L., « Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière », *L'Harmattan*, 2007.
- During B., « La Sociologie du Sport en France », *L'Année sociologique*, vol. 52, 2002/2, pp. 297 – 311.
- Gallano C., « La Brouille du Corps », *L'En-Je Lacanien*, n° 13, 2009/2, pp. 119-139.
- Guillen F., « La Danse, un Déshabillage Impossible », *Psychanalyse*, n° 40, 2017/3.
- Hatat B., « Entretien avec ORLAN », *L'en-je lacanien*, n°3, 2004/2, p. 165-184.
- Hauw D., « L'entrée « activité » pour l'analyse des techniques et des performances sportives des athlètes de haut niveau », *Bulletin de Psychologie*, n° 502, 2009/4, pp 365-372.
- Heathcote A., « Art, fantasme, idéologie », *Appareil* [En ligne], 10/2012, mis en ligne le 20/12/2012, consulté le 16/03/2016. URL : <http://appareil.revues.org/1507>.
- Inchauspé I. et al., « Profil psychologique et sport de haut niveau : entre banalités et singularités. Résultats d'une recherche », *Empan* 2010/3 (n° 79), p. 52-60.
- Izcovich L., « Le Sujet en Question », *L'En-Je Lacanien*, 2008/2 (n°11).

- Macary Garipuy P., Vannesson B., « Le Réel est plus Fort que le Vrai : Perspectives Paradoxaes », *Cliniques Méditerranéennes*, n°81, 2010/1.
- Martin-Breteau N., « Un « Sport Noir » ? », *Transatlantica*, 02/2011.
- Morin I., « Les Mots et la Chose », *Psychanalyse*, n°8, 2007/1, p. 5-22.
- Morin I., « L'Exclusion Interne », *Psychanalyse*, n°24, 2012/2, pp. 15-21.
- Mouchet A., « L'Expérience Subjective en Sport : Eclairage Psychophénoménologique de l'Attention », *Movement & Sport Sciences*, 2013/3 (n° 81), pp. 5-15.
- Niel A., Sirost O., « Sportifs de Haut Niveau : du Record au Mythe », *Ethnologie Française*, vol. 35, 2005/3, p. 411-423.
- Penelaud O., « Le Paradigme de l'Enaction Aujourd'hui, Apports et Limites d'une Théorie Cognitive « Révolutionnaire » », *Plastir*, 2010/1.
- Perron-Borelli M., « Fantasma et action », *Revue Française de Psychanalyse*, vol 51, n°2, 1987, pp. 543-545.
- Perron-Borelli M., « Sur la « Trilogie des Fantasmes Originaires », *Revue Française de Psychanalyse*, 5/1991.
- Perron-Borelli M., « Soubassements Fantasmiques de la Position de Sujet », *Revue Française de Psychanalyse*, 6/1991.
- Perron-Borelli M., « Clivages de l'Action », *Revue Française de Psychanalyse*, 4/1993.
- Perron-Borelli M., « Fonction du Fantasma : Elaboration des Liens à l'Objet », *Revue Française de Psychanalyse*, 2/1994.
- Perron-Borelli M., « Autour de la Représentation d'Action », *Revue Française de Psychanalyse*, 5/1995.
- Perron-Borelli M., « La Dynamique Actif – Passif : de la Pulsion au Fantasma », *Revue Française de Psychanalyse*, 5/1999.
- Portuese M., Sauret M.-J., « Transmission impossible, transmission d'un impossible », *Empan*, 2016/1 (n° 101), p. 102-107.
- Quinet A., « Hystéries », *L'en-je Lacanien*, n°3, 2004/2, pp. 51-66.
- Sauret M.-J., « L'allègement du sexe », *Psychanalyse*, n° 37, 2016/3, p. 47-57.
- Sauret M.-J. et al., « Contribution de la Psychanalyse à l'Analyse de la Logique du Monde Contemporain », *Nouvelle Revue de Psychosociologie*, 2015/2 (n°20), p. 43-56.
- Sauret M.-J., Zapata C., « Entre Science et Psychanalyse : Clinique, Ethique, Politique », *Cliniques Méditerranéennes*, n°93, 2016/1 p. 263-276.
- Sauret M.-J., Zapata-Reinert L., « Analyse du Discours et Méthode Psychanalytique : la Question du Style dans la Clinique des Névroses », *Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale*, tome 5, n° 49, 10/2001, pp. 57-65.
- Sauret M.-J., Zapata-Reinert L., « L'Ethique du Cas : est-il Possible de se régler sur l'Ethique de la Psychanalyse ? », *Cahiers de Psychologie Clinique*, n° 44, 2015/1, pp. 51-71.
- Soler C., « L'Objet a de Lacan, ses usages », *Champ Lacanien*, n°5, 2007/1, pp. 77-84.

Tsay C.-J., « The vision heuristic: Judging music ensembles by sight alone », *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, <https://doi.org/10.1016/j.obhdp.2013.10.003>.

Vanier A., « L'enfant, Objet a de Lacan ». *Figures de la psychanalyse*, 2002, pp.39-49.

Wendling T., « Us et abus de la notion de fait social total. Turbulences critiques », *Revue du MAUSS*, n°36, 2010/2.

Articles d'encyclopédie

« Bertold Brecht », *Encyclopédie Larousse en ligne*, consulté le 21/11/2017.

« Spectacle Vivant », *Encyclopédie Larousse en ligne*, consulté le 25/11/2017.

Andreff W., « SPORT (Histoire et société) – Économie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22/03/2018.

Behar H., Vasseur C., « DADA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 07/12/2017.

Charles D., « PERFORMANCE, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 07/12/2017.

Cometti J.-P., Ricœur P., « PHILOSOPHIES DU LANGAGE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7/11/2016.

Fuchs C., « ACTES DE LANGAGE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7/11/2016.

Gouillard J., « ICONOCLASME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12/12/2017.

Lagrué P., « JEUX OLYMPIQUES - La renaissance des Jeux », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17/03/2018.

Lagrué P., « MARATHON, sport », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 06/01/2017.

Lagrué P., « OLYMPISME ET POLITIQUE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19/03/2018.

Lagrué P., « SPORT (Histoire et société) – Sport et argent », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23/03/2018.

Lemoine S., « BAUHAUS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24/12/2017.

Parienté R., « SPORT (Histoire et société) - Histoire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18/01/2017.

Schäfer M., « ACTIONNISME VIENNOIS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12/12/17.

Schäfer M., « SCHWARZKOGLER RUDOLF - (1940-1969) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10/12/2017.

Trémolières F., « SCOUTISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 07/01/2017.

Conférences et colloques

Abelhauser A. : <http://analysefreudienne.net/fr/articles/interventions-aux-colloques/149-autres-colloques/paris-2015-la-place-du-sujet-dans-l-education/901-alain-abelhauser>.

Actes du colloque Jeunes Chercheurs : « L'Intuition dans la Création Artistique, Scientifique, Technologique » : <http://intuition-creation.com>, 13 & 14/10/2016.

Bébié-Valérien S., « Beuys, l'Art pour Tous ? », 21/11/2008 : <http://www.oudeis.fr/wp-content/uploads/2009/01/jbeuys.pdf>.

Camus, A., « L'Artiste et son Temps », conférence à l'Université d'Upsal, 14/12/1957, texte revu et corrigé le 29/01/2011, consulté le 16/04/2016 : http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/discours_de_suede/discours_de_suede_texte.html.

Deleuze G., « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence à la Fondation Femis, 17/05/1987.

Foucault M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (22/02/1969), conférence consultable sur : <http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>.

Lacan J., La Place de la Psychanalyse dans la Médecine (1966), conférence à la Salpêtrière.

Lacan J., Conférence à Louvain, 13/10/1972, éd. num. consultable sur le site de P. Valas : www.valas.fr.

Lacan J., Conférence au Centre Culturel Français, 30/03/1974.

Lambert X., « La Diagonale du Fou », communication au colloque : Créativité et Développement, Salon de l'Entreprise, Sfax, 1^{er}/03/2018.

Rouillon J.-P., « L'Inconscient et La langue », conférence à la Section Clinique de Strasbourg, le 26/11/2011, disponible à l'adresse : <http://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2012/06/LINCONSCIENT-DE-LACAN-18.pdf>.

Vigarelo G., « Perfectibilité physique, performance et naissance du record », conférence ENS, 23/11/2012.

Zénoni A., « Lacan et Merleau-Ponty, dialogue et divergence », Intervention à la journée « *Lacan e il suo tempo* », organisée par l'Istituto Freudiano, Rome, 21/01/2012, disponible à l'adresse : <http://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2012/06/LINCONSCIENT-DE-LACAN-18.pdf>.

Emissions

« Sport de haut niveau : où finit le corps, où commence la machine ? », avec Andrieu B. et Proia S., *Du Grain à Moudre*, France Culture, 12/07/2012.

« L'Adolescence et la Vie », avec Audi P., *Matière à Penser*, France Culture, 16/10/2017.

« Qu'est-ce que le sentiment de soi ? », avec Audi P., *Les Chemins de la Philosophie*, France Culture, 17/11/2017.

Lacan J., Déclaration de 1973 à France Culture, document mis à jour le 6/02/2015 : <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Declaration-a-France-Culture-en-1973,083>.

« Angelin Preljocaj : "Je me demande souvent comment le corps imprime le monde" », *Les Masterclasses*, France Culture, 06/07/2017.

Ressources en ligne

Anahory S., « Méduse ou le miroir des abîmes », *MuseMedusa*, consulté le 11/02/2018.
http://musemedusa.com/dossier_1/anahory/.

Bodin D., Javerliac S., « Sportifs de haut niveau. Illusions et Désillusions face à la Machine à Rêves », <http://www.journaldumauss.net>, 21/04/2016.

Canjuers P., Debord G., « Préliminaires pour une Définition de l'Unité du Programme Révolutionnaire » (1960), réédition Sens & Tonka [en ligne], 2000.

Deleuze, Six Séances sur la Peinture, Université Paris VIII, 1981, visibles à l'adresse :
<https://www.youtube.com/watch?v=4VOjdZiehl8>.

Freud S., Les théories sexuelles infantiles (1909), consultable sur :
http://psycha.ru/fr/freud/1908/sex_infantiles.html.

Freud S., « La Dynamique du Transfert » (1912), consultable sur :
http://psycha.ru/fr/freud/1912/dyna_trans.html.

Freud S., « Remémoration, Répétition et Perlaboration » (1914), consultable sur :
http://psycha.ru/fr/freud/1914/rem_rep_perl.html.

Freud S., « Observations sur le Transfert » (1915), consultable sur :
http://psycha.ru/fr/freud/1915/obs_amour_transfert.html.

Freud S., « On bat un Enfant, Contribution à l'Etude de la Génèse des Perversions Sexuelles » (1919), consultable sur : <http://psycha.ru/fr/freud/1919/bat6.html>.

Freud S., « Psychogénèse d'un Cas d'Homosexualité Féminine » (1920), consultable sur :
<http://psycha.ru/fr/freud/1920/psychogenese.html>.

Freud S., « Le Problème Economique du Masochisme » (1924), consultable sur :
http://psycha.ru/fr/freud/1924/eco_maso.html.

Juvenal, *Satire X*, (120 env.), traduit et consultable en ligne :
<http://remacle.org/bloodwolf/satire/juvenal/satire10b.htm>.

Lacan J., « Logique du Fantasme, Notice », annuaire 1967-68 – École Pratique des Hautes Etudes – Section de sciences économiques et sociales, pp. 189-194, disponible en ligne.

Pindare (518/517-446 av. J.-C.), *Les Olympiques* traduit et consultable en ligne :
<http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/pindare/olympiques.htm>.

Tertullien, *Apologétique* (192), version numérique de la traduction de Waltzing J.-P., 1914 (2^{ème} éd.) : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k90980s/f9.image.textelimage>.

Vanier A., « J comme Jouissance », 30/05/2016, allocation visible à l'adresse :
http://www.psynem.org/Pedopsychiatrie_psychanalyse/Clinique_et_concepts/Jouissance.

Les ressources en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

« Activité Physique, Contextes et Effets sur la Santé », Synthèse Expertise Collective, INSERM, 2008.

« La Reconnaissance des Sports Cérébraux par le Ministère Chargé des Sports », 11/2015, disponible à l'adresse :
http://www.sports.gouv.fr/IMG/pdf/sports_cerebraux_vf_03-11-2015.pdf.

Le site : lacan-tv.fr.

Le site collaboratif de lectures de Liliane Fainsilber : <http://liliane.fainsilber.free.fr/>.

Le rapport *World Inequality Database* (WID) sur les inégalités mondiales, 2018.

Le rapport public annuel de la Cour des Comptes, 7/02/2018.

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Art>.

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>.

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-art-et-technique.pdf>.

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/ck48yBp/rGAeRB>.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/art/5509>.

A propos de *Walk with Contrapposto* (1968) de Bruce Nauman :

<http://www.lacma.org/beyondgeometry/artworks8.html>.

Textes en ligne de Xavier Lambert :

- http://www.visuelimage.com/verso/verso_53/lecture_05/index.htm

- <https://mireilleloup.com/mesdocuments/telechargements/medias/pdf/texte-xavier-lambert.pdf>.

A propos de l'exposition collective « L'Artiste est-il un Chamane ? », L'Aspirateur, Narbonne, 2016 : <http://www.nucollectif.com/lartiste-est-il-un-chamane-exposition/>.

Revue historique du Tour de France :

http://netstorage.lequipe.fr/ASO/cycling_tdf/TDF2017_guide_historique.pdf.

Blog d'Hubert Ripoll, <http://lesecretdescreateurs.blogspot.com/>.

Articles de presse

Ballester P., « Cinquante Ans de Gâchis Antidopage », *Le Monde*, 16/07/2015.

Barthe B., « « Le Louvre Abu Dhabi est un Symbole du Resserrement Autoritaire des Emirats Arabes Unis » », *Le Monde*, 9/11/2017.

Billard B., « Le jour où ils ont Cessé d'être des Sportifs de Haut Niveau », *L'Obs-Rue* 89, 20/12/2011.

Bouchez Y., Hernandez A., « Athlétisme : Renaud Lavillenie subit la loi du plus fort », *Le Monde*, 9/08/2017.

Bromberger C., « Le Football met à jour les Antagonismes Majeurs de Nos Sociétés », *Le Monde Diplomatique*, 06/1992.

Bromberger C., « De Quoi parlent les Sports ? », *Terrain*, 25/09/1995.

Brygo J., « Le Rêve Américain au Miroir du Basket-Ball », *Le Monde Diplomatique*, 06/2017.

Brygo J., « Tenue Correcte Exigée », *Le Monde Diplomatique*, 06/2017.

Buckmaster L., « Ian Thorpe on Bullying, Depression and Athletes' Mental Health », *The Guardian*, 28/02/2017.

Debailleux H.-F., « « Dé-Coll/age » Immédiat avec Wolf Vostell », *Libération*, 31/08/1995.

Demidoff A., « Yann Marussich, Apôtre de l'Immobilité », *Le Temps*, 18/12/2015.

Garcia D., « Grandes Affaires et Petits Arrangements du Tour de France », *Le Monde Diplomatique*, 07/2009.

Gendron G., « Quel judo après la lutte ? », *Libération*, 11/10/2017.

Gyldén A., Chevelkina A., « Comment Poutine met les Artistes Russes au Pas », *L'Express*, 09/02/2015.

Gyldén A., Chevelkina A., « Piotr Pavlenski, l'Insoumis qui Provoque Poutine », *L'Express*, 02/09/2016.

Hernandez A., « Christophe Bassons : "En hiver, je distançais Richard Virenque dans les côtes" », *Le Monde*, 29/08/2012.

Krémer P., « Teddy Riner : « Mon Corps est Usé, j'ai Sept ans à Tenir » », *Le Monde*, 19/11/2017.

Lequeux E., « Tania Bruguera en Liberté Surveillée à La Havane », *Le Monde*, 20/02/2015.

Lindgaard J., « Gina Pane - Sur le Rebord du Monde », *Les Inrockuptibles*, 1/03/2000.

Linuit N., Sautenuages X., « Le Sport, première Victime du Budget de l'Etat », *post de blog sur mediapart.fr*, 3/11/2010.

Harscoët J., « « Tu Seras Pelé, Maradona, Zidane » ou... Rien », *Le Monde Diplomatique*, 06/2006.

Harscoët J., « L'Equipe », l'épique et l'éthique », *Le Monde Diplomatique*, 09/2007.

Michel L., « Steven Cohen, un Performeur en Résistance », *Inferno*, 4/04/2012.

Paris-Clavel D., « Suffragettes et Jujitsu », *Le Monde Diplomatique*, 02/2016.

Pécout A., « Il y a 80 ans, le Front populaire inventait le Sport... Populaire », *Le Monde*, 28/04/2016.

Pineau E., « On a Retrouvé Nadia Comaneci, la Reine de Glace », *Le Monde*, 3/10/2017.

Pironet O., « Les Pauvres Chassés des Stades », *Le Monde Diplomatique*, 06/2017.

Pironet O., dans : « Le Socialisme de l'Uppercut », *Le Monde Diplomatique*, 10/2017.

Santi P., « Du sport sur « ordonnance » mais Pas Remboursé », *Le Monde*, 28/02/2017.

Sauret M.-J., « Un XXIème siècle religieux », *L'Humanité*, 12/06/2017.

Stive D., « L'argent a-t-il Gangrené Irrémédiablement le Sport ? », *L'Humanité*, 5/02/2016.

Sutton B., « Nobody's Buying New York City Banksy Works », *Artnet*, 6/10/2014 : <https://news.artnet.com/market/nobodys-buying-new-york-city-banksy-works-124144>.

Vitkine B., « L'artiste Russe Pavlenski arrêté à Paris pour avoir mis le feu à la Banque de France », *Le Monde*, 17/10/2017.

Washington Post, « Stop and Hear the Music », expérience de Joshua Bell dans le métro à l'heure de pointe, vidéo en ligne, postée le 10/04/2007 : https://www.youtube.com/watch?v=hnOPuo_YWhw.

Sites, photos et vidéos d'artistes

Bolin L., <http://www.artnet.fr/artistes/liu-bolin/>.

Bruguera T., <http://www.taniabruquera.com>.

Edens S., *Make-Up* (2008), performance filmée, postée le 23/06/2014 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=aFWPESA22UU>.

Graham D., vidéo de « Performer/Audience/Mirror » (1975), postée le 28/02/2013 : https://www.youtube.com/watch?v=RjlLZ_AOtOA.

Lewis Saunders B., <http://bryanlewissaunders.org/drugs/>.

Nauman B., *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-68), performance filmée, postée le 15/01/2014 sur : https://www.youtube.com/watch?v=x7DWz_jMtR4.

Pane G., « Portraits de Femmes artistes », vidéo INA/Centre Pompidou du 1^{er}/01/2009, consultable sur : <http://www.ina.fr/video/CPD09004509>.

A propos de Nathalie Talec :

<https://www.youtube.com/watch?v=44rOoExby-Y>

Tanuichi T. : <https://taniuchi.fr/fr/micro-evenements/micro-evenement-n-42-mariages-dans-le-jardin-dete/> et : <http://www.paris-art.com/tsuneko-taniuchi/#haut>.

Vienne G., présentation menée par la chaîne Arte, 14/11/2017, visible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=tbN5_CbfwNU.

Interviews, conférences et entretiens avec des artistes

Abramovic M. :

https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=fr.

Burden C., « Artist Conversation », *Pomona College*, 23/05/2012 : <https://www.youtube.com/watch?v=6WuBUlyh2zY>.

Gaulke C., « Cheri Gaulke on her art and activism », vidéo postée en 2014 : <https://vimeo.com/114730039>.

Graham D., présentation de *Lax/Relax* au Louvre visible sur : <https://www.louvre.fr/conferences-en-ligne/art-contemporain/performance-dan-graham>.

Marussich Y., « Experience of Immobility – entretien », 2/11/2015, <https://www.youtube.com/watch?v=MUikPffFGpo>.

ORLAN, entretien à la Maison des Arts de Malakoff, vidéo postée le 5/03/2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=gaQCw2NPgkx>.

Témoignages, portraits de sportifs

Boilard M., « La Difficile Transformation de l'Athlète », *La Presse +*, 27/08/2016.

Cazale C., « Kathrine Switzer court à nouveau le marathon de Boston, 50 ans après son acte de bravoure », *Huffington Post*, 18/04/2017.

Deleu X., « Plus Vite, Plus Haut, Plus Dopés », diffusé sur Arte le 8/02/2018 : <https://www.arte.tv/fr/videos/057876-000-A/plus-vite-plus-haut-plus-dopes/>, 2015.

Film promotionnel sur le grimpeur Romain Desgranges : <https://www.youtube.com/watch?v=u9tGGRvueoE>.

France TV Info [en ligne], à propos des pathologies psychiques de certains sportifs, Larry Sanders, André Agassi, Robert Enke, etc : « Les Blessures Invisibles », 26/03/2015.

France TV Info [en ligne], à propos de la démarche de Novak Djokovic : « Novak Djokovic va ouvrir un restaurant gratuit pour les sans-abri », 14/10/2017.

France TV Sport [reportage en ligne], « L'Anorexie, le grand Tabou du Sport », 30/01/2015.

Janssen J.-P., film : *La Vie au Bout des Doigts*, 1982.

Marxer A.-F., « Libérez sa Parole », interview du journal en ligne *Neufdixième*, 7/12/2017.

Mauduit X., « Portrait de la Célèbre Suzanne Lenglen », *France Inter*, 4/06/2017.

Mauduit X., « Sport et Homosexualité », à propos de Justin Fashanu, *France Inter*, 25/06/2017.

Pedurand G., « La retraite est encore plus violente pour les sportifs professionnels, voici ce que j'ai vécu », *post de blog sur huffingtonpost.fr*, 29/03/2018.

Roullier F., Vinogradoff L., « Les Sportifs, la Retraite, le Retour », *Le Monde*, 24/09/2009.

Autres

« Gallica et Moi » visible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=Ffjd6ezeykc>.

Présentation *Artips* du 4/09/2017 sur le travail de Fabienne Verdier.

Askofaré S., « Du Sujet de Nouveau en Question », exposé en séminaire de l'axe 2 du Laboratoire Clinique et Pathologique Interculturel, Université du Mirail (devenue UT2J), 6/10/2012.

Askofaré S., exposé en séminaire de l'axe 2 du Laboratoire Clinique et Pathologique Interculturel, UT2J, 13/05/2017.

Index des principaux éléments cliniques

L'importance du caractère mystérieux de la consigne.....	p. 50
PSC : le pouvoir de la forme	p. 54
Conférence / témoignage de Yann Marussich.....	p. 111
Sécrétions d'un psychotique.....	p. 112
Conférence / témoignage de Marina Abramović.....	p. 115
Le rêve « Charles mort dans son Cercueil ».....	p. 146
Clinique des hystériques (Anna O., Emmy Von N.).....	p. 148
Clinique de la psychose.....	p. 149
Conférence / témoignage de Chris Burden	P. 158
Evocation de notre neuvième rencontre	p. 161
Article : « Le Danseur dans sa Peau. Essai sur le Fantasme et sa Contribution à la Formation du Danseur ».....	p. 163
Teddy Riner.....	p. 166
Manuel	p. 166
Justine	p. 168
Renaud : l'activité malgré tout	p. 177
Le jeu du « fort – da ».....	p.186, 238
Le petit Hans	p. 196, 246
Retranscription d'un cas d'Hélène Deutsch	p. 197
Daniel : « se changer soi, c'est faire changer le système ».....	p. 205
Patrick Edlinger	p. 207
Un <i>acting out</i> : l'analysant de Ernst Kris	p. 210
Dora	p. 212
La jeune homosexuelle	p. 212
Renaud Lavillenie en 2017	p. 222
Le rêve de l'Homme aux Loups	p. 224, 237
Propension des mélancoliques à la défenestration.....	p. 238
Le « jeu » enfantin du jet d'objet par la fenêtre.....	p. 238
Laure : « la danse, c'est mon rêve »	p. 244
« Canette Jeune Fille », cas d'une analysante de Pierre Bruno.....	p. 245
Marie Cardinale	p. 247
Deux entraîneuses	p. 258

Résumé en français

Les questions des arts et des sports : engouement, investissement, instants de création et du geste juste, type de lien social qu'ils (ré)gènèrent, nous mènent à mobiliser le concept de fantasme pour esquisser des explications. Le fantasme correspond à la théorie intime et singulière, que chacun élabore pour répondre à la question de son être, garder la trace de la jouissance, soutenir son désir. Nous postulons, suivant le mot freudien, qu'il persiste un reste inexplicable et insaisissable dans l'acte créateur. De ce point de vue, un parallèle peut être effectué avec la performance sportive. Ce sont des voies de sublimation propre à la modernité. Elles mettent en jeu le registre de l'agir. « *L'élévation de l'objet à la dignité de la Chose* », définition lacanienne de la sublimation, nous engage à soutenir la possibilité d'une voie éthique de la performance. La sublimation du performeur le pousse à une subversion de lui-même en tant qu'objet. Pour se positionner face à un Autre contemporain, paradoxalement toujours plus prégnant, il se mêle lui-même au registre de la Chose. Le fantasme est sous-jacent à la passion liée à une activité, bien que celle-ci prenne source en un point qui reste obscur. Nous avançons qu'une part du fantasme doit pouvoir être dépassée, pour atteindre une performance reconnue.

Résumé en anglais

The induced questions of arts and sports : enthusiam, investment, creation and correct gesture moments, type of social link that they (re) generate, lead us to mobilize the concept of fantasy to sketch explanations. Fantasy corresponds to the intimate and singular theory, that every one of us elaborates to answer the question of his or her being, to keep the jouissance imprint, to support his or her desire. According to the Freudian idea, we postulate, that there remains an inexplicable and elusive side to the creative act. From this point of view, we make a parallel with sports performance. These are ways of sublimation that are specific to our modern day. They bring into play the field of action. « *The elevation of the object to the dignity of the Thing* », Lacanian definition of sublimation, allows us to support the possibility of an ethical way to performance. The sublimation of the performer pushes him to a subversion of himself as an object. To position oneself in front of, a paradoxically always more pregnant, contemporary Other, he mixes himself into the register of the Thing. The passion of an activity is conditioned by fantasy, although it comes from a point that remains obscure. We argue that part of the fantasy must be overcome, to achieve a recognized performance.